

**A “terra em que só existia dia, noite não havia”:**  
*apropriação de uma ideia de indígena no poema*  
*Martim Cererê de Cassiano Ricardo*

**The “land where there was only day, night did not exist”:**  
*appropriation of an indigenous idea in the poem*  
*Martim Cererê*  
*by Cassiano Ricardo.*



COELHO, George L. S.\*

**RESUMO:** Ao considerarmos que a apropriação do indígena como símbolo da nacionalidade na literatura articulou-se em duas fases – a primeira, romântica, e a segunda, modernista – veremos, nesse artigo, as formas como Cassiano Ricardo inseriu o indígena no seu poema *Martim Cererê* (1927). Para discutir essa problemática, lançaremos mão do conceito de apropriação elaborado por Roger Chartier (2002). Esse conceito nos auxiliará no entendimento das representações elaboradas por Ricardo ao longo das seis primeiras edições do poema. Lançando mão do pensamento de Henrique Dussel (1993) para entender essa obra, veremos, que; ao se apropriar do indígena como elemento racial para pensar a identidade brasileira, Ricardo reproduziu o processo de “encobrimento do Outro” apontado pelo pensador argentino. Com base nessa proposta, pretendemos recuperar a história das formas como o indígena foi representado na narrativa literária do poema *Martim Cererê*.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura; representação; indígena; apropriação; modernismo.

**ABSTRACT:** When we consider that the appropriation of the indigenous as a symbol of nationality in literature was articulated in two phases - the first, romantic, and the second, modernist - we will see, in this article, the ways in which Cassiano Ricardo inserted the indigenous in his poem *Martim Cererê* (1927). To discuss this problem, we will use the concept of appropriation developed by Roger Chartier (2002). This concept will help us to understand the representations elaborated by Ricardo throughout the first six editions of the poem. Using the thought of Henrique Dussel (1993) to understand this work, we will see that; by appropriating the indigenous as a racial element to think about Brazilian identity, Ricardo reproduced the process of “covering up the Other” pointed out by the Argentine thinker. Based on this proposal, we intend to recover the history of the ways in which the indigenous person was represented in the literary narrative of the poem *Martim Cererê*.

**KEYWORDS:** literature; representation; indigenous; appropriation; modernism.

*Recebido em: 16/03/2020*  
*Aprovado em: 05/05/2020*

---

\* Pós-doutor em História pela Unirio, Rio de Janeiro-RJ. Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins. Esse artigo foi composto a partir da tese de doutorado intitulada “O bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema ‘Martim Cererê’ e o pensamento político de Cassiano Ricardo”. E-mail: george.coelho@hotmail.com.

## Introdução

No que concerne à apropriação simbólica do indígena na literatura brasileira, um grande número de estudiosos, dentre eles Afrânio Coutinho (1970), Antônio Candido (2000) e Wilson Martins (1973) consideram como primeiros indianistas José de Anchieta, Basílio da Gama e José de Santa Rita Durão. Por outro lado, somente com Gonçalves Dias e José de Alencar se pode dizer que surgiu o Indianismo com feições originais brasileiras, o qual foi elaborado sob a ótica do Romantismo. Ainda, segundo esses autores, Mário de Andrade com *Macunaíma* (1928), Raul Bopp com *Cobra Norato* (1931), Menotti del Picchia com *A outra perna do saci* (1926) e Guilherme de Almeida com o poema *Raça* (1925) compõem, o que se costumou chamar de Indianismo modernista.

De modo geral, tornou-se consenso entre os estudiosos da literatura brasileira a afirmação de que os usos do indígena como símbolo da nacionalidade articularam-se em duas fases: a primeira, romântica, e a segunda, modernista. Em relação à vertente romântica, Claudio Cuccagna ressalta a atitude de valorização do indígena como um elemento “decisivo no processo de nacionalização cultural, pois é com ele que muitos românticos brasileiros procuram a caracterização e a diferenciação autóctone diante da matriz europeia” (CUCCAGNA, 2014, p. 35). Para o autor, a afirmação nacionalista do Indianismo romântico passou por motivações e instrumentalizações de natureza estética, ideológico-política, ético-moral e religiosa. Já na vertente modernista da década de 1920, o autor defende que “os construtores da brasilidade da fase heroica modernista [...] precisaram assumir ou repelir a imagem e a cultura do ameríndio em um processo de autorreconhecimento efetivado por meio do confronto e da diferenciação do que não era tipicamente brasileiro” (CUCCAGNA, 2014, p. 24). Para efetivar esse projeto, Claudio Cuccagna considera que o indígena e o seu mundo passavam por um processo de abrasileiramento. Frente a essas duas constatações, veremos, nesse artigo, como o poema modernista *Martim Cererê* (1927) de Cassiano Ricardo pode ser compreendido como uma tentativa de apropriação do indígena através da mescla entre as representações românticas e modernistas. Ao apropriar da figura do indígena em sua obra, perceberemos que o poeta pretendeu ressaltar a importância desse grupo para a formação da nacionalidade, mas, ao empreender esse projeto provocou o ocultamento desse grupo social ao representá-lo como selvagem e passivo.

No que concerne à ideia de ocultamento de um grupo social, ideia que guiará nossas discursões sobre a apropriação do indígena no poema *Martim Cererê* (1927), contaremos com as importantes contribuições de Henrique Dussel (1993). Para esse pensador latino-americano, a Modernidade europeia somente foi possível graças a uma relação dialética com o não-europeu. Para o autor, a Modernidade tem um “conceito”

emancipador racional, mas, ao mesmo tempo, “desenvolve um ‘mito’ irracional, de justificação da violência” (DUSSEL, 1993, p. 7). De acordo com essa tese, “esse Outro não foi ‘descoberto’ como Outro, mas foi ‘em-coberto’ como o ‘si-mesmo’ que a Europa já era desde sempre” (DUSSEL, 1993, p. 8). Por essa razão, o pensador argentino considera que “1492 será o momento do ‘nascimento’ da Modernidade como conceito, o momento concreto da ‘origem’ de um ‘mito’ de violência sacrificial muito particular, e, ao mesmo tempo, um processo de ‘em-cobrimto’ do não-europeu” (DUSSEL, 1993, p. 8). Como alicerce desse mito, se estabelece uma relação bastante particular entre o dominado – nativos americanos – e o dominador – o europeu. Lançando mão do pensamento de Henrique Dussel para entender o poema em tela, veremos, ao longo desse estudo, que; ao se apropriar do indígena como elemento racial para pensar a identidade brasileira, Cassiano Ricardo reproduziu o processo de “encobrimento do Outro” – símbolo da Modernidade – apontado pelo pensador argentino.

Vera Lúcia de Oliveira (2002) considera que, para solucionar o problema da dependência frente ao domínio cultural europeu, a intelectualidade brasileira da década de 1920 inseriu o indígena como extrato simbólico. O indígena foi apropriado simbolicamente para expressar a “realidade”, o espírito e a originalidade brasileira. Para a autora, o ideal dos escritores modernistas era a apropriação do indígena a partir do estudo de sua cultura, a qual não se daria como um tema apenas estético como havia ocorrido com o Romantismo, mas como cerne da nacionalidade no próprio fazer literário. Em face do exposto, Helaine Nolasco Queiroz (2010) defende que Cassiano Ricardo não resumiu o caráter nacional apenas ao indígena, pois outros sujeitos teriam dado sentido à personalidade brasileira, entre eles os portugueses, os negros e os imigrantes. Mesmo assim, o indígena foi tomado como ponto de partida na lírica ricardiana, não apenas como o primeiro habitante do território, mas como espírito que possibilitou a adaptação às contingências.

Para Alcmeno Bastos (2018), ao rastrear a presença do indígena na literatura brasileira deve-se hierarquizar suas aparições de duas formas: os textos que de alguma forma fazem referência ao indígena e os textos, onde o indígena é o objeto central do discurso. O autor ressalta que, em todas essas produções encontramos a condição “do índio<sup>1</sup> como *objeto* de um discurso alheio, já que não há exemplos de textos nos quais, de fato, sua voz se faça ouvir”, ou seja, “textos nos quais o índio seja, realmente, o sujeito

---

1 Cabe aqui uma discussão sobre os termos “indígena” e “índio”, uma vez que o termo “índio” carrega questões preconceituosas em seu bojo. No Brasil, a discussão sobre a utilização do termo “índio” ou “indígena” é tratada pelos próprios indígenas, entre eles Daniel Munduruku, mas, todavia, Gersem Baniwa (2006) utiliza o argumento da autodeterminação feita pelos próprios indígenas.

da enunciação”<sup>2</sup> (BASTOS, 2018, p. 18). Seguindo a proposta do autor, entendemos que o *Martim Cererê* – doravante referido como *M.C.* – pode ser um meio termo entre as duas formas de aparição do indígena nos textos literários, uma vez que o indígena não é o tema central do poema, mas perpassa todo o conjunto da obra. Sendo assim, veremos que no poema de Cassiano Ricardo, o indígena não aparece apenas como referência, mas, também, como parte integrante da narrativa épica do surgimento da Nação.

Para discutir as formas como Cassiano Ricardo introduziu o indígena em seu fazer poético contaremos com as contribuições de Roger Chartier (2002). Para o historiador francês, o pesquisador 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 da ideia de “consumo cultural” como “outra produção”, a qual é um espaço aberto às literaturas múltiplas. A partir dessa concepção, Chartier constrói as bases para a noção de “apropriação”, a qual pode ser entendida como a compreensão dos usos e das interpretações dos textos. De acordo com essa proposta, deve-se ater às diferentes formas como os textos foram apreendidos ou manipulados. Nessa perspectiva, a significação dos textos – em nosso caso, do poema *M.C.* – depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura das diferentes comunidades e públicos e, também, das “variações entre a significação, a interpretação e as apropriações plurais que sempre inventam, deslocam, subvertem” os enunciados (CHARTIER, 2002, p. 259).

Tal perspectiva se alinha à afirmação 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). De acordo com Roger Chartier (1990, “é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor” (CHARTIER, 1990, p. 182). Ao considerar que a apropriação dos textos produzem representações, o autor destaca que a relação de representação é “perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é” (CHARTIER, 1990, p. 185). Por essa razão, o historiador francês defende que “é preciso inscrever a importância crescente das lutas de representação,

---

2 A afirmação de Alcmeno Bastos (2018) não generaliza o fato de que em toda a história da literatura brasileira não são encontrados textos em que a voz dos indígenas se fez ouvir, pois desde o período da redemocratização até os dias de hoje diversos autores indígenas tomaram o lugar de fala, entre eles, Ailton Krenak, Davo Kopenawa, Daniel Munduruku, Iranildo Tapirapé, Tewaxi Javae, Gersem Baniwa, Célia Xakriaka, entre outros.

cuja problemática central é o ordenamento, logo a hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 1990, p. 186).

Tendo como ponto de partida essas considerações iniciais, o presente artigo contribuirá com os estudos dedicados à apropriação do indígena na literatura brasileira. Para tanto, esse estudo será dividido em duas seções. Na primeira seção – “Literatura e indianismo no Brasil: Romantismo e Modernismo” – faremos uma breve reflexão sobre as nuances do Romantismo e do Modernismo no Brasil. Em seguida exporemos alguns elementos da trajetória literária de Cassiano Ricardo e a descrição do processo de escrita do poema *M.C.* Esse tópico torna-se necessário por duas razões: em primeiro lugar, para que o leitor situe Cassiano Ricardo no cenário literário brasileiro e, em segundo lugar, para trazer à luz as especificidades particulares do poema *M.C.* Na segunda seção – “Representações indígenas no poema *M.C.*” – apresentaremos ao leitor as diferentes formas de representar o indígena na narrativa desse poema. Nesse tópico, faremos a análise de como o poeta insere o indígena em sua narrativa. Esse exercício será fundamental para destacarmos a diluição do papel desse sujeito ao longo das versões da obra. A partir dessa estruturação, convidamos o leitor a nos acompanhar na investigação das formas como Cassiano Ricardo construiu uma representação particular do indígena no *M.C.*, a qual se aproxima do que Henrique Dussel (1993) chama de “encobrimento do Outro”.

### **Literatura e indianismo no Brasil: Romantismo e Modernismo**

No que diz respeito a presença do indígena nas letras nacionais, Bastos (2018) destaca que ele foi incluído na literatura brasileira desde os tempos coloniais. O autor aponta alguns exemplos: os autos do padre José de Anchieta, a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, as poesias de Gregório de Matos, *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, o *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1789), *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa e *Muhuraida ou Triunfo da Fé* (1819), de Henrique João Wilkens. Com esses exemplos, o autor defende que o indígena já estava presente na literatura brasileira antes da configuração do movimento literário do indianismo sob o signo do Romantismo.

Já como produtos das experiências do Romantismo na segunda metade do século XIX, podemos citar alguns clássicos do indianismo brasileiro como, por exemplo: o poema *I-Juca-Pirama* (1851), de Gonçalves Dias e os romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874), de José de Alencar. Para Ettore Finazzi-Agrò (1991), essas obras pretenderam modelar uma identidade brasileira, a qual se tornaria símbolo da independência histórico-cultural. Essas obras também buscaram valorizar o espaço

nacional, onde o indígena havia sido posto como o legítimo representante da Nação. Essas produções projetaram uma formação imaginária do indígena como um homem livre e incorruptível, basicamente inspirado no modelo do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau (BANDOLI & RAMOS, 2015; BASTOS, 2018; CANDIDO, 2000). O indígena no ideário do Romantismo é heroico, valente e corajoso, características que forjariam a identidade brasileira, pois esses adjetivos poderiam fazer com que os brasileiros se orgulhassem de seu passado (BASTOS, 2018).

Para Bastos, essa valorização deu-se de duas maneiras distintas, mas complementares entre si:

a) de um lado, porque lhe foram atribuídas qualidades físicas e morais que o distanciavam da imagem do homem quase fera, desprovido de razão e de civilidade, ou, na vertente mais tolerante, do primitivo ingênuo, instrumento dócil e inocente de vontades alheias ao processo salvador empreendido pelos religiosos e pelos “bons” colonos portugueses; b) de outro, pela evidência de que lhe cabia agora o papel de *protagonista*, no sentido funcional do termo, pois era dele o lugar de maior relevo na trama discursiva (BASTOS, 2018, p. 13).

Levando em consideração essa configuração sobre o indígena na literatura brasileira, Finazzi-Agrò aponta que o aborígene brasileiro acabou por ser localizado numa falta. Essa estética buscou na figura do “índio uma espécie de ‘fetiche’, um objeto substituto do herói romântico europeu, que como todos os fetiches estão destinados a ocultar uma ausência” (FINAZZI-AGRÒ, 1991, p. 57). Segundo o autor, o estatuto e a função do indígena na construção da identidade brasileira realizada pelo Romantismo foi marcado por duas perspectivas: a “mistificadora e mitificante do indianismo romântico e aquela realista e marginalizante do discurso imperial” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 27). O indígena,

em ambos os casos, parece destinado a se fechar na sua condição liminar: ele é quem, habitando a fronteira, nega e reafirma o valor convencional da fronteira; ele é quem, estando às raízes do presente, fica porém fora da história, pai de um tempo e de uma pátria que o renegam. O índio, enfim, continua sendo uma figura, ao mesmo tempo tangível e ilocável, que pode *ser* apenas no seu *não-ser*, atuando no interior de uma lógica extrema: ele é, em outros termos, o limiar que dá acesso à identidade e ao sentido, ficando todavia excluído de toda identidade, destituído de qualquer sentido próprio. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 27).

Para Finazzi-Agrò (2001), essa concepção somente vai ser relida e corrigida de modo decisivo pelo campo literário no século XX. Na mesma linha de raciocínio, Bandoli e Ramos (2015) consideram que a imagem idealizada no discurso romântico permitiu uma

resposta no discurso dos autores modernistas<sup>3</sup>. Segundo a posição de Finazzi-Agrò (2001), não é que a “cultura moderna e modernista denegue a função de cerne, de eixo oculto da identidade brasileira desempenhada pela cultura autóctone, mas, recuperando a assimetria entre colonizador e colonizado, volve-a em favor do segundo” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 27). Para o autor, a arte modernista ligada a Mario de Andrade e Oswald de Andrade colocou o “autóctone na posição de quem, a partir da sua condição radical e liminar, assimila o Outro europeu, comendo o seu corpo e corrompendo a sua alma” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 27). O autor lembra, também, que a linguagem fornecida pelo movimento antropofágico gritou

a “fome” secular do brasileiro, a sua bulimia, o seu desejo inesgotável de se apropriar do modelo europeu, anulando-o dentro de si, mas que, procura, por outro lado, compensar essa perda, tenta expiar a sua culpa sacralizando o modelo ingurgitado, tomando-o um objeto de culto (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 58).

Para Bandoli e Ramos (2015), o Modernismo, em particular o discurso antropofágico que, aliás, possuía muitas facetas, criou um discurso de divergência, refutando e, ao mesmo tempo, criticando a idealização romântica. No entanto, as autoras consideram que ao construir um discurso negando os enunciados românticos, esses modernistas acabaram tecendo diversas outras formações imaginárias a respeito do indígena.

É importante aqui algumas ressalvas sobre o significado do modernismo na historiografia literária. Segundo Afrânio Coutinho (1970), o Modernismo foi o termo que se fixou 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. Outra questão importante é ter ciência de que é errônea a ideia de que o Modernismo foi um movimento exclusivamente paulista e, acima de tudo, a afirmativa de que os escritores de outras regiões apenas copiaram<sup>4</sup>. De acordo com Mônica Pimenta Velloso (2010), essa narrativa hegemônica foi

---

<sup>3</sup> No que concerne ao Modernismo oriundo da Semana de Arte de 1922, encontramos alguns escritos que pretendiam rever o indianismo oriundo do Romantismo, entre elas, o *Manifesto antropófago* (1928), os poemas *Brasil* e *Erro de portugueses* (1925), de Oswald de Andrade, o *Macunaima* (1928), de Mario de Andrade e o *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp.

<sup>4</sup> Outro 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 introduziu a preocupação com as coisas brasileiras, com os temas

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. Segundo Alfredo Bosi (1992), 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.

Em relação às obras clássicas do Modernismo, Luiza Santos (2009) destaca que o *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade e o *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp mergulharam no estado originário da cosmogonia indígena, tornando-se textos paradigmáticos da fase heroica do Modernismo paulista. A autora nos chama a atenção para o fato de que nessas obras, as características são as mesmas, pois “traduzem em seu bojo alguns dos mais importantes aspectos da evolução da literatura brasileira rumo à sua expressão autônoma, constante nas letras nacionais desde as primeiras manifestações” (SANTOS, 2009, p. 228). Mesmo com as renovações nas representações modernistas referentes ao indígena, Bastos (2018) alerta para o tom de paródia, como no *Macunaíma* (1928) ou na persistência de alguns bolsões ufano/condizantes como, por exemplo, no *M.C.* (1927), de Cassiano Ricardo.

Apesar de concordarmos com essas considerações, esses autores ficaram restritos ao Modernismo paulista, mais especificamente ao grupo antropofágico alinhado a Oswald de Andrade e Mario de Andrade, desprezando assim, uma análise mais aprofundada das obras ligadas ao verde-amarelismo<sup>5</sup> de Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Como veremos, nosso estudo se propõe a preencher essa lacuna, pois desenvolveremos uma leitura um pouco mais aprofundada referente às representações sobre o indígena criadas pelo poema *M.C.* de Cassiano Ricardo.

Apesar de ter iniciado sua carreira literária pelas tendências parnasianas, Cassiano Ricardo dá os primeiros passos para a revisão em seu comportamento literário

---

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.

<sup>5</sup> O ponto alto, em termos de sistematização dos pressupostos do verde-amarelismo, foi a coletânea *O Curupira e o Carão* (1927), 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. Annateresa Fabris (1994, p. 238) defende que na luta entre o *Curupira* e o *Carão*, divulgada nesta coletânea, inaugurou 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. Mesmo com as divergências de estilo, as Editora Hélios – ligada ao grupo verde-amarelo – publicou diversas obras dos escritores antropofágicos, entre elas, o *Primeiro caderno de poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

após 1923, enveredando, assim, pelas experiências modernistas verde-amarelas. Influenciado por essa vertente literária, Cassiano Ricardo publica os poemas *Borrões de verde e amarelo* (1925), *Vamos caçar papagaios* (1926) e *M.C.* (1927). 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. No entanto, o contato com Menotti del Picchia e Plínio Salgado na redação do *Correio Paulistano* começa a redefinir sua lenta e tardia adesão às estéticas modernistas conservadoras, lançando seus primeiros poemas inspirados nas novas tendências apenas em 1925.

Como visto até o presente momento, Cassiano Ricardo é um escritor herdeiro das estéticas tradicionais, em especial do Parnasianismo, mas que adere ao Modernismo ligado ao verde-amarelismo. Sobre a metamorfose no fazer poético de Cassiano Ricardo, Mário Faustino 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, a característica principal de Cassiano Ricardo é a autorrenovação. Massaud Moisés 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” (MOISÉS, 1971, p. 419).

Defendemos que os elementos que expressam a chegada tardia de Cassiano Ricardo ao Modernismo paulista poderão ser percebidos no tópico seguinte, mais precisamente nas formas como o poeta representou o indígena na narrativa do poema *M.C.* A exposição sobre as peculiaridades do *M.C.* também nos ajudará na visualização das formas como o autor joga com diferentes representações sobre o indígena. Veremos, de agora em diante, como Cassiano Ricardo se apropriou do indígena em uma obra que narra a origem mítica da Nação, onde, o poeta, ao invés de inserir o indígena em sua trama como sujeito histórico, acaba por encobri-lo pelo signo da visão da modernidade ocidental.

## Representações indígenas no poema *M.C.*

Para lançarmos mão do poema *M.C.* como fonte para o estudo histórico, deparamo-nos com três peculiaridades. A primeira está no fato de ter sido publicada – nove anos após seu lançamento – a sexta edição, fato raro no mercado literário, especialmente em se tratando de um poema. A segunda peculiaridade é a constatação de que o *M.C.* não é um livro de poemas, e sim um poema único que mescla narrativas indígenas e fatos da historiografia oficial brasileira (MARTINS, 1973). A terceira peculiaridade a respeito da obra é o fato de ela ter sido repetidamente alterada no decorrer de suas reedições<sup>6</sup>. Cientes destas três peculiaridades, analisaremos, nesse estudo, apenas as seis primeiras edições do poema (1927, 1928, 1929, 1932, 1934 e 1936).

O poema *M.C.* é dividido em seis partes. Na primeira seção, encontramos a descrição da terra em eterna desordem, do mundo selvagem, da fauna, da flora e dos indígenas. Na segunda parte, o branco é inserido na narrativa. Essa inserção pretende deixar claro que o Brasil necessitaria do branco colonizador para se civilizar. Assim como consagrou poemas sobre o indígena e o branco, Cassiano Ricardo também se dedica a poetizar a “terceira raça”: o negro. Após o encontro harmônico da tríade racial formadora do brasileiro, na quarta seção surgem os “gigantes de botas” – os bandeirantes – que conquistam o território. Para resolver o problema da mestiçagem na formação racial do brasileiro, Cassiano Ricardo insere o imigrante<sup>7</sup> europeu na quinta parte do *M.C.* Além de narrar a origem étnica, o nascimento dos “gigantes de botas” e o avanço da lavoura cafeeira sobre o interior, a última parte do poema é dedicada ao espaço urbano moderno. Com esse desfecho, o poeta estabelece os laços entre o

---

<sup>6</sup> Sobre as constantes alterações empreendidas pelo autor em sua obra ver Jerusa Ferreira (1970), Deila C. Peres (1987) e George L. S. Coelho (2015). Os autores entendem que, do poema inicial, se chegou a outro, como resultado do labor incessante do poeta incapaz de se separar de seu texto, o qual foi se sedimentando ao longo de um caminho que abrange experiências modernistas da década de 1920 até as experiências das vanguardas concretistas dos anos de 1960. Segundo Coelho (2015), a contínua mutação não pode ser entendida como simples oportunismo do poeta, mas antes deve ser entendida como autonomia artística do autor que procura adaptar seu poema às mudanças sociais que seu olhar “artístico” percebe. Vejamos, a seguir, a sequência de edições, números de poemas e páginas até a edição de 1962: Assim, vemos que na edição de 1927 eram 57 poemas em 167 páginas; na de 1928, 42 poemas em 127 páginas; na de 1929, 47 poemas em 126 páginas; na de 1932, 51 poemas em 139 páginas; na de 1934, 55 poemas em 180 páginas; na edição de 1936, 60 poemas em 227 páginas; na edição de 1938, 65 poemas em 240 páginas; na edição de 1944, 68 poemas em 218 páginas; e na edição de 1945, 65 poemas em 134 páginas. No que se refere ao número de poemas e à quantidade de páginas da obra, podemos ver claramente uma escala ascendente ao logo das edições, a qual chega a sua versão final, na 11ª edição de 1962, com 77 poemas em 275 páginas.

<sup>7</sup> A grande inovação de Cassiano Ricardo com a inserção do imigrante é a definição das origens raciais brasileiras opostas ao Peri, ao Jeca e à triplíce formação étnica. De acordo com Brito (1979), 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. Como se observa, as posições do poeta buscava suprir a trindade racial tradicional com a anexação da migração estrangeira na virada do século XIX para a formação da “raça futura”.

passado e o presente. Observemos, de agora em diante, as formas como o indígena foi apropriado pelo poeta para representar os primeiros habitantes do território brasileiro.

Para começar, torna-se interessante pensarmos como o poeta constrói o significado do título do livro. Na versão de 1927, encontramos a personagem Martim Cererê “no fundo do mato” (RICARDO, 1927, p. 87). O Martim Cererê – enquanto personagem – é um “pequeno tapuio” cristãmente batizado (RICARDO, 1927, p. 9). Podemos ver que, na interpretação da origem racial feita por Cassiano Ricardo não há paridade nas contribuições de cada raça, visto que o “pequeno tapuio” só encontra seu destino quando vai para a escola, onde é batizado pelo professor branco 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 sobre a contribuição indígena na cultura nacional (RICARDO, 1927, p. 9). Ao não aceitar o nome “Saci” do indígena, o poeta descarta a valorização paritária das contribuições raciais, pois o professor branco prefere homenagear um representante dos seus: Martim Afonso.

Por essa passagem vemos um claro “consumo cultural”, segundo a concepção de Chartier (2002), do romance *Iracema* (1984) de José de Alencar, mais precisamente da personagem Poti que foi batizada ao modo cristão e, assim, recebe o nome de Antonio Felipe Camarão. Ao estudar as obras do indianismo brasileiro, Finazzi-Agrò (1991) também percebe a constante citação/reuso de obras anteriores. Para o autor, esses recursos tornam-se um desejo de se definir dentro e através das definições alheias. Em nosso caso, Cassiano Ricardo estabelece um diálogo cultural com obras ligadas ao Romantismo de José de Alencar, praticando o que Chartier (2002) chama de “consumo cultural”, o qual possibilita uma outra produção da obra do escritor romantista. Como visto, na construção da narrativa da origem nacional empreendida pelo poema *M.C.*, Cassiano Ricardo insere experiências do Romantismo brasileiro, as quais servem para construir uma representação específica do indígena.

Apesar de construir sua personagem na primeira versão do poema, Cassiano Ricardo excluiu o Martim Cererê como personagem na versão de 1929 do *M.C.* Essa personagem de “cabelo comprido que vivia comendo frutos verdolengos e bebendo alvorada com sangue de orvalho” (RICARDO, 1927, p. 22) é substituída por uma nota explicativa que esclarece 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).

Essa inscrição insere motivos raciais na inspiração do título e, por isso, entendemos que ela ampliou o universo interpretativo da epígrafe de Plínio Salgado presente desde a versão de 1927, vejamos:

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, 1927).

Mesmo com as notas explicativas sobre o significado do título do livro, o Martim Cererê como personagem foi totalmente excluído da narrativa da versão de 1929 em diante. Por outro lado, o título da obra – *M.C.* – se torna sinônimo do espírito da Nação que busca seu amadurecimento no futuro. Desta forma, qualquer influência cultural indígena ficou no passado, ou seja, não está presente no brasileiro contemporâneo ao poeta. Após a problemática relacionando a personagem Martim Cererê e a explicação para o título do poema, vejamos como Cassiano Ricardo descreve os habitantes do território antes da chegada do europeu.

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, 1927, p. 21). Pelo território, marchavam vários “exércitos” de “homens nus e mulheres guerreiras” (RICARDO, 1927, p. 23). Nas três versões da década de 1920, o poeta descreve os indígenas marchando com seus exércitos pelo território. É importante fazer uma ressalva sobre a expressão exército relacionada aos indígenas; esses grupos sociais não tinham exércitos. Cabe frisar que esse nome/ideia veio com o colonizador e, mais uma vez, Cassiano Ricardo compartilha com a visão europeia na apropriação desses sujeitos em sua narrativa. A partir da versão de 1932, entretanto, os indígenas apenas “brincam com as onças” (RICARDO, 1932, p. 9). Com tal recurso de escrita – a substituição dos “grandes exércitos” pelos “indígenas que brincam com onças” –, o poeta aproxima os indígenas aos animais e exclui a ideia de que eles dominavam o território.

Acreditamos que essa alteração – exércitos por onças – empreendida pelo poeta pode ser explicada pelo rompimento entre Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Ambos escritores estavam juntos sob a bandeira do verde-amarelismo no final da década de

1920, mas no início da década seguinte ocorre o rompimento entre os dois autores<sup>8</sup>. Como Cassiano Ricardo afastou-se de seu antigo parceiro e passou a liderar o Movimento Bandeira, qualquer referência a algum postulado ligado a Plínio Salgado seria problemático para Cassiano Ricardo. Entre os postulados defendidos por Plínio Salgado podemos destacar a tese de que se deveria procurar unicamente nos indígenas o cerne da cultura brasileira. Sendo assim, se Cassiano Ricardo considerasse que os indígenas se organizavam em exércitos, poderia aferir alguma organização social complexa aos nativos e, assim, fragilizaria sua tese de que o território somente é inserido na humanidade com a chegada do europeu e a fusão racial. Ao mesmo tempo, ao inserir a ideia de que os indígenas “brincavam com as onças”, o poeta tende a aproximar os indígenas ao mundo natural, tirando-lhes qualquer humanidade, pois esta somente seria alcançada com a chegada do “marinheiro branco”.

Nas versões de 1934 e 1936, o espírito de predestinação da terra é reforçado com a inclusão da anunciação de uma voz que vem do passado convocando os brasileiros do presente a retomar a marcha. Essa “voz da raça” anuncia que

só não irão  
os que não ouvem a chamada do destino!  
os que não veem, os que não sentem nada  
além desta floresta desta alvorada!  
os que morreram em si mesmos  
sem o ímpeto inicial da caminhada! (RICARDO, 1934, p. 10).

O acréscimo dessas linhas é significativo para exemplificar as intervenções ao longo das versões do poema. Nas publicações vintistas, o caminhar e a “abertura dos caminhos” eram inerentes aos indígenas. Já nas versões trintistas, o poeta convida todos no presente a ouvir a “voz do destino” e buscar o futuro. Com essa alteração, o poeta retira qualquer possibilidade de ação do indígena, tornando-o extremamente passivo e temporalmente isolado no passado. Cassiano Ricardo reorganiza seu poema de forma que, mesmo na fase primitiva, algo já remete ao presente, revelando que a ação de caminhar em busca do futuro é intrínseca à Nação, provocando assim, a sensação do “eterno presente”. A noção da terra predestinada à espera de seu destino é reformulada, pois os “guerreiros nus” apenas marchavam naturalmente pela terra nas versões vintistas; já nas versões trintistas eles ouvem a “voz de comando” e vão atrás do destino, o qual somente pode ser encontrado no Brasil moderno. Em uma conjuntura de incertezas políticas como a década de 1930, a inserção de enunciados que inspiram a ir

---

<sup>8</sup> Sobre o rompimento entre Cassiano Ricardo e Plínio Salgado ver o artigo *Cassiano Ricardo e Martin Cererê: Um Poema em Transformação (1927-1936)* de George Leonardo Seabra Coelho (2017).

atrás do destino e escutar a “voz de comando” é bastante sugestiva. Por essas razões, insistimos na complexidade de se estudar o *M.C.* como obra única, uma vez que determinados enunciados somente ganham força com as modificações realizadas pelo poeta ao longo das edições.

Em meio à descrição do ambiente selvagem no poema *M.C.*, Cassiano Ricardo insere o “Pajé”, o qual rememora aos mais jovens a história da “indígena muito formosa” que vivia em “uma gruta encantada” (RICARDO, 1927, p. 32). Na concepção do poeta, a história narrada pelo “Pajé” se passava em um tempo primitivo, em um tempo em que tudo “era só dia; noite não havia” (RICARDO, 1927, p. 32). A partir da alegoria da terra que só havia dia, o autor pretende realçar a ausência de tempo na terra de “Uiara”<sup>9</sup> através da afirmação que o “País das Palmeiras” se encontrava fora do tempo natural.

Apesar de o poeta utilizar a terra que “só existia dia, noite não havia” como alegoria, existem diversas narrativas do Alto Rio Negro sobre a origem da noite. Entre os estudiosos que tratam desse assunto encontramos Stephen Hugh-Jones (2015), antropólogo que analisa um conjunto de histórias acerca da origem da noite entre os povos indígenas da bacia do Alto Rio Negro. Em seu estudo, o autor destaca que as narrativas de origem da noite não são unidades isoladas, podem ser contadas separadamente, assim como, podem aparecer como partes de um todo maior. De acordo com o autor, no

[...] noroeste amazônico, as narrativas sobre a origem da noite são geralmente contadas em uma sequência mais longa englobando as origens da terra, das árvores, das casas e do caraná, elementos que constituem os componentes do espaço e do tempo, e são os pré-requisitos da vida social ordenada que os Criadores estabeleceram no início do tempo. (HUGH-JONES, 2015, p. 663).

Apesar desse estudo ser publicado no século XXI, não podemos dizer que Cassiano Ricardo não conhecia essas narrativas, uma vez que no final do século XIX e início do século XX diversos viajantes registraram essas histórias, entre eles, João Barbosa Rodrigues em seu *Poranduba amazonense* (1890), autor bastante lido por escritores modernistas da década de 1920 e, em especial, Cassiano Ricardo.

---

9 Segundo Sandra Ramos Casemiro (2012), o nome “lara”, “Uiara” e “Mãe d’água” são designações distintas para o mesmo referencial. Apesar de ter sua construção a partir da língua tupi – “ig”: água; “iara”: senhor –, lara é uma “personagem criada a partir do imaginário europeu, o qual nos foi legado sobretudo pelos portugueses durante o processo da colonização” (p. 17). Segundo Câmara Cascudo (2001, p. 70), na tradição brasileira da “Mãe d’água” – outra denominação para lara – é diversa, mas de modo geral representa “a sedução pela beleza e pela irresistível atração do canto” para oferecer riquezas para suas vítimas. Na literatura brasileira, essa personagem aparece nos escritos de Gonçalves Dias, José de Alencar e Olavo Bilac, mas ressurgue no poema de Cassiano Ricardo como a musa que abrirá caminho para a união entre o marinheiro branco e a indígena.

Na versão de 1928, o poeta realiza algumas intervenções nas ações do “Pajé”. Um exemplo pode ser o papel desempenhado por essa personagem na versão de 1927. Nesta versão, o “Pajé” convoca os “guerreiros de tanga”: “Yá só pindorama koti itamarana pó anhatin yára rama recê!<sup>10</sup>” (RICARDO, 1927, p. 21). Essas palavras são excluídas das três versões seguintes retornando somente na versão de 1934. Ainda sobre o “Pajé”, na versão de 1927, essa personagem conta “aos netos pequenos a história do curupira” (RICARDO, 1927, p. 24) e narra a profecia da chegada do “dia marinheiro todo branco” (RICARDO, 1927, p. 47). Na edição de 1928, o “Pajé” apenas “conta aos netos pequenos a história da moça bonita” (RICARDO, 1928, p. 8). E na versão de 1936, o “Pajé” não conta nenhuma história, mas convoca todos os guerreiros para marchar pela terra. O que podemos concluir sobre esse exercício de reformulação e reescrita do poema? Consideramos que ao logo das versões, Cassiano Ricardo demonstrou inquietude quanto a posição de sua personagem – o “Pajé” – dentro da narrativa, pois, mesmo sendo uma importante figura dentro da organização social indígena, o poeta acaba por minimizar suas ações em benefício da ação transformadora levada a cabo pelo colonizador branco.

Além do “Pajé”, Cassiano Ricardo insere outra personagem indígena em sua obra: a “indígena loura” chamada “Uiara” (RICARDO, 1927). Da versão de 1928 em diante a musa indígena passa a ter “os cabelos verdes” e os “olhos [...] amarelos” (RICARDO, 1928, p. 8). Esses recursos cromáticos pretendem associar a indígena às cores da bandeira nacional e à vertente literária que o poeta pertencia; o grupo Verde-amarelo. De forma mais clara; ao mesmo tempo em que a “indígena loura” é excluída, a índia de “cabelos verdes” e “olhos amarelos” ocupa definitivamente o seu lugar. Com a inclusão da “mulher de cabelos verdes” para representar esteticamente a musa indígena, Cassiano Ricardo traz para seu texto outras representações encontradas na comunidade artística de seu tempo. Mário da Silva Brito (1979) avalia o impacto que “A mulher de cabelos verdes”, de Anita Malfatti, provocou nos meios artísticos na década de 1920, especialmente pela crítica negativa de Monteiro Lobato. No entanto, consideramos que o “consumo cultural” e, conseqüentemente, a apropriação da “mulher de cabelo verde” em

---

10 A frase em questão, escrita na língua Tupi, pode ser encontrada no manifesto “Em defesa da Anta” publicado no dia 17 de janeiro de 1927 no jornal *Correio Paulistano* e no manifesto “Nhegaçu verde amarelo” publicado no dia 17 de maio de 1929 no mesmo jornal. Na publicação de Manifesto modernista de 1927, o autor – Plínio Salgado – faz a seguinte tradução da frase: “Marchemos para a região das Palmeiras, com a acha d’armas na ponta da mão, seremos senhores do Brasil” (Canto de guerra da Nação da Anta ao descer das ibiritunas). Essa era a chamada para convocar os escritores nacionalistas para reencontrar o Brasil. Como forma de publicitar sua filiação ao grupo verde-amarelo, Cassiano Ricardo introduziu a frase do manifesto em seu poema, daí a importância do conceito de apropriação cunhado por Roger Chartier (2002), uma vez que o poeta, ao inserir a frase do manifesto em seu poema estabelece o consumo cultura das ideias defendidas pelo grupo ao qual pertencia.

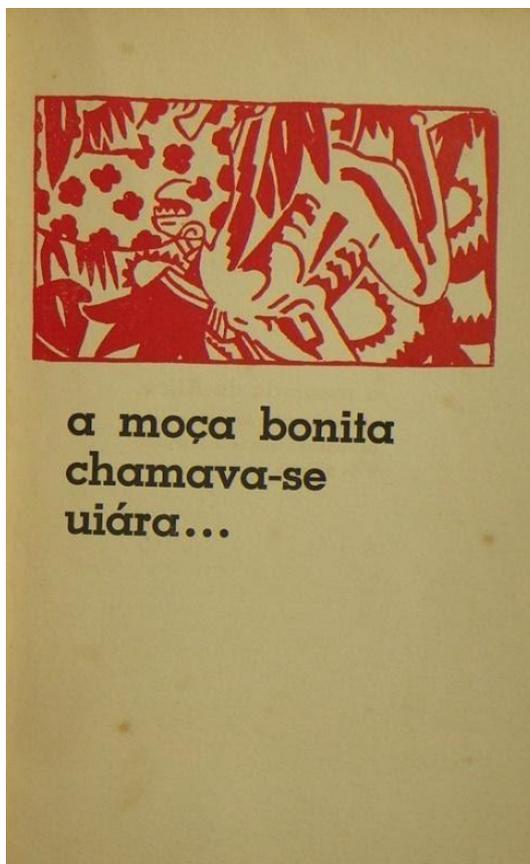
um poema modernista possibilitou a reabilitação da pintura de Anita Malfatti, mas, agora, para representar esteticamente a indígena como origem da Nação.

A inserção da “mulher de cabelos verdes” pode ser posta como um processo apontado por La Capra (1983), onde as ideias presentes no poema interagem com outras textualidades – nesse caso, as artes visuais – para compor uma interpretação sobre a nacionalidade. Considerando a interação com outras textualidades, também podemos avaliar a apropriação da “mulher de cabelos verdes” na perspectiva das trocas simbólicas conceituadas por Pierre Bourdieu (1999). As proposições de Bourdieu nos auxiliam no entendimento da composição do *M.C.* e a definição do campo artístico com o qual Cassiano Ricardo interagiu. Segundo a concepção bourdieiriana, 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” (BOURDIEU, 1999, p. 273). Com base nas considerações de Bourdieu e La Capra, defendemos que o *M.C.* expressa a interação entre subcampos artísticos, pois a apropriação da “mulher de cabelos verdes” demonstra o quanto o *M.C.* pode ser capturado como um poema aglutinador, ou seja, uma obra que se apropria de produções artísticas preexistentes, daí a importância, também, do conceito de “apropriação” cunhado por Roger Chartier (1990).

Retornando o tema da apropriação do indígena no poema *M.C.*, vemos a inserção de outra personagem indígena: o “jovem guerreiro”. Na inserção dessa personagem, o eu poético narra que na terra onde “só havia dia, noite não havia”, um “índio amoroso foi buscar a noite” para se casar com “Uiara” (RICARDO, 1927, p. 37). 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 indígena viu “o dia implacável e azul sobre sua cabeça./Não resistiu à tentação. Abriu o fruto” (RICARDO, 1927, 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, 1927, p. 40). Nesse espaço, “o grande rio ia marchando longamente na tragédia das forças bárbaras em desordem” (RICARDO, 1927, p. 40).

Essas representações – desordem, força bárbara e paisagem inconstante – são percebidas na ilustração do poema das edições de 1928 e 1934, as duas únicas versões entre as seis analisadas que possuem ilustrações<sup>11</sup>.

**Imagem 1:** Ilustração da primeira seção do *M. C.* (1934).



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

Apesar da presença dessa ilustração na edição de 1928, o poeta exclui os poemas que narram a falha do indígena na referida versão, mas essa é a única edição que não encontramos os versos que poetizam a falha do “jovem guerreiro”. Podemos sugerir que esse seja mais um exemplo da inquietação do poeta na reconstrução da narrativa frente à recepção pela comunidade literária. No entanto, o retorno do episódio reafirma a incapacidade do nativo de inserir a terra de “Uiara” no tempo natural; sendo assim, essa é a deixa para que o branco cumpra seu papel predestinado no Novo Mundo e, em particular, no Brasil. 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

---

11 Além das ilustrações de Di Cavalcante nas versões de 1928 e 1934, outros artistas também contribuem com ilustrações: Oswaldo Gueldi na edição de 1945, Lívio Abramo na edição de 1947, Tarsila do Amaral na edição de 1962, Poty Lazzarotto na edição de 1983 e Ciro Fernandes na edição de 2006.

colonizador. Tal associação afirma a concepção verde-amarela de colaboração entre as raças na gênese da Nação, a qual somente se iniciaria com a presença do europeu que civilizaria este mundo bárbaro.

No poema *M.C.*, Cassiano Ricardo associa o indígena ora ao “ambiente bárbaro” em “trágica desordem”, ora ao ser passivo que vive como animais selvagens. Tais representações podem ser observadas na figura 1: uma onça, um indígena e um ambiente desordenado. Na mesma figura, podemos ver essa desordem, não somente na junção entre vários elementos – fauna, flora e indígena –, mas na representação disforme do corpo humano do indígena 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 branco; herói que trará a noite ao “País das Palmeiras” e inserirá o Brasil-primitivo na civilização.

Na apropriação do indígena na composição do *M.C.*, o poeta vincula-se a noção de tempo ocidental<sup>12</sup> para narrar a temporalidade no território da “Uiara”. Ao narrar a terra no “eterno dia”, o poeta entende a temporalidade indígena como uma espécie de abolição do tempo e, por essa razão, consideramos que o eterno dia no “País das Palmeiras” pressupõe a supressão de um tempo histórico – segundo a concepção europeia – que insere a terra de “Uiara” em uma espécie de eterno presente. De acordo com Elias Nazareno (2019), deve-se “debater e criticar a noção de tempo pretensamente hegemônica na sociedade ocidental e, por outro, corroborar com o pressuposto de que determinados povos indígenas prescindem dessa noção, tal como experimentada nas sociedades ocidentalizadas” (NAZARENO, 2019, p. 88). Compartilhando com as considerações de André Marques do Nascimento (2018), esta estratégia utilizada pelo poeta tem o objetivo de negar que “o *Outro* subjugado compartilhe o mesmo tempo daquele que o subjuga” (NASCIMENTO, 2019, p. 1415). A partir dessas considerações, avaliamos que o poema *M.C.* reflete o *habitus* do conjunto de obras verde-amarelas, nas quais era comum a interpretação ambígua sobre a noção de “tempo”. Para Mônica Pimenta Velloso (1983), esse grupo literário, ao consagrar a imagem do Brasil-criança, não se ateve à noção de tempo ligada ao acréscimo e aperfeiçoamento. De acordo com

---

12 Segundo Elias Nazareno (2019), alguns autores ocidentais, entre eles, René Descartes, Max Weber, Norbert Elias, Carl Schmitt, Hans-Georg Gadamer e Reinhart Koselleck contribuíram para a construção das narrativas ocidentais vinculadas ao tempo, espaço (lugar) e ao corpo. Para o autor, “essas narrativas foram utilizadas ao longo do processo colonizador como elementos ordenadores, hierarquizantes e subordinadores da vida das populações que foram colonizadas na América a partir do século XV” (NAZARENO, 2019, p. 2). Essas narrativas estabeleceram um discurso vinculado à história e sua pretensa singularidade coletiva, assim como, os termos de organização temporal, de desenvolvimento e de estágio civilizatório.

essa autora, o tempo foi associado às noções de esgotamento, crise e passado, enquanto o espaço era relacionado com potencialidade, riqueza e futuro.

Após a descrição da terra em eterna desordem, o poeta insere o branco no horizonte de expectativa de sua narrativa. Segundo a origem mítica da Nação criada por Cassiano Ricardo, em vez de uma “batalha de arcos e flechas [...] os dois exércitos defrontaram-se como [...] velhos conhecidos a conversar” (RICARDO, 1927, p. 60). Na narrativa do poema, o encontro pacífico ente branco e indígenas foi seguida de festa graças a um “homem branco [que] conseguiu conciliar homens vestidos de onça e homens vindos do mar” (RICARDO, 1927, p. 61). No que se refere ao discurso de que o encontro entre o europeu e o indígena se deu de forma pacífica, sabemos que não foi assim, uma vez que o colonizador europeu escravizou, explorou e exterminou diversas etnias indígenas. Henrique Dussel (1993) considera o “encontro” harmonioso entre dois mundos e duas culturas – a europeia e a indígena – como um dos principais eufemismos que “oculta a violência e a destruição do mundo do Outro, e da outra cultura” (DUSSEL, 1993, p. 64).

De acordo com Queiroz, o branco, ao lado do indígena, tornou-se outro eixo explorado pelos modernistas. A autora afirma que, para alguns escritores modernistas brasileiros, 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 harmonioso atenuaria as violências da colonização, pois o “encontro” seria vantajoso para ambos. Para os verde-amarelos, as duas culturas teriam em comum o caráter desbravador, testemunhada pela “parceria” na construção da Pátria. Alfredo Bosi (1992) destaca que o tema do cruzamento entre culturas foi proposto por alguns escritores das mais variadas vertentes do modernismo como, por exemplo, Ronald de Carvalho, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Para categorizar os estilos, Bosi (1992) enquadra duas tendências: o nacionalismo estético e crítico de Mario de Andrade e o antropofagismo de Oswald de Andrade. Vemos em Cassiano Ricardo, outra tendência que merece ser apontada, na qual o poeta opta por fundir os cânones do Romantismo clássico com as experiências do Modernismo verde-amarelo.

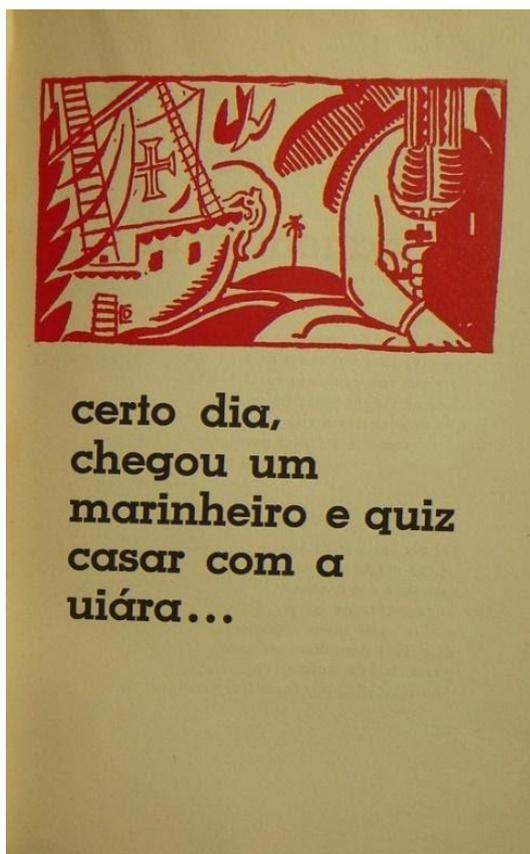
Para questionarmos a tese do encontro harmônico entre o “marinheiro branco” e a “Uiara”, podemos trazer as contribuições de Dussel e, assim desmascarar a tentativa lírico-poética de Cassiano Ricardo. Lançando mão das teses de Dussel, entendemos que o poeta agiu conforme a visão do colonizador ao narrar esse “encontro”, pois Cassiano Ricardo não questionou as “alianças e tratados nunca cumpridos, eliminação das elites

dos povos ocupados, torturas sem fim, exigências de trair sua religião e sua cultura sob pena de morte ou expulsão, ocupação de terras, divisão dos habitantes entre os capitães” (DUSSEL 1993, p. 9). Como é possível perceber, Cassiano Ricardo introduziu o eufemismo do “encontro” de dois mundos denunciado por Dussel, ou seja, o mito da criação “do novo mundo como uma cultura construída a partir da harmoniosa unidade de dois mundos e culturas: europeu e indígena” (DUSSEL, 1993, p. 64). Para Dussel, o “encontro” é

um eufemismo [...] porque oculta a violência e a destruição do mundo do outro, e da outra cultura. Foi um “choque”, e um choque devastador, genocida, absolutamente destruidor do mundo indígena [...] O conceito de “encontro” é encobridor porque se estabelece ocultando a dominação do “eu” europeu, de seu “mundo”, sobre o “mundo do outro”, do índio. (DUSSEL, 1993, p. 64).

No Romantismo brasileiro, segundo Luiza Santos (2009), o conquistador e o conquistado desnudam-se diante das lentes, numa imprescindível busca pela existência de um passado que recomponha seu papel na trajetória da colonização. Já no poema modernista de Cassiano Ricardo, essa mesma construção literária ganha espaço, porém, ao invés de questioná-la, ela é reforçada ao longo das outras versões do *M.C.* A ilustração que representa o sentimento de tristeza e solidão de “Uiara” antes da chegada do “mareante branco” marca a expectativa da chegada do colonizador sob a visão de Cassiano Ricardo.

**Imagem 2:** Ilustração da segunda seção do M. C. (1934).



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

Essa ilustração representa a chegada do branco ao “país das palmeiras” com seus “navios aventureiros” (RICARDO, 1927, p. 68). Percebe-se nela, também, a apropriação de símbolos cristãos, 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 pela chegada do marinheiro. A referência à fé cristã é recorrente no poema: o batismo do “pequeno tapuio” e o Anchieta que celebra o casamento entre a “Uiara” e o “marinheiro branco”. O poema de Cassiano Ricardo nos faz pensar na “conquista religiosa”, ou seja, a dominação da religião do conquistador sobre a do conquistado. Mesmo estando em um tempo anterior à chegada do europeu, a personagem indígena – como representada na ilustração – se agarra à fé do colonizador. Inspirado no pressuposto de harmonia no “encontro”, o poeta constrói uma narrativa, onde o drama da terra em que “só havia dia” somente tem fim quando “a profecia dos pajés” se cumpre, ou seja, com a chegada do “marinheiro branco”.

Como visto ao longo dessa exposição, o papel do branco é fundamental nas situações limite da narrativa do poema: primeiro ao trazer “a noite” para o “país das palmeiras”; depois, por dar um nome cristão ao “pequeno tapuio”; na sequência, em

cuidar da terra. No poema encontramos alguns elementos apontados por Bastos, especialmente pelo fato de que o *M.C.* não tem o indígena como tema central da narrativa. Bastos aponta que nesse estilo de obras ocorre “a possibilidade de articular o tema do índio a alguns outros que lhe são correlatos [...] como a terra, a mulher, o amor, o mito, a história, o maravilhoso, a utopia” (BASTOS, 2018, p.21).

Ao lançar mão da tese de Dussel (1993) para interpretar o poema de Cassiano Ricardo, podemos levantar algumas questões interessantes. Para o pensador argentino, o ano de 1592 – ano da chegada do europeu na América – marca o “nascimento” da modernidade europeia. Ao trazer essa afirmação para a análise do poema *M.C.* vemos que não é o ano de 1500 que marca o nascimento do Brasil, mas a união entre o “marinheiro branco” e a “Uiara”. Somente com essa união é que a terra da indígena é inserida no “tempo humano” e, assim, no processo histórico da humanidade ocidental moderna. Compreendemos, também, que apesar da tentativa do escritor modernista em descortinar os equívocos realizados pelas literaturas tradicionais – em particular o Romantismo – na representação do indígena, o indígena no *M.C.* não foi descrito como Outro, mas foi “em-coberto” como “si mesmo”. Nesse poema, vimos como “desapareceu” o Outro, pois o indígena não foi descoberto, mas em-coberto. Por essa razão, os indígenas no poema de Cassiano Ricardo não aparecem como Outros, mas como a Si-mesmo a ser conquistado, colonizado, modernizado, civilizado. De modo geral, no poema de Cassiano Ricardo o “Outro, em sua distinção, é negado como Outro, isto é, ele é rejeitado, subsumido, alienado a se incorporar à Totalidade como coisa, como instrumento, como oprimido” (DUSSEL, 1993, p. 44).

### **Considerações finais**

Ao discutir como Cassiano Ricardo inseriu o indígena em seu fazer poético, as considerações de Roger Chartier (2002) nos auxiliaram no entendimento das condições de produção do poema *M.C.*, assim como, para entender as diferentes relações entre a obra e seu criador, entre a obra e outras obras, e entre a obra e sua época. Vimos como o “consumo cultural” realizado por Cassiano Ricardo proporcionou uma “outra produção” dos ideais modernistas, da mesma forma, uma “outra produção” de sua própria obra. Com base nessa proposta, recuperamos parte da história das diferentes modalidades da apropriação dos enunciados presentes no poema *M.C.* e, em especial, a forma como o indígena foi representado na narrativa literária do referido poema.

Alguns pontos merecem destaque. Em primeiro lugar, a forma como o poeta busca explicar o título da obra. O poeta inicialmente faz referência ao indígena como

personagem com o nome de Martim Cererê, mas com conotações negativas, entre elas, “saci não é nome de gente”. Posteriormente essa personagem é excluída, ficando o nome Martim Cererê apenas como metáfora de uma Nação originada da mistura racial que deve amadurecer e perseguir seu futuro. Um segundo ponto remete a descrição dos habitantes do território, onde o poeta nos apresenta três personagens: o “Pajé”, a “Uiara” e o “jovem guerreiro”. Ao longo das edições do poema, Cassiano Ricardo minimiza o papel do “Pajé” em sua narrativa, ou seja, torna esse importante elemento da vida social indígena como uma personagem marginal, pois o “Pajé” perde seu papel de liderança dos indígenas, ficando restrito apenas ao papel de narrar a história para as crianças. Ao descrever fisicamente a indígena “Uiara”, o poeta descaracteriza o ser humano, transformando-a apenas em uma representação alegórica da Nação, ou seja, ao apropriar-se da personagem indígena – “Uiara” – para representar as cores da bandeira nacional, o poeta provoca a desconstrução física da indígena. Já a manutenção do “jovem guerreiro” como o responsável por manter o “País das Palmeiras” no eterno presente, tornou-se uma metáfora para expressar a indisciplina e barbárie dos habitantes do território. Um terceiro ponto que merece destaque é a associação da coletividade indígena à natureza e à barbárie, colocando-os semelhantes aos animais selvagens que vagam pela terra. Frente a esses três apontamentos, acreditamos que conseguimos demonstrar como os indígenas foram apropriados nessa obra, que acabou por provocar o que Enrique Dussel (1993) chamou de “encobrimento do Outro”.

Como visto, o *M.C.* tornou-se um projeto literário de grande complexidade, onde o poeta desentranha poemas de poemas e, por meio do recorte e da montagem, estende o fio temático, transforma trechos em novos poemas e reduz poemas a trechos. Nessa obra, Cassiano Ricardo associou 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. Esse exercício foi fundamental para percebermos como esse poeta, ao inserir o indígena em sua obra, provocou o ocultamento das várias etnias que habitavam o território americano. Apesar da tentativa de construir uma origem mítica da Nação pautada na apropriação de algumas narrativas indígenas, Cassiano Ricardo permaneceu eurocêntrico: o branco que civiliza e insere a Nação no tempo mítico, já o indígena é selvagem, indisciplinado e passivo. Esses dois elementos que expressam o eurocentrismo ricardiano reforça a concepção de infância e imaturidade dos indígenas, pois o poeta compreende a racionalidade do outro – nesse caso o indígena – como irracionalidade. Desta forma, o poema *M.C.* torna-se um projeto literário de “colonização cultural” das terras brasileiras, não como aponta Dussel (1993), onde esse processo inaugura a modernidade europeia,

mas como produto literário que buscou construir uma representação da gênese do Brasil moderno.

### Referências

- BASTOS, Alcmeno. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª Ed. São Paulo: Editora representativa, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. Duas faces de Cassiano Ricardo. In: BRAYNER, Sônia. *Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. p. 151-161.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A História entre Certezas e Inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand, 1990.
- COELHO, George Leonardo Seabra. *O bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema “Martim Cererê” e o pensamento político de Cassiano Ricardo*. 2015. 368 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2015.
- COELHO, George Leonardo. Cassiano Ricardo e *Martim Cererê*: Um Poema em Transformação (1927-1936). *Estud. hist. (Rio J.)* [online]. 2017, vol. 30, n. 62, p. 623-642. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v30n62/0103-2186-eh-30-62-0623.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2020.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura Brasileira: modernismo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970. v. 5.
- CUCCAGNA, Claudio. *Utupismo modernista*. São Paulo: Hucitec, 2014. 387 p.
- DUSSEL, Enrique. *1942: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Petropolis, RJ: Vozes, 1993.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- FAUSTINO, Mário. Cassiano Ricardo: Victor Hugo brasileiro. In: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 186-202
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Notícias de Martim Cererê de Cassiano Ricardo*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970.

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta Construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 1 - 03/91. p. 52-6.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O princípio em ausência: o lugar pré-liminar do índio na cultura brasileira. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 21-31, 1º sem. 2001.
- HUGH-JONES, Stephen. A origem da noite e por que o sol é chamado de “folha de caraná”. *Sociologia & antropologia*. Rio de Janeiro, v. 05.03: 659-698, dezembro, 2015.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. v. VI.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- NASCIMENTO, André Marques do. “Se o índio for original”: a negação da coetaneidade como condição para uma indianidade autêntica na mídia e nos estudos da linguagem no Brasil. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n. (57.3): 1413-1442, set./dez. 2018.
- NAZARENO, Elias. História, tempo, lugar e corpo: produção de conhecimentos desde a experiência no curso de educação intercultural indígena da Universidade Federal de Goiás –UFG. In: Maria Auxiliadora M. S. Schmidt; Maria da Conceição Silva; Marlene Cainelli. (org.). *Formação e aprendizagem: caminhos e desafios para a pesquisa em educação histórica e o ensino de história*. 1ª ed. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2019, v. 1, p. 207-230.
- NAZARENO, Elias; ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves; PEREIRA, Tamiris Maia Gonçalves. Tempo, lugar e interculturalidade na perspectiva dos estudantes indígenas do curso de Educação Intercultural – UFG. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 87-113, jan./jun. 2019.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.
- PERES, Deila Coneição (Coord.). *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- 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.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê e seus novos poemas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Novíssima, 1934.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê ou o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. São Paulo: Editora Hélios, 1928.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hélios, 1929.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 3ª ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1932.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. São Paulo: Editora Hélios, 1927.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

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