



EXPERIÊNCIAS POÉTICAS:
da criação à recepção do poema
Martim Cererê (1923-1930)

GEORGE LEONARDO SEABRA COELHO

Reitor

Luis Eduardo Bovolato

Vice-reitor

Marcelo Leineker Costa

Chefe de Gabinete

Emerson Subtil Denicoli

**Pró-Reitor de Administração e Finanças
(PROAD)**

Jaasiel Nascimento Lima

**Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
(PROEST)**

Kherlley Caxias Batista Barbosa

**Pró-Reitora de Extensão, Cultura e
Assuntos Comunitários
(PROEX)**

Maria Santana Ferreira dos Santos

**Pró-Reitora de Gestão e
Desenvolvimento de Pessoas
(PROGEDEP)**

Michelle Matilde Semiguem Lima Trombini Duarte

Pró-Reitor de Graduação (PROGRAD)

Eduardo José Cezari

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
(PROPESQ)**

Raphael Sânzio Pimenta

**Pró-Reitor de Tecnologia e Comunicação
(PROTIC)**

Ary Henrique Moraes de Oliveira

Conselho Editorial

Presidente

Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Membros do Conselho por Área

Ciências Biológicas e da Saúde

Eder Ahmad Charaf Eddine
Marcela Antunes Paschoal Popolin
Marcio dos Santos Teixeira Pinho

Ciências Humanas, Letras e Artes

Barbara Tavares dos Santos
George Leonardo Seabra Coelho
Marcos Alexandre de Melo Santiago
Rosemeri Birck
Thiago Barbosa Soares
William Douglas Guilherme

Ciências Sociais Aplicadas

Roseli Bodnar
Vinicius Pinheiro Marques

Engenharias, Ciências Exatas e da Terra

Fernando Soares de Carvalho
Marcos André de Oliveira
Maria Cristina Bueno Coelho

Interdisciplinar

Ana Roseli Paes dos Santos
Ruhena Kelber Abrão Ferreira
Wilson Rogério dos Santos

**EXPERIÊNCIAS POÉTICAS:
da criação à recepção do poema
Martim Cererê (1923-1930)**

GEORGE LEONARDO SEABRA COELHO



Copyright ©2023 Universidade Federal do Tocantins

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS - A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte, a violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do código penal.

Projeto Gráfico e Diagramação: Maria Clara | MC&G Editorial

Arte de capa: G. Coelho | MC&G Editorial

Revisão: O conteúdo dos textos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade dos respectivos autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C672 Coelho, George Leonardo Seabra.
Experiências poéticas : da criação à recepção do poema Martim Cererê (1923-1930) [recurso eletrônico] / George Leonardo Seabra Coelho. — Palmas : EDUFT, 2023.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5 390-085-1

1. Poesia brasileira - História e crítica. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Poetas brasileiros – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD23 : B869.01

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971

Direitos desta edição cedidos à
Editora da Universidade Federal do Tocantins | Eduft
109 NORTE AV NS 15 ALCNO 14 – Campus de Palmas, BL IV
Palmas – TO
CEP 77001-090 – Brasil
Tel.: +55 63 3229-4301
www.uft.edu.br/editora

Sumário

PREFÁCIO	6
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
O programa político-literário verde-amarelo: entre a “elegância moral” e os “exageros da atualidade”	34
CAPÍTULO II	
O poema <i>M. C.</i> e uma narrativa mítica da origem da nação: as epígrafes, ilustrações, divisões internas e poemas introdutórios	51
CAPÍTULO III	
A poetização da formação racial do brasileiro nas páginas do poema <i>Martim Cererê</i>	74
CAPÍTULO IV	
Do nascimento dos “gigantes de botas” à era da modernização	102
CAPÍTULO V	
A repercussão do poema <i>M. C.</i> entre os críticos literários	125
REFERÊNCIAS	156
SOBRE O AUTOR	165

Prefácio

“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”, escreveu Walter Benjamin em seu livro *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo: editora brasiliense, 1987, p. 167). As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela publicação e divulgação de produções literárias, artísticas e culturais que se tornaram grandes clássicos da literatura brasileira. O que se segue são novos lançamentos, mas sobretudo reescritas e reproduções das edições originais.

As comemorações do centenário da independência do Brasil de Portugal deixaram marcas no pensamento histórico e social brasileiro. Ao mesmo tempo as celebrações se conectaram com a ascensão do Estado Novo e o movimento literário da Semana de Arte Moderna, o qual impulsionou e influenciou a produção dessas obras. Nas décadas de 1920 e 1930, os ensaios, livros e poemas de alguns intelectuais estiveram longe de só justificar a ideologia do governo de Getúlio Vargas, mas foram construídos para a defesa de suas próprias posições literárias.

Não se trata aqui de pensar apenas numa lógica discursiva reiterada e permanente que permitiria categorizar os intelectuais da época como ideólogos estado-novistas. Como explica o especialista no campo do pensamento político, John Pocock (2003), em um único discurso podem coexistir mais de uma linguagem, sendo possível ao historiador identificá-las (p. 33) “à medida [em] que aparecem na textura linguística de um determinado texto e saber o que eles comumente teriam tornado possível ao autor do texto propor”.

Em se tratando do Modernismo brasileiro abordado na historiografia, podemos afirmar que a Semana de Arte Moderna não foi seu ponto de partida. Podemos dizer também que o

movimento precede a década de 1920, já se inicia em 1910. Também não se tratou de uma elaboração exclusiva de escritores e intelectuais de São Paulo, tampouco tivera uma frente única e um caráter unitário no que se refere aos seus objetivos. A revisão historiográfica discute o Modernismo como um movimento de reação a outros dois movimentos artísticos: o Parnasianismo e o Simbolismo. Nesse sentido, são características do Modernismo a busca da originalidade em diversos setores da vida cultura e a defesa do nacionalismo, em que se valorizou os dialetos e costumes locais.

Tratava-se também, na visão dos artistas e intelectuais, de uma contracultura à cultura europeia e ao polo urbano. Resgatava-se à tradição numa articulação que se fazia entre o antigo e o moderno, com vistas ao Brasil contemporâneo. Nesse contexto, Cassiano Ricardo (1895-1974) publicou suas obras literárias e poéticas. Considerado um importante poeta, jornalista, ensaísta, teórico literário brasileiro, teve sua trajetória de vida e atuação política bastante interpretada como um ideólogo do Estado Novo. Assim, seguiram as interpretações de suas obras poéticas e literárias como sendo de uma única continuidade discursiva.

Entre as obras fundamentais da literatura modernista de Cassiano Ricardo, há a que se intitula *Martim Cererê*, publicada em 1927. Anos depois, ele reedita esse clássico alterando tanto a escrita do texto como também a quantidade de páginas com a inclusão de novos poemas. De que modo é possível pontuar e comparar essas mudanças feitas pelo autor? Como observar as interferências ou modificações de sentido do texto inicial? Para tanto, cabe examinar o modo como o faz e, ao fazê-lo, analisar se teria expressado tensões e mudanças no “*habitus* do campo intelectual” de seu tempo. Convém, ainda, averiguar sua recepção pela crítica especializada. Este é o tema, objeto e os objetivos desenvolvidos aqui por George Leonardo Seabra Coelho: compreender a construção de enunciados literários e históricos no poema *Martim Cererê*.

George Coelho desassocia a interpretação entre a obra literária e as posições políticas do personagem inserida numa continuidade discursiva do arcabouço verde-amarelismo, que desenrolaria nas bases ideológicas do Estado Novo. Ao contrário, o autor a partir do recurso da noção de linha, avaliando a obra como um campo de tensão literária, histórica e política, nos apresenta uma descontinuidade discursiva feita por Cassiano Ricardo. Com isso, contribui para o entendimento do “mito bandeirante” como um símbolo regional, apropriado pelo discurso literário como sendo representativo da nacionalidade brasileira.

O livro *Experiências poéticas: da criação à recepção do poema Martim Cererê (1923-1930)* se divide em cinco capítulos. O primeiro se dedica à leitura e análise da revista *Novíssima* e da coletânea *O Curupira e o Carão*, cujos enunciados contribuíram para o ideário verde-amarelo e completaram o projeto literário e político da referida revista. Nela, os enunciados são harmonia, recuperar as instituições republicanas, função social e política das artes, liberdade de ação. Já na coletânea, tem-se como enunciados o indígena, a questão racial, o bandeirante, o caboclo, o rural e o urbano. Daí decorre que as experiências dos “novíssimos” orientaram o pensamento e as fontes para a criação do poema *Martim Cererê*.

O segundo capítulo traça o modo como esses enunciados foram apropriados na reescrita do poema. Ao comparar as três primeiras versões do *Martim Cererê*, o resultado é um mapeamento sobre a exclusão e inclusão de enunciados literários e políticos identificados na revista *Novíssima* e na coletânea dos textos citados. Ao utilizar a expressão “regionalismo totalizando”, entende-se que Cassiano Ricardo apropriou-se de representações regionais de modo a elaborar o seu discurso da nacionalidade. O terceiro e quarto capítulos, então, desenvolve o estudo comparativo dos poemas que compuseram o corpo da narrativa mítica da Nação brasileira. A análise segue compartimentada da seguinte forma: *o encontro*

racial; o nascimento e a aventura dos “gigantes de botas”; seu desdobramento na marcha dos cafezais; e o ressurgimento desse espírito na cidade moderna.

Depois de toda a análise, George Coelho examina a crítica da comunidade literária ao poema *Martin Cererê* a partir dos jornais da época, entre os quais, o *Correio Paulistano*, o *Jornal do Brasil*, o *Paíz*, o *Jornal do Comércio* e o jornal *A Noite*. Conclui que o intelectual Cassiano Ricardo envolveu-se com um projeto de Nação emergido de experiências históricas, econômicas, literárias e políticas. Nesse sentido, a inserção da literatura ricardiana não pode ser minimizada da posição que o poeta ocupou como agente social, visto que ele teve uma postura imbricada na produção literária e atuação política, tendo estado nas “fronteiras” entre a literatura e a política, entre a literatura tradicional e o Modernismo, no tempo em que viveu.

A obra que George Coelho agora apresenta é uma exaustiva e competente investigação científica que amplia o conhecimento histórico sobre a atividade literária e política do personagem. O que por si só, esta já é uma contribuição inestimável do ponto de vista de sua releitura da literatura e dos assuntos suscitados como as questões raciais, indígenas e imigratórias. Um trabalho necessário para os estudiosos sobre o(s) tema(s) e mais do que bem-vindo em um momento em que a historiografia brasileira tem se dedicado à reflexão acerca do centenário da Semana de Arte Moderna, oficialmente ocorrida em fevereiro de 1922, e do bicentenário da independência política do Brasil.

Além disso, a pesquisa apresenta uma arrojada análise comparativa dos poemas de Cassiano Ricardo. Experiências poéticas é uma obra tanto original quanto fundamental, que mostra do que é capaz a geração de historiadores, que aceita o desafio imperioso, na atualidade, de desenvolver seus temas em abordagens transdisciplinares, não prescindindo da avaliação da recepção dos poemas pela comunidade política, pública e literária. Entendo que este é um instigante debate

feito por George Coelho, o qual provoca o leitor sobre o fato de que é relevante, “mesmo na reprodução mais perfeita”, para recuperar novamente Walter Benjamin, uma de suas referências teóricas, a reprodutibilidade técnica de uma obra de arte como forma de percepção e expressão do mundo, assim também faz o próprio George Coelho ao divulgar sua obra de arte. Aprecie-a e tenha uma excelente leitura!

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2022
Luiz Gustavo Martins da Silva

Introdução

Os estudos que abordam a literatura brasileira do primeiro quartel do século XX consideram que, após as atitudes iconoclastas e demolidoras do passado, surgiram, no final da década de 1920 e início da década de 1930, produções literárias mais sedimentadas. Nesses anos, vieram a público três obras fundamentais da literatura modernista: *Martim Cererê* (1927b),¹ de Cassiano Ricardo (1895-1974), *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp (1898-1984). Essas obras compõem a trilogia modernista do “descobrimento do Brasil”, cujos significados estético e histórico fizeram com que se firmassem como clássicos do Modernismo brasileiro.

Uma das peculiaridades do *M. C.* é o fato de que, dez anos após seu lançamento, foi publicada sua sexta edição, fato raro no mercado literário nacional, especialmente em se tratando de um poema. Como contraponto do “sucesso” editorial, somente em 1937 as segundas edições de *Macunaíma* e *Cobra Norato* seriam publicadas. Algumas situações ajudam a entender esse “sucesso”. Em 1927, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia (1892-1988) fundam a editora Hélios, a qual publicou as edições de 1927, 1928, 1929 e 1934. Já a edição de 1932 foi publicada pela *Revista dos Tribunais* com apoio da APL, e a edição de 1936 foi publicada pela Companhia Editora Nacional para a coleção “Os Grandes Livros Brasileiros”, volume n. IX. Outra explicação para esse “sucesso” está no fato de que Cassiano Ricardo assumiu vários cargos de confiança no governo paulista entre os anos de 1928 e 1937, posição política que facilitou suas publicações.

Há, ainda, outra peculiaridade do *M. C.*: ao ler as edições,

1 De agora em diante iremos abreviar o título deste poema: *M. C.*

percebemos várias modificações na escrita. Poderíamos, à primeira vista, compreender tais modificações como uma decorrência das revisões, ação comum à publicação de novas edições. No entanto, veremos que as modificações de escrita expressam muito mais que adequações gramaticais ou estéticas. Na reescrita do *M. C.*, Cassiano Ricardo alterou não somente a escrita dos textos, mas também o número de poemas nas versões, vejamos: 1927 (57 poemas), 1928 (42 poemas), 1929 (47 poemas), 1932 (51 poemas), 1934 (55 poemas) e 1936 (60 poemas). Diante disso, na tentativa de pontuar essas modificações, compararemos as três primeiras publicações para perceber se, com as interferências, houve alteração de sentido do texto inicial. Examinaremos, também, de que modo tais intervenções expressam tensões e mudanças no *habitus* do campo intelectual com o qual o texto e o poeta dialogavam. Por fim, veremos a recepção destas obras pela crítica especializada.

Em muitas investigações históricas, Cassiano Ricardo é apresentado como um dos principais ideólogos estado-novistas, de forma que a sua obra poética e ensaística são postas dentro de uma continuidade discursiva (OLIVEIRA, 1980; LENHARO, 1981; VELLOSO, 1983; MOREIRA, 2001). Tal continuidade se iniciaria com o poema *M. C.* publicado no final da década de 1920, sendo o ensaio *Marcha para Oeste*, publicado em 1940, o resultado político dos enunciados propostos em seu fazer poético. Esses estudos consagrados subestimam o fato de que, antes da publicação da *Marcha para Oeste* (1940), Cassiano Ricardo publicou a segunda edição de *O Brasil no original* (1937). De acordo com essas perspectivas, a apropriação do “mito bandeirante²” realizada por Cassiano Ricardo em sua produção literária e política veio para justificar simbolicamente o Estado Novo.

2 Essa mitologia é um conjunto de narrativas e tradições regionais que associam o bandeirante como fundador da nacionalidade e vincula a identidade paulista com a identidade nacional.

Essa perspectiva encobre todo um processo de reconstrução discursiva e debate político, no qual o texto poético é reescrito e imbuído por vários acontecimentos que antecederam o Estado Novo. O estudo sobre as diferentes edições do poema em tela pode lançar um novo olhar sobre a trajetória intelectual do poeta, especialmente quando nos aproximamos do aniversário dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, movimento literário que impulsionou a escrita do poema *M. C. Levando* isso em consideração, apontaremos que os enunciados literários e políticos encontrados no poema e no ensaio não serviram tão somente para justificar ideologicamente o Estado Novo, mas, sim, foram elaborados para defender a posição literária do autor ainda na década de 1920. Antes de dedicarmos a esta análise, defendemos que é de suma importância apresentar um breve retrospecto da trajetória deste intelectual, a qual poderá nos auxiliar na análise de sua obra literária.

Trajetória de vida de Cassiano Ricardo: percursos literários e políticos

Cassiano Ricardo, filho de Francisco Leite Machado e de Minervina Ricardo Leite, nasceu em 26 de julho de 1895 e faleceu em 14 de janeiro de 1974. Aos 9 anos de idade, escreveu os seus primeiros versos e colaborou com um jornal manuscrito – *O Ideal* – junto com outros alunos do Grupo Escolar Olímpio Catão em São José dos Campos, sua cidade natal. Aos 12 anos de idade, escreveu para a revista literária *Íris*, que ele e alguns amigos fundaram na mesma cidade. Mais tarde trabalhou nas oficinas do jornal *A Tribuna* que seu pai havia adquirido e entregue à direção de Pena Câmara. O pai do escritor investiu tudo o que possuía em política e jornalismo, mas sem obter o retorno desejado. Falido, mudou-se com a família para a capital paulista.

Na adolescência, Cassiano Ricardo estudou no Colégio Nogueira da Gama, em Jacareí, e, posteriormente, como todos que pretendiam um futuro promissor, matriculou-se na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, em 1912. Frequentou a escola de Direito até o 3º ano em São Paulo e, depois, transferiu o curso para a antiga Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Como estudante na capital da República é indicado por Bittencourt de Sá para trabalhar como cronista parlamentar no jornal *O Dia*. Após a conclusão do curso de Direito no Rio de Janeiro, em 1917, regressa a São Paulo, onde estabelece escritório de advocacia no Largo da Sé e inicia sua carreira de advogado, considerada por ele próprio e por seus biógrafos como “infrutífera”.

Instigado por Artur Caetano, seu cunhado, o jovem advogado muda-se para o Rio Grande do Sul em 1919 com o intuito de dar impulso em sua carreira no ramo da advocacia. No estado sulino, onde fica por pouco mais de quatro anos, estabelece residência na cidade de Vacaria, onde advoga e trabalha no jornal *A Pátria*, fundado por ele e André Carrazone. Nesse jornal, Cassiano Ricardo desenvolve atividade jornalística diretamente ligada à disputa política dos rio-grandenses, posicionando-se abertamente contra Borges de Medeiros. No início de 1923, juntamente com outras personalidades sulinas, articula o movimento revolucionário contra a sexta eleição consecutiva de Borges de Medeiros. Em razão do apoio de seu jornal a Assis Brasil e da derrota de um deputado da situação, a permanência de Cassiano Ricardo no Sul torna-se insustentável, fazendo-o retornar definitivamente para São Paulo nesse mesmo ano.

Apesar de ter iniciado sua carreira literária em 1915 com o livro *Dentro da noite*, somente a partir de 1923 o poeta dá os primeiros passos para a revisão em seu comportamento literário. De volta a São Paulo, ao lado de Francisco Pati, publica o primeiro número da revista *Novíssima*. Amilton Maciel Monteiro (2003) avalia que, com a publicação dessa

revista, Cassiano Ricardo aproxima-se das tendências artísticas derivadas da Semana de 22. O ano de publicação da revista também é marcado pelo seu ingresso na redação do *Correio Paulistano* e pelo início de sua parceria com Menotti del Picchia e Plínio Salgado.

Em 1928, Cassiano Ricardo foi nomeado por Júlio Prestes para exercer o cargo de censor teatral e cinematográfico do Gabinete de Investigação da Repartição Central de Polícia. Foi convidado, também, juntamente com Menotti del Picchia e Plínio Salgado, a candidatar-se a deputado estadual. Picchia e Plínio são eleitos, o que não acontece com Cassiano Ricardo, uma vez que ele não havia entrado em acordo com os líderes do Partido Republicano Paulista (PRP) de São José dos Campos. Posteriormente, recebeu outros convites para se candidatar a cargos políticos, mas negou todos. Ao mesmo tempo, exerce o cargo de censor teatral e realiza as atividades no *Correio Paulistano*, onde permaneceu até seu fechamento pela Revolução de 1930. Em meio à agitação política que culminou na renúncia de Washington Luiz e à Revolução Constitucionalista, Cassiano Ricardo publica os poemas *Canções de minha ternura* (1930) e *Deixa estar, jacaré* (1931). Nesses anos também assume a cadeira n. 11 na Academia Paulista de Letras (APL).

Após a Revolução de 30, Laudo de Camargo assume a interventoria do Estado de São Paulo e nomeia Cassiano Ricardo em caráter efetivo para o cargo de Diretor de Expediente da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo, cargo que exerceria interinamente até 1955³. Meses depois do fim do

3 Na Secretaria de Governo do Estado prestou serviço a distintas personalidades: sucessivamente a João Alberto (out./1930 a jul./31); a Laudo de Camargo (de jul. a nov./1931); a Manoel Rabelo (de nov./1931 a março/32); a Pedro de Toledo (de março a out./32); a Waldomiro Lima (de jan. a jul./1933); a Daltro Filho (de jul. a ago./1933); a Armando de Salles (jul./1933 até dez./36; Márcio Pereira Munhoz, da saída de Armando de Salles até a entrada de J. J. Cardoso de Melo Neto (de jan./1937 a abr./38); a Adhemar de Barros (de jun./1941 a out./45); a José Carlos de Macedo Soares (de nov./45 a mar./47); novamente a Adhemar de Barros (de 1947 a 1951); e ainda no Governo Lucas Nogueira Garcez, culminando com sua aposentadoria no Governo de Jânio Quadros, em 1955 (MONTEIRO, 2003).

conflito armado entre São Paulo e o Governo Provisório, Getúlio Vargas nomeou Armando de Salles Oliveira para a interventoria. Nessa ocasião, Cassiano Ricardo reassume, em 1933, o cargo de Diretor de Expediente e, em 1934, retorna à função de Chefe de Gabinete do Governo do Estado, funções que já exercera no gabinete de Júlio Prestes.

Entre 1935 e 1937, Cassiano Ricardo dirige a revista *S. Paulo* (1936) e o jornal *Anhanguera*, realiza intensa propaganda política defendendo o ideário do Movimento Bandeira e publica o ensaio *O Brasil no original* (1937). No segundo semestre de 1937, Cassiano Ricardo empenha-se na divulgação da candidatura de Armando de Salles a presidência da República e é eleito para assumir a cadeira n. 31, deixada por Paulo Setúbal, na Academia Brasileira de Letras (ABL).

Meses depois da instauração do Estado Novo, Cassiano Ricardo aproxima-se do corpo doutrinário estado-novista como colaborador do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1938; um ano depois foi indicado para a direção das revistas *Brasil Novo* e *Planalto* e, em 1940, assume a direção do jornal governista *A Manhã* na capital da República. Nesse mesmo ano publica o ensaio *Marcha para Oeste*, o qual é republicado e revisado em dois volumes em 1942. Após mais de dez anos sem publicar obra inédita de poemas, Cassiano Ricardo publica, em 1943, o livro *O sangue das horas*.

Após o fim do Estado Novo, Cassiano Ricardo retorna a suas atividades ligadas ao governo paulista e à literatura, publicando novos livros de poemas: *Um dia depois do outro* (1947), *Poesias completas* (1947), *A face perdida* e *Poemas murais*, estes dois últimos em 1950. Com esses poemas, o escritor abre novo ciclo em sua escrita poética ao unir contemplação interior e percepção do mundo moderno. Nereu Corrêa (1976) considera essas obras uma evolução audaciosa do Modernismo ricardiano voltado para o psicológico e o universal. Cassiano Ricardo também foi eleito Presidente do Clube de Poesia em São Paulo e inaugurou o Curso de Poética

em 1948. Com o retorno de Getúlio Vargas à Presidência da República na década de 1950, o poeta foi nomeado pelo Ministro Segadas Viana para o cargo de Chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Paris; no entanto, com o suicídio do presidente em 1954, pede exoneração do cargo e retorna a suas atividades no governo paulista, aposentando-se no ano seguinte.

Em 1953 publica o ensaio *A poesia na técnica do romance* e, um ano depois, o poema *Arranha-céu de vidro* (1954), obras que demonstram a incorporação das tendências da vanguarda concretista francesa em sua escrita (MARQUES, 1962; CANDIDO, 1975; MERQUIOR, 2003). Em 1954 Cassiano Ricardo publica o ensaio *O tradado de Petrópolis* pelo Ministério das Relações Exteriores. Em 1956, escreve o poema *João Torto e a fábula*, e o *Pequeno ensaio de bandeirologia*; três anos depois publica *O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros* pelo Ministério da Educação. Em 1959, vem a público a 3ª edição do ensaio *Marcha para Oeste* inteiramente revisado e aumentado e, um ano depois, os livros de poemas *Montanha mágica* e *A difícil manhã*.

Juntamente com outros poetas da vanguarda concretista funda, em 1962, a revista *Invenção* e publica o ensaio *22 e a poesia de hoje*. Em 1964, escreve dois ensaios de caráter lírico-estilístico – *O Indianismo de Gonçalves Dias* e *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda* – e, em 1963, lança outro ensaio, *Poesia práxis e 22*. Três anos após o Golpe de 64 é nomeado para o Conselho Federal de Cultura em sessão solene presidida pelo presidente Costa e Silva. Em 1968 publica o livro *Jeremias sem-chorar* e, em 1971, seu último livro de poemas, *Os sobreviventes*. No ano de 1970 publica suas memórias em *Viagem no tempo e no espaço* e lança a 4ª edição de *Marcha para Oeste*, novamente revisada e acrescida de dois capítulos. Cassiano Ricardo faleceu em janeiro de 1974.

Como se pode perceber por meio desse breve relato biográfico, Cassiano Ricardo foi um escritor de muitas feições

– poeta, jornalista, ensaísta, teórico literário – que participou de várias correntes estéticas e diversos governos, ora servindo como funcionário de gabinete, ora como propagandista. Para ampliarmos o conhecimento histórico sobre sua atividade literária e política, delimitamos nossos questionamentos neste livro apenas ao período em que o poeta aproximou-se do Modernismo até a 3ª edição do poema *M. C.*, ou melhor, o recorte cronológico adotado aqui se inicia em dezembro de 1923, com a publicação da revista *Novíssima*, e finaliza-se com a edição de seu clássico poema em 1930. Acreditamos que esses dois momentos na trajetória de Cassiano Ricardo são de suma importância para entendermos como um símbolo regional – o “mito bandeirante” – foi apropriado pelo discurso literário como representação da nacionalidade.

Para fundamentar nossas investigações torna-se importante atermo-nos à configuração do Modernismo brasileiro e em como a historiografia apreende a ação de Cassiano Ricardo como intelectual entre as décadas de 1920. Considerando esse ponto de partida, propomos uma nova leitura sobre as relações desse intelectual com sua obra e a comunidade literária, assim como o poema *Martim Cererê* foi recebido pela crítica literária. Neste livro consideramos que o “consumo” cultural ou intelectual da obra é tomado como produção de representações que não são idênticas às que o produtor, o autor ou o artista investiram na obra (CHARTIER, 1990). Acreditamos que, por meio dessa problematização, podemos esclarecer as diversas relações entre o autor, a obra e o público.

Sendo o *M. C.* uma obra produzida nas frestas do Modernismo tardio e conservador, torna-se importante avaliar como se configurou essa corrente estética na literatura brasileira. Segundo Afrânio Coutinho (1970), o Modernismo foi o termo que se fixou na historiografia literária para designar o período artístico inaugurado com a Semana de Arte Moderna. No entender desse autor, a Semana foi mais do que um ponto de partida; foi a convergência e aglutinação de forças que

se vinham constituindo entre escritores paulistas desde a segunda metade da década de 1910. Devemos ter ciência de que é errônea a ideia de que o Modernismo foi um movimento exclusivamente paulista e que os escritores de outras regiões apenas copiaram. Segundo Mônica Pimenta Velloso (2010), essa narrativa hegemônica foi empreendida pelas vanguardas paulistas nas décadas seguintes.

Outra afirmação tradicional refere-se à frente única do Modernismo paulista e ao caráter unitário do movimento como responsável por alcançar os objetivos demolidores, e, após a “fase heroica”, as divergências ganharam terreno e a frente única dividiu-se em grupos. Segundo Alfredo Bosi (1986), esse é outro equívoco, visto que, antes mesmo da formação de grupos, já se podia enxergar, por meio da leitura dos artigos de Menotti del Picchia – escritos para o *Correio Paulistano* – e reflexões de Oswald de Andrade – divulgadas no *Jornal do Comércio* –, a configuração de uma dupla direção no Modernismo: a liberdade formal e os ideais nacionalistas.

No que concerne à busca pela quebra de padrões, Jerusa Ferreira (1970) lembra que o Modernismo brasileiro foi a reação ao Parnasianismo e ao Simbolismo, a qual possibilitou a busca da originalidade em vários setores da vida cultural, inclusive na defesa do nacionalismo. Segundo Mônica Pimenta Velloso (2010), na edificação desse nacionalismo houve a valorização dos dialetos locais, dos costumes e do sertanejo em contraposição à cultura europeia e ao polo urbano. As autoras consideram que a constituição da identidade nacional no Modernismo derivava-se da articulação entre o antigo e o moderno, de forma que o resgate da tradição realizava-se em nome do Brasil contemporâneo.

No que se refere à adesão de Cassiano Ricardo ao Modernismo, a publicação da revista *Novíssima* em 1923 e o contato com Plínio Salgado e Menotti del Picchia são os principais marcos. O ano de 1925 é considerado como sua estreia modernista com a publicação do livro de poemas *Borrões de verde e amarelo*. Após publicar *Vamos caçar papagaios* (1926), o

poeta publica oficialmente o *M. C.*, em 1928, considerado por seus críticos como sua obra-prima modernista. Segundo Vera Lúcia de Oliveira (2002), a “conversão” de Cassiano Ricardo ocorreu quando o Modernismo estava mudando as coordenadas em direção à valorização das realidades regionais. O grupo ao qual o poeta aderiu se encontrava num momento de defesa da tomada de posição do movimento de 22 que, segundo os verde-amarelos, estaria se afastando das raízes brasileiras.

Em relação aos vínculos políticos, a historiadora Kátia Maria Abud (1985) afirma que Cassiano Ricardo, na década de 1920, não manteve elos partidários com a elite política paulista. Em suas considerações, a autora acerta ao afirmar que Cassiano Ricardo não era um político profissional, por outro lado, a historiadora minimiza a simpatia do poeta ao PRP e sua oposição declarada ao Partido Democrático (PD). A historiadora Mônica Pimenta Velloso (1983) também retorna à década de 1920 para pensar a atuação do poeta durante o Estado Novo. Segundo a autora, Cassiano Ricardo, desde a década de 1920 e durante a década de 1930, defendia a tese do Estado forte; no entanto, somente sob a égide do Estado Novo, o poeta encontrou terreno propício para afirmar suas teses.

No que se refere às relações entre o Modernismo e o Estado Novo, Mônica Pimenta Velloso (1987, p. 43) considera que “a herança modernista no interior da ideologia estado-novista é bastante delimitada”, pois o regime recupera apenas a doutrina verde-amarela. Segundo Marilena Chaui (2000), ao mesmo tempo em que renovava o sistema ideológico oligárquico sob o signo do Modernismo, o verde-amarelismo lançava as bases para a estruturação de movimentos políticos na década de 1930, tanto a versão do Fascismo exposta pela Ação Integralista Brasileira (AIB), cujo expoente é Plínio Salgado, quanto o apoio à ditadura Vargas, como é o caso de Cassiano Ricardo. Ambas as autoras afirmam que a presença de Cassiano Ricardo em “postos-chaves no aparelho de Estado esclarece a especificidade de vínculos entre a ideologia modernista [verde-amarela] e a do Estado Novo” (VELLOSO, 1987, p. 44).

Defendemos, neste trabalho, que a associação imediata entre a obra literária e as posições políticas desse intelectual não pode ser colocada como uma continuidade, na qual o arcabouço discursivo do verde-amarelismo desemboca na elaboração das bases ideológicas do Estado Novo. Antes, essa associação foi fruto de um trabalho de apropriação do “mito bandeirante” empreendida por Cassiano Ricardo ao longo das décadas de 1920 e 1930. Como forma de ampliar os estudos sobre as associações entre verde-amarelismo e estado-novismo, argumentamos que essa herança literária no interior do arcabouço doutrinário do Estado Novo também deve ser revisada, mas infelizmente não será nosso objetivo aqui, pois nosso objetivo neste livro é apresentar o processo de escrita e recepção do poema *M. C.* na década de 1920.

Seguindo essas considerações, partimos do pressuposto de que as modificações realizadas no *M. C.* nas três primeiras edições possibilitaram mutações da obra inicial, ou seja, afirmamos que as intertextualidades da obra poética abriram espaço para a construção de um ideal de sociedade que viria a satisfazer necessidades diversas. Consideramos, ainda, que de uma intenção inicial chegou-se a outra, visto que a obra foi alterada até chegar ao ponto de não suprir apenas as propostas literárias e políticas do momento e do grupo em que foi constituída. Nesse sentido, não podemos esperar que o poema surtisse o mesmo efeito no momento da publicação de 1927 em comparação com a edição de 1932 ou em relação à edição publicada em 1936, até porque essas publicações não são absolutamente idênticas entre si. O discurso produzido – quando comparamos as edições – revela os novos acontecimentos que circundam a obra. Essa revelação não se dá apenas em função de um contexto político que se modifica, mas pela interação entre o discurso e sua prática interventora, ou seja, o discurso é ação. O discurso também interioriza e mobiliza seus próprios contextos, tendo a seu favor a intertextualidade. Por esse motivo, os enunciados do poema

explicitam sua própria materialidade, reinventando-se por meio de novas edições. O historiador não pode se enganar, tomando as modificações como exigência do mercado editorial, embora esse também seja um sistema a ser considerado. Dessa maneira, as mudanças no texto se expressam em dois níveis: aquelas que o apuram e o fortalecem – mantendo a continuidade de seu “núcleo duro” (o bandeirante que caminha a cartografar a Nação no tempo e no espaço) – e aquelas que o transformam – o “núcleo que o flexibiliza” (regionalismo paulista).

Com o intuito de aprofundar os estudos sobre a trajetória literária e política de Cassiano Ricardo, algumas questões nos chamaram a atenção: uma primeira observação refere-se à adesão tardia desse escritor ao Modernismo, a qual deixou marcas no poema *M. C.*; também observamos que o poeta modificou o texto inicial de edição para edição, ou seja, do poema inicial nos deparamos com um texto em contínua reconstrução; também demonstramos como a crítica literária recebeu a publicação do celebre poema ricardiano.

Para esclarecer essas tensões, em um primeiro momento, discutiremos a escrita do *M.C.* nas versões da década de 1920. Para analisá-las e compreender as tendências que influenciaram a escrita do poema, destacaremos a inserção de Cassiano Ricardo nos debates literários e políticos das primeiras décadas do século XX. Por essa razão, apresentaremos a formação do campo literário e político com o qual o autor se relacionava. Para tanto, caracterizaremos a fundamentação desses campos com base na leitura da revista *Novíssima* (1923-1926) e da coletânea de textos *O Curupira e o Carão* (1927a). Depois, realizaremos as comparações entre as três primeiras versões do *M. C.*, bem como sua recepção em jornais e revistas literárias. Faremos, portanto, comparações entre as versões do *M. C.*, a leitura de revistas, jornais e ensaios, tendo como objetivo compreender a construção de enunciados literários e históricos no *M. C.*

Para o desenvolvimento deste livro, lidamos com algumas revistas que transcrevem comentários sobre o poema *M. C.*, como *Festa*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*, disponíveis para consulta *on-line* na Hemeroteca da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Tais revistas modernistas são importantes para vermos como uma parte da comunidade literária recebeu o poema *M. C.* A respeito delas, Ivan Marques (2013) apresenta um panorama geral sobre as principais produções da década de 1920. Foram utilizadas, ainda, duas revistas em que Cassiano Ricardo atuou como diretor: a revista *Novíssima* (1923-1926). Este mensário contém um valioso editorial que demonstra o ideário estético e político que acompanhará – salvo algumas modificações – a adesão de Cassiano Ricardo ao Modernismo. Foram pesquisados também jornais com os mesmos propósitos da utilização das revistas modernistas, entre eles, os jornais o *Correio Paulistano*, o *Jornal do Brasil*, o *Paíz*, o *Jornal do Comércio* e o jornal *A Noite*, os quais foram utilizados para avaliar a recepção do poema *M. C.* pela comunidade literária. Para que possamos aprofundar no pensamento político que contribuiu para a apropriação simbólica do “mito bandeirante” como símbolo nacional, utilizamos o ensaio *O Curupira e o Carão* (1927) escritos por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado.

Poema, poesia e poética: o M. C. como documento histórico

Esta pesquisa tem como foco principal o estudo da apropriação simbólica na literatura; em outras palavras, estudamos as formas de apropriação do símbolo bandeirante no poema *M. C.* E por essas razões é que nosso estudo está fortemente marcado pela relação entre Literatura e História, principalmente pela forma como foram feitos usos e apropriações de uma obra poética nas décadas de 1920 e 1930.

Segundo Celso Ferreira (2009, p. 61), em razão de a sua “riqueza de significados para o entendimento do universo cultural”, os textos literários podem ser vistos como materiais propícios a múltiplas leituras. Por essa razão, para esse autor, o tratamento da fonte literária na pesquisa histórica, especificamente na abordagem da obra poética, demanda um esforço adicional. Compartilhando dessa posição, elaboramos estratégias para estabelecer o diálogo entre textos e o mundo circundante, ou seja, propomos o diálogo entre a leitura do poema *M. C.* e sua recepção e apropriação em jornais e revistas. Essa proposta demonstra que a escrita do poema interagiu com várias dimensões culturais, uma vez que partimos da noção “de circularidade cultural, ou seja, de que há um intenso intercâmbio de ideias, imagens e formas de expressões” (FERREIRA, 2009, p. 82).

Antes da análise comparativa entre as versões do *M. C.* é importante algumas ressalvas. A primeira delas é apresentada por Wilson Martins (1973) ao apontar que o *M. C.* não é um livro de poemas e sim um poema único. Para esse mesmo autor, uma segunda ressalva refere-se ao fato de que, mais do que um documento do Modernismo, esse poema é um documento do verde-amarelismo. Luiza Franco Moreira (2001) entende o *M. C.* como uma mescla de folclore, miscigenação racial e episódios históricos unidos para explicar a formação da Nação. O poeta realiza a fusão de três importantes mitos regionais – a Uíara, a Cobra Grande e o Matinta Pereira –, assim como, realiza uma revisitação histórica que exalta personagens e acontecimentos tradicionalmente celebrados pela historiografia oficial. A partir dessa mistura, Mônica Pimenta Velloso (2010) considera que o poeta construiu uma mitificação capaz de abranger todos os brasileiros em todos os tempos. Além da ideia de que o *M. C.* é um poema único, formado por materiais díspares, que pretendeu abranger o país inteiro por meio da narrativa mítica da origem da Nação, outra peculiaridade da obra são as alterações que o poeta empreendeu no texto.

A prática de alterar o texto inicial do *M. C.* é apreciada por Jerusa Ferreira (1970). Em seu estudo, essa autora considera que frente às várias alterações, o poeta opõe dois planos configuradores do discurso: a aglutinação e a fragmentação, o narrativo e o descritivo, o sintético e o analítico, o adensante e o defasante. Para essa autora, trata-se de um corpo eclético, difícil de analisar à luz da inspiração do Modernismo vintista. Entretanto, afirma que, apesar de tais alterações dificultarem o estabelecimento da compreensão imediata das unidades poéticas, elas revelam a busca de novos caminhos e das várias correntes estéticas pelas quais passou o escritor (FERREIRA, 1976). De acordo com o estudo feito por Jerusa Ferreira (1970, p. 10), do poema inicial chegamos a outro que é resultado “do labor incessante do poeta, que foi sedimentando através de um caminho que abrange experiência dos idos da década vinte-trinta aos nossos dias”, isto é, na década de 1970, momento em que a autora produziu seu estudo. Mesmo modificado todo o texto, a autora considera que elementos da primeira versão permaneceram: o descritivismo cromático, a negação do convencional e a gesta das Bandeiras. Afirma, ainda, que o poeta também conservou a preocupação de dar um novo sentido à sociedade brasileira e manteve a atitude épica, isto é, uma visão do passado por parte de um narrador onisciente que projeta a realização para o futuro.

No caso do pesquisador Nereu Corrêa (1976), mesmo não realizando comparações entre as versões do *M. C.*, ele segue as interpretações de Jerusa Ferreira ao afirmar que as intervenções realizadas pelo poeta revelam a permanente insatisfação de Cassiano Ricardo com sua obra, tomando-a por inconclusa ou provisória. Os autores citados avaliam que, no contato com a obra de Cassiano Ricardo, o leitor é surpreendido com a supressão de um verso, ou de uma estrofe, quando não do próprio poema, para não falar das mudanças de títulos, da substituição ou deslocamento de palavras no corpo da obra.

Outro estudo detalhado que se preocupa com as várias alterações pelas quais passou o poema foi elaborado por Deila Conceição Peres (1987) e publicado pelo Instituto Nacional do Livro em 1980. Essa autora considera que as inúmeras versões do poema são o resultado de um constante refazer e da crescente exigência de um autor incapaz de se separar de seu texto. E, sendo publicado no auge da pesquisa e da discussão em torno do nacionalismo, o *M. C.* torna-se, ao longo da variação textual, um projeto literário de grande complexidade. Deila Conceição Peres afirma, também, que o poema de Cassiano Ricardo conseguiu uma conjugação de fatores diversos, entre os quais, o histórico e o maravilhoso, ao mesmo tempo em que estava em sincronia com a emergência do neonacionalismo indianista. De modo geral, a autora afirma que o poema foi uma tentativa de interpretação mito-poética da realidade brasileira, cantada desde suas raízes indígenas até os tempos da civilização do café e da máquina. Vera Lúcia de Oliveira (2002) concorda com os autores citados, pois considera que, apesar das modificações pelas quais passou o *M. C.*, o poema permaneceu ligado ao período primitivista e nacionalista de sua primeira escrita.

Frente a essas exposições, consideramos que se cristalizaram interpretações pautadas pela preocupação de encontrar as continuidades em meio às modificações inseridas pelo poeta, seja no que se refere à temática das aventuras dos bandeirantes, seja na sua inspiração primitivista e nacionalista. Esses estudos não pretenderam problematizar as ausências e inclusões de enunciados ao longo das versões, não consideraram as interfaces entre o comportamento literário e o político do poeta e muito menos sobre a mudança de *habitus* do campo intelectual ao qual Cassiano Ricardo interagiu. Acreditamos que o pesquisador deve estar consciente da escala ascendente em que o poema foi escrito, poema que, segundo Jerusa Ferreira (1970), é o exemplo mais completo de depuração e atualização na literatura brasileira. Geralmente, as

avaliações que tratam do *M. C.* partem de três pressupostos: um que considera a fase de criação inspirada por um Modernismo tardio que permanece quase inalterável nas edições posteriores; uma terceira que aponta as modificações como fruto do gênio inquieto do autor; e uma última que aponta que o poeta apenas pretende manter sua obra atual.

Diante do exposto, nosso intuito é demonstrar como algumas modificações realizadas pelo autor foram responsáveis por alterar alguns enunciados do poema, alterações estas que fortalecerão as posteriores associações entre a obra literária e as proposições políticas do autor na década de 1930. E mais: consideramos que o poema não pode ser lido como algo estático, mas como uma obra que esteve em gestação por um longo período, trazendo as nuances da transformação do tempo para a própria poética, assim como as interações entre o campo literário e o campo político.

Para realizar o estudo comparativo, não em busca de continuidade, mas das descontinuidades temáticas ao longo das interferências realizadas por Cassiano Ricardo, adotamos o recurso proposto por Deila Conceição Peres (1987) de abandonar a noção de verso e acolher, em seu lugar, a de linha. Esse recurso é necessário porque o verso modernista, ao contrário daquele que se escrevia até então, tem um fôlego variável, ocupando por vezes duas ou mais linhas e não raro confundindo-se com a prosa.

Considerando a história particular do poema, acreditamos que o *M. C.*, ao ser utilizado como documento para investigação histórica, pode oferecer ao pesquisador uma série de desafios. E é pautado em dois pressupostos – na abordagem histórica do texto e na consciência da complexidade da obra – que convidamos o leitor a nos acompanhar nesta empreitada. Tomando o poema lançado nas frestas do Modernismo brasileiro e que a cada reedição passou por variadas intervenções, realizamos uma investigação histórica um pouco mais ampla. E para além das perspectivas que o situam como

um exemplo da expressão modernista pautado no culto das origens nacionais e que simplesmente representou as tensões sociais de seu tempo, nosso intuito é avaliá-lo como um campo de tensão literária, histórica e política.

Ao propor tal desafio, deparamo-nos com um poema que incorporou tradicionalidade e que, apesar disso, trouxe inovações no que se refere à estética e à temática do Modernismo brasileiro. Ciente dessa observação, trabalhamos com a hipótese de que, acima do valor para a História da literatura, para o entendimento das várias tendências literárias identificadas ao Modernismo ou para o estudo da obra em si – como expressão do espírito artístico individual –, esse poema também pode obter para o historiador o status de um importante registro sobre as tensões políticas, econômicas e ideológicas de seu tempo. Levamos em consideração o fato de que as seguidas reedições da obra – e com elas as subseqüentes incorporações e eliminações – podem sugerir que o poema escrito por Cassiano Ricardo representou ao longo do tempo diferentes significados.

O conjunto documental utilizado neste livro demonstra como a produção do *M. C.* e seus usos literários podem traduzir um processo de apropriação de um símbolo regional na intenção de representar a nacionalidade. No final desta introdução, expomos como as noções de campo e habitus definidas por Pierre Bourdieu, a apropriação e representação ditadas por Roger Chartier, a ideia de intertextualidade de LaCapra e a concepção de reprodução técnica da imagem de Walter Benjamin contribuíram para definir a categoria “regionalismo totalizante”. No decorrer dos cinco capítulos apresentamos como o discurso de Cassiano Ricardo apropriou-se do “mito bandeirante”, o qual representa um símbolo regional, e o transpôs para uma representação que engloba toda a Nação; melhor dizendo, como o símbolo bandeirante foi capaz de totalizar todas as regiões em uma só Nação.

Como coloca Pierre Bourdieu (2008), a construção do significado do discurso deve ser compreendida pela forma

como a comunidade literária confere sentido e valor simbólico. Nesta forma, um discurso em contato com a comunidade literária desperta experiências diferentes por meio das relações sociais e da diversidade de instrumentos de apropriação simbólica. Por essa razão, Bourdieu alerta que o investigador deve estar atento à estrutura do espaço social no qual esses discursos são produzidos e à estrutura da constituição do campo. De acordo com essa concepção, a forma e o conteúdo do discurso dependem da relação entre um *habitus* e um campo definido. Segundo Pierre Bourdieu (2012), a noção de *habitus* é importante para lembrar que os agentes têm uma história individual e coletiva e, por isso, trata-se de um sistema aberto às disposições oferecidas pelas experiências.

No que se refere à história de vida, Pierre Bourdieu (1999) considera que se deve dar atenção à transformação no sistema de produção de bens simbólicos e na própria estrutura desses bens. Segundo o sociólogo, as transformações são correlatas à constituição de um campo intelectual e artístico, ao sistema de produção, à circulação de bens simbólicos e ao seu consumo. Assim, o funcionamento de um *habitus* não depende apenas da natureza do lugar em que ele age, pois se o campo é outro, o mesmo *habitus* produz efeitos diferentes (BOURDIEU, 2012). Nesse sentido, as classificações e as estratégias coletivas, como as reivindicações regionalistas, são meios pelos quais os agentes procuram utilizar os bens simbólicos a serviço de seus interesses materiais.

No decorrer dos cinco capítulos, traçamos a formação do campo intelectual reunido em torno de Cassiano Ricardo. Deixamos claro desde já que essa proposta não está de modo algum apontando o poeta como o mais importante personagem histórico desse contexto ou o aglutinador de escritores, políticos e representantes do setor econômico rural, comercial ou industrial, mas apenas situando-o como um intelectual que soube articular diferentes necessidades por meio da construção de um discurso capaz de englobar a variedade de interesses

pertencentes a uma região: São Paulo. Esse interesse regionalista faz parte do *habitus* discursivo desse intelectual e, dessa forma, expomos, ao longo dos capítulos, como ocorreu a expansão desse discurso regional para toda a Nação.

Juntamente com as posições acima descritas, Roger Chartier (2002) também colabora para entendermos a categoria “regionalismo totalizante”. Esse autor afirma que se deve dar atenção às condições de produção, às diferentes relações entre a obra e seu criador, entre a obra e sua época e entre as diferentes obras da mesma época. Tal proposta parte do “consumo” cultural ou intelectual como “outra produção”, que é um espaço aberto às literaturas múltiplas. A partir da noção de “outro produção”, Chartier constrói as bases para a noção de apropriação como compreensão dos usos e das interpretações dos textos, ou seja, o entendimento das formas como eles foram apreendidos e manipulados. Nessa perspectiva, a significação dos textos depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura das diferenças comunidades e diferentes públicos e, também, das “variações entre a significação, a interpretação e as apropriações plurais que sempre inventam, deslocam, subvertem” (CHARTIER, 2002, p. 259).

Seguindo a proposta de Chartier, nesta pesquisa recuperamos a história das diferentes modalidades da apropriação dos enunciados no poema *M. C.*, particularmente na forma como a crítica especializada emitiu posições sobre a obra. Tal perspectiva se alinha à afirmação de Chartier de que as obras produzidas em uma ordem específica escapam dela e ganham existência ao serem investidas pelas significações que os diferentes públicos lhes atribuem, ou seja, “os usos e apropriações impostas pelas formas de ‘representação’ do texto” (CHARTIER, 2002, p. 259).

As noções de representação, práticas e apropriações discursivas na perspectiva de Roger Chartier (2010) aplicadas ao estudo do poema *M. C.* também nos auxiliaram na construção da categoria de “regionalismo totalizante”. As representações,

as práticas discursivas e as apropriações simbólicas realizadas pelo poeta possibilitaram que um símbolo regional se transformasse em símbolo nacional, ou seja, o bandeirante histórico foi transformado em mito regional, e em seguida foi transformado em símbolo político que defendia “as fronteiras espirituais da Nação”. Como acompanharemos ao longo deste livro, o poeta apropria-se de uma representação como prática discursiva que se constrói nas fronteiras entre literatura e história.

LaCapra (1983) também nos oferece caminhos para amarrar a relação entre campo, *habitus*, representação e apropriação como base da categoria por nós proposta. Esse autor sugere que a análise se detenha no que está dentro e fora dos textos, a partir de uma interação entre a linguagem e o mundo: a textualidade. Considera, ainda, que os processos textuais não se confinam nos limites dos escritos, pois a realidade é textualizada de diversas maneiras. Para os limites desta pesquisa, a concepção de LaCapra facilita entender as tensões que giram em torno da inserção de Cassiano Ricardo nas práticas da intelectualidade brasileira da década de 1920, uma vez que a trajetória do poeta é marcada tanto pelas interações quanto pelas dissonâncias que são abrigadas pela escrita do M. C. E são justamente essas marcas que constituem a composição de um discurso regional capaz de totalizar a Nação, isto é, as linguagens visuais que idealizam um bandeirante caminhando no tempo.

Uma última abordagem para que possamos fundamentar a categoria “regionalismo totalizante” é encontrada em Walter Benjamim (1955). Como a construção discursiva ricardiana tem uma interação entre diversos campos – literário, político e econômico – e entre várias formas de escrita – jornalística, literária e ensaística – e de linguagem – verbal e visual –, a importância da reprodutibilidade técnica da obra de arte como forma de perceber e expressar o mundo é fundamental. Com base nessas associações observadas por

Benjamim, podemos analisar as maneiras como o poema, os jornais e as revistas arquitetaram os vínculos entre a riqueza da produção cafeeira e as criações artísticas paulistas com o orgulho regional.

É, portanto, com base nessas quatro perspectivas que traçamos o caminho literário e político que acompanhou a ressignificação do “mito bandeirante” empreendido por Cassiano Ricardo. Em cinco capítulos veremos a construção do programa político-literário verde-amarelo. Esse programa se pauta entre dois objetivos: a “elegância moral” e os “exageros da atualidade”. Tal programa é analisado pela leitura da revista *Novíssima* (1923) e da coletânea *O Curupira e o Carão* (1927). Na sequência tratamos da escrita do poema *M. C.* e a construção de uma narrativa mítica da origem da Nação. A análise do poema nas três versões publicadas na década de 1920 será dividida, em um primeiro momento, nas epígrafes, nas ilustrações, divisões internas e nos poemas introdutórios; num segundo momento, lidamos com o enredo do poema – a “terra em que só existia dia, noite não havia” e a incorporação do indígena; o fim da agonia da “terra que só havia dia noite não havia” e a incorporação do branco; a “noite africana” chega ao “país das palmeiras” e a incorporação do negro no drama; a “quarta raça” e os imigrantes no caldeamento racial brasileiro; o nascimento dos “gigantes de botas” e a conquista do território nacional; o mundo rural ricardiano e a marcha da soldadesca verde – e, por fim, o tempo moderno como destino da Nação: a modernização invade a terra mítica. Ao final do capítulo, avaliamos a repercussão do poema *M. C.* em jornais e revistas.

Antes de convidar o leitor a se aventurar na leitura da experiência poética do *M.C.*, não posso deixar de agradecer ao Prof. Noé Freire Sandes, Prof. Cristiano Arraes, a Prof. Maria Helena Capelato e, especialmente, a Prof. Fabiana Fredrigo, que com paciência contribuíram para a escrita deste trabalho. Também devo agradecer a minha revisora e editora de textos

Vanessa Spagnul, que com a habilidade e atenção leu os originais. Não posso deixar de mencionar a grande ajuda que meu amigo e Bibliotecário Chefe da Academia Brasileira de Letras, o Luiz Antônio de Souza, que prematuramente nos deixou devido a praga da COVID-19. E, por último, mas muito mais importante que todos, quero deixar meus agradecimentos a minha esposa Thálita Maria Francisco da Silva que com o carinho e atenção me acompanhou nos dias e noites de pesquisa que resultaram este livro, e também a minha linda garotinha, minha filha, Eleonora Seabra Francisco, que entre as escritas pedia colo e me observava na solidão da escrita.

CAPÍTULO I
O PROGRAMA POLÍTICO-LITERÁRIO
VERDE-AMARELO: ENTRE A
“ELEGÂNCIA MORAL” E OS “EXAGEROS
DA ATUALIDADE”

No que concerne à história da literatura brasileira, é comum afirmar que a geração de 1870 foi responsável pela solidificação do complexo estilístico do Realismo-Naturalismo-Parnasianismo. A vitória sobre o Romantismo não foi completa, e o período foi atravessado pelo filete romântico. Por sua vez, o Simbolismo também não logrou o afastamento da corrente naturalista-parnasiana. Segundo Afrânio Coutinho (1970), o Romantismo, o Parnasianismo e o Simbolismo permaneceram muito tempo ora paralelos, ora misturando-se. Tal situação penetrou o século XX, momento que o autor denomina como fase de literatura de transição e sincretismo que “preparou” o advento do Modernismo.

Concomitantemente às experiências literárias do início do século XX, os intelectuais procuravam definir a nacionalidade. Embora a busca do nacional já tivesse sido tema dos homens de letras no fim do século XIX, nesse momento, o que difere é que surgiu o problema de “ser brasileiro”. Segundo Lúcia Lippi de Oliveira (1980), essa geração da elite intelectual brasileira estava preocupada em ordenar o mundo no plano das ideias e definir o seu papel no processo de ação política. Para a autora, ao assumir tal atitude, esses intelectuais buscavam criar a “grande elite” (OLIVEIRA, 1980, p. 40). Essa nova elite seria composta por homens de cultura e ciência capazes de exercer o domínio “natural” sobre a “massa”, pois estavam cientes do pressuposto de civilizar pelo alto.

Nas primeiras décadas do século XX, mesmo permeado pelos anseios de entrar em contato com a realidade brasileira,

o desejo intervencionista por parte dos literatos republicanos separava o mundo das ideias e a realidade. Disso decorreu uma compreensão de que a “literatura em combate” era apenas aquela arraigada em um contexto social determinado. Para muitos historiadores o texto produzido por esses intelectuais vinha cerceado, imediatamente, pelo contexto, sendo “explicado” quase que exclusivamente por ele. O historiador não pode se render a essa posição visto que não existe uma separação formal entre o “plano das ideias” e a “realidade”. LaCapra (1983) oferece uma chave para esse entendimento ao explorar outras questões. Segundo esse autor, o historiador deve ler e interpretar os textos e formular problemas desses textos, considerando diversos contextos. Para ele, a oposição do que está dentro dos textos e o que está fora deve ser encontrada pela interação entre a linguagem e o mundo: a textualidade. Considera, ainda, que os processos textuais não se confinam nos limites dos escritos, pois a realidade é textualizada de diversas maneiras, ou seja, deve-se pensar o plano das ideias (mundo aéreo) e a realidade (ação prática, política) por meio da relação do texto com outros meios simbólicos e contextuais. Para os limites deste livro, a concepção de La Capra facilita entender as tensões que giram em torno da inserção de Cassiano Ricardo nas práticas da intelectualidade brasileira da década de 1920, uma vez que a trajetória do poeta é marcada tanto pelas interações quanto pelas dissonâncias que marcaram a escrita do M. C., às quais procuramos demonstrar no decorrer deste livro. Em síntese, o que se constatará é que Cassiano Ricardo integra não “um” campo intelectual, mas circula por vários. Sua capacidade de circulação lhe permite, ao longo do tempo, cultivar obsessões (a ordem e disciplina paulista como modelo para o Brasil), escolher seu campo intelectual e produzir aproximações e afastamentos (tal como ocorrera em sua relação com Plínio Salgado na década de 1930).

Nas primeiras décadas do século XX, acentua-se o conflito entre duas vertentes de intelectuais preocupados com

a realidade brasileira: uma ligada à cultura internacional e às conquistas do mundo moderno e outra atenta aos acontecimentos locais, porém filiada às correntes internacionais conservadoras. Muitos escritores expressaram essa dicotomia, porém todos concordavam que a literatura consolidaria a formação da identidade nacional e a solução dos problemas inerentes à condição de país com passado colonial. Nas soluções desses problemas nacionais a partir da ação dos intelectuais, o Modernismo deixou marcas profundas na prática literária dessa geração de escritores.

A adesão de Cassiano Ricardo às teses modernistas não foi imediata, pois o poeta ainda estava impregnado de eloquência e retórica parnasianas que inspiraram três obras de sucesso. Em 1917, publica *O evangelho de Pã*; em 1920, *Jardim das hesperides* – uma tentativa de passagem do Parnasianismo ao Simbolismo –; em 1921, publica *A Mentirosa de olhos verdes*, último dessa fase de lirismo sentimentalista e panteísta. De acordo com Alfredo Bosi (1986), o poeta “pagou” tributo ao Neossimbolismo e ao neoparnasianismo. Afrânio Coutinho (1970) lembra que o poeta, aos fins de 1923, ainda elogiava na redação de *A Cigarra* o novo livro de versos, aos moldes parnasianos, de Laurindo Brito. Frente ao novo movimento literário, Maria Lúcia Guelfi (1987) considera que era difícil para ele romper com hábitos arraigados no seu fazer poético, mas a seriedade do jornal conservador – *Correio Paulistano* – e de seus representantes acabou por convencê-lo da importância da *Semana de 22*. De acordo com a autora, a desconfiança inicial serviu para resguardá-lo do excesso dos primeiros modernistas. Jerusa Ferreira (1970) e Vera Lúcia de Oliveira (2002) apontam que Cassiano Ricardo aderiu às sendas abertas por 22, rejeitando princípios ou deles se aproximando, sendo sua “conversão” marcada pela desconfiança frente às manifestações caóticas do primeiro período.

Em razão disso, toda a polêmica e discussão sobre a necessidade de renovação literária e artística lhe pareciam

bastante superficial. Esses fatores explicam o rumo que o poeta tomou na sua lenta e tardia adesão ao Modernismo, que, por sinal, foi bastante significativa. A publicação da revista *Novíssima*⁴ (1923), o ingresso de Cassiano Ricardo na redação do *Correio Paulistano*⁵ e o contato com Menotti del Picchia e Plínio Salgado (1895- 1975), de acordo com Maria José Campos (2007), marcaram sua adesão ao Modernismo. A partir de 1925, ele se transformou num “modernista convicto”, protagonista e fundador do grupo que representava, reforçando a face conservadora do Modernismo: o verde-amarelismo. Como possibilidade de avaliar a presença desses debates na trajetória de Cassiano Ricardo e, ao mesmo tempo, compreender como se estabeleceram os elos entre suas concepções literárias e políticas, lançamos mão da leitura da revista *Novíssima*, dirigida por Cassiano Ricardo e Francisco Pati (1898-1970). Ivan Marques (2013) entende esse mensário como sendo mantido pela ala conservadora modernista pertencente a mesma linha da revista *Movimento Brasileiro* de Graça Aranha (1868-1931) e Renato de Almeida (1892-1975). Segundo Maria Lúcia Guelfi (1987), essa revista é o elo entre renovação e nacionalização da arte, o qual se codifica no embasamento teórico do verde-amarelismo. A leitura das diretrizes literárias e políticas do primeiro número do mensário oferece uma dupla observação: demonstra que muitas dessas posições orientariam o M. C. e, também, expõe indícios

-
- 4 Em 1917, Cassiano Ricardo dirigiu a revista *Panóplia*, com a qual *Novíssima* tem pontos em comum: o visual, os colaboradores, os assuntos e o modo de abordá-los. Para a análise da revista *Novíssima*, contamos com as contribuições de Maria Lúcia Guelfi, que realiza um dos estudos mais completos sobre a revista.
- 5 Cassiano Ricardo contou com o intermédio de seu cunhado, Arthur Caetano, que nessa época trabalhava para o jornal. No *Correio Paulistano* redigia a seção jurídica. Segundo Nereu Correia (1976), foi no jornalismo que Cassiano Ricardo adestrou a escrita, quer na crítica literária, quer no artigo doutrinário: entre 1923-1930, no *Correio Paulistano*; em 1936, na direção da revista *São Paulo*; em 1937, na direção do jornal *Anhanguera*; e entre 1941-1945, na direção do jornal *A Manhã*.

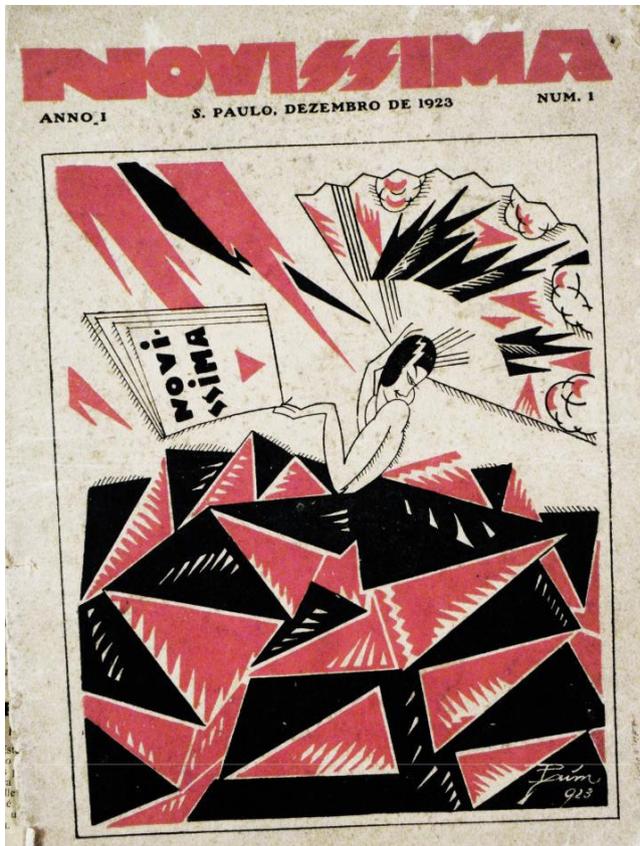
para compreender que o ideário do Movimento Bandeira⁶ faria usos desses enunciados para elaborar um projeto de Nação na década de 1930.

O primeiro número dessa revista foi lançado em dezembro 1923 com ilustrações de Paim⁷ (1895-1988), Bastos Barreto mais conhecido como Belmonte (1896-1947) e Ernani Dias (1900-?), sendo a capa assinada por Paim. Os redatores consideravam que esse ilustrador tinha o condimento das “coisas novas” por ser “irrequieto” e que, “dentro de sua inquietude”, conservava “a elegância moral” na “atualidade das suas ilustrações” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 20). Os redatores do mensário acolhiam com desconfiança a arte portadora dos “exageros da atualidade”, uma vez que o projeto estético da *Novíssima* defendia o princípio de que “arte nem sempre é instrumento de destruição” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 6). Paim, no primeiro número, emprega as cores da bandeira de São Paulo para colorir uma mulher lendo a revista sob um céu transposto na figura de um leque. Segundo Yone Soares de Lima (1988), Paim criou uma composição baseada na geometrização de ângulos para representar a elite paulista, da qual a revista era porta-voz. Vejamos:

6 O ideário do Movimento Bandeira apropriou-se de uma série de enunciados literários verde-amarelos para combater o Comunismo, o Integralismo, o Liberalismo, além de defender o Estado Forte e a candidatura de Armando de Salles na campanha eleitoral marcada para 1938. Esse movimento foi organizado por Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo entre 1936 e 1937.

7 Na época, Paim era um ilustrador de grande fama nos círculos artísticos paulistas e cariocas; entre outros trabalhos ilustrou as revistas *Fon! Fon!*, *A Careta*, *Para Todos* e a *Ilustração Brasileira*. Em São Paulo: *Panóplia*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *A Garoa*, *Papel e Tinta*, *Ariel* e *Novíssima*.

Imagem 1 – Capa da revista Novíssima, 1923, ano 1, n. 1.



Como é possível observar, essa ilustração representa a manutenção de um padrão de comportamento elitizado e tradicional mesclado à estética da atualidade. A ilustração mais os comentários sobre o autor – dos quais destacamos dois enunciados – a “elegância moral” e a “flagrante atualidade” – reforçam o elo entre o tradicional e o moderno. Segundo Guelfi (1987), a revista expressa o ideal burguês de arte feita de encomenda para um público que procurava a elegância dos salões e a atualização em assuntos de sociedade, política e arte. Luís Guimarães filho, um dos colaboradores do mensário, defendia a arte como um dos “luxos,

o mais estreitamente ligado á civilização”; o homem que “passar sem ela [...] é um bárbaro” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). O ecletismo dos assuntos e o tratamento dado às artes mostram que a revista não pretendia atingir o público especializado, mas, sim, a elite social. Em política e literatura, *Novíssima* pregava a renovação moderada, a abolição dos grupos, o culto às tradições, o amor às leis e a disciplina como fator de engendramento social.

No editorial de apresentação do ideário estético da revista *Novíssima*, os diretores expõem um programa que “resume-se em poucas linhas: o culto dos mestres, o evangelho da beleza” e os “problemas sociais do momento” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 1). Segundo os redatores, “apesar do nome”, o mensário não sugere uma proposta “destruidora do passado e da tradição” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 1). Podemos ver que a revista pretendia edificar a ponte entre a tradição – “culto aos mestres” – e o moderno – “os valores atuais” –, mas sem “pretensões espetaculosas” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 1). Por essa razão, os “novíssimos” não desprezam “nenhuma escola, em assuntos de arte e literatura; mas faz[em] seleção das capacidades [...] entre o deste e daquele grupo” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 1). Segundo a perspectiva dos redatores, a revista

se faz servidora: é da beleza, que é o fito da arte, sejam quais forem as suas fórmulas, e os seus meios de expressão [...] Mas, *NOVÍSSIMA* por quê? *NOVÍSSIMA* por ser atual [...] “*Novíssima*” por ser a depositadora de nossa esperança [...] *NOVÍSSIMA* [...] por ser a expressão de uma crença nova, quanto aos destinos da grande Pátria (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 1).

No que concerne aos “assuntos de arte e literatura”, as “fórmulas e os meios de expressão”, os textos dos diretores e colaboradores apresentam o roteiro para traçar e encontrar o destino da Nação. O mensário contou com diversos colaboradores que compartilhavam a defesa da “elegância moral” e a

“flagrante atualidade”. Entre os colaboradores desse primeiro número encontramos: Armando Prado, Affonso d’E. Taunay (1876- 1958), Alberto Seabra (1872-1934), Alberto de Oliveira (1857-1937), Baptista Pereira, Plínio Salgado, Altino Arantes (1895-1965), Amadeu Amaral (1875-1929), Edvard Carmilo, Salvador Rueda (1857-1933), Alvaro Moreira (1898-1948), Luís Guimarães Filho (1878-1940), Maria F. de Abreu Sampaio e Roque Callage (1886- 1931), entre outros. Os redatores anunciam uma seção de crítica de livros sob a responsabilidade de Fernando de Azevedo (1894-1974), mas este anuncia não poder colaborar. Plínio Salgado foi convidado em seu lugar. Os redatores informam ainda que no Rio de Janeiro o diretor seria Bittencourt de Sá. A partir da colaboração de Bittencourt de Sá, os jornais cariocas começaram a divulgar o mensário, entre eles o jornal *A Noite*. O diário afirma que a *Novíssima* alcança “um sucesso jornalístico”, o mensário é “artisticamente impresso a duas cores” e contém “farta colaboração sobre política, sociedade, literatura, arte, ciência e sociologia” (*A NOITE*, 1924, 12 de fevereiro, ano 14, n. 4.387, p. 8). Esses dois pontos possibilitariam o “ordenamento do meio artístico e político” para criar uma arte de cunho social e político.

Para expor como se constituiu esse roteiro, a forma pela qual a revista abraçou a questão rio-grandense emerge como assunto relevante, pois demonstra como os vínculos entre literatura e política devem orientar o destino nacional.

Ao considerar a adoção dos acontecimentos políticos e a “renovação literária”⁸ dos sulinos, entendemos que, para “os novíssimos”, a relação entre literatura e política deveria

8 Em um artigo sem autor definido, o ressurgimento de Baptista Pereira nas letras é “o acontecimento literário mais notável destes últimos anos” (*NOVISSIMA*, 1923, n. 1, ano 1, p. 6). Esse escritor, segundo os redatores da *Novíssima* oferece um livro de combate à “situação que enodoa a República” e “realiza o milagre de transformar o objeto de sua crítica em fonte inexaurível de beleza” (*NOVISSIMA*, 1923, n. 1, ano 1, p. 6). Spencer Vampré (1888-1964) – outro colaborador – comemora que a revolução rio-grandense inspirou “belas coisas, no domínio de nossas letras” (*NOVISSIMA*, 1923, n. 1, ano 1, p. 12).

representar os interesses nacionais em busca dos “destinos da Pátria”. Uma das explicações para a importância dada pela revista paulista às tensões políticas do sul pode ser a trajetória de vida de Cassiano Ricardo. É salutar lembrar que após concluir o curso de Direito no Rio de Janeiro, o poeta retorna a São Paulo em 1917 e começa a exercer a profissão. O jovem advogado, instigado por Artur Caetano, muda-se para o Rio Grande do Sul em 1919 com o intuito de dar impulso na carreira. No Sul, reside na cidade de Vacaria, onde advoga e trabalha no jornal *A Pátria*, fundado por ele e André Carrazone (1896-?). Cassiano Ricardo desenvolveu atividade jornalística se opondo a Borges de Medeiros (1863-1961). Em razão do apoio a Assis Brasil (1857-1938) e, conseqüentemente, da derrota de um deputado da situação – o candidato era Firmino Paim (1884-1971) –, sua permanência no Sul torna-se insustentável. Segundo Amilton Monteiro (2003), Cassiano Ricardo era visto como forasteiro, passando por situações difíceis, como em certa feita que, em praça pública, foi aconselhado a deixar a política gaúcha com os gaúchos.

Após residir no Rio Grande do Sul entre 1919 e 1923, retorna a São Paulo e continua a manter contato com políticos rio-grandenses. A *Novíssima* traz a confirmação desses vínculos por meio da transcrição de uma carta de Assis Brasil afirmando a satisfação em colaborar com a revista. Segundo Guelfi (1987), não aparece nenhuma colaboração de Assis Brasil, o que permite supor que ele não tenha cumprido a promessa. Ao abordar a questão sulina, os editores expõem o ideário útil para o engrandecimento da Nação. Esse ideário estaria pautado na liberdade, autoridade e comunhão como princípios norteadores do “Brasil unido”. Essa união deveria servir à “Pátria e à República” contra os “falsos apóstolos da democracia” que ameaçam a “herança ciclópica das tradições liberais” (*NOVISSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 7). Esses enunciados definem a atuação do político profissional, os quais se completariam com as expressões artísticas portadoras da “elegância moral”

em oposição aos “exageros da atualidade”.

O reajustamento dos processos eleitorais seria outro motivo pelo qual os acontecimentos no sul ganham importância para “os novíssimos”. Um dos artigos da redação do mensário intitulado “Assis Brasil, o redentor do Rio Grande” trata da sucessão presidencial de São Paulo, que ameaçava “desviar-se do princípio de harmonia que caracterizou sempre a política do [...] estado” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). A ameaça da permanência do presidente paulista no cargo e sua não efetivação são postos como reflexos do “princípio de harmonia” característico dos paulistas. Segundo os redatores, o governador de São Paulo “entendeu perpetuar-se no exercício do poder”, mas em defesa da “harmonia”, os paulistas resolveram indicar “Carlos de Campos para suceder Washington Luiz no próximo quadriênio” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). Os redatores afirmam que a revolução no Sul foi necessária porque colocou “o Rio-Grande dentro de tais princípios” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). Por essa razão, o movimento sulino “eletrizou o país inteiro e transformou o problema regionalista numa [...] aspiração nacional” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). Como vemos, uma questão regional é apropriada pelo mensário com o intuito de representar toda a Nação, mas essa representação somente é válida quanto ela é associado à problemática paulista. A partir desse exemplo, os redatores consideram a revolução rio-grandense nada mais do que o “respeito aos princípios republicanos” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). Juntamente com o “contato com o povo”, servir à República e ligar o moderno à tradição, o princípio da “harmonia” completa o ideário político-literário da *Novíssima*.

Poderíamos considerar que os acontecimentos “revolucionários” do Rio Grande do Sul e o legalismo paulista seriam pontos contraditórios, pois um dos enunciados da revista remete ao respeito à autoridade. No entanto, “os novíssimos” buscam uma forma de conciliá-las ao redefinir

o significado de “revolução”: ao contrário de rompimento, a revolução é entendida como “evolução social”. Os colaboradores da revista pretendiam conservar as instituições estabelecidas, e somente se justificaria a revolução com o objetivo de restaurar o desvio delas. Por essa razão, a revolução rio-grandense é uma “revolução para o bem”, pois colocou o Sul “dentro da comunhão brasileira, dentro da nossa Pátria, dentro do nosso regime” (*NOVÍSSIMA*, 1923, ano 1, n. 1, p. 8). Através dessas afirmativas, fica patente a posição de que a revolução no Sul se justificaria por enquadrar o estado sulino na ordem política estabelecida por São Paulo.

Com base nas considerações sobre a política sulina, os redatores apontam a “manutenção da ordem” e o “respeito às tradições republicanas” como objetivos a serem alcançados. Cassiano Ricardo e outros escritores começam a arquitetar a relação entre o regional e o nacional como parte de um todo, mas essa relação somente se sustentaria quando os acontecimentos remetessem aos exemplos paulistas. Era dessa forma que “os novíssimos” pensavam os problemas regionais em articulação aos interesses nacionais. Paralelamente ao vínculo entre regional e nacional, os “novíssimos” apontam a analogia entre a “elegância moral” e a oposição aos “exageros da atualidade” como bases que sustentam a relação entre literatura e política. Essa forma de pensar a relação literatura-política e regional-nacional exposta na revista *Novíssima* será encontrada em muitas produções de Cassiano Ricardo ao longo das décadas de 1920, principalmente na composição do *M. C.*

Com base na leitura do subtítulo da revista *Novíssima*, Maria Lúcia Guelfi (1987) considera a divisão do mensário em duas fases: “Revista de arte, literatura, sociedade, política” – do número três ao sexto – e “Modernismo. Nacionalismo. Ibero-americanismo” – a partir do sétimo número. Na mesma edição em que o subtítulo foi alterado, aparece no lugar de Francisco Pati a “orientação literária” de Menotti del Picchia

e Plínio Salgado. Seguindo essa percepção, Annateresa Fabris (1994) considera que a revista *Novíssima* nesta fase tachava outros modernistas de futuristas na tentativa de chamar para si o movimento. De acordo com a autora, ao combater o Futurismo e identificar com ele a postura de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, esse mensário rechaçava essas “ideias alienígenas” em prol da identidade nacional defendida pelos “novíssimos”. Este vetor nacionalista fez com que o Futurismo se transfigurasse em dois significados igualmente perigosos: um político e outro amplamente cultural. Por essa razão, a autora aponta que os “novíssimos” optaram pela renovação moderada nas artes e na política.

No que concerne ao conceito de arte, Maria Lúcia Guefi (1987) considera que mesmo com algumas modificações estéticas do mensário, a revista se afirma escrava da beleza e do equilíbrio clássico. Nessa nova fase da revista, ocorre a união desses pressupostos com o desejo de renovação e o empenho em divulgar as teses do verde-amarelismo, formando outra linha dentro do Modernismo. Mesmo com essas alterações, a *Novíssima* pretende manter-se imparcial com relação a grupos e tendências, e mais, defender a missão civilizatória do artista, a liberdade de ação e o advento da “arte-nova” como meio de construir a “Pátria-nova”.

Para compreender a divulgação desse projeto, Lúcia Lippi de Oliveira (1980) alerta para o tamanho do público leitor e a dinâmica do movimento editorial brasileiro. A produção intelectual se altera em virtude do teor dos objetivos tratados e do desenvolvimento da indústria editorial, os quais modificam a relação autor-editor-público. A expansão do campo literário associada à expansão da produção editorial torna-se fundamental para compreender a profissionalização e autonomia do trabalho intelectual. Na constituição desse campo, os escritores organizam um argumento ideológico capaz de atender às demandas de seu tempo e, para divulgar esses ideais, muitos deles criaram suas próprias editoras. Em relação a esta questão, no décimo

número da *Novíssima* (1925), o mensário faz um comunicado de relevo para a história do grupo. A revista anuncia a criação da Editora Hélios⁹, a qual lançará “suas primeiras edições, artisticamente organizadas, atinentes ao momento literário e cultural” (GUELFÍ, 1987, p. 137). Essa editora publicou os fascículos da *Novíssima* e uma série de obras verde-amarelas¹⁰.

Em seu livro de memórias¹¹ *A longa viagem* (2ª etapa), Menotti del Picchia (1972) lembra que, para a divulgação dos seus livros, fundou essa editora, a qual teve papel marcante para “o agrupamento polêmico oposto ao da Antropofagia” (PICCHIA, 1972, p. 235). É importante observar que o memorialista confunde Pau-Brasil e Antropofagia, mas o correto é que a editora surgiu no contexto do primeiro movimento e não do segundo; isso demonstra como, para Menotti del Picchia, a divisão entre os dois grupos liderados por Oswald de Andrade não estava clara em suas memórias. Tais desacordos entre os dois grupos não eram tão evidentes na época de criação da editora, até porque o *Primeiro caderno de poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, foi impresso nas oficinas da Editora Hélios. Cassiano Ricardo, em seu livro de memórias *A viagem no tempo e no espaço* (1970), ressalta a importância da editora e comenta que o mensário contava “com boa aparelhagem em linotipos, máquinas de imprimir,

9 Os quatro primeiros números do mensário foram publicados pelo “Estabelecimento Gráfico Rosseti e Rocco”. Após o quinto número, a revista foi editada pela Editora Novíssima, e do décimo primeiro em diante, pela Editora Hélios – esta um desdobramento da Editora Novíssima.

10 Foram publicadas: *Chuva de pedra*, de Menotti del Picchia, *Borrões de verde e amarelo*, de Cassiano Ricardo, e *Discursos às estrelas*, de Plínio Salgado. Outros livros foram impressos pela editora, inclusive obras de Oswald de Andrade (1890-1954) e Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), mas não traziam as características visuais da coleção. Segundo Guelfi (1987), o que caracterizou essa coleção foi o aspecto gráfico das obras vinculadas ao grupo verde-amarelo: *Vamos caçar papagaios* (1926), com capa de Belmonte; *Boitatás*, de Pedro Saturnino (1883-1953), com capa de Paim; e *M. C.*, ilustrado por Di Cavalcanti (1897-1976).

11 Como afirmamos na introdução deste trabalho, utilizamos as memórias escritas por Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia como “possibilidades informativas” para esclarecer questões pontuais.

encadernação”, mas o que “faltava era capital” (RICARDO, 1970, p. 37). Segundo Guelfi (1987), a *Novíssima* acabou pelo mesmo motivo que acabam as revistas de arte e literatura, ou seja, por falta de verbas. Para a autor, os problemas financeiros a que aludem os ex-diretores de *Novíssima* surgiram quando a revista passou a se preocupar mais em definir sua posição em contraposição às antigas formas literárias. Com essa mudança de *habitus*, a autora considera que diminuiu consideravelmente o número de anúncios e, consecutivamente, o orçamento do mensário.

Apesar de utilizarem a revista *Novíssima*, o ponto alto, em termos de sistematização dos pressupostos do verde-amarelismo, foi a coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a), editada pela Hélios. Essa coletânea, publicada há menos de quatro meses do *M. C.*, reuniu artigos – escritos entre 1922 e 1927 – de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Além de dois textos coletivos, os artigos são divididos da seguinte forma: dois textos de Menotti, três de Cassiano e quatro de Plínio. Annateresa Fabris (1994, p. 238) defende que na luta entre o Curupira e o Carão, divulgada nesta coletânea, inaugurou-se a luta do presente contra o passado, mas o espírito estético do presente no qual o grupo verde-amarelo se inspirava não era o “extremismo” de Mário de Andrade nem da “estética importação” de Oswald de Andrade. Ainda de acordo com a autora, a modernidade verde-amarela não descarta a tradição “no seu ciclo ascensional através do tempo e do espaço”, assim como, na alma e na paisagem da Pátria. Para esses escritores, somente com a destruição do passadismo, os verde-amarelos conseguiram iniciar a construção de uma arte moderna e nacional, distante tanto de Mário de Andrade, quanto de Oswald de Andrade (FABRIS, 1994).

A nota dos autores escrita na coletânea afirma que, embora “cada qual guardando suas feições individuais”, o livro expressa “uma corrente de ideias e doutrinas” (PICCHIA, 1927, p. 8). Eles afirmam que esses artigos “não formam um corpo ordenado”, apenas “fixam alguns aspectos da renovação

literária, encarados do ponto de vista do grupo” (PICCHIA, 1927, p. 9). O livro representaria “o pensamento construtor da renovação política e literária”, tomando “a Arte na sua alta função social”, por isso, “oportuna e útil” (PICCHIA, 1927, p. 10). Mesmo afirmando que não representam “um corpo ordenado”, os artigos expõem a função social do grupo, ou seja, a de conceber a arte como função política. Outro texto coletivo afirma que os artigos marcam os “vários momentos da campanha” na luta do “Espírito Velho contra o Espírito Novo” (PICCHIA, 1927, p. 11). De acordo com o texto, essa luta deve ser contada por meio da história verde-amarela e dos “episódios da sua campanha até a revolução da Anta” (PICCHIA, 1927, p. 15).

Os autores procuram criar uma memória histórica da Semana de 22, tentativa reforçada na epígrafe do artigo “Arte Moderna”, de Menotti del Picchia – texto lido na segunda noite da Semana de Arte Moderna e inserido na coletânea mencionada. Essa epígrafe considera que o texto lido em 22 inaugurou “o movimento cujo espírito se encerra neste livro” (PICCHIA, 1927, p. 18). Considerando que a revolução literária de 22 desemboca nessa coletânea, o texto lido na Semana teria, para o grupo, o valor “documental de demonstrar a unidade e a continuidade da orientação verde-amarela” (PICCHIA, 1927, p. 18). As palavras lidas em 1922 são apropriadas pelos escritores para marcar o discurso fundador do grupo verde-amarelo cinco anos depois.

Após demarcar a origem literária do grupo, Cassiano Ricardo no artigo “O Curupira e o Carão” procura um símbolo para representar a Nação. Segundo o autor, o “curupira” poderia ser a alma nacional que se renova por meio da síntese das “unidades étnicas” (RICARDO, 1927a, p. 69). De acordo com Ricardo, de todos “os povos do mundo somos o único povo onde a vida, cheia de humanidade nova”, busca os “rumos da gênese” (RICARDO, 1927a, p. 69). Segundo o autor, o Brasil é o único país onde “o drama” vai “cessar a

dispersão de todas as raças para a elaboração do homem-síntese” (RICARDO, 1927a, p. 69). No artigo “Originalidade ou Morte” encontrado nesta coletânea, Cassiano Ricardo afirma que a

nossa originalidade não compreende apenas o que somos com a realidade presente mas o que temos de mais profundamente vital como originário: desde a anta que abriu caminhos ao exército empenachado para a conquista da tupyretama (originalidade originária) ao imigrante de todas as Pátrias que forma o primeiro plano da nossa perspectiva racial (originalidade presente) (RICARDO, 1927a, p. 47).

Para o poeta, a formação racial do brasileiro iniciou-se com o indígena e se completou com a chegada do imigrante. Nesse artigo, Cassiano Ricardo defende a fixação de um Brasil de forma racial e mental, numa espécie de Bandeirismo que marcou “as fronteiras a golpes de foice” (RICARDO, 1927a, p. 49). No artigo “Nem Ruy, nem Jeca” encontrado na mesma coletânea, o poeta apropria-se do bandeirante como símbolo para combater os dois males nacionais: contra o primeiro – o ruysismo –, a aliança do homem moderno com a terra, ou seja, o “Bandeirismo geográfico”; contra o segundo – o jeca tatuísmo –, o “Bandeirismo econômico”, que levaria as colunas verdes dos cafezais contra o sertão. De acordo com o escritor, a extensão territorial do Brasil fora traçada “a golpes ciclóticos de Bandeirismo”, mas essa extensão estaria sendo desperdiçada. Para essa retomada, seria necessário “um trabalho de unificação que a tornasse comum e a solidificasse [...] na justa realização de um destino” (RICARDO, 1927a, p. 90).

Com base na leitura da revista *Novíssima* e da coletânea de textos, é possível considerar que alguns enunciados – harmonia, recuperar as instituições republicanas, função social e política das artes, liberdade de ação – influenciaram a constituição do ideário verde-amarelo. Ao mesmo tempo, os enunciados encontrados na coletânea *O Curupira e o Carão* – o

indígena, a questão racial, o bandeirante, o caboclo, o rural e o urbano – vieram a completar o projeto literário e político da *Novíssima*. Dessa forma, consideramos que as experiências dos “novíssimos” e sua codificação no embasamento verde-amarelo foram os grandes norteadores do pensamento de Cassiano Ricardo, assim como as fontes inspiradoras para a elaboração do poema *M. C.*

Diante do exposto, relevante é entender como, ao longo da reescrita do *M. C.*, esses enunciados literários e políticos foram apropriados. Uma segunda intenção fundamental é avaliar como o projeto que orientou a escrita do poema foi redefinido na reescrita do poema. Para cumprir ambas as proposições, torna-se necessário realizar comparações entre as três primeiras versões do poema. Para compreender o processo de reescrita, dividimos a análise do *M. C.* da seguinte forma: as epígrafes, as divisões internas e os poemas introdutórios; os poemas que compõem a obra; e a recepção do poema pela comunidade literária. Com esse procedimento, mapeamos a inclusão e exclusão de enunciados literários e políticos encontrados na revista *Novíssima* e na coletânea *O Curupira e o Carão*.

CAPÍTULO II

O POEMA M. C. E UMA NARRATIVA MÍTICA DA ORIGEM DA NAÇÃO: AS EPÍGRAFES, ILUSTRAÇÕES, DIVISÕES INTERNAS E POEMAS INTRODUTÓRIOS

A primeira versão do *M. C.* vem a público meses depois da publicação da coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a). É importante alertar que, antes da publicação de 1928, existe um exemplar editado em 28 de dezembro de 1927. A leitura dessa versão merece atenção pelo fato de os estudos que tratam do *M. C.* não a incluírem na trajetória desse poema. Frente à ausência desses estudos, optamos em incluí-la em nossa análise. Essa versão não é considerada pela historiografia, supostamente, em razão dos poucos exemplares editados. Na verdade, foi encontrado apenas um exemplar na Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR), em São José dos Campos. Em nossa abordagem, problematizamos sobre o uso e a apropriação dessa versão, indo além do argumento de que “seu desaparecimento” das análises está associado apenas ao acesso à edição.

A leitura da epígrafe inicial do livro nos permite um primeiro contato com as intenções raciais, econômicas e políticas do poema. Escrita por Plínio Salgado, a epígrafe anuncia:

Se ele foi o curumi das tabas, o moleque da senzala, deve ser também o italianinho das nossas fazendas de café e o escoteiro das nossas escolas. É a criança traves-sa. E, como criança, é a própria imagem da Pátria (RICARDO, 1927b).

Dessa epígrafe retiramos duas observações. Uma primeira observação está no fato de que as “fazendas de café” finalizam a continuidade histórica iniciada com o encontro racial. Essa construção pode ser considerada como uma tendência

regionalista do poema e expressão do *habitus* dos escritores paulistas da década de 1920. O que chama a atenção não é o regionalismo explícito pela produção cafeeira e, sim, o implícito. Se a colonização brasileira foi feita por portugueses, por que trazer o “italianinho” como elemento racial? Essa problemática nos leva a propor outras duas questões. Seria por que a imigração italiana e a produção do café ocorreram com maior força em São Paulo e, por isso, afirmariam o distanciamento com a colonização do Nordeste? Ou ainda: seria para lançar as bases de uma interpretação do passado que justificaria a particularidade paulista frente ao todo nacional? Ambas as proposições se completam em uma trama que associa a valorização de símbolos regionais como plataforma de idealização da Nação. Essa transposição simbólica do regional para o nacional – presente no ideário da *Novíssima* – possibilita construir as bases para o entendimento da categoria “regionalismo totalizante”, isto é, a transfiguração simbólica de uma região para outras regiões e, conseqüentemente para a Nação.

No que se refere à região produtiva, a epígrafe poderia incorporar outras regiões econômicas, mas prefere se apropriar da região cafeeira como característica econômica para representar a Nação. Frente a essa constatação, até que ponto a apropriação de elementos simbólicos regionais ficaram restritos à inspiração literária? Como a associação entre o nacional e o regional se desenrola ao longo do poema? E como essa tendência do poema inicial se comporta ao longo das várias edições? Essas questões serão solucionadas no decorrer de nossa análise. De qualquer modo, já podemos afirmar que a intenção do poema é demarcar, espacialmente no passado, determinadas representações necessárias para significar o presente.

A segunda observação se refere ao fato de que as raças que compõem o brasileiro são adjetivadas com o termo “travesso” e “criança”; tal associação (raças/infância) leva a entender

que um dia irão crescer. Partindo da consideração de que as raças e a Pátria são “crianças”, emerge a prerrogativa de disciplinar e orientar algo que cresce. Em contraponto à alegoria que representa o povo e a Nação como “criança travessa”, encontra-se o “escoteiro das nossas escolas”, aquele que já é disciplinado. Com base nessas comparações, é possível levantar considerações sobre as alegorias utilizadas para criar a sensação de pertencimento à Nação: o Brasil-menino. Para expor e compreender como essa Nação que cresce se desenrola no poema, elencamos algumas apropriações simbólicas, tais como a escola, o escoteiro, a conquista, o território, as memórias do mundo rural e a formação da “raça cósmica”. O poder simbólico adquirido por essas alegorias, ao longo das edições, somente poderá ser percebido na análise das obras publicadas na década de 1930, pois a anunciação de uma força que guie o povo-criança é amplificada nestas edições.

Há, ainda, outra intervenção feita por Cassiano Ricardo na obra de 1929, uma nota explicativa esclarecendo a origem do título do livro:

O seu nome indígena era Sacy Pererê. Devido à influência do africano o Pererê foi mudado para Cererê. A modificação feita pelo branco pra Matinta Pereira; e não era de estranhar (diz Barbosa Rodrigues no seu *Poranduba Amazonense*) que ele viesse a chamar-se ainda Matinta Pereira da Silva. Daí *Martim Cererê*. É o Brasil-menino, a quem dedico este livro de histórias e de figuras (RICARDO, 1929).

Completando a epígrafe de Plínio, a inscrição incorpora os motivos raciais na inspiração do título do livro. Publicada no *Correio Paulistano* em 7 de janeiro de 1928, essa nota explicativa foi retirada de um artigo de Cassiano Ricardo que pretendia esclarecer o título do livro para “amigos e críticos passadistas”.

Até o momento, nossos questionamentos acerca da epígrafe problematizaram “a criança que deve crescer”, a fusão racial e a produção cafeeira como elementos que se articulam

na tentativa de construir uma versão da origem da Nação. Nosso próximo passo será a leitura dos títulos das divisões internas e dos poemas introdutórios. Com esse recurso será possível iniciar o delineamento das interferências realizadas pelo poeta e, com isso, ampliar os estudos sobre o M. C.

Na versão de 1927, encontramos letras capitulares com iluminuras no início dos poemas, as quais ilustram cenas rurais, da fauna, flora, elementos raciais, folclóricos e a cidade. A inclusão desse recurso demonstra o quanto o poeta estava tomado pela estética tradicional, mesmo representando elementos encontrados na narrativa inspirada pelos ensejos modernistas. As letras capitulares acompanhadas de iluminuras são abandonadas nas versões posteriores. Resolvemos destacar algumas dessas letras capitulares: a cidade, a “terceira raça”, o indígena, o campo e a chegada do marinheiro.

A primeira seção da versão de 1927 apresenta a inscrição “*Inubia Guerreira. Primeira Marcha: os guerreiros de tanga; os carijós, guayánas...*”. A próxima seção intitula-se “*Os exércitos de três cores. Segunda Marcha: arrancada violenta dos homens que foram buscar pedras verdes abrindo as portas do sertão e deixando no chão a memória das caminhadas numa trama vermelha de estradas*”. A penúltima seção intitula-se “*A marcha dos soldados verdes. Terceira marcha: Independência ou morte! A desfilada dos cafeeiros. O avanço rápido da lavoura no louro exército das enxadas. Imigrantes levando charruas para rasgar a terra que escorria no sangue roxo das roçadas*”. E ao final somos convidados a compartilhar a “*Minha xícara de café e meu jornal*”.

Quanto à divisão interna da publicação de 1928, vemos profundas alterações. As partes do livro podem ser apresentadas da seguinte forma: “*a indígena formosa chama-se Uiára¹²...*” e “*chegou o dia português e quis casar com a Uiara...*” e a “*Uiara lhe disse: vai buscar a noite...*” e com o lusitano “*a noite veio...*”

12 A palavra “Uiára” aparece nas versões do poema ora com acento gráfico, ora sem. Entretanto, quando nos referirmos a essa personagem, não usaremos o acento gráfico, de acordo com a atual regra de acentuação.

então nasceram os gigantes, heróis das três cores”. Na sequência, o poeta anuncia “*a marcha dos soldados verde*” e a última parte permanece idêntica à versão de 1927. Algumas divisões não repetem a anterior, ou seja, essas seções não definem a primeira, segunda e terceira marcha, mas seguem a narrativa do encontro racial, o nascimento dos gigantes, a marcha dos cafezais e o descanso com a xícara de café e o jornal.

É importante uma ressalva sobre a divisão do poema, pois todas as edições a partir de 1928 seguem o mesmo padrão, salvo algumas modificações que são interrompidas a partir da versão de 1932. Na edição de 1929: “*A moça*¹³ *bonita chamava-se Uiara...*” e “*certo dia, chegou um marinheiro*¹⁴ *e quis casar com a Uiara...*”, assim “*a Uiara lhe disse: vai buscar a noite...*” e “*a noite veio... então nasceram os gigantes, heróis das três cores*”. Na sequência, “*a marcha dos soldados verdes*” cede lugar ao grito que convoca: “*Soldados verdes! Rataplan*”. Ao final dessa edição, a recompensa chega com a “*Minha banda de música*” e não mais com o descanso merecido ao tomar a xícara de café lendo jornal das versões anteriores.

Assim como a edição de 1928, as divisões internas formam um encadeamento de acontecimentos que narra um percurso iniciado na gênese mítica até o Brasil moderno. Essas divisões expõem os pontos principais pelas quais a narrativa ricardiana explica o passado: o encontro entre a índia e o branco, que é selado pela chegada do negro; o nascimento dos gigantes que abre caminho para a “soldadesca verde”; e o descanso na fase moderna. No entanto, na versão de 1929, a banda de música ocupa o lugar da xícara de café e do jornal, o que não deixa de se referir ao descanso, mas remete a algo que convoca e anuncia. Com essa interferência, o poeta abre

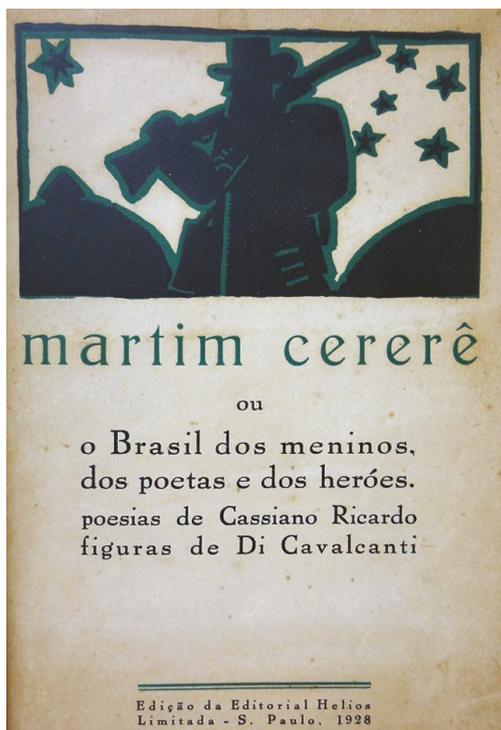
13 O termo “indígena formosa” da edição de 1928 foi substituído por “moça bonita”.

14 A escolha do termo “marinheiro” no lugar de “português” exprime uma tendência do início do século XX: o desaparecimento gradual da influência portuguesa.

possibilidades de futuro que não poderiam ser vislumbradas simplesmente com o descanso. Nesse sentido, a caminhada iniciada no tempo primitivo não cessou, pois pode ser retomada com a anunciação do espírito que não descansa.

Em 1928, chega oficialmente ao público a primeira edição de *M. C.* com ilustrações assinadas por Di Cavalcanti. Como podemos observar na imagem reproduzida abaixo, a ilustração da capa representa o principal herói do poema, o qual é ornamentado com elementos simbólicos do imaginário sobre o bandeirante: chapelão, “trabuco” e a serra que deve ser transposta. Além desses, o ilustrador insere uma alegoria criada pelo poeta – a constelação do “cruzeiro do sul” – para representar o branco, o negro, o índio, o imigrante e a quinta raça: a “raça cósmica”.

Imagem 2 – Capa *M. C.* (1928).



Pela imagem da capa, percebemos que Cassiano Ricardo foi herdeiro da tradição paulista, uma vez que se apropria do bandeirante como uma das personagens centrais de sua narrativa. No que se refere ao bandeirante, essa personagem já vinha sendo um importante tema em trabalhos histórico-gráficos, literários e pictóricos desde as últimas décadas do século XIX. A historiografia sobre as Bandeiras pode ser dividida em dois momentos: o primeiro no século XVIII, e o segundo nas três primeiras décadas do século XX. O primeiro momento se preocupou em transcrever as fontes. Nessa perspectiva, o que se chama bandeirante era o paulista entrando no sertão, o conquistador e descobridor das minas de ouro, o chefe das tropas, o caçador de índio, o que combate os escravos rebelados. No segundo momento, entre 1890 e 1930, o bandeirante foi resgatado como símbolo paulista com base em qualidades individuais de coragem e determinação. Paralelamente, foram atribuídas características nacionais, pois foram eles que realizaram a integração e a expansão do território nacional (LIPPI, 2000; ABUD, 1985). Por mais que a ilustração acima tenha sido feita por um artista modernista e carioca, os mesmos elementos imagéticos encontrados na tradicional forma de representar os acessórios do herói também foram incorporados na ilustração da capa do poema.

Uma primeira interferência em relação à capa do *M. C.* se refere ao fato de que, na versão de 1927, a inscrição “o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis” surge como subtítulo da obra. Já na versão de 1928, ela se comporta como outra possibilidade de título do livro e não apenas como complemento. Seguindo nosso raciocínio, ao incluir a conjunção coordenativa “ou”, o poeta pretende dar uma explicação mais clara ou ainda espera potencializar o título do poema. Do mesmo modo que a inscrição – servindo ou não como complemento ao título –, a inserção da ilustração do herói bandeirante na capa procura intensificar simbólica e imageticamente a apresentação do poema ao leitor.

A edição de 1929 é anunciada como “forma definitiva” pelo próprio poeta. A inscrição “o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis” retorna como complemento ao título. Esta versão não traz as letras capitulares com iluminuras da publicação de 1927 e, muito menos, as ilustrações de Di Cavalcanti. Ao modificar a ilustração da capa do *M. C.*, Cassiano Ricardo retira o bandeirante e insere um soldado marchando com a bandeira nacional. Essa ilustração provavelmente pode ter sido feita pelo próprio poeta, haja vista que, quando dirigia a revista *Panóplia* (1917), Cassiano Ricardo inseria algumas de suas criações visuais na revista. Acreditamos também que possa ser do poeta porque, uma vez que na edição de 1932, a ilustração da capa foi criada pelo autor e, salvo as diferenças, as duas capas – de 1929 e 1934 – trazem elementos estéticos semelhantes.

Imagem 3 – Capa *M. C.* (1929).



Embora traga os mesmos elementos cromáticos da ilustração da versão de 1928 – a predominância do verde e sombreado – essa ilustração representa outro universo espacial. Enquanto na versão de 1928 o bandeirante – símbolo regional – representaria a conquista do território, o desbravamento da terra e a origem na Nação partindo de um espaço determinado (São Paulo), na imagem da versão de 1929, encontramos um soldado carregando a bandeira brasileira – símbolo nacional – em meio à cidade. Pela comparação dessas duas capas, vemos dois pontos temporais: passado e presente. Como discutiremos no decorrer deste livro, Cassiano Ricardo estabelece um jogo entre o tempo mítico e o tempo histórico com o objetivo de elaborar a origem mítica da Nação, jogo que pode ser encontrado tanto na leitura dos poemas quanto nas imagens que ilustram o *M. C.*

Com o intuito de dar continuidade às avaliações sobre a reescrita do poema, em um primeiro momento destacamos a forma como a obra foi apresentada ao leitor: a epígrafe inicial, a inclusão da nota explicativa e o jogo que o autor fez com o subtítulo do poema e os títulos internos. De agora em diante, vamos nos deter às introduções que antecedem a narrativa da origem nacional. Isso será necessário para apreender até que ponto as intervenções de Cassiano Ricardo também alcançaram as partes introdutórias das versões do *M. C.* publicadas na década de 1920.

Somente após quatro poemas introdutórios, inicia-se a narrativa da origem nacional na versão de 1927. A “História do Brasil para Meninos” é o título de um dos quatro poemas introdutórios à edição de 1927. Esse texto descreve uma cena em meio à paisagem deslumbrante. Segundo a narrativa, pelo espaço mágico retratado “num quadro de Victor Meirelles”, corre

um grande exército de três cores,
de homens vermelhos, de homens brancos, de homens pretos,
de tiradentes com cabeças de alvorada

com garibaldes de chapéu redondo em cavalgada.
E vejo os gigantes de botas [...]
E vejo um príncipe aguerrido
num momento de glória e de zanga erguer a espada iluminada
e dar o grito do Ipiranga.

Nisto de dentro dela
solta um soldado azul de dragona amarela
e grita: viva a República! (RICARDO, 1927b, p. 8).

O poeta compõe esse texto baseado em uma linha temporal iniciada com a primeira missa, o encontro das três raças, passando pelas bandeiras paulistas, por “tiradentes” e “garibaldes”, pelo “grito do Ipiranga” chegando ao momento que se grita “viva a República”. Essas alegorias históricas integradas pelo imaginário republicano são apropriadas para definir as temporalidades da História da Nação: Colônia, Império e República. A apropriação desses elementos pode ser explicada não apenas pelas experiências literárias de Cassiano Ricardo e do grupo ao qual pertencia, mas pelo ponto de vista do poeta, no qual a República era o valor máximo da Nação e deveria ser protegida “contra os usurpadores do poder” (*NOVÍSSIMA*, 1923). Essas inserções também demonstram que Cassiano Ricardo era simpático à matriz histórica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Para entender melhor como a matriz histórica elaborada pelo IHGB foi apropriada por Cassiano Ricardo em seu poema, as considerações de Noé Freire Sandes (2011) são um excelente caminho. Segundo o historiador, o IHGB tornou-se o lugar de tradição, onde se fixaram nomes imperecíveis e, mais ainda, construíram a representação de um tempo capaz de esconjurar os fantasmas da História Imperial que ameaçava a obra da unidade nacional pretendida pela República de 1889. Segundo o autor, o Centenário da Independência possibilitou que o IHGB incursionasse pela História e, ao ter a independência do Brasil como emblema, identificou o momento de fundação nacional. O autor considera que a

referência aos heróis nacionais tornou-se elemento quase obrigatório nas comunicações das delegações que participaram das comemorações. De acordo com o autor, a tradição herdada do Império foi sendo incorporada na matriz interpretativa elaborada pelo Instituto e passou a conviver com a simbologia republicana. Consideramos que o *M. C.* é um texto poético que busca interpretar o passado nacional por meio do gênero poema com tonalidades épicas. Segundo Massaud Moisés (1971a), a poesia épica seria “a narração dum fato histórico de relevância nacional e universal, recuando no tempo o suficiente para se transformar, no inconsciente coletivo, em mito ou lenda” (MOISÉS, 1971a, p. 61). Nesse retorno ao passado na composição do poema, consideramos que Cassiano Ricardo assimila mito, lenda e história, assim, consegue criar o que o autor define como elo entre o “maravilhoso fantástico” – ligado à imaginação, à superstição, à magia, ao irreal, ao quimérico e ao oculto – e o “maravilhoso alegórico” –, empregando a alegoria, o mito e a prosopopeia a fim de personificar fatos da natureza, acontecimentos históricos e as grandes ideias. Cassiano Ricardo não tinha outra forma de narrar o passado nacional a não ser recorrendo às interpretações do IHGB, principalmente as elaboradas pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP).

Ao lado de Alfredo Ellis Jr (1896-1974) e Paulo Setúbal (1893-1937), Afonso d’ E. Taunay exerceu grande influência na forma como Cassiano Ricardo inseriu o bandeirante e a matriz do IHGB em seus escritos. El Dine (2010) analisa as posições de Alfredo Ellis Jr. e Cassiano Ricardo no debate das décadas de 1920 e 1930, privilegiando suas respectivas obras: *Os primeiros troncos paulistas* (1936) e *Marcha para oeste* (1940). A autora discute a contribuição desses autores para a historiografia bandeirante e o diálogo entre a interpretação da história paulista e brasileira nos projetos de modernização que defenderam. Segundo Sílvia Lopes Raimundo (2004), para contar a história nacional partindo do território, Afonso d’

E. Taunay contribuiu bastante com a matriz elaborada pelo IHGSP. A autora lembra que esse historiador dedicou-se ao resgate da documentação a respeito da expansão das fronteiras territoriais oriunda das bandeiras paulistas.

As apropriações dessas personagens e fatos históricos no poema introdutório servem como meio de aproximar o *M. C.* a uma espécie de interpretação histórica da formação da Nação. Ao anunciarmos a simpatia de Cassiano Ricardo ao IHGB, devemos levar em conta que os fatos históricos elencados como origem nacional carregam uma narrativa que não é neutra, pois existem inúmeras escolhas antes de se chegar à consagração de um “fato histórico”. O poeta escolhe, na primeira escrita do *M. C.*, determinados fatos e personagens – garibaldes, Tiradentes, o “príncipe aguerrido”, o “soldado de dragona amarela” e a “princesa que ficou santa” – que explicam a República de 1889 e, como veremos ao longo deste livro, no decorrer da reescrita do poema, afasta-se de alguns deles. Acreditamos que os fatos e personagens são associados à narrativa do poema de forma distinta e, dessa maneira, o poeta recompõe a formação do Brasil-menino no *M. C.* O poeta seleciona marcos e personagens históricos que interagem com a descrição da natureza típica do Romantismo, como demonstra a inserção da primeira missa retratada por Victor Meirelles (1832-1903) para ilustrar a chegada do português. Na construção dessa memória histórica, o autor incorpora a matriz do IHGB, o mito das três raças e a leitura regionalista atribuindo importância fundamental ao “gigante de botas”, leia-se bandeirantes. Todas essas apropriações procuram dar sentido ao presente nacional por meio de uma interpretação histórica do passado já consolidada. A apropriação de elementos históricos tem uma dupla função: atribuir veracidade ao poema e poetizar alguns fatos históricos elencados como mitos de fundação.

Na versão de 1927, outro texto – com o mesmo título do livro – deixa de lado as apropriações históricas para abordar apenas

a origem étnica do nome do livro. Mitificando o passado-primitivo que se prolonga através do tempo até chegar à República, Cassiano Ricardo conta a história de um “tapuio pequeno”

fugido de alguma taba vivia no sertão bruto [...]
Certa vez, depois que os brancos tomaram conta dessa terra
apareceu no mato um homem preto [...]
Pegou o moleque selvagem [...]
Levou a creança travessa pra mãe-preta criar
[...]
Mas um dia o jacaré [...]
Quis pegar o menino Então o negro da Angola levou o garoto
pra escola [...]
E disse: seu professor eu agarrei esse menino
que andara brincando no mato
quase o encontrei sem destino (RICARDO, 1927b, p. 9-10).

E o professor pergunta:

– Como se chama o pequeno.
– Seu nome é Sacy Sererê; mas diz ele que é sacy caperê, pererê,
não sei quê..
O professor tomou nota, e depois de um silêncio expressivo:
– Sacy não é nome de Gente. Vamos dar-lhe um nome cristão;
Mas escolha outro nome qualquer,
este não!
[...]
não Sacy-Cererê, como queria o preto, nem Sacy Pererê, como
disse o menino,
mas Martim Cererê.
Foi assim.

Batizaram um destino...
Era o Brasil-menino (RICARDO, 1927b, p. 9-12).

Após a apropriação de personagens e acontecimentos históricos, a questão racial é tomada para marcar a origem do título do livro. Nessa narrativa, um homem preto pegou o “pequeno tapuío” e “levou a criança travessa para sua mãe-preta criar”. Daí, por suas travessuras e pela falta de capacidade da “mãe-preta” para educar o menino, ele é levado à escola com o intuito de “dar um jeito e fazer dele um doutor” (RICARDO, 1927b, p. 12). A primeira providência do professor é dar um nome cristão ao menino. Ao ser levado à escola, o “pequeno tapuío” viu que o professor “escreveu no caderno/não Saci-Sererê, como queria o preto,/nem Saci-Pererê, como dizia o menino,/mas Martim Cererê”.

Ao retomar o tema racial, o Brasil-menino foi disciplinado “depois que os homens brancos tomaram conta” da terra. Na interpretação da origem racial feita por Cassiano Ricardo, não há paridade nas contribuições de cada raça, visto que o “pequeno tapuío” só encontra seu destino quando vai para a escola, onde é batizado com um nome cristão. Ora, as afirmativas “Saci não é nome de gente” e “vamos dar-lhe um nome cristão” revelam a visão que Cassiano Ricardo tem das outras duas raças. Ao não aceitar o nome “Saci” do índio e “Sererê” do preto, o poeta descarta a valorização paritária das contribuições raciais, pois o professor prefere homenagear um representante dos seus: Martim Afonso (1500-1571). Ao dar um nome cristão, o poeta também descarta qualquer influência religiosa das outras raças, de forma que, apenas o cristianismo é posto como verdadeira religião e como algo que civiliza, pois “Saci não é nome de gente”. Vemos, com isso, que o poeta não consegue alcançar em seu poema a gênese racial sem preconceitos que anuncia nos artigos encontrados na coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a).

O recurso à escola expressa um modo específico do “processo civilizador” como fonte de inspiração do poema. Ao inserir a escola no *M. C.*, Cassiano Ricardo incorpora em seu poema uma espécie de processo civilizador próximo às observações

de Norbert Elias (1994), pois levar o “selvagem” para a escola significava buscar repelir os costumes “bárbaros” e a rudeza que nele encontraria. Consideramos que, ao levar a criança selvagem para a escola, ao dar um novo nome a ela, ao fazer com que ela se torne culta, o poeta lida com aspectos típicos do processo civilizatório, visto que pretende civilizar o outro ao dar-lhe educação. Entendemos que Cassiano Ricardo compartilhava de uma interpretação historiográfica estabelecida, da mesma forma, com um senso comum que pensava a constituição ideal da Nação composta apenas por brancos e cristãos. A inferioridade das outras duas raças e a predominância do branco não podem ser entendidas como uma exclusividade da perspectiva ricardiana, visto que elas são anteriores ao poeta, mas como um diálogo de Cassiano Ricardo com as hierarquias existentes. De qualquer modo, não podemos menosprezar a apropriação dos projetos de educadores que apontavam a educação, ensino e escola como meio de remodelar o povo. O ato de levar o “pequeno tapuio” para a escola é uma das formas encontradas pelo poeta de inserir os indígenas e afrodescendentes no ambiente escolar para que fossem civilizados.

Na sequência de poemas introdutórios da versão de 1927, encontramos o texto “Tende Toda Esperança. Vos Que Entrais!”. Tal texto narra a chegada dos imigrantes que “desceram na manhã dos navios [...] trazendo velhos dias de realeza” (RICARDO, 1927b, p. 13). De acordo com a narrativa, eles chegaram trazendo “esperanças misturadas com lembranças” e “braços para a lavoura” (RICARDO, 1927b, p. 14). O poema “Alegoria das três marchas” é o último texto introdutório dessa edição; nele, encontramos as três marchas: a primitiva, a bandeirante e a cafeeira. Ao fim dessas marchas, a cidade de São Paulo é incorporada no universo étnico-mítico-histórico-predestinado criado pelo poeta.

São Paulo! Chegada e partida de todas as marchas de um
povo que andou pelo mapa da
América no “espantoso ondular das

bandeiras” marcando fronteiras
ao país das palmeiras! [...]
Locomotivas desenrolando com as rodas a manhã
de ouro nas fitas de aço.

Vida gritando rodando batendo martelos.
E uma voz de comando ordenando mandando.
São Paulo!
[...]
Cidade dos telhados sempre novos
e dos arranha-céus que parecem suspensos no dia! Casas no
centro com losangos amarelos e retângulos verdes flutuando
na porta das torres
nas horas nacionais de maior geometria e
maior alegria!
Ó Brasil matutino!
Ó alegria das raças do mesmo destino!

(Rufa o tambor da República
na praça pública) (RICARDO, 1927b, p. 16-17).

Podemos perceber que, nesse último poema introdutório da versão de 1927, o escritor constrói a ponte entre o passado – primitivo – encontro racial e os “gigantes de botas” – e um presente – moderno – locomotivas, arranha-céu, viadutos e a República. Os bandeirantes são os responsáveis por demarcar as fronteiras da Pátria, de forma que São Paulo torna-se o *locus* de partida – o tempo das bandeiras – e de destino – o tempo da máquina – do Brasil. Alguns recursos estéticos modernistas, como a “geometria cromática”, são relacionados com as “horas nacionais”, que refletem a “alegria das raças do mesmo destino”. Nessa Nação em construção, novamente todas as raças se reúnem disciplinarmente para escutar o “tambor da República em praça pública”.

Ao contrário da edição de 1927, a seção introdutória das versões de 1928 e 1929 é composta por apenas um poema. Cassiano Ricardo modifica a edição de 1928 deixando-a bastante

reduzida, permanecendo apenas o texto “Martim Cererê”. Mesmo mantendo o poema, o poeta realiza intervenções em algumas partes, principalmente com inclusão de algumas linhas no final. Após o tapuio pequeno ser levado para a escola,

[...] nada mais comovente do que vê-lo entusiasmado nos dias de festa pública quando ele, à frente de todos, como se fosse um soldado

Toca o tambor da República! (RICARDO, 1928, p. 3-6).

Conservando apenas esse poema da versão anterior, o poeta deixou de lado outros temas – as bandeiras, os heróis republicanos, o café e a cidade industrial – na introdução, mantendo apenas a origem étnica no nome do livro. Mesmo assim, a questão disciplinar-civilizar o elemento selvagem para servir à República garante a continuidade de sentido, até porque as últimas seis linhas são inseridas apenas nessa versão. Com tal montagem, o poeta insiste em manter a relação entre o passado racial, o Brasil-menino e a escola como forma de disciplinar. A questão racial encontra-se inserida na argumentação de disciplinar e civilizar o ser primitivo, pois “o moleque selvagem” como representação do Brasil-menino, ao ir para a escola, além de se tornar um doutor, torna-se um soldado que servirá à República.

As duas versões demonstram como a questão disciplinar é fundamental para a narrativa: “à frente de todos,/como se fosse um soldado”. Destacam-se em ambas as introduções dois pares evolutivos que se contrapõem – passado-primitivo e presente-moderno e, ao mesmo tempo, completam-se para dar sentido à narrativa da formação do povo-nação. No entanto, na introdução de 1928, os temas como a exaltação dos heróis e acontecimentos históricos, o café e, acima de tudo, São Paulo como destino da Nação são renegociados na introdução do *M. C.* Por outro lado, como já indicado, a exaltação da República, ao final do poema introdutório, permanece como destino desse “Brasil-menino”.

Modificando novamente a apresentação do poema, na versão de 1929, deparamos com um dos últimos textos da edição de 1927 – “Meus Heróis” – e não mais o texto da edição anterior. Nessa versão, o poeta pensa “em mil coisas bonitas” e no “país onde tudo é criança”,

Onde a terra é criança que brinca [...]
Onde os rios também são crianças [...]
numa paisagem torta e desmanchada toda manchada de
esperança
[...] E vejo um Brasil cheios de dínamos e apitos
de fábricas
[...]
E vejo lá em cima o tapuío.
E vejo um matuto cearense
pequeno no porte e gigante na audácia. E vejo o mané chi-
que-chique [...]
Meus Heróis, caborés, capangas topetudos, Taboréus,
canhaboras,
Cangaceiros, jagunços, curimbabas do norte [...]
Meus irmãos sem destino Caiçaras, piraquaras nadadores
canoeiros agrestes [...]
Meus gaúchos de poncho meus guascas violentos [...]
Meus caboclos paulistas
Que chegaram primeiro ao Brasil brasileiro [...]
Meus irmãos!
Meus heróis! (RICARDO, 1929, p. 5-7).

Aqui ocorre uma grande alteração em relação às outras introduções, pois as referências à República, aos “gigantes de botas” e à marcha dos cafezais são deixadas de lado, mas não esquecidos. Nessa versão, também é retirada a origem do nome *Martim Cererê* – a origem étnica do título fica restrita a uma nota explicativa inserida nesta mesma versão – e o papel da escola na transformação do indivíduo selvagem em

soldado da República. Os signos que permanecem e recebem valorização são: 1) a associação do Brasil a uma criança que amadurece; 2) os indivíduos sem destino, encontrados apenas no centro urbano “cheio de dínamos e apitos de fábricas”. A alteração mais marcante está na descrição do brasileiro, que passa a incorporar vários tipos regionais – Norte, Centro-Sul e Sul – como “heróis”. Esses heróis regionais estiveram presentes apenas no final da versão de 1927, mas, nela, quem chegava ao “Brasil brasileiro” eram os cuiabanos e não os paulistas da versão de 1929. Como visto, durante a narrativa, o poeta apropria-se de personagens – Anchieta, Martim Afonso, Borba Gato, Raposo, Fernão Dias e o Anhanguera, Zumbi, Tibiriça, Mbicy, Garibaldes, Tiradentes, D. Pedro I e sua neta D. Isabel – como recursos que servem a sua pretendida idealização da gênese do brasileiro. Todas as menções às personagens históricas deixam a expectativa de que eles são os heróis nacionais derivados do IHGB. No entanto, ao final da versão de 1927, o poeta aponta outros heróis: o matuto cearense, o Mané-chique-chique, os caborés, os capangas topetudos, os taboreos, os canhaboras, os can-gaceiros, os jagunços, os curimbabas do norte, os caiçaras, os piraquaras, caçadores canoieiros agrestes e os cuiabanos. Todos eles são “irmãos sem destino”, “marcados por todos os sois/por todas as chuvas, por todos os ventos/por todos os climas, por todos/os sofrimentos./São esses os meus heróis” (RICARDO, 1927b, p. 159). Esses heróis não estão presentes na versão de 1928 e somente são encontrados na parte introdutória da publicação de 1929.

A primeira estrofe do poema “Meus Heróis” foi retirada do poema “O jornal mundo”, presente nas versões de 1927 e 1928 do *M. C.* O poeta também insere trechos do poema “História do Brasil para meninos”, de 1927. Cassiano Ricardo realiza montagens e desmontagens de textos que merecem atenção, especialmente no poema “Meus heróis”: na versão de 1927 – esse texto é encontrado no final do livro –, são os

“caboclos cuiabanos que chegaram primeiro ao Brasil brasileiro” (RICARDO, 1927b, p. 159); na versão introdutória de 1929, são os “caboclos paulistas que chegaram primeiro ao Brasil brasileiro” (RICARDO, 1929, p. 7). Ao elencar apenas o paulista que chegou ao Brasil brasileiro, o autor fortalece o regionalismo em sua obra. Essa intervenção fortalece a representação que afirma a supremacia de São Paulo frente ao restante na Nação.

As modificações abrem possibilidades de interpretações na parte introdutória do poema, uma vez que a tendência regionalista sofre ampliação ao englobar outros tipos regionais. Anteriormente, os temas das introduções se restringiam a São Paulo como cerne da Nação; agora “tipos” de outras regiões são apropriados com o intuito de conferir “universalidade nacional” ao poema, um dos aspectos totalizantes que estamos procurando demonstrar. No entanto, o poeta define apenas o paulista como o primeiro a chegar ao Brasil, em contrapartida, os outros tipos regionais são “irmãos sem destino”.

Muitos dos enunciados encontrados na introdução remetem a temas abordados na revista *Novíssima* (1923) e na coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a). Um dos enunciados da *Novíssima* unia a defesa dos valores republicanos à criação de uma atmosfera de encontro do destino da Nação. Outros elementos foram acrescentados ao discurso do mensário, em particular; a raça, o bandeirante e a modernidade paulista. Estes novos enunciados estabelecem um contexto textual em que a valorização da República e a busca pelo destino se tornam o elo entre o passado-primitivo e o presente-moderno. Outra importante observação é que esses temas são tratados em uma produção artística consonante com a arte atual – losangos, retângulos e o urbano moderno – mas sem destruir a tradição – guerreiros nus, “gigantes de botas”, construções encantadas. Assim, essas três versões são exemplos da arte com raízes na “elegância moral” e consoante com a atualidade, mas longe de seus “exageros”.

Ancorado nessa concepção estética, Cassiano Ricardo criou uma interpretação do passado com vistas a compor uma idealização do presente herdeiro das tradições. Dessa forma, consideramos que o programa estético e político da revista e da coletânea materializam-se na escrita do *M. C.*

Ao avaliar as interferências na forma como o poema é apresentado ao leitor, não consideramos uma mudança de sentido, mas uma tendência que amplia o sentido inicial do texto, em que raça, bandeirante, café, indústria, destino, República, heróis consagrados nacionalmente pelo IHGB e heróis regionais são negociados para descrever a origem da Nação e do povo brasileiro. Poderíamos apontar como modificações a paulatina exclusão das personagens históricas e a inclusão de tipos regionais na narrativa da Nação, assim como o decréscimo da exaltação da República como representação nacional. Por outro lado, os heróis regionais disputam espaço com os “caboclos paulistas” como protagonistas que “chegaram primeiro ao Brasil brasileiro”.

Para que possamos compreender a questão do regionalismo no poema, contamos com as contribuições de Pierre Bourdieu (2008) sobre a constituição do discurso regionalista. Segundo o autor, na composição do discurso regionalista, os intelectuais reunidos em torno de um campo buscam critérios objetivos da identidade que são encontrados na prática social. Tais critérios constituem o objeto de representações mentais, que integram atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento. Na constituição dessas representações, também são apropriados alguns objetos, como os emblemas, bandeiras e insígnias. As representações mentais e objetais são estratégias de manipulação simbólica, tanto dessas propriedades como de seus portadores. Nesse sentido, as propriedades simbólicas regionais – no caso do poema, os bandeirantes, o café e a cidade moderna – podem ser utilizadas estrategicamente em função dos interesses materiais e simbólicos de seu portador.

No que concerne ao campo simbólico, existe a luta pela definição da identidade “regional”, que conduz ao combate entre representações destinadas a manipular as imagens. Para o autor, as lutas acerca da identidade regional – as mesmas que giram em torno de propriedades ligadas à origem – constituem um caso particular das lutas entre classificações. Ainda de acordo com a concepção de Pierre Bourdieu (2008), o discurso regionalista é um discurso performativo, que visa impor como legítima uma nova definição e fazer conhecer e reconhecer a supremacia de uma região; no caso do poema, São Paulo.

Em consonância com essas afirmações, um ponto de fundamental importância na consideração do Modernismo é a sua relação com o regionalismo. Segundo Afrânio Coutinho (1970), o regionalismo esteve ligado à corrente tradicionalista, mas o Modernismo mostrou-se propenso a redefinir essa tradição com temperos novos. Sob a influência do Modernismo, o regionalismo incorporou a preocupação com as coisas brasileiras, com os temas nacionais, folclóricos e históricos. A linha nacional e a regionalista do Modernismo não surgiram de modo abrupto, mas a tensão entre elas foi responsável pela definitiva integração entre o particular e o geral, tal como as apropriações no texto de Cassiano Ricardo demonstram.

Seguindo essas perspectivas, consideramos que Cassiano Ricardo, mesmo citando outros tipos regionais, aponta apenas o paulista como o que chegou ao Brasil, ou seja, o escritor delimita o tipo regional para expressar os verdadeiros valores nacionais. Ao incorporar outros tipos regionais, o poeta sobrevaloriza o universo simbólico paulista como representação para construir a ideia de nacionalidade. Juntamente ao sentido regionalista da obra, encontramos a idealização do nacional que se materializa com a disciplina de todos à frente da República e com o bandeirante demarcando as fronteiras do território. Amparados por essa reflexão, cunhamos o termo “regionalismo totalizante” como motivo constituinte da

narrativa. Com o uso desse termo, defendemos que Cassiano Ricardo se apropria de determinadas representações regionais para edificar o seu discurso nacionalista.

Após a explanação sobre as interferências realizadas pelo poeta na parte introdutória do *M. C.* e de como essas consubstanciaram a construção de um discurso da nacionalidade, partiremos para o estudo dos poemas que compõem o corpo da narrativa mítica da origem da Nação. A partir dos enunciados que descrevem a constituição da totalidade nacional presentes na introdução, podemos compartimentar a análise interna do poema da seguinte forma: o encontro racial; o nascimento e a aventura dos “gigantes de botas”; seu desdobramento na marcha dos cafezais; e, por fim, o ressurgimento desse espírito na cidade moderna. Adotando essa cronologia presente na obra, partiremos de agora em diante para as comparações entre os poemas pertencentes ao *M. C.*

CAPÍTULO III
**A POETIZAÇÃO DA FORMAÇÃO RACIAL
DO BRASILEIRO NAS PÁGINAS DO POEMA
MARTIM CERERÊ**

No que concerne à apropriação simbólica do indígena nas letras nacionais, Afrânio Coutinho (1970) considera como primeiros indianistas José de Anchieta (1534-1597), Basílio da Gama (1741-1795) e José de Santa Rita Durão (1722-1784). Algumas denominações do Indianismo podem ser encontradas nos estudos de Afrânio Coutinho (1970): Barroco, Arcaico, Importado, Folclórico, Português, Romântico e o Cultural. Para o autor, somente com Gonçalves Dias (1823-1864) se pode dizer que surgiu o Indianismo com feição original influenciado pelo Romantismo Segundo esse autor, Mário de Andrade com *Macunaíma*, Raul Bopp com *Cobra Norato*, Menotti del Picchia com *A outra perna de saci* e Guilherme de Almeida (1890-1969) com o poema *Raça* compõem o Indianismo modernista. Como visto, a incorporação do índio como símbolo da nacionalidade articulou-se em duas fases: a primeira, romântica, e a segunda, modernista.

Vera Lúcia de Oliveira (2002) considera que, para solucionar o problema da dependência cultural, a intelectualidade incorporou o índio como extrato simbólico na literatura. O índio foi apropriado simbolicamente para expressar a “realidade”, o espírito, a especificidade e a originalidade brasileira. Os escritores modernistas afirmavam que a incorporação do índio deveria ser ordenada a partir do estudo da cultura indígena e não como um tema apenas estético. Segundo Helaine Nolasco Queiroz (2010), Cassiano Ricardo não resumiu o caráter nacional apenas ao índio, pois outros sujeitos teriam dado sentido à personalidade brasileira, entre eles os portugueses, os negros e os imigrantes. Mesmo assim,

o índio foi tomado como ponto de partida, não apenas como a primeira etnia que habitou a terra, mas como espírito que possibilita a adaptação às contingências.

Em relação a essa problemática, comparamos a parte dedicada à descrição de Uiara e da paisagem primitiva nas três primeiras versões do *M. C.* O quadro a seguir relaciona os poemas que antecedem o surgimento do “marinheiro branco” na narrativa do *M. C.*

Quadro 1 – Poemas pertencentes à seção primitiva das versões vintistas do *M. C.*

POEMAS	1927	1928	1929
Coema pyranga	X		
Ao país das palmeiras ¹⁵	X	X	
Curupá, papaco	X	X	X
A onça preta ¹⁶	X	X	X
Sorimam	X		
O canto do uirapuru ¹⁷	X	X	X
Meus filhos, ouvi! ¹⁸	X		

- 15 Em 1929, este poema recebe o nome de “Descida”. Além da mudança do título, o poeta excluiu o *Martim Cererê* como personagem de “cabelo comprido que vivia comendo frutos verdolengos e bebendo alvora com sangue de orvalho” que anda “por cerrados e campos com seu cortejo colossal de pirlampos” (RICARDO, 1927b, p. 22). No poema “*Martim Cererê* e o Gigante de botas”, encontrado apenas na versão de 1927, *Martim Cererê* surge como personagem “no fundo do mato ainda bruto” que “conhece os segredos da casa” (RICARDO, 1927b, p. 87). No texto “*Martim Cererê, Jogador de Futebol*”, ele é o “pequenino vagabundo” que joga bola (RICARDO, 1927b, p. 147). Ao final da versão de 1927, a personagem *Martim Cererê* é um “escoteiro que bate o tambor escolar conduzindo os meninos de todas as raças que chegam marchando” (RICARDO, 1927b, p. 163). Nas versões trintistas, o *Martim Cererê* como personagem da narrativa foi excluído; por outro lado essa personagem se torna sinônimo do espírito da Nação que busca seu amadurecimento
- 16 Nas quatro primeiras versões este poema permanece idêntico.
- 17 Na versão de 1927, o poeta não fazia referência a Rui Barbosa (1849-1923) como o uirapuru dos pássaros. Essa associação somente é incorporada na versão de 1928, permanecendo na versão de 1929.
- 18 Este poema, excluído da versão de 1928, retorna fragmentado na versão de 1929, com os seguintes títulos: “Amor indígena”, “A cobra grande” e “Tentação”.

POEMAS	1927	1928	1929
Sacy-Pererê ¹⁹	X		
A marcha de todas as coisas	X		
A voz do carão	X	X	
Curiango	X		X
O canto do sem-fim	X	X	X
Relâmpago ²⁰		X	X
A história da moça bonita			X
Amor indígena			X
A cobra grande			X
A tentação			X
A descida			X

Ao iniciar sua lírica na versão de 1927, Cassiano Ricardo recria o Brasil como “uma terra encantada com grandes rios e grandes cobras. Chamado país das palmeiras” (RICARDO, 1927b, p. 21). Nesse espaço de fauna esplêndida repleto de lendas e mistérios, vivia uma “indígena loura” em meio a animais enormes. Nessa paisagem, as “onças pretas, vermelhas, douradas de todas as cores” abriram “uma porção de corredores” (RICARDO, 1927b, p. 23). Depois, uma “procissão [...] de antas bravas” inaugurou “os primeiros caminhos” por onde entraram os exércitos de “homens nus e mulheres guerreiras” que “passavam marchando” (RICARDO, 1927b, p. 23). Essas linhas nos revelam a presença de recursos estéticos tradicionais – uma índia loira, mulheres guerreiras, terra

19 O Sacy-Pererê é uma personagem que presenteia o Ararauna com voz de taquara, o sem-fim com seu flautim que canta no fundo do mato e o Carão com o castigo de não mudar de penas. Ele é o “pretinho que está no caminho, brincando com bolas de joá [...] de uma perna só” (RICARDO, 1927b, p. 39). O Saci retorna após a chegada do marinheiro: “o Saci-Pererê menino peralta e sonso tomou o nome de Martim, em homenagem a Martim Afonso” (RICARDO, 1927b, p. 59). A partir das versões de 1929, o Sacy-Pererê é excluído da narrativa.

20 Este poema é um dos poucos que permanecem idênticos em todas as versões analisadas neste trabalho.

encantada, gigantes, guerreiros, dragões – no Modernismo ricardiano, ou seja, o poeta se apropria de elementos da literatura tradicional para compor os conflitos em seu poema. Isso não pode ser entendido como uma contradição em seu fazer poético, pois o poeta se afirmava defensor da arte afastada dos “exageros da atualidade”, contudo aberta às inovações que não destruíssem as tradições.

Em meio à descrição do ambiente selvagem, o pajé rememora aos mais jovens a história da “indígena muito formosa” que vivia em “uma gruta encantada” protegida “pelos dragões”. A história narrada pelo pajé se passava em um tempo primitivo, em um tempo em que tudo “era só dia; noite não havia” (RICARDO, 1927b, p. 32). A partir da alegoria da terra que só havia dia, Cassiano Ricardo pretende realçar a ausência de tempo na terra de Uiara através do predomínio do tempo mítico-primitivo. Veremos mais a frente como o poeta amplia a sensação de “eterno presente” de um espírito que se personifica no “gigante de botas” que busca encontrar o destino da Nação.

Na versão de 1928, o poeta realiza algumas intervenções nos poemas dedicados à terra encantada e à história contada pelo pajé. No poema de 1927, o pajé convoca os “guerreiros de tanga” com estas palavras: “Yá só pindorama koti itamarana pó anhatin yára rama recê!” (RICARDO, 1927b, p. 21). Essas palavras somente retornam na versão de 1934, mas não são ditas pelo pajé e, sim, por homens na praia. Já na versão de 1936, essas palavras retornam na voz do pajé. Na versão de 1927, o pajé conta “aos netos pequenos a história do curupira” (RICARDO, 1927b, p. 24) e narra a profecia da chegada do “dia marinheiro todo branco” (RICARDO, 1927b, p. 47). Na edição de 1928, o pajé apenas “conta aos netos pequenos a história da moça bonita” (RICARDO, 1928, p. 8).

Na versão de 1928, Cassiano Ricardo também insere elementos cromáticos para descrever Uiara: ela tinha “os cabelos verdes mais verdes que o próprio mato” e os “olhos mais amarelos do que os olhos de um gato” (RICARDO, 1928,

p. 8). Esses recursos a associa às cores da bandeira nacional e à vertente literária a que o poeta pertencia. Ao mesmo tempo em que a “indígena loura” é excluída na versão de 1928, a índia de “cabelos verdes” e “olhos amarelos” ocupa o seu lugar a partir da versão de 1929. Consideramos a inserção da “mulher de cabelos verdes” como mais um processo apontado por La Capra (1983), o qual demonstra que as ideias expostas no poema interagem com outras textualidades – nesse caso a pintura – para compor uma interpretação sobre a nacionalidade.

Com a inclusão da “mulher de cabelos verdes”, Cassiano Ricardo incorpora em seu texto outras representações encontradas na comunidade artística de seu tempo. Mário da Silva Brito (1971) avalia o impacto que “A mulher de cabelos verdes”, de Anita Malfatti (1889-1969), provocou nos meios artísticos na década de 1920. Segundo o autor, Mário de Andrade expõe esta opinião: “Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se” (ANDRADE *apud* BRITO, 1971, p. 58). Segundo Brito (1971), Menotti del Picchia não defendeu Anita Malfatti nessa hora, seguindo o exemplo de Monteiro Lobato (1882-1948); contudo, logo depois se redime afirmando que por mais “bizarra que fossem suas obras, não poderiam ser ausentes de qualidade” (PICCHIA *apud* BRITO, 1971, p. 60). A inserção da mulher de cabelo verde no poema de um representante da corrente modernista filiada a Menotti del Picchia possibilita a reabilitação da pintura de Anita Malfatti no grupo verde-amarelo.

Considerando a interação com outras textualidades, também podemos avaliar a inserção da “mulher de cabelos verdes” no poema na perspectiva das trocas simbólicas conceituadas por Pierre Bourdieu (1999). Essa perspectiva contribui para entender a composição do *M. C.* e a definição do campo artístico com o qual Cassiano Ricardo interage. Segundo

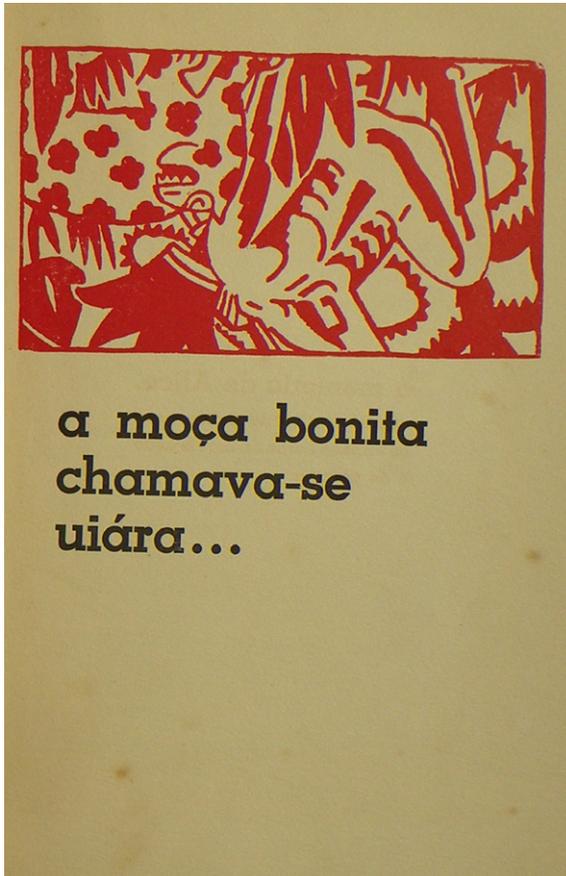
a concepção bourdieriana, os sistemas de produção e de circulação de bens simbólicos traduzem a lógica relativamente autônoma de seu funcionamento do campo artístico. Com base nas trocas simbólicas e na intertextualidade encontradas na interação entre a obra poética e a pintura, vemos como o campo artístico não é autônomo, uma vez que “é concomitante à explicação e à sistematização dos princípios de uma legitimidade propriamente estética, capaz de impor-se tanto na esfera da produção como na esfera de recepção da obra de arte” (BOURDEIU, 1999, p. 273). Com essa posição exposta por Bourdieu e La Capra, entendemos como o *M. C.* expressa a interação entre subcampos artísticos, pois a inserção da “mulher de cabelos verdes” após a terceira edição demonstra o quanto o *M. C.* pode ser capturado como um poema mutante, ou seja, uma obra que se apropria de produções artísticas preexistentes em versões posteriores ao texto inicial.

Retornando à comparação entre as versões do *M. C.*, nessa terra onde “só havia dia, noite não havia”, um “índio amoroso foi buscar a noite” para se casar com Uiara. Após longa caminhada, o “jovem guerreiro” recebeu o fruto que contém a noite e, com ele, o conselho de não abri-lo em seu caminho. Em seu retorno, o índio viu “o dia implacável e azul sobre sua cabeça./Não resistiu à tentação. Abriu o fruto” (RICARDO, 1927b, p. 37). Como a noite se perdeu graças à desobediência do “jovem guerreiro”, o “eterno dia” permanecia “numa paisagem que mudava/a todo instante de tão inconstante” (RICARDO, 1927b, p. 40). Nesse espaço inconstante, “o grande rio ia marchando longamente na tragédia das forças bárbaras em desordem” (RICARDO, 1927b, p. 40).

Essas representações – desordem, força bárbara, paisagem inconstante – são percebidas na ilustração do poema da edição de 1928. No entanto, nessa mesma edição, o poeta exclui os poemas que narram a falha do bugre ao ir atrás da noite. Essa é a única versão que a falha do bugre é excluída, não encontramos sequer uma referência externa que remeta

à razão da exclusão desse episódio, o qual retorna na versão de 1929. Podemos sugerir que seja resultado da inquietação do poeta na reconstrução da narrativa frente à recepção pela comunidade literária, que poderemos ver no último capítulo deste livro. No entanto, o retorno do episódio seria uma forma de afirmar que a falha do bugre, ao trazer a noite, apontaria para a incapacidade do nativo de inserir a terra de Uiara no “tempo profano”; sendo assim, essa é a deixa para que o branco cumpra seu papel predestinado no Novo Mundo. Tal aventura retorna na versão de 1929 e permanece nas edições seguintes.

Imagem 4 – Ilustração da primeira seção do M. C. (1934).



O poeta associa o indígena ora com a “natureza em movimento” e com o ambiente bárbaro em “trágica desordem”, ora como ser passivo que vive em “um eterno dia” que segue os caminhos abertos por animais selvagens. Tais representações podem ser observadas na figura 5: uma onça, um índio e um ambiente desordenado. Mesmo com a ausência dos textos que narram a falha do bugre, essa concepção do mundo primitivo em desordem permanece na ilustração que abre a seção referente à terra de Uiara na versão de 1928. Na mesma figura, podemos ver essa desordem não somente na junção entre vários elementos – fauna e flora –, mas na representação disforme do corpo humano que se mescla aos elementos da natureza. Nela, o humano perde sua forma corporal em uma tentativa “surrealista” de representar a natureza bárbara e desordenada antes da chegada do marinheiro, herói que trará a noite ao “País das Palmeiras”.

Além dessa representação, encontramos a inclusão – a partir da versão de 1928 – da caracterização cromática da Uiara com as cores da bandeira nacional. Nas duas primeiras versões, o pajé convocava os guerreiros de tanga, contava a história do Curupira e da história da moça bonita. Já na versão de 1929, o pajé apenas conta a história de Uiara como personagem do mundo mítico-primitivo à espera da concretização da profecia que dará origem à Nação. No decorrer dessas versões, o poeta também minimiza os elementos folclóricos e fantásticos da fauna e da flora selvagem e, com isso, minimiza também algumas características estéticas do movimento verde-amarelo exótico, além de se aproximar das experiências da Escola da Anta.

Após a descrição da terra em eterna desordem e da indígena que vivia em um mundo selvagem, o poeta incorpora o branco no horizonte de expectativa de sua narrativa. De acordo com Helaine Nolasco Queiroz (2010), o branco, ao lado do índio, torna-se outro eixo explorado pelos modernistas. Queiroz afirma que, para os verde-amarelos, o encontro entre nativos

e brancos aconteceu de forma pacífica, sempre se referindo ao fato como núpcias, casamento perfeito, para o qual teriam concorrido “dois noivos desejosos da aliança” (QUEIROZ, 2010, p. 105). Segundo a autora, a ideia do encontro harmônico atenuaria as violências da colonização, pois seria vantajoso para ambos. Para os verde-amarelos, as duas culturas teriam em comum o caráter desbravador, testemunhada pela “parceria” na construção da Pátria de tamanho continental.

A ilustração que abre essa parte do poema expressa o sentimento de tristeza e solidão de Uiara antes da chegada do “mareante branco”, pois a noite havia se perdido graças à desobediência do “jovem guerreiro”. Esse fato abre caminho para a interpretação de que o Brasil não existiria apenas com a presença do indígena, ou seja, essa Nação necessitaria do branco colonizador. Tal associação afirma a concepção verde-amarela de colaboração na gênese da Nação, a qual somente se iniciaria com a presença do europeu que civiliza.

Imagem 5 – Ilustração da segunda seção do M. C. (1928)



Essa ilustração representa a chegada do branco ao “país das palmeiras” com seus “navios aventureiros”. Percebe-se nela, também, a apropriação de símbolos cristãos²¹, tanto na vela do navio, quanto na mão de Uiara, que segura uma cruz – a qual nos faz pressupor que ela estivesse fazendo uma prece para a chegada do marinheiro. Mesmo estando em um “tempo mítico” – no tempo “onde só havia dia” –, em um tempo anterior à chegada do europeu, a personagem primitiva se agarra à fé do colonizador. Inspirado no pressuposto de harmonia, o drama da terra em que “só havia dia” somente tem fim quando “a profecia dos pajés” se cumpre. Em um dia enorme, o mareante escutou “a voz do oceano” e o “coração cansado de distância” chegou ao “país das Palmeiras” (RICARDO, 1927b, p. 47). De acordo com o poeta, a chegada do marinheiro “era o prenúncio da Terra nova [...] pronta a acolher os foragidos de outras Pátrias” (RICARDO, 1927b, p. 55). Segundo o mito ricardiano, em vez de uma “batalha de arcos e flechas [...] os dois exércitos defrontaram-se como [...] velhos conhecidos a conversar” (RICARDO, 1927b, p. 60). Essa pacificação seguida de festa foi possível porque, em “meio a tribo, havia um homem branco que se casara com Mbicy [...] E esse homem branco conseguiu conciliar homens vestidos de onça e homens vindos do mar” (RICARDO, 1927b, p. 61). Novamente, o poeta insere elementos históricos do início da colonização brasileira, mas o importante é que esse contato não se deu na região onde chegaram os primeiros colonizadores, Salvador, mas em Piratininga.

Com relação à parte do poema que narra o encontro entre o marinheiro e a terra selvagem, a variedade de poemas que a compõem está relacionada no quadro a seguir.

21 A referência à fé cristã é bastante recorrente no poema: o batismo do tapuio, o “gigante com as mãos ainda sujas de barro fazendo o mundo”, o Anchieta que sela o casamento e funda a cidade de São Paulo, assim como a noite de Natal em que a criança relembra dos “gigantes de botas”.

Quadro 2 – Poemas pertencentes à chegada do marinheiro das versões vintistas do M. C.

POEMAS	1927	1928	1929
A grande surpresa	X		
Diante do mar	X		
O dia das asas marítimas ²²	X		
Sinal do céu ²³	X	X	
O poema do homem branco à mulher trigueira ²⁴	X		
Martim Afonso	X		
O primeiro encontro	X		
A voz da terra ²⁵	X		
A nostalgia do homem branco	X		
Moema	X		
A noite africana ²⁶	X	X	
Conjugo vobis	X		
Pedralves, caçador de relâmpagos		X	X
Terra amorosa		X	
Descobrimento			X

- 22 O título e a primeira estrofe deste poema podem ser encontrados na obra *Vamos caçar papagaios* (1925).
- 23 Este poema permaneceu ausente nas versões de 1929 e 1932, mas retornou em 1934 e 1936 com ampliações que vieram a aprofundar a ideia de que a terra acolherá todos que têm fome e sede.
- 24 Este poema narra o sentimento do marinheiro pela “indígena muito formosa” e pela “terra moça”. Na declaração de amor, o marinheiro exclama que está “agarrado ao teu corpo” e “crucificado pelos cipós” que “cresceram [...] sobre o leito nupcial” (RICARDO, 1927b, p. 56-57). O poeta apropriou-se de recursos romântico-cristãos para dar voz ao marinheiro e manter o tradicionalismo na narrativa.
- 25 O poema “Voz da terra” é renomeado em 1928 para “A terra amorosa”. Na chegada do marinheiro, as árvores abriram “os braços generosos [...] aos navegantes do acaso” e a terra ofereceu-lhe “a carne dos seus frutos” e o “aconchego das plumas” (RICARDO, 1927b, p. 54). Mesmo sendo excluído nas outras versões, o aconchego da “terra girassol” permaneceu na versão de 1928.
- 26 Este título foi recuperado de *Vamos caçar papagaios* (1925), sendo o texto totalmente alterado; mesmo assim, a alegria de Uiara em razão da saída do marinheiro para buscar a noite permanece na versão do M. C.

POEMAS	1927	1928	1929
O batismo ²⁷			X
Destino			X

A partir da versão de 1928, o poeta começa a insinuar que o marinheiro encontraria seu destino, visto que, ao chegar, “começou a chorar de alegria”, pois “chegara o seu dia” (RICARDO, 1928, p. 16). Na edição de 1929, o autor reforça essa predestinação do marinheiro, pois o “homem que veio no navio desceu num porto onde sentia bem seguro do seu grande futuro” (RICARDO, 1929, p. 31). Nessa montagem, o marinheiro questiona de maneira bem consciente: “faça o favor, é aqui que mora d. Uiara?” (RICARDO, 1929, p. 29). Com esse recurso, Cassiano Ricardo redefine a chegada do marinheiro, visto que ele não chega por acaso, mas consciente de um destino a cumprir.

Concomitantemente à chegada do marinheiro, à declaração de amor e às ofertas do Tibiriçá, também chegou “a vela encantada” que trouxe um “tropol de homens brancos” para “tomar conta da terra onde tudo era verde e inocente” (RICARDO, 1927b, p. 58). As palavras do Tibiriçá sofrem alteração: nas duas primeiras versões, ele oferece apenas a “terra cheia de onças”, mas na publicação de 1929 ele “ofereceu a terra cheia de onças e tudo mais que havia” (RICARDO, 1929, p. 31). Na criação mítica do passado primitivo, o Tibiriçá informa os “pajés de outras tribos tapuio, caetés, potiguaras, tupinambás, papanás, goitacazes, carijós, guaianazes” que se “estendem por todo o país das palmeiras” (RICARDO, 1927b, p. 50). Essa passagem é excluída das versões de 1928 e 1929. Essa ideia de tomar conta da terra não foi

27 Este texto inserido na versão de 1929 foi recuperado de *Vamos caçar papagaios* (1925). Nas versões de 1932, 1934 e 1936, o poema recebe o título de “Ladainha”, mas é ampliado com a inserção de algumas linhas: “Brasil cheio de graça. Brasil cheio de pássaros. Brasil cheio de luz” (RICARDO, 1932, p. 36).

encontrada na versão de 1927, sendo reforçada na versão de 1929. Paralelamente à chegada do marinheiro, o poeta insere personagens que se tornaram históricos conforme representavam o período colonial, tais como Anchieta, Martim Afonso, Tibiriçá, Mbicy, Pedro Álvares – além de fazer referência à *Carta de Caminha*. O poeta insere em sua narrativa alguns trechos dessa carta, incorporando a visão do conquistador ao afirmar que ao chegar à terra selvagem, o marinheiro viu “tanto arvoredo, tamanho e tão vasto que não podia homem contar” (RICARDO, 1927b, p. 53). As apropriações de elementos históricos se tornam mais significativas no poema “O batismo”, na versão de 1929. Nele, o poeta rememora os nomes dados ao descobrimento nos anos iniciais de colonização: Ilha de Vera-Cruz, Terra de Santa-Cruz e por haver “abundância, certa madeira cor de brasa [...] deram-lhe o nome de Brasil” (RICARDO, 1929, p. 33).

Depois que o marinheiro chegou à terra selvagem, o mesmo “mar que trouxe as caravelas” o “convidou de novo a caminhar”, e o “marujo aceitou o convite” (RICARDO, 1927b, p. 65). Em um primeiro momento, esse “caminhar” alude à saída do aventureiro do velho continente, mas o outro “convite” foi para que o “mareante branco” fosse buscar a noite que “morava lá longe” (RICARDO, 1927b, p. 65). Ao pretender se “casar com a indígena formosa”, Uiara pediu para o marinheiro “buscar a noite”; então, o “marujo partiu, com os seus navios aventureiros” (RICARDO, 1927b, p. 68). A metáfora de que, antes da chegada do “marinheiro”, na terra de Uiara “só havia dia, noite não havia”, permite-nos concluir que a terra estava em um “tempo mítico”. Se “só havia dia e noite não havia”, a repetição ensinava um eterno presente, domínio do “tempo mítico” e não da História.

No *M. C.*, quem está no “tempo mítico” – eterno dia e eterno presente – é o “País das Palmeiras” e, consecutivamente, a Uiara; mas, com a chegada do marinheiro, a terra de Uiara é inserida no “tempo profano”. Mesmo depois que

a terra de Uiara se insere no novo tempo, essa terra é repleta de elementos míticos, simbólicos e folclóricos, pois o mito é parte fundamental da narrativa do *M. C.*

Essa composição mítico-primitiva exprime a influência de Barbosa Rodrigues (1842- 1909) na escrita poética de Cassiano Ricardo, a qual será tratada no capítulo final deste livro. Na adoção da estrutura mítica indígena, as considerações de Mircea Eliade (1992) auxiliam para entender como na primeira seção do *M. C.* ocorre a abolição implícita do “tempo profano” e da “história”. Nessa seção, encontramos o que o autor entende por “abolição do tempo”, ou melhor, a abolição do “tempo profano”. No entanto, a supressão de um “tempo histórico” não significa, necessariamente, ausência da noção de tempo; antes, essa supressão aponta para a incorporação de um “tempo mítico”, que é o do eterno presente. Segundo Vera Lúcia de Oliveira (2010), em *M. C.* entramos uma dimensão cronológica do tempo que narra a formação e a tomada de consciência de um país. Esse poema relata uma sucessão linear-progressiva de acontecimentos, em que os agentes são contemporaneamente homens e heróis, embora assumam o papel de mitos. Podemos considerar que a obra tratada aqui reflete o *habitus* do conjunto de obras verde-amarelas, nas quais era comum a interpretação ambígua sobre o “tempo”.

Para Mônica Pimenta Velloso (1983), o grupo verde-amarelo, ao consagrar a imagem do Brasil-criança, não se ateuve à noção tradicional de tempo ligada ao acréscimo e aperfeiçoamento. De acordo com essa autora, o tempo foi associado às noções de esgotamento, crise e passado, enquanto o espaço era relacionado com potencialidade, riqueza e futuro. A própria noção de tradição do grupo seria definida mais em função do espaço que do tempo, mas sempre se representando o espaço e o tempo numa perspectiva mítica e estática. A partir da perspectiva exposta pela autora, na qual o tempo e o espaço são negociados nas obras verde-amarelas,

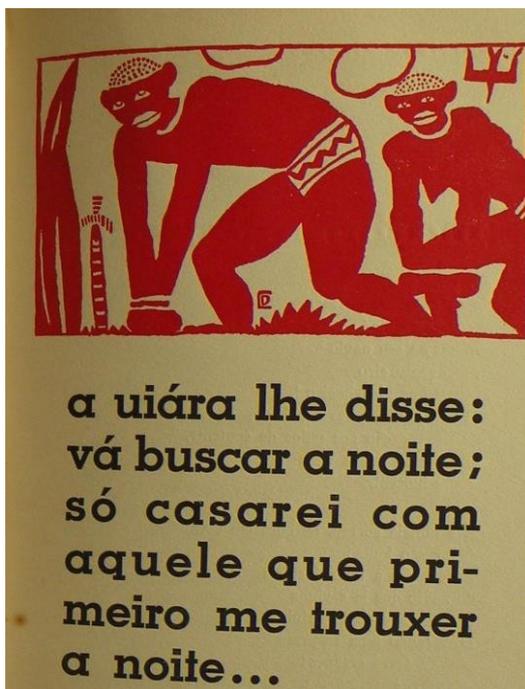
podemos compreender melhor o processo de escrita e reescrita do poema *Martim Cererê*.

Ao encenar o contato pacífico entre as duas raças em um tempo-espaço mítico-primitivo, o poeta idealiza a paixão do marinheiro pela terra selvagem juntamente com a ideia de tomar conta da terra. Esses termos – tempo-espaço mítico-primitivo – também podem ser justapostos, de modo a demonstrar que o encontro ocorreu em um tempo- mítico que transcorre em um espaço-primitivo. O poeta trabalha com categorias como espaço, tempo e mito como referência para expor sua interpretação do passado e demarcar sua visão de mundo no presente. Independentemente das modificações a respeito da personalidade e das intenções do marinheiro, ouvimos em todas as versões do *M. C.* os “rumores de um Brasil dentro do mato” como trilha sonora. Paralelamente a isso, vemos também a mutação na personalidade do homem branco vindo do mar; ou seja, de um mareante vindo por acaso encontramos outro que, além de estar bem ciente de um destino a cumprir, vai buscar a noite para se casar com Uiara.

Assim como consagrou poemas sobre o indígena e o branco, Cassiano Ricardo também se dedica à terceira raça: o negro. Segundo Helaine Nolasco Queiroz (2010), as interpretações no Brasil sobre o negro sofreram o estigma de três séculos de escravidão. Ao contrário do indígena, a escravidão do africano foi legitimada pela Coroa portuguesa e pelo Império luso-brasileiro, por isso não havia motivo para questioná-la. A condição de escravo e sua submissão não foram questionadas e, sim, tratadas como colaboração, não levando a uma interpretação profunda. Mesma opinião é a de Mônica Pimenta Velloso (2010), segundo esta autora, a questão do reconhecimento da vertente africana no Modernismo não foi posta como meta fundamental, visto que a ênfase ao papel exercido pelo africano na formação cultural brasileira é menor em relação ao indígena e ao branco.

O não questionamento da situação do africano e sua condição conservadora mascarou a segregação do negro, prevalecendo a negação e/ou o disfarce de sua situação de exclusão. No *M. C.*, o que se define como a contribuição da terceira raça expressa tais aspectos, pois o africano é relacionado estritamente ao trabalho. Suas contribuições laborais são diferenciadas de acordo com o gênero: as mulheres colaboraram como amas de leite e por meio do trabalho doméstico; e os homens com o trabalho nas lavouras. A ilustração que abre a terceira seção, que descreve a chegada da “noite africana” ao país das palmeiras na versão de 1928²⁸, representa a situação de submissão dos dois gêneros.

Imagem 6 – Ilustração da terceira seção do *M. C.* (1934).



28 Inseriríamos a ilustração da versão de 1934, pois, na versão de 1928, estava faltando essa página. As ilustrações são as mesmas, o que muda é que, nas versões de 1934, todas as imagens estão na cor vermelha e não na cor verde.

Nessa ilustração que abre a seção dedicada à “terceira raça”, observamos a representação da chegada da “noite africana”. Os dois gêneros são representados como cativos, ambos estão com as mãos atadas, o que os coloca como submissos. A disposição de seus corpos também assemelha a terceira raça aos primatas, isto é, como seres inferiores ao branco e em oposição ao ideal “civilizado”. Da mesma forma que o branco ao chegar ao “país das palmeiras” procura civilizar o indígena e a terra desordenada, o africano se civilizaria a partir da escravidão imposta pelo branco.

Mesmo criando uma narrativa da formação da Nação amparada pela miscigenação das três raças, o poeta reserva um número menor de poemas sobre o africano. De acordo com Luiza Franco Moreira (2001, p. 44), no poema ricardiano, o africano é uma prenda – um bem móvel – do homem branco à Uiara e nem mesmo participa do casamento. O quadro a seguir demonstra os poemas que abordam a terceira raça nas três primeiras versões do M. C.

Quadro 3 – Poemas pertencentes à chegada do africano das versões vintistas do M. C.

POEMAS	1927	1928	1929
Mãe-preta ²⁹	X	X	X
Os escravos	X		
A morte de Zambi ³⁰	X	X	X
Redenção	X		
Borrão de tinta preta ³¹		X	
O auto 13.333 ³²			X

29 Título e texto recuperado de *Vamos caçar papagaios* (1925), que permanece idêntico em todas versões.

30 Título e texto recuperado de *Vamos caçar papagaios* (1925). Mesmo permanecendo nas versões, ele sofre uma série de exclusões, permanecendo apenas a parte central e final. Esse texto foi excluído da versão de 1932, mas retorna idêntico nas versões de 1934 e 1936.

31 Encontrado apenas na versão de 1928, este poema relata o caso da “preta velha manquitola” que morreu atropelada pelo caminhão.

32 Encontrado apenas na versão de 1929, este poema relata o caso do preto velho que “ficou turtuviado com a [...] avenida. Quase morreu atropelado por

Alguns fragmentos são esclarecedores sobre a posição de cada gênero: “Cada criança ainda em botão/chupava ao peito de carvão de uma ama escrava” (RICARDO, 1927b, p. 71); “A preta velha bate roupa o dia inteiro/e canta músicas africanas” (RICARDO, 1927b, p. 146); “Apaguem aquelas/cinco gotas de luz/que devem ser cinco bâtegas/de suor que vertemos/nos canaviais e nos cafezais;/que devem ser cinco lágrimas/de tantas lágrimas que choramos/sob o látigo infame/dos capitães do mato” (RICARDO, 1927b, p. 105). Luiza Franco Moreira (2001, p. 56) considera que, ao incluir as amas de leite no poema, Cassiano Ricardo enfatiza a importância da mulher negra na vida dos brasileiros; contudo, o narrador degrada a mulher negra exatamente na medida em que a homenageia. De acordo com a autora, ao declarar que “cada criança ainda em botão” abre os olhos “cheios de gozo”, o poeta aponta que o branco teve sua primeira experiência de prazer pelo contato com as escravas; ao mesmo tempo, entretanto, o falante exclui da Nação os filhos da própria mulher negra como agentes sociais.

O poeta também se apropria do passado histórico nos poemas dedicados a “terceira raça”: o quilombo e Zambi. Segundo o poeta, o quilombo foi a “República negra [...] riscada a carvão” (RICARDO, 1927b, p. 104), e Zambi foi o “chefe dos negros” que na “sua renúncia de bárbaro [...] atirou-se de cima do morro” (RICARDO, 1928, p. 27). Ao apropriar-se dessas duas referências, o poeta expressa a contribuição do africano para a formação da Nação, pois “os escravos haviam dado o seu sangue/para amassar o barro e o seu/braço para fundar a lavoura/e a sua bravura para amansar o gentio” (RICARDO, 1928, p. 122-123).

No decorrer do poema, a apropriação dos fatos históricos serve como moldura para esboçar a “redenção” do negro.

um automóvel” (RICARDO, 1929, p. 115). A cidade “baralha” a vista e, por isso, o preto velho “arrependeu-se [...] de ter vindo à cidade” e “começou a chorar de saudade do cafezal [...] da fazenda” (RICARDO, 1929, p. 115).

Essa “redenção” é concretizada quando o “orador preto fez um discurso/dizendo que o branco foi buscar/o carvão de outra raça/para o forno vermelho/da sua oficina selvagem” (RICARDO, 1927b, p. 122-123). Em razão disso, no dia 13 de maio a “alegria foi tanta/que ainda hoje a antiga escrava/ conta às crianças, tontas de surpresa,/a história longa e enfeitada/do orador preto/do poeta baiano/e da princesa/ que ficou santa/(D. Isabel com certeza)” (RICARDO, 1927b, p. 122-123). Esse poema foi excluído de todas as versões trintistas, demonstrando o rompimento de valorização da princesa Isabel (1846-1921) como aquela que desempenhou um grande papel na redenção do negro.

No que se refere à contribuição do negro no trabalho, uma alteração no poema “A morte de Zambi” chama a atenção. Na versão de 1927, a linha: “o suor que vertemos nos canaviais nos cafezais” (RICARDO, 1927b, p. 105) insere o africano no mundo do trabalho. Na publicação seguinte, os cafezais são excluídos; com isso, o poeta afasta a utilização do escravo da produção cafeeira. Essa exclusão se justifica pelo fato de que Cassiano Ricardo compartilha das interpretações históricas e econômicas paulistas que defenderam que o café seria uma economia tocada por homens livres – daí a capitalização e o empreendedorismo paulista. O poeta associa a produção açucareira ao trabalho escravo, ao atraso econômico e ao sofrimento do africano. Essa alteração supervaloriza as representações simbólicas do espaço e da produção paulista, assim como ampliam a afirmação – paulista-café – e a negação – nordeste-açúcar – das características regionais úteis ao fortalecimento da Nação.

Na reescrita, o poeta também minimiza o sofrimento do cativo, sua luta por liberdade e o quilombo como uma República negra. Tal alteração promove a afirmação da ideia de colaboração e harmonia no encontro das raças na formação nacional. O poeta exclui, da versão de 1929, o “orador preto”, o “poeta baiano”, a “princesa que ficou santa” e o dia

13 de maio como um “dia de alegria”. No lugar da referência à libertação dos escravos, o poeta inseriu o poema “Auto 13.333” como metáfora da expulsão dos negros da fazenda e sua não adaptação ao meio urbano, pois o “preto velho” foi atropelado e sente saudade da fazenda. Nesse jogo, o poeta constrói e desconstrói a memória histórica que esperava edificar ao poetizar a contribuição do africano na formação da Nação, ao mesmo tempo em que mantém a contribuição da terceira raça no caldeamento racial com o trabalho.

Por mais que o poeta fundamente a “fusão” das raças e a criação de algo novo, somente a ação do branco – trazer a “noite africana” para o “país das palmeiras” – insere o país das palmeiras no “tempo profano”. Antes da chegada do marinheiro, a terra de Uiara se encontrava em um “tempo mítico” – sem a divisão entre dia e noite, um tempo estático; com a chegada da noite, esse “tempo mítico” chega ao fim e inicia-se o “tempo profano”. Utilizamos o termo “tempo profano” para demonstrar que, com a chegada do marinheiro na terra de Uiara, esse mundo mítico passa a ser dividido entre dia e noite. Dessa forma, essa nova temporalidade abre espaço para a elaboração, no decorrer da narrativa do *M. C.*, para a inserção do Novo Mundo em uma concepção particular de “tempo histórico”: passado como depositário dos heróis, presente como tensão e futuro como predestinação. O poema deixa entrever que, se não fosse a chegada do branco, o “país das palmeiras” continuaria em um “tempo mítico” e permaneceria na barbárie, assim como não se daria o encontro racial que formaria o tipo brasileiro. Ao abordar a “fusão racial” no poema, não podemos apontá-la como uma visão menos (ou mais) racista do que as teorias do branqueamento, isso porque – reitero – Cassiano Ricardo está em diálogo com seu tempo. O que permeia a miscigenação racial proposta pelo poeta é a desqualificação das outras raças e a valorização do branco como o grande responsável pela Nação, pois a posição do branco é fundamental em todos os momentos de conflitos na trama elaborada por Cassiano Ricardo.

Para idealizar a composição da formação racial brasileira, Cassiano Ricardo inseriu o indígena, o branco e o negro como as primeiras raças que deram origem à nacionalidade. Após o encontro harmônico da tríade racial, surgem os “gigantes de botas” – os bandeirantes – que conquistam o território. Para demonstrar como o poeta pretende resolver o problema da mestiçagem na formação racial brasileira, optamos por adiantar a inserção do imigrante, para, em seguida, tratar a forma como os “gigantes de botas” são representados no *M. C.*

Segundo Marly Silva da Motta (1992), o Centenário da Independência é um marco no processo de constituição da identidade racial da Nação, tanto por demarcar os traços de semelhança, quanto por demarcar as diferenças. A autora considera que nessa comemoração, a questão racial emergiu como um tema caro para a construção de uma sociedade moderna, a qual dependia de um projeto de (re)construção da Nação brasileira. Com o intuito de tentar resolver os dilemas quanto a interpretação sobre a nacionalidade partindo da questão racial, o IHGB cumpriu um importante papel nestes anos. No que se refere a esse debate no interior do Instituto, Noé Freire Sandes (2011) considera que ele também buscou organizar e interpretar a marcha dos acontecimentos históricos com base no estudo das três raças.

De acordo com Noé Freire Sandes (2011), o IHGB aprofundou o estudo da atuação dos portugueses no período colonial, principalmente a dos administradores coloniais e no período da emancipação. Em relação aos índios, abre-se uma polêmica com os indigenistas do século XIX acerca da sua identificação como portadores da identidade nacional; o Instituto defendia a ideia de que “o indígena deveria ser tomado como objeto de pesquisa histórica e etnográfica”, mas mesmo assim, “atestando a superioridade da raça branca” (SANDES, 2011, p. 96). Quanto aos negros, apenas lamentavam-se “os males oriundos da escravidão, delineando, sob o signo da ausência, a participação do negro em nossa história” (SANDES, 2011, p. 96).

De acordo com Alfredo Bosi (1986), o quadro geral da sociedade brasileira se transformou – nos últimos anos do século XIX e início do século XX – graças ao processo de urbanização e à vinda de imigrantes europeus para o centro-sul. No que se refere a chegada dos imigrantes, vemos dois processos simultâneos: a marginalização dos escravos e o declínio da economia canavieira no Nordeste. No primeiro caso, entendemos que a imigração estrangeira incentivada pelo Estado visava não apenas suprir o problema de mão de obra, mas solucionar a intrincada formação étnica do país a partir do branqueamento racial. No segundo caso, a economia nordestina não podia competir com a ascensão econômica do café paulista, seja no que dizia respeito ao capital ou à mão de obra. Frente a essa onda imigratória, Helaine Nolasco Queiroz (2010) considera que os modernistas, ao construírem suas narrativas identitárias, também incorporaram a problemática da imigração europeia em suas produções. Em alguns textos verde-amarelos, o fenômeno da imigração europeia ganhou destaque em virtude de São Paulo ter recebido um número maior dessas levas. Para os escritores verde-amarelos, a imigração intensificava o problema da formação nacional, visto que ela podia desestabilizar a incipiente nacionalidade. Por outro lado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia procuram resolver o dilema afirmando que a massa imigratória deveria ser assimilada, transformando-se em novo tipo étnico. O pressuposto da assimilação dos estrangeiros europeus ao caldeamento racial brasileiro pode ser claramente percebido na leitura do poema *M. C.*

Após o encontro racial, que possibilitou o nascimento dos “gigantes de botas”, e a arremetida dos bandeirantes, que demarcaram o “retrato verde físico da Nação”, Cassiano Ricardo insere o imigrante como “quarta raça” na narrativa do *M. C.* Nessa nova etapa da formação étnica nacional, o poeta anuncia “o prenúncio da Terra nova” que irá “acolher os foragidos de outras Pátrias” (RICARDO, 1927b, p. 55). Após

a conquista do território alcançada pelos bandeirantes, um “exército colorido de imigrantes” realiza a nova arremetida para o sertão com suas “enxadas a brilhar ao sol” (RICARDO, 1927b, p. 131). Essa narrativa que insere os imigrantes europeus no caldeamento racial, elenca o Porto de Santos como a porta por onde todos destinos “vêm procurar um só destino” (RICARDO, 1927b, p. 138). Segundo o poeta, é por essa porta que as “quatro raças/que depois de todos os ódios/e de todas as lutas humanas/irão fundir-se pelo amor numa só raça [...] buscando o mistério da raça futura” (RICARDO, 1927b, p. 160).

Vemos através destas linhas extraídas do *M. C.* que é pelo trabalho e pelo amor que a união de todas as raças formará a nova raça, ou melhor, a “raça futura”. Também vemos que a concepção racial brasileira oriunda dos debates de seu tempo está bastante presente no texto poético; contudo, Cassiano Ricardo insere, no poema, preocupações quanto à imigração não apenas relacionada ao branqueamento da Nação, mas quanto a formação da “raça futura”. É importante deixar claro que a abordagem da origem e formação racial do povo brasileiro não foi uma inovação específica do poema de Cassiano Ricardo. O debate em torno da formação étnica já era presente na literatura desde a Geração de 1870 e ganha impulso nas primeiras décadas do século XX. Segundo Mônica Pimenta Velloso (2010), muitos escritores do início desse século assimilaram o caráter mestiço da cultura, no entanto, em muitas delas predominava a visão pessimista da nacionalidade. A grande maioria dos literatos liam a brasilidade através da cartilha do darwinismo social, distinguindo superiores e inferiores em função das etnias.

Aos poucos nos contos, na poesia e nas danças, o povo brasileiro começava a ser identificado na figura do indígena, do africano e do europeu, ou seja, o mestiço. A partir da década de 1920 com o enfraquecimento dos pressupostos deterministas raciais, a discussão sobre os efeitos da mestiçagem foram reelaboradas pelos intelectuais brasileiros.

Segundo Mário da Silva Brito (1971), Menotti del Picchia cogita em artigos publicados no *Correio Paulistano* a pluralidade de raças que formam a Nação. O autor de *Juca Mulato* pretende incorporar todos os povos, proclamando que o novo tipo de homem resultará da mistura dos sangues, pois a raça brasileira não estava plenamente formada. Essa nova raça se formará somente através da mistura que se vem processando e na qual entram “todas as universais virtudes positivas dos povos” (PICCHIA apud BRITO, 1971). Mario da Silva Brito (1971) considera que *Juca Mulato* é a busca de uma brasilidade de espírito nativo com a retomada da temática nacionalista sem apelar para os mitos helênicos. Segundo o crítico, formalmente o texto não é agressivo e não rompe com os cânones aceitos, mas tem, já no seu título, uma ponta de atrevimento que choca o seu tempo, pois a palavra “mulato”, aplicada em poema, ao herói da fábula cabocla, destoava dentro do mundo marmóreo do Parnasianismo e da atmosfera aristocrática. O crítico considera essa obra de Menotti del Picchia como o primeiro poema da fase de recuperação nacionalista e “pode ser classificado como o canto de despedida da era agrária do Brasil essencialmente agrícola, e surgiu no momento em que a industrialização começava a abalar os alicerces rurais do Estado” (BRITO, 1979, p. 154).

No manifesto “Nhengaçu verde amarelo”, assinado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo e publicado no *Correio Paulistano*, em 17 de maio de 1929, podemos ver mais de perto a concepção racial dos escritores verde-amarelos. Segundo o manifesto, a “Nação é uma resultante de agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português [...] o francês” (apud TELES, 1978, p. 303). Para esses escritores, o Brasil é “um país de migração e continuaremos a ser refúgio da humanidade por motivos geográficos e econômicos” (apud TELES, 1978, p. 304). Para justificar a afirmação de que no Brasil se encontrará a “raça futura”, esses escritores

deixam claro que se apoiam na “opinião bem fundamentada do sociólogo mexicano Vasconcelos”, o qual afirma que

é de entre as bacias do Amazonas e do Prata que sairá a “quinta raça” a “raça cósmica”, que realizará a concórdia universal, porque será filha das dores e das esperanças de toda a humanidade. Temos de construir essa nação, integrando na Pátria Comum todas as nossas expressões históricas, étnicas, sociais, religiosas e políticas (*apud* TELES, 1978, p. 303-304).

Como podemos ver através da valorização da mestiçagem na narrativa do *M. C.* e do referido Manifesto, Cassiano Ricardo e outros verde-amarelos se inspiram nas teorias do mexicano José Vasconcelos (1882-1959). No argumento da “quinta raça” de José Vasconcelos, Luciana Melo (2013) percebe o pragmatismo voltado para a valorização do mestiço. Essa proposta se choca frontalmente com as teorias vigentes no período, pois o escritor mexicano “se posiciona contra as argumentações tecidas pelo spencerismo, que moldava as presunções raciais da época não só contra raças de cor, mas também contra os povos mestiços” (MELO, 2013, p. 63). Segundo Regina Aída Crespo (2003), na década de 1920, ocorreu a aproximação entre Brasil e México a partir do envio da Missão Especial às comemorações do I Centenário da Independência, chefiada por José Vasconcelos, Ministro da Educação Pública. De acordo com a autora, a viagem de Vasconcelos ao Brasil inaugurou uma etapa de contatos entre alguns intelectuais brasileiros e mexicanos, que se prolongou até a década seguinte. No livro *A raça cósmica*, a autora considera que Vasconcelos desenvolveu uma imagem idílica do Brasil, afirmando que as paisagens eram perfeitas, não existia miséria, as pessoas eram amáveis e o governo era composto de homens cultos. Durante a estadia no Brasil, a autora considera que Vasconcelos cativou as elites intelectuais brasileiras, ocupando as primeiras páginas dos jornais mais importantes da capital do país com seus discursos integracionistas, ibero-americanistas e de elogio ao novo México que se tentava criar.

Ao inserir a miscigenação como característica dos povos da América, esses escritores buscavam uma forma de encaixar o Brasil no conjunto das Nações modernas através da valorização da mestiçagem. Ao agirem desta forma, esse grupo de escritores reunidos em torno do verde-amarelismo almeja realizar esse encaixe, pois se autodenominavam modernos, sendo assim, pretendiam por em ação suas práticas discursivas ao defenderem uma arte com função social e política (PICHIA, RICARDO, SALGADO, 1927).

Regina Aída Crespo (2003) afirma que José Vasconcelos elegeu a América como a terra mais adequada à abertura para novas culturas; já, para Cassiano Ricardo e outros verde-amarelos, o Brasil seria o lugar ideal. Baseando-se na forma como Cassiano Ricardo descreve a formação racial do brasileiro no poema, vemos como as teses de Vasconcelos influenciaram a escrita do *M. C.* De acordo com o próprio poeta em artigo publicado na coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a), o “brasileiro tem um destino formidável a cumprir”, ou seja, a “elaboração do homem-síntese” (RICARDO, 1927a, p. 66). Encontramos no poema, nos manifestos e artigos de Cassiano Ricardo a equivalência temática frente ao campo intelectual latino-americano. Nesse sentido, fica claro o intercâmbio de Cassiano Ricardo não só com a matriz historiográfica do IHGB, com as propostas regionalistas, nacionalistas e temáticas do Modernismo brasileiro, mas com o campo intelectual latino-americano. Consideramos que essas cinco influências orientam a interpretação racial encontrada no poema de Cassiano Ricardo, a qual expõe a miscigenação racial como a maior contribuição do Brasil para a humanidade. Essa mesma concepção será retomada em meados da década de 1930 para combater o crescimento dos adeptos do nazismo e, acima de tudo, o Integralismo.

Retornando ao tema da imigração e seu papel para a formação da “raça futura” no poema, vemos que ela está espalhada por toda a narrativa; tal inserção não sofre alterações

nas diversas versões do *M. C.* analisadas neste estudo. A grande inovação do poeta com a inserção do imigrante é a definição das origens raciais brasileiras opostas ao Peri, ao Jeca e à tríplice formação étnica. De acordo com Brito (1971), Peri era o protótipo da literatura indianista, negada integralmente, pois era considerada falsa. O Jeca Tatu representava o brasileiro incapaz e fatalista, paralisado ante a paisagem e a vida; e, por isso, também foi negado. Outra recusa referia-se aos três grupos étnicos, pois se prendia à negação do Parnasianismo de Olavo Bilac (1865-1918). Na concepção de Cassiano Ricardo, a cidade paulista possibilita que cem raças se debatam no seu xadrez etnológico. Para Picchia, em artigo intitulado “A questão racial”, publicado no *Correio Paulistano* em 10 de maio de 1921, foram os “reflexos imigratórios” que “tornaram, com sua operosidade e talento, São Paulo um dos Estados mais [...] próspero do país” (PICCHIA *apud* BRITO, 1971, p. 139). E em razão das levas migratórias, São Paulo é “uma metrópole febril, milionária”, onde “as emoções de todas as raças” agitam “uma das vidas sociais mais violentas e gloriosas do universo” (PICCHIA *apud* BRITO, 1971, p. 203). Como se observa, as posições do poeta e de outros verde-amarelos buscavam suprir a trindade racial tradicional com a incorporação da migração estrangeira para a formação da “raça futura”.

Essa construção encontrava seus argumentos no cosmopolitismo paulista defendido por Menotti del Picchia, o qual afirmava que em virtude das levas imigratórias que chegaram a São Paulo, elas “modificaram visceralmente nossa ambiência étnica” pautada no mito das três raças (PICCHIA *apud* BRITO, 1971, p. 201). Menotti del Picchia considerava que a força étnica do português, do silvícola e do negro fora vencida pelos imigrantes; em outras palavras, o cosmopolitismo havia levado esses escritores a descreverem da trindade racial. Podemos considerar que essa interpretação marcou profundamente a perspectiva racial descrita no *M. C.*, de

forma que o imigrante se integra ao poema como colaborador dessa nova Nação; pelo amor e pelo trabalho. O imigrante viera para contribuir com o trabalho nas lavouras de café e, depois, na cidade industrial; e implicitamente veio contribuir com a formação da família, isso por que, na fazenda rural da narrativa do poema, a musa de desejo do eu poético sempre é uma mulher branca: russa, húngara, italiana. Independente da questão da mão de obra e do amor, o imigrante foi apropriado simbolicamente para contribuir com a formação da “raça cósmica”. Vejamos, então, como as bandeiras paulistas, a produção cafeeira e a modernização da capital de São Paulo são poetizadas no *M. C.*

CAPÍTULO IV

DO NASCIMENTO DOS “GIGANTES DE BOTAS” À ERA DA MODERNIZAÇÃO

No que se refere ao tema das bandeiras, El Dine (2010) lembra que, nas primeiras décadas do século XX, os estudos de Pedro Taques (1714-1777) e Frei Gaspar Madre Deus (1715-1800) tiveram suas teses revistas. Segundo a autora, esse tema esteve presente na literatura modernista paulista, sendo alguns escritores herdeiros dos romances históricos das décadas de 1910 a 1920. Em Cassiano Ricardo, a imagem do bandeirante foi amplamente representada sob o ângulo do pitoresco, do jocoso e do sentimental. O poeta era tributário das interpretações de Paulo Setúbal e Alfredo Ellis Jr e, como outros escritores, apropriou-se do bandeirante como expressão da personalidade – desbravadora, destemida, ativa, determinada, independente, leal e líder – do paulista. Mesma perspectiva é encontrada em Lúcia Lippi Oliveira (2000), a qual declara que o poeta destacou o bandeirante como o responsável pelas entradas no sertão, pela expansão das fronteiras da Pátria e pela formação da personalidade paulista.

As primeiras seções do *M. C.* se detiveram à descrição da terra fantástica e à idealização do encontro racial. Com o intuito de conferir veracidade a sua interpretação sobre o passado nacional, o poeta também se apropriou de personagens da historiografia oficial. Utilizando os elementos históricos como “pano de fundo” e sem o rigor de seguir um sequenciamento temporal, o poeta finaliza o encontro das três raças com a ilustração que dá início a aventura dos “gigantes de botas” pelo “país das Palmeiras”. Mesma observação foi feita por Luíza Franco Moreira (2001). Segundo essa autora, a narrativa reduz a história brasileira a alguns acontecimentos históricos importantes para o poeta, estabelecendo

vínculos entre diferentes episódios históricos como representações nacionais. Para ela, Cassiano Ricardo utilizou elementos folclóricos a fim de criar a narrativa do surgimento de uma nova raça na América e, ao mesmo tempo, reelaborou episódios históricos para explicar como se formou a Nação. Não devemos reprovar a perspectiva adotada por Cassiano Ricardo, uma vez que o domínio da narrativa ficcional aceita a relação de estranhamento com o real. Colocado de forma mais clara: a narrativa ficcional (literária) não deixa de ter no real uma referência, mas lida com seus aspectos de forma a criar estranhamento inicial para, em seguida, redimensionar a mesma análise do real. Na verdade, a separação entre o real e o texto produzido deve ser sempre tomada como um problema a ser examinado, seja para a narrativa histórica, seja para a narrativa literária.

Imagem 7 – Ilustração da quarta seção *M. C.* (1928).



Essa ilustração representa a união das três raças, seladas pelos símbolos católicos na parte inferior e superior da imagem, tanto que foi José de Anchieta quem celebrou o casamento entre Uiara e o marinheiro. Podemos perceber, ainda, que o ilustrador centraliza o branco, tornando, por meio desse recurso, o europeu o responsável pela união racial. Outro elemento importante a destacar são os trabucos dispostos nas laterais da ilustração mirando para as duas raças subjugadas pelo colonizador. Após o ilustrador representar o encontro das três raças e a subjugação do índio e do negro, Cassiano Ricardo descreve o nascimento dos “gigantes de botas” como filhos de uma união mítica, enquanto no começo da quarta seção, os bandeirantes reaparecem como figuras históricas que desbravam o sertão. Essa parte é a que menos sofreu modificações com inserção de novos poemas e títulos, conforme observamos no quadro a seguir.

Quadro 4 – Poemas pertencentes à aventura bandeirante das versões vintistas do *M.C.*

POEMAS	1927	1928	1929
Raça nova ³³	X	X	X
Tropel de gigantes	X	X	X
Borba Gato, o terror do mato	X	X	X
As entradas ³⁴	X	X	
Fernão Dias, caçador de léguas	X	X	X
Martim Cererê e o gigante de botas	X		
Anhanguera, o gigante de botas	X	X	X
Raposo, o homem que viu dois oceanos ³⁵	X	X	X
Retrato de meus heróis ³⁶		X	
Coleção de figuras			X

33 Este poema é bastante resumido na versão de 1928, permanecendo idêntico na versão de 1929.

34 Este poema permanece idêntico nas versões de 1927 e 1928, mas recebe o nome de “Tropel de Gigantes” na versão de 1929.

35 Na versão de 1929, Cassiano Ricardo dedica este poema a Menotti del Picchia.

36 Este poema, na versão de 1929, permanece idêntico, com o nome de “Coleção de figuras”.

De acordo com o poeta, no instante em que as três raças se encontraram, as “distâncias estavam reunidas” (RICARDO, 1927b, p. 73). Nesse momento, “nasceram os gigantes”, e “o primeiro tropel das bandeiras [...] bateu a porta do sertão” (RICARDO, 1927b, p. 75); então, os “gigantes calçaram as botas de couro” e “abraçaram o sertão com os braços ensanguentados das estradas”, e “o sertão abraçou os gigantes” (RICARDO, 1927b, p. 76-77). Na versão de 1927, vê-se “um dragão todo forrado de esmeraldas” que vive no sertão, o qual só pode ser abatido por “uma raça onde houvesse/a rudeza de um povo caçador de relâmpagos/e a rudeza de um povo caçador de distâncias” (RICARDO, 1927b, p. 76). Na versão de 1928, essa representação foi substituída pelos bandeirantes históricos – Botafogo, Manuel Preto, Cunha Gago, Anhanguera, Borba Gato e Raposo Tavares – que procuram “um Brasil barulhento escondido no mato” (RICARDO, 1928, p. 37). O poeta condiciona essa “nova raça” e seus feitos restritamente à região paulista, ou seja, o “espírito bandeirante” encarnado no herói se resume à personalidade paulista e não assume feições de outros tipos regionais.

Os poemas dedicados aos “bandeirantes históricos” permanecem em todas as três versões, havendo apenas a exclusão do texto “*Martim Cererê* e o Gigante de Botas” após a versão de 1928. Borba Gato é o “homem de botas que caçava diamantes”. Este texto, nas versões de 1928 e de 1929, é alterado, mas os elementos da natureza não se diferenciam. O que se observa são redefinições na composição da Bandeira, pois o bandeirante “levou o bugre pela frente atrás do bugre o mameluco” (RICARDO, 1928, p. 39) e não mais “gargalhou em flor que nem calunga/ao ver os gênios da floresta correr/tanto quando esse homem de botas [...] entrou no mato” (RICARDO, 1927b, p. 79). Já Fernão Dias é o “caçador de léguas” que partiu para a “conquista do Brasil interior”. Este poema é alterado em sua parte central, na edição de 1928, mas permanece idêntico na edição de 1929,

sem interferência na tentativa de demonstrar os feitos de Fernão Dias. O poema dedicado ao Anhanguera narra a continuidade das gerações da “marcha longa e sem tréguas”. O poema “Anhanguera, o gigante de botas”, que narra “a passagem dos índios, dos brancos e dos pretos” pelo sertão goiano, sofre algumas variações cromáticas e exclusão de elementos da fauna e da flora. Por sua vez, Raposo Tavares é o “herói de todas as distâncias”, que “entrou no mato levando o novelo de nosso destino” (RICARDO, 1927b, p. 97). Em relação aos poemas que narram as ações dos Bandeirantes, este poema é o único que permanece inalterado nas três versões analisadas neste livro.

No que concerne à continuidade temporal entre o passado-primitivo e o presente-moderno, o poeta justapõe o campo-caminho e a cidade-avenida como imagens complementares na busca de encontrar o destino. Essa visão retrospectiva causa a impressão de continuidade entre o passado e o presente, de modo que a predestinação da terra reforça o elo temporal, demonstrando o que Mircea Eliade (1992) aponta como “eterno presente”, pois os heróis-míticos saem do “tempo profano” em direção ao “tempo-mítico”. Podemos perceber esse “eterno presente” na narrativa poética de Cassiano Ricardo com a leitura das linhas abaixo:

desde esse dia
ficou em nós esta vontade
que não sabemos se é esperança ou se
é saudade:
a sensação desconhecida
de atender a uma voz que convida e que está sempre nos chamando de um lugar ignorado da vida; ficou em nós alguma coisa de permanentemente matutino.
Ficou em nós esse desejo esse destino
de caminhar para bem longe... (RICARDO, 1927b, p. 84-85).

Ao descrever a aventura bandeirante, o poeta estabelece dois planos temporais – passado-primitivo e presente-moderno –, ligados por uma continuidade subjetiva carregada de “qualquer coisa de fantástico de infinito” que leva a buscar o “mesmo destino”. Para exaltar a ação heroica dos bandeirantes – ação encenada sob uma ponte temporal e mítica que liga o passado e o presente a um fim predestinado –, o poeta idealiza um presente sobrecarregado por um devir. Como dito no fragmento acima, essa sensação de “que não sabemos se é esperança ou se é saudade” que atende “a uma voz que convida”, demonstra claramente o devir dessa eterna caminhada. Essa marcha miscigenada vai em direção ao sertão desconhecido, mesmo assim, ela tem um objetivo predefinido – ir atrás do “Brasil barulhento” escondido no mato.

No que concerne a sensação do eterno retorno ao tempo mítico provocada pela narrativa do *M. C.*, os filhos da união entre as três raças vão para o sertão e se tornam “gigantes de botas”, transformando-se, assim, em heróis míticos. Segundo Mircea Eliade (1992), a repetição de um gesto arquetípico – em nosso caso os quatro bandeirantes que conquistam o sertão e depois retornam encarnados na soldadesca verde – suspende a duração cronológica, apaga o “tempo profano” e participa no “tempo mítico”, ou seja, no poema de Cassiano Ricardo ocorre a regeneração do tempo.

A formação de uma “nova raça” e a entrada no sertão mantêm-se praticamente inalteradas nessas versões, uma vez que a leitura histórica da aventura dos heróis paulistas já havia sido feita e, por isso, não necessitava de uma nova interpretação poética. Por outro lado, a apropriação do “mito bandeirante” por parte de Cassiano Ricardo insere mais um enunciado além dos formadores da Pátria, da liderança e do empreendedorismo do paulista. Esse novo enunciado reinterpreta o “mito bandeirante” como o herói que escuta a voz predestinada, voz que orienta os heróis a irem atrás do destino da Nação não mais no passado, mas no presente. O

“tempo profano” no *M. C.* é preenchido pelo “tempo mítico” à medida que a mitificação dos heróis é continuamente revivida: antes o “índio amoroso” que vai atrás da noite para se casar com a Uiara; depois, o marinheiro que vai atrás da noite; na sequência, é o bandeirante que busca o “Brasil escondido no mato”.

Além de narrar a origem étnica e o nascimento dos “gigantes de botas”, o poema também abarca o mundo rural como etapa que compõe a formação da nacionalidade. Com o fim do “tropol de gigantes”, as Bandeiras se transfiguram no avanço da lavoura sobre o interior. Durante essa nova aventura, o “mistério selvagem” cai “em rasgões de alvoradas,/que nem uma coluna verde subjugada/pela nova bandeira” (RICARDO, 1927b, p. 109). Apesar da arrancada, o “sertão continuava a dizer” que, aqui, “ninguém entra, quem manda sou eu!” (RICARDO, 1927b, p. 111). Até que um dia tudo emudeceu, pois “o país claro que saiu de dentro do sertão” marchou de novo e estava “á espera apenas/de um grito anunciador, de uma voz que o convid[asse]” (RICARDO, 1927b, p. 111). A “esperança ou saudade”, a “sensação desconhecida”, “esse desejo, esse destino de caminhar” que espera “um grito anunciador” procura impulsionar a retomada do que ficou no passado³⁷.

O quadro a seguir destaca os poemas que descrevem a narrativa da marcha verde e a sua “matinal promessa de riqueza”.

37 Ao resgatar a herança histórica paulista e exaltar apenas suas origens em um poema que pretensamente narra a origem da Nação, o poeta afasta-se da incorporação da totalidade nacional para prender-se a um “regionalismo totalizante”. Essa categoria de análise contribui para entender como as apropriações das características históricas do paulista – bandeiras e cafezais – são eleitas para a conquista do território nacional, e mais, como ela possibilita minimizar a tensão entre o regional e o nacional no campo político.

**Quadro 5 – Poemas pertencentes à fase rural
das versões vintistas do M. C.**

POEMAS	1927	1928	1929
A derrubada ³⁸	X	X	X
Fogo no mato	X		
Depois da colheita	X	X	
Fazenda ³⁹	X		
Florada	X		X
Tentação	X		
A filha do imigrante ⁴⁰	X		
Paraíba	X		
Soldados verdes	X	X	X
A colheita	X		
Radiotelefonía da fazenda	X	X	X
O manduca e Giuseppina ⁴¹		X	
O bacharel e a cabocla ⁴²		X	X
Cafezal em flor ⁴³		X	
Matuto		X	
Piraquara		X	
Canção do monjolo ⁴⁴			X
Moça cantadeira			X
Bando de canários			X

38 Este texto, nas versões de 1928 e 1929, sofre a exclusão da estrofe que narra que o caboclo rasgou “uma enorme janela através do arvoredor” (RICARDO, 1927b, p. 110). Sofre poucas intervenções na versão de 1932, mas permanece idêntico na versão de 1934, sendo excluído na versão de 1936.

39 Este poema é renomeado com o título de “O manduca e a Giuseppina”, na edição de 1928.

40 Título e texto recuperados na íntegra de *Vamos caçar papagaios* (1925).

41 Este poema é renomeação do poema Fazenda da versão de 1927.

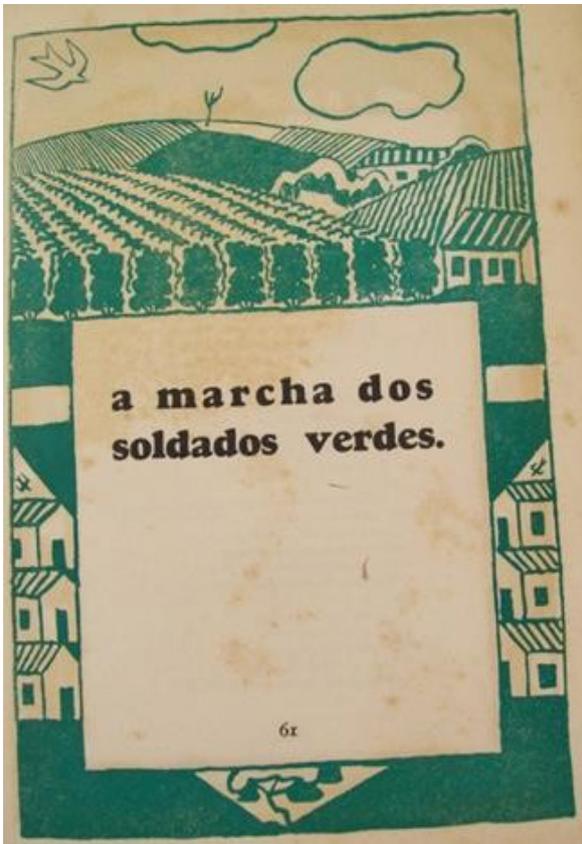
42 Este poema permanece idêntico na versão de 1932, mas migra do mundo rural para o espaço urbano; outros poemas são transferidos de uma seção para a outra, o que demonstra as incertezas do poeta quanto à separação entre esses dois espaços.

43 Este poema, em 1928, é uma renomeação do poema “Florada” da versão de 1927. Já na versão de 1929, ele retorna com o mesmo título da edição de 1927.

44 Título e texto inseridos em 1929 e recuperados na íntegra de *Vamos caçar papagaios* (1925).

A parte dedicada à produção cafeeira também é apresentada com uma ilustração na versão de 1928. Nela, vemos o ambiente rural, as casas e os cafezais disciplinadamente alinhados avançando sobre a serra – do mesmo modo que a conquista do território foi realizada pelos “gigantes de botas”, a produção cafeeira seria a reencenação do “espírito bandeirante”. A ilustração reproduz muitos enunciados do poema: a plantação, a serra e as casas simples. Do mesmo modo que o bandeirante na capa do poema, ela potencializa imageticamente o discurso poético, uma vez que insere elementos textuais na ilustração.

Imagem 8 – Ilustração da quinta seção M. C. (1928).



Para representar o mundo rural, Cassiano Ricardo inclui no *M. C.* alguns “causos”, o ambiente visual da fazenda – os monjolos, as casas, a queimada, os animais soltos no quintal –, as festas populares e os imigrantes. Todos esses recursos contribuem para descrever a “marcha dos soldados verdes” e apresentar ao leitor os cafezais e as floradas. Na versão de 1928, ocorre a exclusão do caboclo como protagonista na abertura do sertão, pois a abertura de lavouras cafeeira é associada à participação primordial do imigrante. Nas duas primeiras versões, a incorporação do trabalhador rural era superficial, já que o homem do campo era basicamente apropriado para cantar os amores vividos. Na edição de 1929, o poeta reintroduz o homem do campo com mais um atributo: o trabalho. Nessa versão, a “enxada brilha nas tigueras do espigão”, e o lavrador “vai arrancar cruas mandiocas cor de terra” (RICARDO, 1929, p. 79). Nas primeiras edições, o homem do campo somente era inserido no texto para rememorar as paixões e a contribuição do imigrante, agora o trabalhador rural começa a ser inserido como aquele que produz. Aqui se cumpre a promessa de afastamento do jeca-tatuísmo mencionado na coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a) e aprofundada nas versões trintistas do *M. C.*

Mesmo que as críticas a respeito do bacharel e do bacharelismo estivessem envoltas da crítica ao modelo oligárquico, Cassiano Ricardo insere no *M. C.* um “causo”, narrado nas versões de 1928 e 1929, o qual traz implicitamente a atitude de sair do mundo rural e ir para a cidade se “formar bacharel”. Consideramos de suma importância aprofundar em estudos futuros o papel do bacharel no pensamento político de Cassiano Ricardo por meio de sua atuação na revista *S. Paulo* (1936) e da importância dada pela revista à Universidade de São Paulo na formação da nova elite dirigente. Mesmo com a valorização da figura do bacharel, encontramos, na edição do *M. C.* de 1936, uma crítica sutil à posição do bacharel, pois o “bacharel ou doutor vivendo na cidade” é “enfermo

da oratória e da saudade” (RICARDO, 1936, p. 175). Essa linha inserida demonstra o papel dos bacharéis na formação de novas bandeiras na ocupação dos sertões. No poema de Cassiano Ricardo, a figura do bacharel ainda prevalece, pois a saída do campo em direção à cidade daria continuidade da marcha mítica rumo ao tempo moderno. Contudo, a partir das versões de 1934, essa referência é excluída da narrativa do poema. Apesar de a valorização do bacharel sair do poema, não desaparece completamente, pois migraria para o ideário do Movimento Bandeira; os bacharéis iriam civilizar o sertão.

No que se refere aos cafezais, o poeta canta a sensação de conquista da terra sentida através da “soldadesca verde/ que solta morros na distância/iluminada/um dois, um dois de batalhão/em batalhão” na “bárbara arremetida para o oeste” (RICARDO, 1927b, p. 129-130). Os “cafeeiros paralelos” representados na figura 9 são associados a “um exército aguerrido de soldados” (RICARDO, 1927b, p. 131). Esses novos desbravadores repetem a aventura dos “gigantes de botas”, mas, ao contrário daqueles, não estão isolados; eles têm os “fios telegráficos” que contam “com voz de gente/a cotação da bolsa/a hora oficial/o preço do café” (RICARDO, 1927b, p. 134). Essa marcha “inaugura uma nova estrada” e seus postes levam os “fios telegráficos sobre os ombros” (RICARDO, 1927b, p. 131). Para o poeta, a “civilização tomou de assalto o caminho da onça”, e o espaço primitivo cedeu lugar para a lavoura ligada por fios telegráficos. Essa tensão entre o mundo primitivo e o mundo moderno é amenizada quando a civilização encobre o “mistério selvagem” com a “fumaça de um trem” (RICARDO, 1927b, p. 130).

Esse mundo rural preenchido pela modernização é representado pelos “exércitos verdes” que trabalham para que as *machinas* de “dentes de aço” transformem a natureza primitiva. O poeta insere em seu poema as transformações impulsionadas pelo início da industrialização que, por sua vez, segundo a concepção de Cassiano Ricardo fora promovida pela produção

cafeeira. E mesmo com o preenchimento do espaço selvagem pela “soldadesca verde”, ainda é possível sentir a “sensação desconhecida” de caminhar, pois o “espírito bandeirante” renova-se na produção cafeeira. Após o ambiente selvagem ser conquistado pela civilização, o eu poético pergunta: “E depois? Os bois puxando de dois em dois [...] e depois? Os fordes escandalosos a encher com o barulho dos séculos o silêncio” da “terra cabocla” (RICARDO, 1927b, p. 136). Essa representação consolida o elo entre o primitivo e o moderno iniciado com o encontro racial. Ambos os extremos – primitivo e moderno – permanecem interligados por uma continuidade do “espírito bandeirante” que se transfere do mundo mítico para o mundo rural e, consecutivamente, espera a chegada do mundo moderno.

Na seção destinada à soldadesca verde, o poeta constrói através do desprezo da história o que Mircea Eliade (1993) chama de “mecanismo da construção de arquétipo” por meio da repetição. O poeta em diferentes temporalidades históricas – bandeirantes e cafeeiros – consegue imitar as ações míticas do herói, para tanto, Cassiano Ricardo procura abordar esse modelo arquetípico com a maior fidelidade possível ao longo da narrativa. Ao reencenar a marcha rumo ao sertão, Cassiano Ricardo mitifica as plantações como as que irão retomar a aventura bandeirante, não mais na conquista do território, mas na ocupação econômica do espaço primitivo. Essa nova marcha predestinada promovida pelos cafeeiros civiliza a terra e revive o “espírito bandeirante”; sendo assim, encontramos novamente a supressão do “tempo profano” e o retorno ao “tempo mítico”. As plantas humanizadas através da prosopopeia revivem a marcha dos “gigantes de botas” e, com essa metáfora, a “soldadesca verde” que invade o “sertão bruto” perde a qualidade de etapa histórica do desenvolvimento econômico paulista, para se tornar a marcha que caminha através do eterno presente.

Após a marcha da soldadesca verde, por onde “todos passaram” nascem as “torres” e as “avenidas”. Na narrativa ricardiana, o espaço rural é preenchido pela modernidade dos “fordes escandalosos” e, mesmo com a modernização do espaço rural, os elementos da tradição agrária ainda são bastante representativos no poema. Em todas as versões, vemos o conflito entre uma visão do mundo estática, quando não saudosista, e um espaço rural que se transforma pela modernidade. Predominam, também, as mentalidades ruralista e republicana, dada a importância do bacharel que sai da fazenda para a cidade. Vejamos, a seguir, como essa ruralidade se comporta no ambiente urbano e como Cassiano Ricardo estabelece os laços entre o tempo-primitivo e o tempo-moderno, no final do *M. C.*

Na última parte do livro publicado em 1927, o mundo da informação se abre para o poema: “O correio! O Comércio! O Diário! A Gazeta! A Plateia!... Toda a manhã, toda a tarde” (RICARDO, 1927b, p. 142). O eu poético exclama que “compra o mundo” o “jornal, o [...] diário nacional” (RICARDO, 1927b, p. 142). Vemos como Cassiano Ricardo está em intercâmbio com as informações vindas de todo o mundo e, mesmo assim, volta a pensar no “país onde tudo é criança” que “desfaz e refaz o novelo do nosso destino” (RICARDO, 1927b, p. 141). Após a descrição da paisagem natural, lendária e rural, o poeta apropria-se de uma gama de elementos da cidade moderna para descrever a paisagem industrial da cidade de São Paulo.

A respeito da diversidade de poemas encontrados nas três primeiras versões, o quadro a seguir destaca os textos inseridos na última seção do poema.

Quadro 6 – Poemas pertencentes à fase urbana
das versões vintistas do M. C.

POEMAS	1927	1928	1929
Marche aux flambeaux	X		
Encruzilhadas ⁴⁵	X		
Discurso	X		
O jornal mundo ⁴⁶	X	X	
Corpo de bombeiros	X		
Cromo	X		
Martim Cererê, jogador de futebol	X	X	
Nheengassu	X		
O poeta lírico que morreu ⁴⁷	X		
A xícara de café ⁴⁸	X		
Meus heróis ⁴⁹	X		
Marcha heroica ⁵⁰	X		

45 Em *Vamos caçar papagaios* (1925), existe um poema com o título “A encruzilhada”, mas com texto diferente. Após a ausência nas versões de 1928 e 1929, retorna bastante modificado na versão de 1932.

46 Na versão de 1928, este texto é ampliado com linhas do poema introdutório “História do Brasil para Meninos” da versão de 1927: “E vejo uma índia caçadora/jogando uma flecha no vulto/de um gato do mato./E vejo um Brasil todo cheio de flores [...] E vejo a primeira missa/num quadro de Victor Meirelles [...] E vejo um príncipe aguerrido/num momento de glória ou de zanga/erguer a espada iluminada/e dar o grito do Ipiranga” (RICARDO, 1928, p. 92-93).

47 Este poema narra a “paisagem de forças disciplinadas” e o “poeta lírico” que viu as “locomotivas rodar[em] nas linhas de aço”, o “movimento das ruas rodando nas rodas dos automóveis” e a avenida “crivada de estrelas elétricas” (RICARDO, 1927b, p. 152). Depois de ver a “noite industrial”, o “poeta lírico morreu”, porque “nunca escreveu nada em prosa”, por ter atendido apenas à “necessidade imperiosa das rimas” (RICARDO, 1927b, p. 153). A referência ao “poeta lírico que morreu” é encontrada somente na versão de 1927.

48 Título e texto recuperados na íntegra de *Vamos caçar papagaios* (1925) e encontrados na versão de 1928 com o título “A minha xícara de café”. Esse poema se ausentou na edição de 1929, mas permanece nas edições de 1932, 1934 e 1936 com o título de “Café-expresso”. Nas versões trintistas, o poeta exclui as seguintes linhas: “questão do Instituto do café? E trotão galopado de meu pangaré? E o Sacy-Pererê? e o José Prequeté” (RICARDO, 1927b, p. 156).

49 Este texto, com alterações, foi recuperado como poema introdutório da versão de 1929.

50 Este poema permanece idêntico na versão de 1928, mas o título é alterado para “Marcha final”.

POEMAS	1927	1928	1929
Piratininga		X	X
Brinquedos maravilhosos		X	X
A minha xícara de café		X	
A tribo que acampou na cidade ⁵¹		X	
Brasil-menino ⁵²		X	
Borrão de tinta verde		X	X
Borrão de tinta preta		X	
A Uiara de cabelo vermelho ⁵³		X	X
Marcha final		X	
A banda de música ⁵⁴			X
Casamento de raposa			X
Três fitas naturais			X
Baiataca			X
O causo			X
Dia fotográfico			X
O remanso			X
O incêndio			X
Rosas de espuma			X

Ao final da obra, encontramos a exaltação da produção cafeeira, não mais na lavoura, mas no seu consumo nas cafeterias. Nesses locais de socialização o garçom “derrama forte

51 Este poema narra a história do “índio guarani” que veio para São Paulo “procurar o governo”, mas “antes de ser recebido [...] quis ver as ruas”. No “mesmo dia o governo recebeu” o “guarani com sua tribo”. Segundo o poeta se ele estivesse presente “teria elogiado seus heróis, as tribos que tomaram conta da terra” e receberam o “marinheiro todo de branco”. Entretanto, foi melhor “não estar presente porque em vez de um discurso assim gritado e lírico” teria dado “charruas, enxadas, foices e outras armas que são as grandes armas do brasileiro em contato com a terra” (RICARDO, 1928, p. 94-97). Essas representações não são encontradas em nenhuma das outras versões do poema.

52 Este poema permanece idêntico nas versões de 1932, 1934 e 1936.

53 Este poema, nas edições trintistas, é deslocado do espaço urbano para o espaço rural.

54 Este poema permanece idêntico nas versões de 1932, 1934 e 1936, mas o poeta exclui a lembrança que a banda de música trazia da morena ou das serenatas. As lembranças giram em torno apenas da manifestação pública. Nas versões de 1934 e 1936, o poeta realoca esse poema do espaço urbano para o espaço rural.

e novo” o café, que “é o resumo de todas as coisas que vi na fazenda/e me vem à memória” (RICARDO, 1927b, p. 154). Compreendemos que os poemas desta seção reforçam o sentimento saudosista de toda uma sociedade agrária em transformação. O indivíduo narrado não enxerga mais “carro de bois”, “porteiras da estrada”, “os olhos negros da cabocla” ou “o coronel no alpendre”, pois eles estão entusiasmados em ver as “correntes de ferro”, os “guindastes de braços cumpridos” com “músculos de aço” e a chaminé que anuncia os “cargueiros que partem levando o Brasil” (RICARDO, 1927b, p. 156). Esse indivíduo fragmentado pela modernidade vê-se exposto a outras preocupações:

E a questão do Instituto do café?

E o trotão galopado de meu pangaré? E o Sacy Pererê? e o José Prequeté?

Tudo isto me povoa o espírito enquanto bebo a pequenina noite líquida e cheirosa

da minha xícara de café (RICARDO, 1927b, p. 156).

Na versão de 1928, o poeta insere “o tumulto das ruas em festa”, os “automóveis brigando com bondes da Light”, um “cidadão de charuto em reuniões do instituto./E um homem louro a discutir a taxa-ouro./E o ouro dos cafezais escorrendo nos bancos” (RICARDO, 1928, p. 83). A cidade paulista está completamente associada à prosperidade que a economia cafeeira possibilitou, seja nas reuniões do Instituto do Café, seja no ouro “escorrendo nos bancos”, ou nos “automóveis brigando com bondes da Light” (RICARDO, 1928, p. 83). Após a versão de 1927, as linhas que afirmam que lá “longe ficou a cidade/onde o Instituto do Café/é o quartel-general que assumiu o comando/da soldadesca verde...” (RICARDO, 1927b, p. 131) foram excluídas. O título e o texto sem as linhas mencionadas foram recuperados de *Vamos caçar papagaios* (1925). A retirada do Instituto do Café como quartel general reflete a

tensão política em torno da disputa entre o PRP e o PD pelo controle da Instituição. Sendo Cassiano Ricardo simpático ao PRP, o poeta achou por bem retirar as linhas citadas, pois o controle do Instituto passou para as mãos de representantes do PD. A versão desse poema, sem as linhas citadas, permaneceu idêntica nas versões de 1928, 1929, 1932, 1934 e 1936.

Essa cidade que cresce e se desenvolve com base na produção do café se encontra na era da eletrificação, tanto nas luzes multicores que iluminam a noite, quanto nos bondes elétricos que disputam espaços com os automóveis. A criança que ouvia as histórias e aventuras dos “gigantes de botas”, por fim, cresceu, hoje ela é “gente grande” e comemora que é

comissário de café. Tenho viadutos encantados. Minha cidade é esse tumulto colorido que aí passa levando as fábricas pelas rédeas pretas de fumaça!

Barulho fantástico

de um mundo que saiu da oficina. Grito metálico de cidade americana.

Vida rodando fremindo batendo martelos

com músculos de aço! (RICARDO, 1928, p. 103).

As referências ao consumo de café na cidade, o entusiasmo com a modernização e a prosperidade da economia cafeeira, elementos presentes no *M. C.* nas duas primeiras versões, são encontrados na ilustração que inaugura a parte dedicada à metrópole moderna. Na imagem que segue, estão representados os prédios, as fábricas, as chaminés, a eletrificação, os viadutos, os bondes, as cafeterias e o homem de chapéu fumando seu charuto.

Imagem 9 – Ilustração da sexta seção do *M. C.* (1928).



Esse entusiasmo com a modernidade, exposta no poema e na ilustração, coaduna-se com algumas observações de Annateresa Fabris (1987) sobre a estética da modernidade do Futurismo. Diante à modernização, Cassiano Ricardo e os verde-amarelos acreditam que sua estética criaria o “homem novo”, filho do novo século e das grandes descobertas científicas (FABRIS, 1987). Como vemos no *M. C.*, o espaço rural foi preenchido pela modernidade, no entanto, o poeta não

consegue criar uma atmosfera totalmente diferente do passado – o rio Tietê continua a contar as histórias dos velhos gigantes –, assim como não se torna um operador do seu tempo, mantendo-se apenas como testemunha ou interprete das transformações advindas da modernização. Mesmo postulando criar o novo e representar um novo espaço – a cidade moderna – esse poeta mantém-se como um entusiasta do progresso advindo da riqueza promovida pela produção agrária.

Ao longo das três versões publicadas na década de 1920, Cassiano Ricardo também modifica a parte final de sua obra. Além de alterar o título da seção final, que passa da “minha xícara de café e meu jornal” para a “minha banda de música”, encontramos várias interferências nos poemas. As memórias emergidas pela xícara de café, o jornal que informa e a celebração da produção cafeeira na cidade industrial, bastantes presentes nas duas primeiras versões, são minimizadas na versão de 1929. A partir da versão de 1928, o eu poético passa a lembrar o “rumor matutino” que o faz correr brincando com o destino. Essa aventura, interiorizada desde a infância, diz respeito aos “homens de todas as cores/que um dia voltaram do mato/a gritar de alegria” (RICARDO, 1929, p. 86), trazendo diamantes, ouro e esmeraldas. Ao refletir sobre essa experiência interiorizada, o poeta prepara a narrativa para a chegada do “tempo moderno”, ou seja, com esse recurso, o poeta atualiza o “rumor matutino”, o “canto do sem-fim” e a “voz da distância” em uma temporalidade moderna.

Na versão de 1928, encontramos um poema que não consta na edição de 1927: “Piratininga!”. Esse poema busca no passado paulista condicionamentos para a modernização da capital. Ao contar a história do “homem santo de rosário na cintura chamado Joséph Anchieta” – que “fundou a primeira casa no planalto garoento” –, o poeta apropria-se da história da fundação da Vila de São Vicente como memória. Entretanto agora,

o operário paulista é quem bate moldando as vigas de ferro
da cidade oficina!

[...]

levanta-se agora

o vulto de um prédio fantástico que parece uma escada por
onde o homem sobe para colher as

estrelas

na árvore de natal da noite industrial.

São Paulo dos telhados sempre novos

e dos arranha-céus que parecem suspensos no dia!

São Paulo dos losangos amarelos e retângulos verdes flu-
tuando na ponta das torres

nas horas nacionais de maior alegria! São Paulo! (RICARDO,
1928, p. 62-64).

Ao exaltar São Paulo e sua evolução iniciada num tempo primitivo que alcança a era moderna, o poeta insere Anchieta como o primeiro a chegar a Piratininga e também o fundador de São Paulo. Novamente podemos recorrer a Annateresa Fabris (1987) para entendermos como o poema se coloca diante da questão da modernidade; segundo a autora, o Futurismo proclama a necessidade “absoluta originalidade criadora” e uma “obra de arte liberta de qualquer resquício do passado” (FABRIS, 1987, p. 81). Como vimos na coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a) em páginas atrás, os verde-amarelos se colocavam defensores do slogan “originalidade ou morte”, mas quanto à relação com o passado, esses escritores guardam ambiguidades. No que se refere à relação com o passado sob a ótica do Futurismo italiano apontado por Annateresa Fabris (1987, p. 81), Cassiano Ricardo em seu poema não apresenta o “repúdio do passado histórico” e da “natureza”, o M. C. reproduz muito mais uma estética romântica do que a

estética da modernidade. Consideramos que a escrita do *M. C.* está mais próxima da estética o pensamento mítico do eterno presente trabalhado por Mircea Eliade (1992) do que da estética do Futurismo trabalhada por Annateresa Fabris (1987).

Ancorado na representação de algo iniciado no passado-primitivo, o eu poético encontrado no *M. C.* exalta, no presente, a cidade com “martelos”, com “bigornas”, com operários, com as “vigas de ferro da cidade oficina”. Essa cidade moderna está repleta de “prédios fantásticos” e luzes acesas na “noite industrial”, onde todos escutam as histórias dos velhos gigantes de “músculos de aço”. Ao lado do “espírito bandeirante”, da produção cafeeira e da imigração estrangeira, a cidade paulista moderna é outro indício que reforçaria o regionalismo da obra. Por um lado, essa perspectiva levaria a considerar que o *M. C.* se afasta da composição de um poema nacional, por outro, esse recurso resultaria na tentativa de elencar as características paulistas como verdadeiras fontes de inspiração para o restante da Nação, pois todos se encontram na “cidade oficina”. Na edição de 1929, a produção cafeeira e os elementos modernos da cidade são bastante minimizados na parte final do poema; somente com a permanência do texto “Piratininga”, encontramos a exaltação da industrialização da capital paulista. É possível perceber que na versão de 1929, a cidade moderna está mais próxima do saudosismo agrário, do que com o entusiasmo com a modernização visto nas duas primeiras versões do poema.

Com a alteração do título da parte final do poema, como havíamos pressuposto, o poeta se afasta do descanso que finalizaria a narrativa para propor a expectativa de algo que anunciaria. Com essa modificação no título das seções da narrativa, Cassiano Ricardo também incluiu, nessa versão, novos enunciados. Na parte final desta versão, a banda de música inspira a “vontade de sair pelo mundo”, seja nas procissões da igreja, seja para dançar ou fazer serenata. No entanto, a maior modificação é provocada pela “banda de música fardada de

verde com lista dourada” na “praça pública”, pois ao escutá-la todos saem para ouvir o orador dizer “coisas gritadas”, o “alvorço, taratachim, viva a República” (RICARDO, 1929, p. 94). Ao contrário das homenagens feitas na fazenda ao coronel “Simphonio Pires”, da versão de 1927, a cidade – além de ser o fim dessa marcha iniciada em um tempo primitivo – passa a ser o espaço onde a exaltação da República ganha força com as manifestações públicas.

Além do “mito bandeirante”, que surge como símbolo regional que unificaria a Nação, encontramos no poema *M. C.* a união entre a tradição (elegância moral) e o moderno (distanciamento dos exageros da atualidade) proposta pela revista *Novíssima*, que se materializa na inclusão de elementos tradicionais na elaboração de um poema modernista. Frente às várias intervenções no poema ao longo das três versões, não é fácil apontar o *M. C.* como uma obra única, mas um texto que se refaz a cada edição, tanto nas imagens e títulos das seções quanto no número de poemas que compõem a obra.

Nessa análise comparativa, vemos enunciados que entram e saem do texto (a falha do índio excluído da versão de 1928 e reincluído na versão de 1929, o pajé que conta a história da profecia, os amores vividos na fazenda); outros vão sendo redefinidos (o marinheiro que não chega por acaso, mas consciente de seu destino a cumprir, a indígena loura é substituída pela “mulher de cabelos verdes”); alguns são excluídos definitivamente (o Instituto do café como quartel general da soldadesca verde, o trabalho escravo na lavoura de café, o saci-pererê e o Martim Cererê como personagens que interagem na narrativa); alguns são inseridos (o caboclo produtivo, a banda de música que convoca todos a sair pelo mundo); e outros minimizados (os heróis republicanos).

Não vemos um poeta dissonante de seu tempo, mas um poeta que expressa as dissonâncias de seu tempo, o que não é uma contradição de termos. Assim, Cassiano Ricardo está na fronteira entre as leituras tradicionais e as leituras

modernistas da Nação. O poeta adere ao Modernismo depois de passada a fase heroica de demolição, ou seja, em um período que o movimento começa a definir suas diretrizes com mais clareza. Nesse momento, Cassiano Ricardo surge como um catalisador de diversas tendências e trabalha com várias interpretações para compor um poema épico em plena campanha modernista. Nessa narrativa da origem nacional, Cassiano Ricardo insere a bagagem cultural que já vinha sendo trabalhada pelos nativistas e vanguardistas, mas mesclada com o Romantismo exposto pela valorização da República, a hierarquização racial, a valorização da simbologia paulista e o saudosismo do mundo rural.

A grande contribuição que encontramos no *M. C.* foi a inserção do “espírito bandeirante” como um símbolo que transcende o tempo, pois, da conquista do território, esse símbolo é transmitido para a ocupação econômica realizada pelos cafezais até a chegada ao mundo moderno à espera de uma voz que o convide para retomar o “rumo de seu destino”. Essa busca incessante pela realização do “espírito bandeirante” que anda pelo território através do tempo confere uma nova perspectiva para a idealização de uma Nação que ainda se realizará. Após demonstrar a variedade de intervenções que o poeta realizou no *M. C.*, as apropriações simbólicas e interações com os debates estéticos e políticos do início do século XX, no próximo capítulo apresentaremos a receptividade do poema entre a comunidade literária por meio da leitura de jornais e revistas especializadas em crítica artística na década de 1920.

CAPÍTULO V

A REPERCUSSÃO DO POEMA M. C. ENTRE OS CRÍTICOS LITERÁRIOS

Neste último tópico podemos perceber que a publicação do *M. C.* foi comentada de diversas formas pela imprensa. Torna-se relevante examinar essas críticas para apreender como o poema foi recebido pela comunidade literária, uma vez que a recepção de uma obra é um dos muitos caminhos para compreender suas apropriações e a relação autor-obra-público.

Segundo Roger Chartier (2002), o “consumo” cultural nunca é idêntico àqueles “que o produtor, o autor ou o artista investiram em sua obra” (CHARTIER, 2002, p. 52). Partindo do olhar sobre o “consumo” cultural, a obra adquire sentido ampliado por meio das estratégias de interpretação que constroem suas significações; muitas vezes, absolutamente novas, se comparadas às expectativas do autor. É nesse sentido que a restrição ao trinômio autor/obra/intencionalidade perde significado, pois as “comunidades interpretativas” adquirem “poder criativo” sobre o texto. Acreditamos, assim, que essa “outra produção” amplia o campo de interpretação do poema tratado nesta pesquisa. Para contatá-la, consultamos alguns jornais – *Correio Paulistano*, *Jornal do Comércio*, *O Paíz*, *A Noite* e o *Jornal do Brasil* – e revistas – *Antropofagia*, *Festa* e *Verde* –, os quais se tornam vetores das recepções pelas comunidades interpretativas.

No *Correio Paulistano* de 18 de novembro de 1927, encontramos a primeira notícia sobre o *M. C.* Nela não constava o nome do autor que a escreveu; apesar disso, resolvemos inseri-la na pesquisa, uma vez que se trata da primeira divulgação à comunidade sobre a publicação do poema. É importante lembrar que essa publicação que vem a público dia 28 de dezembro de 1927 não é considerada nos estudos que

tratam do poema, pois eles consideram apenas a versão de 1928. Supõe-se que ela tenha sido escrita por Menotti del Picchia ou Plínio Salgado, pois, além de serem parceiros do poeta no grupo verde-amarelo, ambos trabalhavam na redação do *Correio Paulistano*.

Nessa notícia, Cassiano Ricardo é descrito como “o vitorioso autor de *Borrões de verde e amarelo* e *Vamos caçar papagaios*”, o qual publicaria uma obra que, pelo título, expressa o “nosso instante de renovação e brasilidade” (*CORREIO PAULISTANO*, 1927, 18 de novembro, ano 74, n. 23.091, p. 4). Seu autor recorre a Barbosa Rodrigues para explicar “a ingenuidade da concepção indígena”, ingenuidade esta que é simbolizada no “primitivo bárbaro da terra americana” e na “candura infantil dos países que amanhecem cheios da força da terra” (*CORREIO PAULISTANO*, 1927, 18 de novembro, ano 74, n. 23.091, p. 4). Informa também que o livro representa a “escalada do artista” em

uma etapa altíssima e luminosa. Sua poesia, que partiu do lirismo irônico e multicolor dos *Borrões*, transitando pelo ciclo de afirmação e de luta de *Vamos caçar papagaios*, atinge [no M. C.] [...] uma expressão brasileira integral, estampando com luz tropical e sensibilidade ingênua de país amanhecendo (*CORREIO PAULISTANO*, 1927, 18 de novembro, ano 74, n. 23.091, p. 4).

O poema é elogiado pela concepção indígena e pelo primitivismo bárbaro de um país infantil que vai crescendo graças à força da terra. Apesar de elogiar o talento de Cassiano Ricardo, a notícia informa que essa síntese alcançada no poema é fruto das lições de Barbosa Rodrigues. Outro importante ponto de vista sobre o M. C. encontrado na notícia sobre a primeira publicação do poema é a consideração de que o autor de *Vamos caçar papagaios* e *Borrões de verde e amarelo* conseguiu alcançar no M. C. a “realidade brasileira integral”.

Em artigo intitulado “Brasil-Menino”, escrito para o *Correio Paulistano* de 7 de fevereiro de 1928, Cassiano Ricardo

explica o título de seu poema e afirma que tem pressa em esclarecer algumas dúvidas, pois recebeu cartas de amigos e “críticos passadistas” que perguntaram o sentido de *M. C.* Na ocasião, Cassiano Ricardo resolve escrever esse artigo porque estava indignado com a incompreensão de seus críticos. O poeta cita como exemplo Genolino Amando (1902-1989), que “julgou o título de detestável pela ideia de apelar para a mitologia indígena, que ele não pôde sentir nem compreender”. Pela falta de compreensão e “em luta aberta contra aqueles ilustres remanescentes do passadismo”, o poeta pretende explicar por meio do jornal *Correio Paulistano* o “que significa o título do meu próximo livro” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3). Podemos considerar que, por causa da falta de compreensão do *M. C.* de 1927 entre seus pares e alguns opositores, o poeta tenha redefinido o texto e apontando a publicação de 1928 como a primeira edição do poema. Na citação de fevereiro de 1928 do jornal, Cassiano Ricardo explica o título de seu próximo livro, e não de seu último livro, pois, vale lembrar que, em 28 de dezembro de 1927, o *M. C.* havia sido impresso nas oficinas da Editora Hélios.

Toda a explicação de Cassiano Ricardo gira em torno dos escritos de João Barbosa Rodrigues, principalmente da obra *Poranduba amazonense* deste autor. Segundo Magali Romero de Sá (2011), a carreira científica de Barbosa Rodrigues é demarcada entre 1871 e 1909. A autora considera Barbosa Rodrigues como um cientista que tratou de temas diversificados: a etnografia, a linguística, a arqueologia, o indigenismo, a botânica, a química e a farmácia. Foi sob o patrocínio do barão de Capanema e comissionado pelo governo brasileiro que explorou o vale do rio Amazonas. Declara que, chegando ao Amazonas em 1872, foi um observador dos costumes dos indígenas, principalmente em relação ao conhecimento e uso da natureza. A autora informa que Barbosa Rodrigues publicou vários trabalhos de etnografia, de forma que a “Revista do

Instituto Histórico e Geográfico serviu bem aos propósitos de divulgação e promoção dos trabalhos realizados por Barbosa com os indígenas e sobre a geografia da região amazônica” (SÁ, 2011, p. 921).

O *Poranduba amazonense* ou *Kochym-uara porandub* de Barbosa Rodrigues foi escrito entre 1872 e 1887 e publicado em 1890 no Rio de Janeiro. De acordo com o autor, seu livro apresenta o resultado de alguns estudos que confirmam e mostram que o *nheengatu* (os da terra), posto como corrompido pela influência portuguesa, encontra-se na Amazônia numa forma mais pura do que em outras regiões. Essa pureza deve-se ao fato de que o “influxo estranho” não conseguiu apagar as formas primitivas dos povos da Amazônia. Esse naturalista já havia escrito um artigo para a *Revista Brasileira* em 1881 com o título “Lendas, crenças e superstições”, falando sobre a Uiaira e o Curupira, entre outros mitos indígenas (SÁ, 2011). No *Poranduba amazonense*, o autor vem novamente apresentar pequenos contos sobre a “leitura inocente” da natureza feita pelo indígena. Nesse livro, Barbosa Rodrigues também explica o significado de *Poranduba*: a palavra é a contração da proposição *poro*, fazendo a função de superlativo, com *andu*, que significa “notícia”, e *aub*, que significa fantástico e ilusório. Partindo dessa explicação etimológica, Barbosa Rodrigues esclarece que *Poranduba* significa “histórias fantásticas e fábulas”.

Os estudos de Barbosa Rodrigues sobre história, fantasia e fábula exerceram grande influência em Cassiano Ricardo para compor o *M. C. Tamanha* a influência, que o poeta recorreu a ele para explicar o título do poema à comunidade literária por meio da imprensa e de uma nota explicativa da versão de 1929 do *M. C.* Segundo o poeta, o título de seu poema não é uma simples estilização de *Saci Pererê* e, sim, tem sua origem no mito do “pequeno tapuio” – que também pode ser o *curupira* –, que “inventou as encruzilhadas” para “desnortear os intrusos” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro,

ano 75, n. 13.160, p. 3). Mesmo reafirmando publicamente as influências – a inocência, o fantástico, a fábula e os mitos –, de Barbosa Rodrigues, Cassiano Ricardo insere outras preocupações sociais e políticas de seu tempo no poema.

Sendo a origem primitiva o “espírito vivo e matinal da terra”, o “elemento africano” cheio de “outras tantas superstições veio casar o seu primitivismo ao do índio” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3). Para explicar essa mistura racial que representa a “força oculta e agressiva que guarda a terra” (o curupira), Cassiano Ricardo considera que o africano:

apenas modificou-o em parte, transformando-o num moleque de sua cor e cortando-lhe a perna esquerda [...] recebeu também um ornamento diferente [...] um chapeuzinho vermelho [...] modificou o sobrenome, que de Pererê passou a ser Cererê (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3).

Esse símbolo derivado do “curumim dos índios” e o “moleque dos pretos” também tinha de incluir o “portuguêsinho das caravelas”. Por essa mistura racial, o nome “Sacy-Sererê” também sofreu a influência do branco e não se deve “estranhar que o português lhe mudasse o nome” para “Matinta Pereira”. Para explicar por que Martim em vez de Matinta, o poeta diz que é porque assim faz uma homenagem a Martim Afonso, civilizando a influência indígena e africana.

Apropriando-se dos mitos resgatados por Barbosa Rodrigues, Cassiano Ricardo afirma em seu artigo para o *Correio Paulistano* que procurou “torná-lo atual” frente às correntes migratórias. Para tanto, essa representação da Nação-criança também buscou identificá-la ao “italianinho das fazendas de café, o japonêsinho ao noroeste, o pequeno vendedor de jornais, o escoteiro da escola” e, acima de tudo, o indivíduo da cidade que “tropa nos bondes” e “toca tambor nas festas nacionais” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3). De acordo com Cassiano Ricardo,

o “Martim Cererê é o Brasil-menino” que mostrou “ao mundo o seu tesouro de originalidade” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3).

Ao reforçar a pretensão de trazer a universalidade em sua obra e demonstrar que todos contribuirão para formar a “raça futura”, Cassiano Ricardo indica que essa originalidade também seria o cearense, o paraense, o mané-chique-chique, o matuto do Nordeste, o jagunço, o mestiço, o cuiabano, o caboclo paulista, o guasca. Para o poeta, todos refletem essa originalidade:

os heróis de penacho, marujos descobridores [...] pretos republicanos dos palmares, gigantes de botas que se reuniram em bandeiras de assalto, príncipes aguerridos a dar gritos de independência ou morte, oradores cabeçudos a encantar rouxinóis do velho mundo, soldados que pulam da história para instituir a república – aí está um punhado de heróis (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160, p. 3).

Essa explicação de Cassiano Ricardo pretende tornar públicos os motivos que inspiraram a elaboração do poema. Juntamente aos estudos de Barbosa Rodrigues, o poeta insere os dilemas de um povo miscigenado inspirados em José Vasconcelos, os heróis nacionais instituídos pela matriz histórica do IHGB e os heróis regionais encontrados pelo Modernismo. Nessa miscelânea de representações nacionais, o poeta acrescenta os “oradores cabeçudos”, fazendo uma menção direta a Rui Barbosa como representante das ideias europeias. É importante considerar que parte dessa interpretação da obra feita pelo próprio autor e redigida para o *Correio Paulistano* se transformou na nota explicativa da versão de 1929 do *M. C.* O próprio Cassiano Ricardo se apropria de uma autoanálise de sua obra e a insere no corpo do poema, ou seja, o criador/autor encontra-se com novas possibilidades de seu texto acessando sua comunidade interpretativa. O relevante aqui é perceber que o poeta incorpora no *M. C.* – a partir da versão de 1929 – explicações dadas à

comunidade literária; dessa forma, a mutação de seu texto é o resultado de uma interação entre autor-obra-comunidade e não fruto de sua individual intenção de adaptar o texto conforme acusam Jerusa Ferreira (1970), Peres (1987), Nereu Corrêa (1976) e Amilton Monteiro (2003).

Essa necessidade de explicar seu poema para a comunidade interpretativa permanece ao longo das versões posteriores da obra, nada mais do que, vinte e três edições. No documentário biográfico do *M. C.* escrita na 11ª edição, o qual permanece em todas as outras publicações, Cassiano Ricardo ainda procura explicar do que se trata seu poema:

Afinal, o *Martim Cererê* não é apenas paulista: é visceralmente brasileiro; não é apenas aborígine: é a síntese étnica, em que entra o próprio imigrante; a sua língua é mesclada de tupi, afro, português; soma nitidamente brasileira; não é um poema histórico, antes obedece ao que a história tem de poemático, fabuloso; não é um poema que se deva ler apenas linearmente; é antes composto de vários poemas que se ligam, ou não, uns com os outros; mesmo lido do começo pra o fim, não é lógico, discursivo, senão nas figuras que o compõem (RICARDO, 1983, p. 183).

Vemos como mais de trinta anos após a publicação, autor ainda se vê obrigado a dar explicações sobre o significado do *M. C.* Ao mesmo tempo em que explica, o poeta atualiza sua obra em outro contexto, vale lembrar que em 1962 o campo literário brasileiro vive as experiências da vanguarda concretista e pouco tempo depois as experiências da Tropicália. Com a insistência em alterar sua obra proporcionalmente a necessidade de explicá-la, é possível perceber como é difícil o desprendimento de Cassiano Ricardo em relação ao seu *M.C.* Deixando para estudos futuros as relações entre a trajetória de Cassiano Ricardo, a poesia concretista e a Tropicália, voltamos para a recepção da obra na década de 1920.

A coluna “A crônica de domingo”, de Plínio Salgado, escrita para o *Correio Paulistano*, em 15 de janeiro de 1928, destaca

que Cassiano Ricardo revelou, com o M. C., a “renovação da velha mentalidade brasileira” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de janeiro, ano 75, n. 23.131, p. 2). Segundo Plínio Salgado, ninguém poderia negar que a “paixão pela sua terra e a sua raça” vinham confirmar que a obra refletia “os objetivos do grupo” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de janeiro, ano 75, n. 23.131, p. 2). O grupo a que o colunista fez referência é o verde-amarelo; sendo assim, o poema de Cassiano Ricardo é aceito pelos seus pares como uma obra que representa os objetivos esperados pela comunidade artística a qual pertencia. E, por essa razão, “Cassiano Ricardo mais uma vez se afirma como dos grandes espíritos da moderna mentalidade brasileira” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de janeiro, ano 75, n. 23.131, p. 2). No almoço oferecido no Automóvel Club ao antigo diretor do *Correio Paulistano* – Flamínio Ferreira –, Plínio Salgado afirma, em 7 de agosto de 1928, que o M. C. havia criado “a poesia do Brasil Novo, livre das velhas formas e livre dos erros da própria modernidade” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 7 de agosto, ano 75, n. 23.131, p. 4).

Na coluna “Crônicas literárias”, do *Jornal do Brasil*, de 13 de junho de 1928, João Ribeiro (1860-1934) – representante da Academia Brasileira de Letras (ABL) – expõe sua crítica sobre o M. C., dizendo que essa obra era brasileira “até a medula dos ossos, na cor do seu livro e no texto de inspiração nacional” (*JORNAL DO BRASIL*, 1928, 13 de junho, ano. 37, n. 142, p. 8). João Ribeiro ressalta a variedade dos vocábulos regionais – que servem “para dar cor local na expressão” – e os versos sobre os bandeirantes e os cafezais. Para o colunista, Cassiano Ricardo é o “representante da nova estética nacional”, e ele acredita que, “quando passar a obsessão do verde e amarelo, o Sr. Cassiano Ricardo, sem deixar de ser o poeta que é, contentará outros leitores que o esperam” (*JORNAL DO BRASIL*, 1928, 13 de junho, ano. 37, n. 142, p. 8).

Em um artigo de Medeiros e Albuquerque (1864-1934) – outro representante da ABL escrito para o *Jornal do Comércio*

em 3 de junho de 1928, encontramos, simultaneamente, um ponto de vista a respeito do cenário literário brasileiro e da obra de Cassiano Ricardo. Nesse texto, Medeiros e Albuquerque avalia a vantagem do prosador que começa sua carreira pela poesia; segundo o comentarista, Cassiano Ricardo foi

capaz de forçar sua prosa a todos os ritmos, aprovou-lhe tentar algumas liberdades da escola moderna. Não precisou para isso fazer extravagâncias, pintar deliberadamente tudo de verde, proclamar como a arte suprema a dos cateretês e dos sambas, ou escrever coisas destituídas de sentido (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1928, 3 de junho, col. 4, p. 3).

O M.C. – continua o comentarista – “é uma coleção de poesias sobre assuntos históricos ou lendários de nossa terra”, que, para “simbolizar em alguém o nosso país, escolhe o mito do Saci-Pererê” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1928, 3 de junho, col. 4, p. 3). O escritor não deu atenção ao fato de que, na narrativa-poética ricardiana, o professor batiza o “tapuio pequeno” de *Martim Cererê* porque “saci não é nome de gente”. Também não notou o fato de que a indisciplina de *Saci* não se enquadra na tendência disciplinar do poema. Por mais que alguns críticos vejam o poema “*Martim Cererê, jogador de futebol*” como um exemplo de travessuras de um “pequeno vagabundo” que joga bola e já “quebrou todas as vidraças”, não atentaram para o fato de que o “guarda policial” chega e “carrega-lhe a bola” e exclama que “esses marotos precisam de escola” (RICARDO, 1928, p. 99). No que se refere ao ponto de vista estilístico, Medeiros valoriza o fato de o poeta ter utilizado um “processo, que [...] aceitou de outros modernistas”, isto é, “suprimir quase completamente a pontuação” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1928, 3 de junho, col. 4, p. 3). Ao dar continuidade à análise a respeito da posição de Cassiano Ricardo entre os “Modernos”,

o crítico considera que o M. C. “é o melhor que o Futurismo⁵⁵ fez. Para isso, no entanto, foi preciso que viesse buscar um passadista, que desertou. Mas desertou, levando a ciência dos ritmos que aprendera” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1928, 3 de junho, col. 4, p. 3).

Esse acadêmico elogia o livro de Cassiano Ricardo e defende que “nenhum dos poetas verdes, que passam o tempo a fazer manifestos, a editar borracheirinhas e futricinhas, com as quais visa apenas a atrair a atenção [...] se aproxima desse livro” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1928, 3 de junho, col. 4, p. 3). Medeiros e Albuquerque não esquece que Cassiano Ricardo era um conhecido poeta parnasiano, autor de três livros bem recebidos pela crítica, afirmando que, ao debandar-se para as tendências modernas, ofereceu uma “qualidade criativa” a essas fileiras, uma vez que os modernos vivem a “fazer manifestos”.

Para compreender a incursão de Cassiano Ricardo nas experiências modernistas, vale lembrar que o poeta chega “atrasado” no que concerne à renovação promovida pelas vanguardas modernistas paulistas. Chegando à capital paulista somente em 1923 – entre 1919 e 1923 o poeta residia no Rio Grande do Sul –, Cassiano Ricardo não leva muito a sério as propostas da Semana de 22. Antes de editar seu primeiro poema modernista, o poeta dirigiu a revista *Novíssima*, que se propunha à modernidade, mas com certo distanciamento da renovação em suas obras literárias. Outro exemplo que podemos citar para demonstrar esse distanciamento é a

55 Segundo Coutinho (1970), no princípio, o movimento modernista foi designado “Futurismo”. A respeito da polêmica sobre a posição verde-amarela referente ao passadismo e Futurismo, Menotti del Picchia, em pronunciamento lido na segunda noite da Semana de Arte Moderna de 1922, expõe sua posição. No texto “Arte Moderna”, Picchia rebate a consideração dos passadistas que os nomeiam de futuristas, pois o “termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamos-lo porque era um cartel de desafio”, mas “não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti [...]. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o Futurismo ortodoxo” (PICCHIA, 1927, p. 20).

reedição de um poema parnasiano em 1925: *A flauta de Pã*⁵⁶. No entanto, o contato com Menotti del Picchia na redação do *Correio Paulistano* e a direção da revista *Novíssima* começam a redefinir sua lenta e tardia adesão às estéticas modernistas conservadoras, lançando seus primeiros poemas inspirados nas novas tendências apenas em 1925. Consideramos que, nos dois primeiros livros, o poeta estava experimentando as renovações modernistas ao “borrar” a estética literária com as cores nacionais ou “caçando papagaios” pelo território.

Somente com essas considerações podemos entender o sentido de “passadista que desertou” apontado por Medeiros e Albuquerque. Essa concepção do crítico também pode ser percebida com a leitura do poema. Em nosso estudo encontramos muitos elementos tradicionais – guerreiros, gigantes e dragões – mesclados a elementos modernistas – folclore, rompimento com a métrica, tempo da máquina. Sendo assim, podemos considerar esse poema como uma espécie de “hibridismo literário” feito por um escritor marcado por metamorfoses no seu fazer poético. Sobre a metamorfose no fazer poético de Cassiano Ricardo, Mário Faustino (2003) considera que o estilo de Cassiano Ricardo é difícil de reconhecer; mesmo assim, o autor aponta o poeta como um diluidor – homens que chegaram depois dos inventores e mestres –, uma vez que não “acrescentou aspectos novos a nossa poesia, não lhe aumentou a versatilidade, não conquistou para ele novos terrenos a cultivar” (FAUSTINO, 2003, p. 201). Segundo esse autor, sua característica principal é a autorrenovação.

56 Este poema originalmente chamava-se *Evangelho de Pã* (1917), obra que representa um tributo ao Parnasianismo. Segundo Amilton Monteiro (2003), mais tarde o próprio poeta o definiria como neoparnasiano. O autor afirma que este livro recebeu grandes aplausos de Alberto de Oliveira, Medeiros e Albuquerque, Luís Guimarães Filho, Amadeu Amaral e tantos outros. De acordo com o autor, por sugestão de Luís Guimarães Filho, o título foi modificado na segunda edição, pois o conselheiro de Cassiano Ricardo achava estranho relacionar-se o nome Evangelho a um deus de mitologia grega. Essa atitude de Cassiano Ricardo – tanto de enquadrar o título do poema a uma lógica, quanto o ato de reeditá-lo – demonstra o quanto ele estava preso às fórmulas tradicionais em seu fazer poético.

Massaud Moisés (1971b) segue o mesmo raciocínio de Mario Faustino ao considerar que “Cassiano Ricardo apresenta *n* faces, quer do ângulo forma, quer temático, e uma evolução que, em vez de processar-se retilineamente, avança por ondas, em meio às quais refluem conquistas anteriores deixadas de parte” (MOISÉS, 1971b, p. 419). Consideramos o poeta como um artista que se refaz continuamente – haja vista que Cassiano Ricardo, no início da década de 1920, mantinha sua posição de cautela quanto às vanguardas –, de forma que o dilema tradição-moderno, exposto pela “elegância moral”, os “exageros da atualidade” e a tensão entre nacional-regional deixaram marcas profundas em sua prática literária.

A coluna “Letras paulistas”, do jornal *O Paíz*, de 28 de abril de 1928, assinada por Oscar Guanabarro (1851-1937) – músico e crítico de arte –, aponta que o novo livro de Cassiano Ricardo é uma “coleção de poemas” que “reafirma a forte brasilidade de sua poesia” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2). Essa obra, segundo o crítico, expressa o “sentimento nacional” e as “inesgotáveis fontes de pura e sadia emoção” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2). Segundo Guanabarro, foi em meio da “orgia de tendências” e dos “mais diversos ‘ismos’ de todas as espécies” que Cassiano Ricardo se libertou “da rigidez das velhas fórmulas parnasianas e simbolistas” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2). Esse crítico considera que, mesmo com a atitude “demolidora” em meio às “divergências ruidosas de ‘grupos’ e ‘correntes’ [...], Cassiano se manteve, tranquilamente e imperturbavelmente Cassiano” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2).

Para Fabiana Guerra Granveia (2006), Oscar Guanabarro era conhecido como um opositor veemente da Semana 22 e, seguindo seu ponto de vista, Guanabarro considera que a obra de Cassiano Ricardo “preferiu enfeitar-se das cores das penas de nossos pássaros e das folhas das nossas plantas a desvairar-se na imitação servil dos vanguardistas da Europa”

(*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2). Por essa razão, o crítico literário considera que o poeta conservou “um ritmo que é bem nosso”, e mais, encontrou “o brilho espetaculoso das imagens”, um “liberalismo sonoro”, um “admirável colorido” e a “inocente alegria da nossa vida rústica” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2). Por esses motivos, o poema de Cassiano Ricardo “é como um dia de festa nacional da raça” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896, p. 2).

Medeiros e Albuquerque, João Ribeiro e Oscar Guanabary exaltam o poema de Cassiano Ricardo pelo fato de que o poeta se renovou aquém, ou se resguardou dos experimentalismos da primeira onda modernista; em outras palavras, Cassiano Ricardo é reconhecido porque representa certo distanciamento dos “exageros” do primeiro Modernismo⁵⁷. Esses comentários expõem a posição de representantes de uma instituição – a ABL – que ainda expressava resistência aos modelos modernistas⁵⁸. Podemos considerar que, para esses acadêmicos, Cassiano Ricardo é um “novíssimo modernista” fortemente marcado pelos “ritmos que aprendera” no fazer poético tradicional e, por isso, “é aceito”. Enfim, os elogios desses acadêmicos apenas são feitos com o reconhecimento de que o poeta foi “um passadista que desertou” e, mais, não aderiu “inconscientemente” às novas tendências estéticas e se “manteve Cassiano”.

57 Menotti del Picchia (1972) em suas memórias escritas na década de 1970 lembra que conheceu Cassiano Ricardo enquanto este dirigia a Novíssima, “moderna revista literária” (PICCHIA, 1972, p. 165). Em relação a “conversão” de Cassiano Ricardo, esta marcou os anos posteriores a sua adesão, a trajetória do poeta, como as memórias escritas posteriormente. Segundo o Memorialista, “Cassiano, que já se consagrara como um dos nossos grandes parnasianos, abjurou seus deuses e incorporou-se de corpo e alma na campanha modernista vindo a ser um dos seus altos expoentes” (PICCHIA, 1972, p. 165).

58 Em entrevista para o jornal *O Paiz* em 21 de julho de 1928, Coelho Neto (1864-1934) – escritor parnasiano e membro da ABL –, apesar de ser hostilizado por alguns modernistas, principalmente por Oswald de Andrade, afirma que o M. C. é um exemplo contra a “velha poesia já fatigada” (*O PAÍZ*, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.950, p. 1).

Na coluna “No mundo dos livros”, publicada no *Correio Paulistano* em 31 de maio de 1928, Hermes Lima (1902-1978) – professor da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco – afirma que o *M. C.* é a expressão dos “poetas novos que resumem em si a poesia” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 31 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4). Para esse colunista, “as belezas” que Cassiano Ricardo “aprendeu a descobrir no verso antigo” refletem “o ritmo de um grande poeta” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 31 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4). Hermes Lima rebate as considerações de Medeiros de Albuquerque e nega que o poema de Cassiano Ricardo é “reduzível à prosa” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 31 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4) e completa afirmando que a obra não é prosa, mas, sim, “pura poesia”, não “porque mediu ou rimou”, mas “porque realiza a finalidade poética, cria estado da alma [e] expressões novas” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4). Pautado na concepção de que, para ser poesia, não é necessário que seja escrita conforme padrões estéticos, mas porque alcança a finalidade poética⁵⁹, o colunista afirma que o *M. C.* “é o maior livro de Cassiano porque é tecnicamente o mais irreprochável, o de versos mais simples, mais cristalinos e mais nobres” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4).

Mesmo discordando do acadêmico quanto à aproximação do *M. C.* à escrita em prosa, Hermes Lima concorda com os críticos pertencentes à ABL ao afirmar que Cassiano descobriu o Modernismo com os “versos antigos”. Segundo Hermes Lima, o poema ricardiano “celebra ciclos da nacionalidade”

59 Para esclarecer essa relação entre poesia, poema e poético, Octávio Paz (1982), em *O arco e a lira* (1982), oferece-nos um bom caminho. Segundo o autor, o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem; sendo assim, o poema é um “organismo verbal que contém sucinta ou emite poesia” e graças a esse gênero “podemos chegar à experiência poética” (PÁZ, 1982, p. 17-31). O autor explicita, ainda, que a poesia não é a soma de todos os poemas, uma vez que qualquer produção realizada pelo homem tem poesia, mas esta somente é apreensível na relação entre obra, o homem e o mundo.

com a “fixação do homem brasileiro – as entradas, a conquista da terra [e] as fazendas” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 15 de maio, ano 75, n. 23.255, p. 4). Por fim, Hermes Lima considera que o *M. C.* representa o “sentido da terra” e se torna um novo descobrimento do Brasil.

O artigo com o título “Martim Cererê”, de Raymundo Moraes (1872-1941) – escritor e romancista paraense –, publicado⁶⁰ no *Correio Paulistano* em 5 de outubro de 1928, afirma que o “novo livro de Cassiano Ricardo provoca um justo orgulho de ser brasileiro” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 5 de outubro, ano 75, n. 23.365, p. 4). Para Moraes, Cassiano Ricardo é “um dos mais expressivos nomes da intelectualidade paulista”, porque acentua o Brasil “unido na sua inteligência” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 5 de outubro, ano 75, n. 23.365, p. 4). Enviado de Manaus, esse artigo deixa claro que a obra em questão é “a criação de uma mentalidade de escola” e “onde quer que ela se manifeste” encontra eco em todo o país. O comentarista escreve, ainda, que o *M. C.* desperta as mesmas emoções e harmonia nas “sensibilidades situadas em qualquer paralelo do nosso território” e que “prova o real interesse [...] alheio à preocupação do regionalismo”, pois é “solidário na afirmação dos mais significativos valores intelectuais do país” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 5 de outubro, ano 75, n. 23.365, p. 4). Segundo Raymundo Moraes, os intelectuais não conhecem o território brasileiro por causa do tamanho do país e, mesmo que Cassiano Ricardo trate de “pedaços do Brasil, na aparência regional”, vale “por um Brasil inteiro”. Define, ainda, Cassiano Ricardo como “uma joia brasileira de tão altos valores”, argumentando que, por essa razão, o poeta “não consegue somente versos brancos da sua inquieta musa regionalizante” e, sim, consegue “iluminar o Brasil e mostrá-lo por todas as faces”,

60 Este artigo foi publicado anteriormente, em 4 de setembro de 1928, e no jornal *O Paiz* do dia 1 de outubro de 1928. Trechos desse artigo serão inseridos na seção “Opiniões sobre *Martim Cererê*”, na versão de 1932 do poema.

desde “o bandeirante, no arranco desbravador do sertão até a cidade moderna” (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 5 de outubro, ano 75, n. 23.365, p. 4).

A leitura dos comentários de Hermes de Lima e de Raymundo Moraes nos remete a outra linha de análise do poema ricardiano: a aproximação entre o nacional e o regional, bem como a incorporação de todas as sensibilidades e o interesse pelo território nacional. Tanto os acadêmicos quanto esses dois últimos comentaristas celebram o teor nacionalista com ares de regionalismo encontrado no *M. C.* Partindo dessa observação, encontramos uma das tensões caras aos modernistas: nacional e regional. Devemos considerar que o *M. C.* vem a público no momento em que os escritores da década de 1920 começam a redefinir suas orientações quanto à incorporação das características regionais em suas produções. Vale lembrar que, em 1926, Gilberto Freire (1900-1987) incentivou o *Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste*, realizado no Recife, o qual, segundo afirma Wilson Martins (1975), pretendia lançar um novo olhar sobre a importância da “diversidade regional para a melhor compreensão da unidade nacional” (MARTINS, 1973, p. 14).

Sabemos que a literatura regionalista ganha força somente na década de 1930, mas não podemos menosprezar a incorporação desses debates – de finais da década de 1920 – no *M. C.* Essa ressalva possibilita historiar o pensamento literário e político de Cassiano Ricardo com base na categoria “regionalismo totalizante”. Acreditamos que a tensão entre regionalismo e universalismo é um dos caminhos para compreender essa categoria, ou seja, a forma de apropriação de determinados elementos simbólicos de uma região como signo capaz de representar toda a Nação.

Retornando à leitura da recepção do *M. C.* pela comunidade literária, a coluna de Honório de Sylos (1901-1993) – escritor e jornalista, ligado a setores industriais paulistas –, escrita no *Correio Paulistano* em 26 de maio de 1928, considera

que a “nova mentalidade construtiva” que “encontra o Brasil em si mesmo” acaba de “ser inaugurada” com o *M. C.* (*CORREIO PAULISTANO*, 1928, 26 de maio, ano 75, n. 23.251, p. 5). Retribuindo os elogios, Cassiano Ricardo dedica o poema “Piratininga” a Honório de Sylos na versão de 1928 do *M. C.*

Em carta dirigida para *O Paíz* – em 21 de agosto de 1928 –, Perciliano Roberto Reynoso afirma que o “livro de Cassiano Ricardo é genuinamente brasileiro, de cunho nacional e alto zelo patriótico” (*O PAÍZ*, 1928, 21 de agosto, ano 44, n. 16.011, p. 7). Outro artigo publicado nesse jornal, em 22 de abril de 1930 – intitulado “S. Paulo – Oficina de trabalho e pensamento” –, escrito por Severino Silva, reflete sobre o autor de *M. C.*, dizendo que Cassiano Ricardo tem um “ar de diplomata triste, com muito medo de falar e [...] envergonhado de sorrir”, e jamais diria que ele era o autor “tropical” da “magnífica poesia brasileira de *Vamos caçar papagaios e Martim Cererê*” (*O PAÍZ*, 1930, 22 de abril, ano 46, n. 16.620, p. 2).

Encontramos, também, anúncios de recitais reproduzindo poemas do *M. C.*, acompanhados de notícias que afirmam que esses textos são portadores de uma “técnica arrojada, forte e sonora” (*A NOITE*, 1928, 12 de julho, ano 18, n. 3.975, p. 5). Vários outros recitais de poemas do *M. C.* são divulgados nos jornais, principalmente os poemas “Exortação”, “Plantadores de café”, “Auto 13.333” e “Marcha final”. Vários comentários, afirmam que Cassiano Ricardo tornou-se um dos “melhores e mais festejados poetas brasileiros” (*CORREIO PAULISTANO*, 1929, 17 de março, ano 76, n. 23.529, p. 7).

O jornal *A Noite*, de 24 de janeiro de 1928, informa que poemas do *M. C.* serão recitados por Maria Laura Chagas no aniversário do neto do diretor-gerente da Caixa Econômica e na festa da Associação Brasileira de Imprensa. O *Correio Paulistano* de 4 de setembro de 1928 anuncia que Helena de Magalhães Castro (1902- 1995) também recitará versos do poeta em Manaus. Na versão de 1929 do *M. C.*, o poeta dedica o poema “Banda de música” a essa interprete. O mesmo

jornal, em 17 de março de 1929, informa que a intérprete Maria da Glória Chaves – em Piracicaba, no dia 9 de maio, no “Teatro Santo Estevam”, e, no dia 12 de maio, no salão nobre do Club Republicano – reproduziria poemas do M. C. Na versão de 1929, Cassiano Ricardo dedica o poema “Auto 13.333” a essa intérprete, pois Maria da Glória recitava esse poema em diversas ocasiões.

Por meio desses recitais percebemos a receptividade do M. C. pelas sociedades paulista e carioca. Seu consumo cultural fica restrito às festas da alta sociedade (no aniversário do neto do diretor-chefe da Caixa Econômica, na Associação Brasileira de Imprensa e no Clube Republicano). Os jornais analisados não fazem referências de recitais em saraus artísticos, o que leva a entender que eles ficaram restritos apenas aos círculos sociais da “boa arte” e ao glamour dos salões. Essa observação materializa as expectativas apontadas no editorial da revista *Novíssima* exposto no início deste livro. A “elegância moral” longe dos “exageros da atualidade” e a união entre o tradicional e o moderno como reflexo da “boa arte”, enfim, foram alcançadas com a receptividade do M. C. nas elites sociais, a qual é percebida tanto pelos recitais, quanto nos elogios recebidos por representantes da ABL, professores da Faculdade de Direito, intelectuais de outros estados e críticos literários tradicionalistas.

Além desses comentários encontrados em jornais cariocas e paulistas, localizamos outras considerações sobre o M. C. em revistas especializadas em artes: *Revista de Antropofagia*, revista *Verde* e revista *Festa*. Como vemos no decorrer da análise, encontramos pontos de vistas destoantes se comparados aos expostos nos diários. Como visto na apresentação deste trabalho, a Revista de Antropofagia pertence ao grupo que vinha se formando desde 1922, tendo como Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp e Oswald de Andrade, a revista *Verde* com Rosário Fusco (1910-1977) e Ascânio Lopes (1906-1929) e a revista *Festa* com Tasso de Silveira (1895-1968) e

Andrade Muricy (1895-1984) foram as últimas revistas que surgiram na fase heroica do Modernismo (MARQUES, 2013).

A *Revista de Antropofagia* de junho de 1928 reproduz um artigo de Antônio de Alcântara Machado - intitulado "Um poeta" - sobre o novo livro de Cassiano Ricardo. Nele, o crítico avalia a trajetória literária de Cassiano Ricardo, conforme esse trecho: o "caso de Cassiano Ricardo é um caso à parte na nossa literatura atual. Cassiano até 1925 foi inimigo violento da reação moderna. Depois [...] se converteu" (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, 1928, ano 1, n. 2, p. 4). Para o comentarista, o "que trouxe Cassiano foi o nacionalismo" e, por causa dele, "chegou a romper com o seu próprio passado literário" (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, 1928, ano 1, n. 2, p. 4). Mesmo com sua conversão, ele afirma que Cassiano Ricardo aceitou "pouca coisa" do "espírito moderno", mas "o tema Brasil do Modernismo" o seduziu.

Após avaliar a trajetória de Cassiano Ricardo, Antônio de Alcântara Machado acusa que o *M. C.* não é um "livro inteiramente novo. Há nele vários poemas de *Vamos caçar papagaios* (com uma ou outra modificação ligeira) e outros cujos temas já foram explorados pelo próprio poeta em seus livros anteriores" (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, 1928, ano 1, n. 2, p. 4). E argumenta: o "mesmo acontece com certas imagens e certos achados verbais", por isso, o poeta "continua batendo na tecla Brasil" e permanece o autor do "descobrimento e da colonização" (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, 1928, ano 1, n. 2, p. 4). Por essa razão, o comentarista considera que não é "impossível criticar *Martim Cererê* sem repetir uma a uma as críticas (elogios e reparos) que já mereceram abundantemente *Borrões de verde e amarelo* e *Vamos caçar papagaios*" (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, 1928, ano 1, n. 2, p. 4).

Segundo Annateresa Fabris (1994), Sérgio Milliet (1898-1966) escreve uma resenha para a revista *Terra Roxa* sobre o livro *Borrões de verde e amarelo* de Cassiano Ricardo. De acordo com a autora, a estratégia de Sérgio Milliet não é

apenas atacar o grupo de *Novíssima*, mas contestar o uso do termo Modernismo para suas produções e a inoportunidade do “uso de uma etiqueta falsa, que poderia induzir a uma avaliação errada do Modernismo” (FABRIS, 1994, p. 269). Em resenha escrita sobre o poema *Borrões de verde e amarelo*, Alceu Amoroso Lima (1893-1983) mais conhecido como Tristão de Athayde afirma (1929) afirma que Cassiano Ricardo “trouxe para a nova feição dos seus versos aquela riqueza plástica e verbal que revela no parnasianismo do se Jardins das hesperides” (ATHAYDE, 1929, p. 76). O crítico afirma que as imagens em Cassiano Ricardo é menos rica do que em Menotti del Picchia, o crítico afirma que Cassiano Ricardo é “um poeta simples, sem complexidades” e, ainda tem “muito de retórica antiga à antiga, de descritivo [...] a todo transe, de sonoridade parnasiana” (ATHAYDE, 1929, p. 77).

É importante salientar que Antônio de Alcântara Machado, já alinhado ao Modernismo antes de Cassiano Ricardo, coaduna com as primeiras críticas tratadas neste trabalho, uma vez que reflete sobre as experiências poéticas anteriores de Cassiano Ricardo e sua conversão ao Modernismo para tratar do poema. Ao contrário dos comentários encontrados nos diários, o diretor da *Revista de Antropofagia* retoma os livros anteriores de Cassiano Ricardo não para demonstrar a qualidade do autor de *M. C.*, mas para apontar que esse último livro é uma repetição das duas obras anteriores. O grande mérito, segundo o comentarista, é o forte nacionalismo contido no poema. É importante apontar que esses dois escritores – Cassiano Ricardo e Antônio de Alcântara Machado – estavam de lados opostos, respectivamente, verde-amarelismo e antropofagia, em fins da década de 1920.

Em Minas Gerais, a revista *Verde* de janeiro de 1928 também informa sobre o novo livro de Cassiano Ricardo. No artigo “*Martim Cererê* de Cassiano Ricardo”, Rosário Fusco⁶¹ avalia

61 Mônica Velloso (1982) lembra que durante o Estado Novo, Rosário Fusco –

que, no *M. C.*, encontra-se “o mesmo Cassiano Ricardo de [...] *Vamos caçar papagaios*” (*VERDE*, 1928, ano 1, n. 5, p. 9), argumentando que se encontra “muita coisa boa. Muita coisa que poderia ser ótima. Muita coisa regular e muita coisa rui-zinha até”, mas que, de qualquer forma, o poema era “uma festa de poesia brasileira” (*VERDE*, 1928, ano 1, n. 5, p. 9).

A revista *Festa* também traz notícias sobre o *M. C.*, por meio da crítica de André Muricy. Para avaliar o poema e o próprio Cassiano Ricardo, esse crítico busca um paralelo com Guilherme de Almeida. No que se refere à arte como “realização e criação”, André Muricy considera que esses dois poetas “são mais realizadores do que criadores, menos originais, menos pessoais do que dominadores destruíssimos de uma expressão, duma forma e até de conteúdos já pre-existentes” (*FESTA*, 1928, ano 1, n. 11, p. 20). Afirma, ainda, que o novo poema ricardiano não dava a “sensação do novo e do inédito”, uma vez que retomava os dois livros anteriores; mesmo concluindo que a “brasilidade insiste bem alto em cada página” afirma que o poema é “Repetição! Tecla batida!” (*FESTA*, 1928, ano 1, n. 11, p. 20). O crítico ainda afirma que o *M. C.* é um “lindo livro voluntariamente infantil” criador de uma “ideologia bandeirantista” (*FESTA*, 1928, ano 1, n. 11, p. 20).

Ao examinar esses comentários sobre o *M. C.*, não encontramos nenhuma consideração sobre as interferências do poeta em sua obra. De modo geral, as notícias do jornal se detêm na origem do título do poema baseado em Barbosa Rodrigues, nos vocábulos e na brasilidade exposta pela incorporação da terra selvagem, do indígena e dos heróis das bandeiras. Para Plínio Salgado, Hermes Lima, Medeiros e Albuquerque e Raymundo Soares, o poeta é um representante da nova

membro jovem e destacado no grupo reunido em torno da revista *Verde* – foi o braço direito de Almir de Andrade na revista *Cultura Política*. Segundo a autora, os editoriais de autoria de Rosário Fusco, compõem o perfil dessa revista, na medida em que a estrutura da argumentação do seu discurso defende a “unificação” da ordem política e social sob a égide do Estado, pois se dá ênfase ao político enquanto força diretora do social.

estética contemporânea criada pela renovação da velha mentalidade expressa pela vertente verde-amarela. Segundo esses comentários, o *M. C.* é um livro que representa a intelectualidade brasileira ao unir o regional ao nacional, tendo o nacionalismo como inspiração e a incorporação dos fatos históricos como meio para refletir sobre um novo Brasil.

Para Medeiros e Albuquerque, Antônio de Alcântara Machado e Hermes Lima, o poeta não abandonou totalmente a tradição, mas criou o moderno recuperando a tradição, ou seja, reproduziu a beleza moderna ao redescobrir o verso antigo. Cassiano Ricardo, para esses críticos, tem o ritmo de um grande poeta que descobriu o Brasil por meio da arte e transformou poesia em prosa ao aproveitar os recursos modernistas. Encontramos também comentários que lembram que o poeta foi um inimigo do Modernismo; entretanto, mesmo nesses comentários, ele é tomado como um convertido. Sempre é dado o benefício da dúvida a Cassiano Ricardo.

Nas três revistas analisadas, encontramos uma constante na recepção do *M. C.* por parte da comunidade literária modernista. Seus comentaristas afirmam que o poeta aceitou pouca coisa da modernidade – a não ser o nacionalismo e a brasilidade – e não saiu do tema dos dois livros anteriores. Deixa-se claro, também, que o *M. C.* é uma repetição e uma obra que expressa pouca criatividade, mas, ainda assim, tem o mérito de representar a brasilidade.

CONCLUSÕES

Como se pode observar na comparação entre os poemas das versões vintistas do *M. C.* e as interações entre o campo intelectual nacional e latino-americano, somos capazes de repensar as investigações históricas que apontam Cassiano Ricardo como apenas um ideólogo estado-novista. Como visto até o momento, a intertextualidade exposta no *M. C.* expressa as tensões entre o regional e o nacional. A questão racial inspirada na tese de “raça cósmica” de José Vasconcelos rompeu com a tríade racial romântica. Também vemos a fragilização da simpatia com a matriz historiográfica do IHGB, o que provocou a revisão quanto à seleção de eventos do passado nacional. Essas observações feitas por nós demonstram que não se sustentam as afirmações de que ocorre a continuidade discursiva entre a produção literária e ensaísta de Cassiano Ricardo nas décadas de 1920 e 1930. Essas afirmações não são totalmente corretas porque dentro da própria reescrita do *M. C.* existem descontinuidades provocadas pela aproximação do autor com questões políticas, sociais e intelectuais que surgiram ao longo do tempo, principalmente na década de 1930: o romance regional, Revolução de 30, Revolta de 32, Constituição de 34 e a campanha em apoio à candidatura de Armando de Salles para presidência em 1937. Como afirmado anteriormente, a perspectiva de continuidade encobre todo um processo de reconstrução discursiva e debate político, no qual o texto poético é reescrito imbuído por vários acontecimentos que antecederam o Estado Novo.

Considerando-se a recepção desse poema pela comunidade, podemos apontar diferentes reflexões sobre a obra e o autor que marcariam a prática literária de Cassiano Ricardo nos anos posteriores: 1) sendo o poema *M. C.* a repetição dos temas dos dois livros anteriores, o poeta passa a reescrevê-lo a cada edição; com isso, acreditava demonstrar para a

comunidade literária seu dinamismo e criatividade quanto à poetização dos temas modernistas; 2) a permanência de elementos tradicionais em sua escrita modernista possibilita seu reconhecimento entre modernistas e “passadistas”; assim, consegue atender o gosto de diversos públicos; 3) as aproximações entre nacional e regional percebidas pelos críticos oferecem várias formas para que o autor possa reelaborar os mitos fundadores da Nação.

Na proposta de pontuar as modificações realizadas no poema, as interfaces com outros escritos do poeta – a revista *Novíssima* (1923) e os artigos de *O Curupira* e *o Carão* (1927a) – e as críticas encontradas na imprensa, percebemos que o M. C. demarcou espacialmente no passado regional determinadas representações que possibilitaram dar sentido ao presente nacional.

No que se refere às alterações realizadas ao longo das versões, deparamo-nos com uma série de interferências na apresentação de seu poema ao leitor – capas, epígrafes, introduções e seções internas – e nos textos que compõem o drama da Nação que busca seu caminho. No início deste livro, lançamos a questão: como a associação entre o nacional e o regional se desenrola ao longo do poema? A conclusão é que essa relação se estabelece ao incorporar símbolos paulistas como meio de representar a Nação: as bandeiras, o café e a cidade moderna. Mesmo incorporando outros tipos regionais no final na versão de 1927 e na introdução da versão de 1929, o poeta elenca – nessa última versão – o caboclo paulista como o primeiro a chegar ao Brasil brasileiro. Ao situar o “Brasil brasileiro” no “sertão bruto” e o bandeirante como o primeiro que chegou nesse espaço, Cassiano Ricardo constrói uma narrativa mítica que representa toda a Nação. Nessa narrativa apenas a história e os símbolos paulistas representam a totalidade nacional, pois foram os bandeirantes que incorporaram o território, base em que se desenrola o amadurecimento do povo.

No que concerne à afirmação de que o bandeirante é o que representa a nacionalidade no poema – geralmente a historiografia tende a associar o nacionalismo do M. C. estritamente ao bandeirante –, não podemos esquecer que, ao lado do bandeirante, a questão racial é o que englobaria e representaria toda a Nação. Não discordamos de Vera Lúcia de Oliveira (2002) quando ela afirma que o Bandeirismo condicionou a atividade poética, jornalística e intelectual de Cassiano Ricardo; entretanto, considerar o Bandeirismo como única motivação de M. C. expressa certo reducionismo, pois a questão racial perpassa toda obra, abarcando desde o tempo primitivo até o tempo moderno, sendo a miscigenação o verdadeiro fenômeno nacional no tempo moderno.

A questão racial é outro eixo do poema, para a qual o poeta tende a encontrar uma solução que resolvesse o estigma da mestiçagem. Luciana Melo (2013) afirma que a ideologia da mestiçagem foi um traço comum na construção da identidade nacional nos países latino-americanos, tendo José Vasconcelos como um dos escritores mais importantes do início do século XX, e que, como visto, exerceu grande influência na composição do M. C. No que concerne à mestiçagem, El Dine (2010) considera que o discurso verde-amarelo procurou rever o negativismo dos discursos raciais deslocando o foco do aspecto biológico para as questões políticas. A inferioridade do brasileiro em virtude da mistura racial começa a ser solucionada – no universo ricardiano – com a ação do bandeirante que consegue reunir as raças na conquista do território. A pretensão de solucionar os dilemas da mestiçagem pode ser apreendida no texto-poema que explica a origem do título do livro. No entanto, verificamos que o poeta não foge à valorização do branco, o que expressa sua tendência civilizatória em que predomina a eugenia racial europeia, embora amenizada com a pretensa miscigenação que criaria a “raça cósmica”.

Ao elencar o encontro racial como tema nas primeiras seções do poema, podemos observar uma narrativa edificada

pela hierarquização sociorracial. Devemos ter em mente que, para a comunidade intelectual da década de 1920, discutir raça é discutir a hierarquia, e pensar a hierarquia é pensar toda a organização social. Com base nessa estruturação social derivada da raça, hierarquia e organização social brasileira, o poeta pensa as funções sociais das raças: o indígena-natureza, africano-trabalho e o branco-civilização.

Outra questão que merece ser tratada com mais cuidado em estudos futuros refere-se à forma como os enunciados históricos se comportam ao longo das edições do *M. C.* Por mais que a posição de Cassiano Ricardo na revista *Novíssima* fosse a de defensor da República e dos “altos ideais liberais”, percebemos que, ao longo das três versões, o poeta tende a minimizar os heróis republicanos – Tiradentes, Garibaldi, a princesa Isabel, soldado de dragona amarela – e marcos da matriz historiográfica do IHGB – o grito do Ipiranga, a Independência e a primeira missa. No processo de exclusão dos heróis republicanos no decorrer das edições – principalmente das versões da década de 1930 –, o poeta passa a valorizar o bandeirante como única personagem histórica capaz de guiar a Nação em busca de seu destino.

Partindo dessa observação, iremos demonstrar em estudos futuros como, no decorrer das edições do *M. C.* e sua reescrita no ensaio *O Brasil no original* (1937), ocorre um enfraquecimento da simpatia de Cassiano Ricardo para com a matriz historiográfica que incorporou a história colonial e imperial no contexto da República de 1889. Com a fragilidade da simpatia pelo IHGB em Cassiano Ricardo, resta apenas a interpretação dos historiadores paulistas sobre a Nação, isto é, a idealização feita sobre o bandeirante no Centenário da Independência, que se expande e ocupa o espaço deixado pela eliminação de outros fatos e personagens históricos a partir da edição de 1932. Na apropriação do texto poético pelo campo político na década de 1930, veremos como o “mito bandeirante” ganha “qualidades” novas à luz do ideário político do Movimento Bandeira.

Outra modificação que merece nossa atenção é encontrada no final da versão de 1929. Nessa edição, o poeta substitui a seção “minha xícara de café e meu jornal” pela “banda de música”; tal alteração inova ao convocar todos a sair pelo mundo. Com essa intervenção, o poeta abre novas possibilidades de sentido que não poderiam ser encontradas na primeira versão, uma vez que edifica uma ponte entre o espírito que vem do passado e as tensões do presente; assim, essa reescrita abre possibilidades para novas expectativas de futuro. No decorrer deste estudo, veremos que essa expectativa de futuro é novamente redefinida nas versões trintistas, em que todos irão escutar as “histórias contadas pelo Tietê” e retomar a “marcha predestinada” da Nação em busca de seu destino a partir da versão de 1934. Como visto, o poeta reescreve três vezes seu poema na década de 1920, e mais três vezes antes de 1937; em cada uma dessas versões, o autor expandiu e retraiu determinados enunciados e elementos míticos e históricos, características essas típicas dos poemas épicos.

Ana Luisa Oliveira (2008) nega que o gênero épico seja incapaz de abarcar as problemáticas do mundo contemporâneo; em seus estudos, encontra a reabilitação desse gênero praticada pela escola modernista brasileira. Para essa autora, o retorno desse gênero teve o intuito de refletir acerca de questões em voga no período: a Nação. Entre os modernistas, ela encontra escritores imbuídos em desafiar a aparente incompatibilidade entre a modernidade e a poesia épica. Neste sentido, considera que o gênero épico não desapareceu, mas sim passou por um processo de adequação à nova conjuntura literária e histórica. Pelo que foi trabalhado neste livro, encontramos no *M. C.* essa tentativa de reabilitar o gênero épico com ares de modernidade, ou seja, o poeta retorna em um passado longínquo – fatos históricos interpretados pelo IHGB e mitos indígenas coletados por Barbosa Rodrigues – para dar sentido ao Brasil moderno. O *M. C.* considerado como poema épico procurou buscar em seu passado alguns

objetivos: resolver a questão da miscigenação entre o índio, o negro, o branco e o imigrante, e mais, criar a “raça futura”; reforçou os elos entre os heróis republicanos, coloniais e imperiais; e apropriou-se dos bandeirantes como heróis que preenchem toda a Nação, uma vez que resolve o problema do regionalismo e a universalidade da Nação. Nesse sentido, o poeta interliga passado e presente por meio de um ir-e-vir entre o “tempo mítico” e o “tempo profano”, conseguindo, assim, idealizar um povo em formação no seu “eterno presente” (ELIADE, 1993).

Segundo Mircea Eliade (1993), nas narrativas épicas, um personagem histórico se confunde com seu modelo mítico (herói). No *M. C.*, encontramos essa fundição, pois os eventos encontrados no poema – a chegada do português, os bandeirantes, a princesa que ficou santa e os cafeeiros – são identificados com a categoria de ações míticas – trazer a noite, conquistar o sertão bruto, ocupar o espaço conquistado pelos “gigantes de botas”. Aproximando o *M. C.* de um poema épico, concordamos com o autor quando ele afirma que os poemas épicos conservam o que se chama de “verdade histórica” e que tal “verdade quase nunca tem relação com pessoas e eventos específicos, mas sim com instituições, costumes, paisagens” (ELIADE, 1993, p. 44). Segundo o autor, essas “verdades históricas” não estão preocupadas com personalidades ou acontecimentos e, sim, com as formas tradicionais de vida social e política. No poema ricardiano, a “verdade histórica” transmitida pela narrativa do *M. C.* transparece nas representações paulistas: o bandeirante como o fundador da Nação e o poder econômico do café, os quais conferem uma continuidade mítica entre o passado e o presente e sustentam o argumento de que São Paulo é o centro da Nação no tempo moderno.

No *M. C.*, Cassiano Ricardo transveste o passado em moderno ao apropriar-se de símbolos e heróis do passado para representar o presente. A partir desse recurso, o moderno

interpretado pelo poeta necessita do antigo para adquirir sentido e apresentar-se como tal. As diversas temporalidades são pensadas como continuidades, deixando de ser mera oposição entre o passado, o presente e o futuro. Essa construção temporal em Cassiano Ricardo também foi percebida por Mônica Pimenta Velloso (2010), que afirma que essa construção temporal era comum aos modernistas paulistas. Para a autora, esses escritores consideravam que o passado não se encontrava em algum lugar longínquo em oposição ao presente, ao contrário, fazia parte do presente e lhe imprimia sentido.

Outra questão importante é a construção da identidade nacional: o poeta procurou relacionar o espaço e a raça como elementos intrínsecos à origem de um novo povo na América. Para tanto, associou as preocupações nativistas com as tendências conservadoras europeias. Na narrativa do poema, na terra primitiva iam “uns atrás dos outros” e “depois com as bandeiras vão todos unidos”; no presente, os caboclos passavam “correndo em tropel de conquista a levar cafeeiros em marcha batida” enquanto as cidades gritavam “nas rodas das *machinas*”. Mesmo com a passagem dos diversos momentos ainda se percebe no poema “um Brasil que vai levando sobre os ombros a sua cruz”. Ao idealizar a formação do povo-nação, o poeta constrói uma relação direta entre tradição, nacionalidade e “espírito bandeirante” como partes constitutivas da Nação moderna republicana e paulista. No entanto, esse povo continua sempre a caminhar, revelando um eterno devir, uma vez que esse povo cantado no *M. C.* ainda não se realizou.

Compreendemos a posição de Cassiano Ricardo como um intelectual ciente de seu papel como agente político, que assume seu *status* de escritor herdeiro da “literatura de transição” ao mesmo tempo que é influenciado pelos condicionamentos nacionalistas do Modernismo (COUTINHO, 1970). Depois de toda a análise apresentada até o momento, não nos parece possível apreender Cassiano Ricardo de outro modo,

senão o de um intelectual envolvido com um projeto de Nação oriundo das experiências históricas, econômicas, literárias e políticas das primeiras décadas do século XX. Considerando a inserção do escritor nesses debates, não podemos minimizar a posição do poeta nas discussões sobre o papel do intelectual como agente social. A postura do intelectual, segundo o poeta, estaria intrinsecamente ancorada na relação entre a produção literária e a atuação política.

Podemos dizer que Cassiano Ricardo foi um homem das “fronteiras” – esteve entre a literatura e a política, assim como entre a literatura tradicional e o Modernismo. Pensou o “Brasil interior” e elegeu a capital do café, dando sentido ao que entendemos como “regionalismo totalizante”. As “heranças”, ou confluências, deixaram marcas profundas na escrita do *M. C.* na década de 1920, uma vez que o poeta articulou a preocupação nacionalista do Modernismo às experiências regionalistas. Além da preocupação com a construção da nacionalidade, o poeta também se ateu à atuação do intelectual como agente político preocupado com o Brasil republicano.

Em estudos futuros, avaliaremos como o poeta condicionou seu poema a uma nova situação política, quando a República assumiu outra posição. Examinaremos, ainda, as interfaces entre o *M. C.* com as transformações políticas – a revolta constitucionalista, a formação da AIB, a ascensão do Comunismo e a campanha eleitoral para presidência em 1937 –, centrando nossa atenção no papel de Cassiano Ricardo como intelectual ligado à divulgação da administração e candidatura de Armando de Salles Oliveira (1887-1945) à presidência em 1937.

Como visto ao longo deste livro, o poema *M. C.* de Cassiano Ricardo uniu a herança tradicionalista – natureza romântica, caracterização de personagens e conflitos – e a influência modernista – raça, nacionalidade e modernidade – para narrar a formação da Nação brasileira. Ao mesclar a “elegância

moral” e a “flagrante atualidade” para atualizar as tradições, o poeta materializou no poema o projeto estético da revista *Novíssima* e da coletânea *O Curupira e o Carão* (1927a). No que tange à idealização da identidade nacional, M. C. reproduziu orientações binárias – tradicional e moderno, regionalidade e totalidade – na construção do “mito bandeirante”, o qual foi o principal e mais apropriado símbolo para representar a Nação como unidade cultural e econômica. Paralelamente a esses referenciais, observamos que a abordagem racial – indígena, branco, negro e imigrante – e a anunciação/convocação de um destino a seguir se comportaram como pano de fundo da narrativa que busca a “raça futura”.

Tais estruturas discursivas revelam que o discurso poético da obra em questão reproduziu os referenciais da intelectualidade paulista e sul-americana da década de 1920. Apesar da apropriação da tese da “raça cósmica” de José Vasconcelos, as características históricas, sociais e econômicas paulistas são as principais fontes para entender a nacionalidade no pensamento literário e político ricardiano.

REFERÊNCIAS

ABUD, Kátia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições (a construção de um símbolo paulista: o bandeirante)*. 1985. 342 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ATHAYDE, Tristão. *Estudos (1ª Série)*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Edição de A Ordem, 1929. 386 p.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em: 26/04/2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986. 583 p.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia as Trocas Linguísticas: O que Falar Quer Dizer*. 2ª Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 189 p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª Ed. São Paulo: Editora representativa, 1999, 361 p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª Ed. São Paulo: Editora representativa, 1999. 361 p.

BOURDIEU, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte–MG: Autêntica Editora, 2012. 134 p.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Antecedentes da semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 319 p.

CAMPOS, Maria José. *Versões modernistas do mito da democracia racial em movimento: estudos sobre as trajetórias e as obras de Menotti del Picchia até 1945*. 2007. 368 f. Tese (Antropologia Social) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

CANDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura Brasileira*. São Paulo-Rio de Janeiro: DIFEL, 1975. 374 p.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A História entre Certezas e Inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. 277 p.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand, 1990. 239 p.

CHAUÍ, Marilena. *O mito fundador e sociedade autoritária*. Disponível em: http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/brasil_mitofundador_e_sociedade_autoritaria_marilena_chau.pdf. Acesso em: 05 abr.2021.

CORRÊA, Nereu. *O prosador e o poeta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 94 p.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura Brasileira: modernismo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970. 553 p. (vol. 5) *I: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand, 1990. 239 p.

CRESPO, Regina Aída. *Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938)*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100008-&script=sci_arttext. Acesso em: 06 abr. 2021.

EL-DINE, Lorenna Ribeiro Zem. *Raça, história e política em Alfredo Ellis Jr. e Cassiano Ricardo*. 2010. 151 f. Dissertação (História)

– Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992. 179 p.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungman. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 277 p. (Vol. 2).

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o Estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 269 p.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o Estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 269 p.

FERREIRA, Antônio Celso. Fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tania Regina de. (orgs.) *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Notícias de Martim Cererê de Cassiano Ricardo*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970. 158 p.

GRANGEIA, Fabiana Guerra. *A Crítica de Arte em Oscar Guanabarro: Artes Plásticas no Século XIX*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarro.htm. Acesso em: 07 abr. 2021.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1987. 264 p.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: LENHARO, Acir. *Colonização e trabalho no Brasil: Amazônia, Nordeste e Centro-Oeste*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1981. 105 p.

LIMA, Yone Soares de. *Homenagem à Paim*. Disponível em: <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REVO29/Media/REV29-11.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2021.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa das palavras, 2013. 175 p.

MARQUES, Oswaldino. *Laboratório poético de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962. 452 p.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 4^a Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. Vol. VI 313 p.

MELO, Luciana Maria de Moura. *A utopia de uma raça cósmica: o olhar de José Vasconcelos sobre a américa latina*. 2010. Dissertação (História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. 3^a ed. São Paulo: Realizações Editora, 2003. 335 p.

MOISÉS, Massaud. *A Crítica Literária*. 4^a Ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971a. 354 p.

MOISÉS, Massaud. *A literatura através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971b. 525 p.

MONTEIRO, Amilton Maciel. *Cassiano: fragmentos para uma biografia*. São José dos Campos, SP: Univap, 2003. 424 p.

OLIVEIRA, Ana Luiza. *A reabilitação da epopeia no século XX: o pan-americanismo épico de Toda a América*. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5825/3429>. Acesso em: 08 abr. 2021.

MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de*

Cassiano Ricardo *do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 195 p.

MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 195 p.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992. 129 p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de (coord.). *Elite Intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: INL, 1980. 356 p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de oliveira. *Americanos: representações da identidade nacional do Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, 224 p.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002. 342 p.

PERES, Deila Coneição (Coord.). *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1987. 409 p.

PICCHIA, Menotti de. Arte Moderna. In: PICCHIA, Menotti del.; RICARDO, Cassiano.; SALGADO, Plínio Salgado. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editora Hélios, 1927. p. 17-29.

PICCHIA, Menotti del. *A longa viagem: 2ª etapa*. Da Revolução modernista a revolução de 1930. São Paulo: Martins, 1972. 275 p.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: narrativas da identidade nacional brasileira*. 2010. 247 f.

Dissertação (História Social da Cultura) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Belo Horizonte, 2010.

RAIMUNDO, Sílvia Lopes. *Bandeirantismo e identidade nacional: representações geográficas no Museu Paulista*. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2F-terrabrasilis.revues.org%2Fpdf%2F375&ei=LxUjVaHdHKz-7sASV84HYBw&usg=AFQjCNFK3SuCMuDm9OHbsUUfhJJz-CILHg&bvm=bv.89947451,d.cWc>. Acesso em: 06 abr. 2021.

RICARDO, Cassiano. *Borrões de verde e amarelo*. São Paulo: Hélios, 1933.

RICARDO, Cassiano. *Brasil-Menino. Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 7 de fev., 1928.

RICARDO, Cassiano. *Discurso de posse na ABL*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=6858&sid=295>. Acesso em: 25 abr. 2021.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê e seus novos poemas*. 4^a ed. São Paulo: Editora Novíssima, 1934. 178 p.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê ou o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. São Paulo: Editora Hélios, 1928. 116 p.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 16^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. 188 p. 362.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 2^a ed. São Paulo: Editora Hélios, 1929. 117 p.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 3^a ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1932. 139 p.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 5^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. 227 p.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. São Paulo: Editora Hélios, 1927b. 163 p.

RICARDO, Cassiano. Nem Ruy, nem Jeca. In: PICCHIA, Menotti del.; RICARDO, Cassiano.; SALGADO, Plínio Salgado. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editora Hélios, 1927a. p. 83-90.

RICARDO, Cassiano. *O Brasil no Original*. São Paulo: Editora Hélios, 1937. 291 p.

RICARDO, Cassiano. O Curupira e o Carão. In: PICCHIA, Menotti del.; RICARDO, Cassiano.; SALGADO, Plínio Salgado. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editora Hélios, 1927a. p. 63-70.

RICARDO, Cassiano. *O Homem Cordial e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 380 p.

RICARDO, Cassiano. Originalidade ou Morte. In: PICCHIA, Menotti del.; RICARDO, Cassiano.; SALGADO, Plínio Salgado. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editora Hélios, 1927a. p. 43-55.

RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. 216 p.

RICARDO, Cassiano. *Vamos caçar papagaios*. São Paulo: Hélios, 1926. 104 p.

RICARDO, Cassiano. *Viagem no tempo e no espaço (memória)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. 334 p.

RODRIGUES, João Barbosa. 1890. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887*. Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba. Acesso em: 07 abr. 2021.

SÁ, Magali Romero. *O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a06v08s0.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2021.

SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*. Goiânia: Editora UFG, 2011. 270 p.

SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*. Goiânia: Editora UFG, 2011. 270 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 5ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1978. 384 p.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)*. 1983. 191 f. (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1983.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. 50 p.

VELLOSO, Mônica. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/veloso_monica_a_brasilidade_verde_amarela_nacionalismo_e_regionalismo_paulista.pdf. Acesso em: 05 abr. 2021.

VELLOSO, Mônica. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. 128 p.

Jornais analisados

A NOITE, 1924, 12 de fevereiro, ano 14, n. 4.387.

A NOITE, 1928, 12 de julho, ano 18, n. 3.975.

CORREIO PAULISTANO, 1920, 29 de julho, ano 67, n.

CORREIO PAULISTANO, 1927, 18 de novembro, ano 74, n. 23.091.

CORREIO PAULISTANO, 1928, 15 de janeiro, ano 75, n. 23.131.

CORREIO PAULISTANO, 1928, 26 de maio, ano 75, n. 23.251.

CORREIO PAULISTANO, 1928, 31 de maio, ano 75, n. 23.255.

CORREIO PAULISTANO, 1928, 5 de outubro, ano 75, n. 23.365.

CORREIO PAULISTANO, 1928, 7 de fevereiro, ano 75, n. 13.160.

JORNAL DO BRASIL, 1928, 13 de junho, ano. 37, n. 142.

JORNAL DO COMÉRCIO, 1928, 3 de junho, col. 4.

O PAÍZ, 1928, 28 de abril, ano 44, n. 15.896. 368

O PAÍZ, 1928, 21 de agosto, ano 44, n. 16.011.

O PAÍZ, 1930, 22 de abril, ano 46, n. 16.620.

Revistas analisadas

FESTA, 1928, ano 1, n. 11.

FESTA, 1928, ano 1, n. 4.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1928, ano 1, n. 2.

Revista Novíssima, 1923, ano 1, n. 1.

REVISTA VERDE, 1928, ano 1, n. 5.

George Leonardo Seabra Coelho

É Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Goiás (2006), mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás (2010) e doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás (2015). Fez estágio pós-doutoral em História na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é Professor Adjunto na Universidade Federal do Tocantins no curso de Licenciatura em História da UFT-Porto Nacional e pertence ao quadro permanente do PPGHispan-UFT. Tem experiência na área de ensino de História, fotográfica, Literatura e História, com ênfase em História do Brasil e Literatura atuando principalmente nos seguintes temas: discurso e poder, literatura modernista, projetos de integração, meio ambiente e reforma agrária. Também desenvolve pesquisa abordando as relações entre Mídias, tecnologias e História, criador e líder do Grupo de Pesquisa em Mídias, tecnologias e História (MITECHIS).



ISBN 978-65-5390-085-1

