

NATUREZA DUPLA EM *MARTIM CERERÊ*

Xiaorui Chu

University of California, Santa Barbara

Resumo: Em *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo, ao reinterpretar a história da colonização, delinea, sob sua ótica nacional, uma imagem dupla do povo indígena que ultrapassa seu referente histórico e adquire uma função metafórica da natureza e da modernização brasileiras. A tensão entre o tupi domado e o tapuia selvagem constitui, ao mesmo tempo, um reflexo da dificuldade de assimilar a cultura marginalizada e da ansiedade pela construção de uma sociedade moderna, explicitamente modelada a partir das teorias sociais europeias. A dupla leitura da figura indígena é também uma reimaginação da geografia brasileira, que não deixa de ser uma tentativa de incorporar os territórios remotos do país à sua narrativa modernista — territórios resistentes, porém à espera da exploração de suas riquezas naturais.

Palavras-chave: *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo; nacionalismo; indígena; verde-amarelismo

Martim Cererê (*o Brasil dos meninos, dos poetas, e dos heróis*), a obra mais conhecida de Cassiano Ricardo, é um poema singular na produção literária dos anos 1920, destacando-se pela expressão explícita de um nacionalismo relativamente maduro em comparação com outras obras contemporâneas. A história apresentada na obra se constrói por volta de um simples mito nacional: o encontro entre o negro, o índio e o branco, que, ao longo de uma aventura alegre e harmoniosa, se unem, dando origem a uma nova raça no cenário da natureza tropical. Trata-se de uma jornada intrinsecamente ligada à interação com o ambiente brasileiro, concebida como empreitada paralela à expansão

marítima dos navegadores portugueses e posteriormente herdada pelo bandeirismo dos paulistas, os chamados “gigantes” do poema, grupo protagonista na formação de uma sociedade moderna.

A obra divide-se em seis partes, agrupáveis em duas narrativas principais. A primeira relata o encontro nupcial entre a mulher indígena, Uiara, e um marinheiro branco, que parte em busca da Noite com o objetivo de desposá-la — jornada à qual se somam, como companheiros do aventureiro, os negros vindos da África. A segunda narra o surgimento de uma nova raça: a marcha dos “gigantes de todas as cores” que são os filhos mestiços da união, rumo ao sertão, em busca da “serra amarela”, isto é, do ouro. No rastro dessa marcha, erguem-se cafezais, estradas e novas cidades, configurando um país progressivamente modernizado, tanto na agricultura quanto na indústria. Misturando a história colonial com o mito racial, a obra constrói um paradigma nacional centrado na figura do bandeirante, tema que o autor desenvolveria posteriormente em suas outras obras.

Nesse caminho da expansão marítima à expedição do bandeirante, a narrativa mostra uma posição ambígua, senão contraditória em relação à natureza: por um lado, são atribuídas à fauna e à flora a função de desafios ou obstáculos na aventura do protagonista; por outro, a paisagem brasileira revela-se como um motivo imprescindível à formação da nova raça e à consolidação do mito fundamental. A ambiguidade do poema, longe de ser acidental, é o reflexo do impasse engendrado ao longo da construção poética do Brasil, em que a natureza tropical é ao mesmo tempo o alvo da conquista e a fonte da inspiração nacional. É precisamente nesse impasse entre a conquista e a assimilação que reside o ideário fundamental do autor sobre o futuro Brasil, e sobretudo, o paradigma dos futuros brasileiros.

Reinvenção do poética e paisagem românticos

Em comparação com outros poemas modernistas dos anos 1920, o indianismo que serve como principal veículo poético de Cassiano parece anacrônico, revelando uma filiação mais próxima da tradição romântica do que das inovações estéticas de seu tempo. Sua construção nacional por uma narrativa mítica e poética lembra imediatamente *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Cobra Norato* de Raul Bopp que, como o poema em discussão, procuram explorar a essência da identidade nacional brasileira por meio do estudo da cultura indígena. Sua exploração do Brasil tupi e Brasil colonial, porém, alinha-se à poética do romantismo. Além disso, o poema recorre amplamente a

imagens e figuras do período romântico, tornando-o notavelmente datado em comparação com outras obras dos anos 1920. O patriotismo explícito e monótono também contribui para que a obra não pareça genuinamente moderna. Para muitos estudiosos, a poesia de Cassiano equivale quase a uma versão moderna das obras indianistas do século XIX. (Martins, 1970, p. 196; Bosi, 1994, p. 366).

Em ambos os casos, a representação do povo indígena é quase inseparável do retrato da natureza tropical, recurso que serve, antes de tudo, para contornar a esquematização racial das personagens. Para Cassiano, fundir o índio à natureza é o meio mais eficaz de lhe dar forma literária, uma vez que, tanto em seus costumes culturais quanto no imaginário estereotipado da tradição brasileira, essa indissociabilidade já se encontra profundamente enraizada. Essa amalgamação do indianismo à natureza tropical evoca imediatamente a representação do índio nas obras românticas, como as de José de Alencar, em que ambas as tradições constroem uma natureza radicalmente distinta da sociedade civilizada para evidenciar o caráter do índio tal como o concebem.

Essa conexão literária é meticulosamente analisada no artigo *O Indianismo de Gonçalves Dias*, escrito pelo próprio Cassiano Ricardo em 1964, quando o pensamento do autor já havia atingido uma fase de maior maturidade. No artigo, Cassiano reflete sobre o indianismo brasileiro, distinguindo-o do europeu e sublinhando a singularidade da obra de Gonçalves Dias. O argumento central parte da hipótese de que as duas correntes são mutuamente excludentes, e um dos seus pilares é precisamente a presença do léxico indígena, amplamente adotado em *Martim Cererê*, do qual o poeta extrai as espécies animais e vegetais exclusivas da natureza tropical para delinear a paisagem brasileira.

Nesse artigo, Cassiano traça uma linha de continuidade na literatura indianista brasileira, situando Gonçalves Dias como seu ponto de partida e o modernismo dos anos 1920 como seu herdeiro direto. É precisamente nesse quadro interpretativo que a natureza em *Martim Cererê* revela uma profunda consonância com a imagem do índio.

Embora a imagem do índio apresente muitas semelhanças com aquela do período romântico, a representação do poema diverge do arquétipo do bom selvagem. A mensagem que o poeta pretende transmitir por meio da figura do índio é diametralmente oposta àquela de Alencar. Nas obras de Alencar, o índio é frequentemente a encarnação da virtude moral: embora jamais tenha recebido educação europeia, revela uma elevação moral superior à dos próprios europeus.

Nesse sentido, tanto o indianismo de Alencar quanto o de seu precursor Chateaubriand filiam-se diretamente ao pensamento de Rousseau, desenvolvido de forma mais sistemática no *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. A perspectiva sociológica de Rousseau, mesmo que não seja o objeto central deste artigo, fornece o pano de fundo necessário para compreender como os pressupostos sobre a figura do bom selvagem marcaram decisivamente a geração romântica brasileira, que utilizou o povo indígena como suporte imaginário do paradigma da sociedade idealizada da Europa. É justamente com essa visão que a figura do índio “europeizado” se apresenta com um caráter social, concebida na presunção da existência de uma sociedade primitiva, ou pelo menos de uma comunidade, onde prevalecem normas e valores morais não muito distantes daqueles valores europeus. Nesse sentido, a selvagem nobre é, no fundo, homens modernos disfarçados de bárbaros, e consequentemente seres-humanos já socializados.

Por essa razão, a imagem romântica do índio representada por Alencar revela uma força regressiva, tal como em *O Guarani*, onde Peri não representa a sociedade mais primitiva, papel reservado à tribo Aimoré, mas surge como um cidadão modelar em comparação com os habitantes do castelo de D. Antônio de Mariz. Em razão das inúmeras deficiências morais presentes na sociedade sob o Segundo Império, sobretudo o culto ao dinheiro, Alencar recorre à floresta imaginária como refúgio moral por excelência. Por essa razão, Alfredo Bosi observa que “o Romantismo de Alencar é, no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott” (Bosi, 1994, p. 138). Esse motivo central que percorre a criação de Alencar encontra na natureza de suas obras o seu reflexo mais eloquente, funcionando como um espelho a retratar o paradigma que se forja longe do ambiente corrompido da sociedade de seu tempo, como comenta Bosi:

O espelho era a visão simbólica das forças naturais. O viço da árvore, o faro do bicho, o ardor do sangue e do instinto: eis os mitos primordiais que valerão, no código de Alencar, pureza, lealdade, coragem. (Bosi, 1994, p. 138)

Essa ligação entre a natureza e a imagem do índio, central na obra de Alencar, é igualmente herdada por *Martim Cererê*. No entanto, o autor não assimilou integralmente o indianismo sob a ótica romântica, rompendo com a natureza idealizada do Romantismo em duas dimensões. Em primeiro lugar, nos versos de *Martim Cererê*, a natureza não se apresenta da mesma

forma que em *O Guaraní*: não é representada de modo moralizado, nem o índio é concebido como encarnação de virtude. Cassiano não louva nem critica os costumes e tradições dos indígenas, mas os contempla com um olhar mais moderno.

No mesmo artigo, ao avaliar o modernismo dos anos 1920, Cassiano identifica com precisão uma das aspirações fundamentais dos intelectuais do período, tanto de esquerda quanto de direita: a de romper com o indianismo deformador e exótico moldado pela ótica europeia. Sob esse ângulo, a figura do índio construída em *Martim Cererê* revela que tanto o tupi quanto o tapuia, escapam a qualquer escrutínio moral, sendo antes retratados a partir de um olhar neutro que se limita a apresentar o seu estado primitivo ou mítico.

Essa tentativa, na visão de Cassiano, equivale-se ao uso amplo do vocabulário indígena que serve a pintar uma imagem colorida ou tropical. Nos trechos de *Martim Cererê* que envolvem os indígenas, o poeta quase inevitavelmente menciona animais e plantas multicoloridos. Por exemplo, em “Ao País das Palmeiras” (Ricardo, 1944, p. 19) e em “Festa Nupical” (Ricardo, 1944, p. 73), os índios estão rodeados de onças multicoloridas, antas e borboletas, revelando um imaginário tropical mítico e enérgico. Ao retratar Uiara, o poeta a concebe como uma figura idealizada e quase transcendente, perpetuamente cercada por papagaios, ipês, tuiuiús e arapongas. Lidas à luz dos ensaios que escreveu posteriormente, essas descrições de paisagens exotizadas, embora remissivas do Romantismo, aproximam-se, na visão de Cassiano, de uma “reconquista do poético, através do primitivo, o mundo mágico” (Ricardo, 1944, p. 166). Ainda assim, por mais que possuam um caráter idealizador, essas descrições são essencialmente não moralizadas. Cassiano não associa os índios à violência dos Aimorés por estarem rodeados de onças. Em vez disso, os descreve como “raça bravia” “brincando com as onças/ em natural camaradagem” (Ricardo, 1944, p. 14) Tampouco transforma Uiara em símbolo de pureza por estar cercada de aves coloridas; apenas ressalta sua beleza singular: “como ainda não houve no mundo/ outra igual” (Ricardo, 1944, p. 15). Na verdade, o poema chega a desconstruir parcialmente os nobres pretextos que justificam a epopeia: Uiara simplesmente não deseja que, quando “bugre brinca com bugra”, seja espionada e ridicularizada pelo sol. Quanto à questão moral do índio, o Selvagem retratado em *Martim Cererê* aproxima-se de certo modo à observação de Montaigne:

They are savages at the same rate that we say fruits are wild, which nature produces of

herself and by her own ordinary progress; whereas, in truth, we ought rather to call those wild whose natures we have changed by our artifice and diverted from the common order. (Montaigne, 1892, p. 210)

Em outras palavras, *Martim Cererê* recusa as oposições simplistas de “selvagem versus civilizado” ou “atrasado versus desenvolvido” no tratamento dos povos indígenas. Contudo, a relação de Cassiano com o Romantismo é ela própria contraditória: movido pelo ufanismo, eleva Alencar à condição de precursor do modernismo brasileiro, mas simultaneamente reconhece que o indianismo de cunho francês por ele herdado, com seu exotismo e seu olhar estrangeiro sobre o índio, é um modelo a ser superado. É precisamente dessa tensão irresoluta que emerge a ambiguidade que marca a expressão poética de Cassiano.

O poema revela ainda, numa segunda dimensão, a perspectiva singular de Cassiano sobre a formação da sociedade moderna brasileira. Se o Romantismo, por valorizar uma sociedade primitiva não contaminada pela civilização, manifesta uma força regressiva, *Martim Cererê* aponta, ao contrário, numa direção progressiva. Sob a ótica romântica, a floresta tropical é um refúgio da degradação humana, uma alternativa à sociedade civilizada, senão superior a ela. Em contrapartida, na epopeia de Cassiano, o modo de vida dos povos originários representa um estado pré-social a ser abandonado e superado. Fica evidente, portanto, o argumento central do poema: a convocação de todos os habitantes do solo brasileiro a integrarem o destino nacional, em torno da qual se constrói todo um sortilégio poético.

A união entre Uiara e Martim Afonso funciona como alegoria da transformação do estado primitivo em sociedade moderna. Na busca pela noite para conquistar Uiara, indígenas e africanos vão se unindo ao aventureiro branco, formando um novo povo, os chamados gigantes. Essa nova raça dará continuidade à aventura de Martim Afonso, absorvendo novos membros ao longo da conquista do interior e arrancando-os do estado pré-social. O tema perpassa o poema de ponta a ponta: o próprio título da obra é já uma metáfora da aceitação da socialização e da mestiçagem. Na primeira edição, de 1928, o poema inicial, homônimo à obra, enuncia o tema central da epopeia: um menino indígena chamado Sacy Pererê brinca na estrada, falando em “mandiga” e “candongia”, é capturado e levado à escola, tornando-se enfim um brasileiro que adora jogar futebol, rebatizado Martim Cererê. Na sétima edição, de 1944, o autor retoma essa mudança de nome para alegorizar como o processo de socialização brasileiro integrou os costumes dos

indígenas, dos negros e dos brancos. Assim, a oposição entre Perí e os Aimorés na obra de Alencar transforma-se, em *Martim Cererê*, na oposição entre os indígenas socializados e os não socializados.

Vale ressaltar que, ao tratar da mestiçagem e da socialização, a epopeia não abandona a natureza tropical como suporte do discurso. É o que se vê, por exemplo, em “Ao País das Palmeiras!”, poema em que os índios, acompanhados de diversas criaturas, se dirigem ao país das palmeiras em busca dos favores de Uiara. Por trás dessa imagem, o poema alegoriza a aceitação da transformação pelos povos indígenas e sua absorção pela sociedade moderna, criticando implicitamente aqueles que se recusam a deixar as profundezas da floresta.

A obra apresenta um indianismo que é ao mesmo tempo uma reimaginação do índio e da natureza, e a partir desses dois elementos propõe uma visão da sociedade moderna. Nesse sentido, o poema de Cassiano não é apenas uma obra literária, mas um prelúdio e uma versão poética da proposta ideológica que o grupo viria a formalizar de maneira mais explícita. Como observa Wilson Martins, “o primeiro erro de apreciação a afastar” é considerar o livro apenas como um poema, pois se trata antes de um documento ideológico do verde-amarelismo mais do que uma expressão genuína do modernismo literário (Martins, 1970, p. 211).

O próprio Cassiano Ricardo, além de sua produção literária e de sua participação em revistas e jornais como *Anhanguera*, exerceu papéis relevantes como funcionário público, o que lhe conferiu influência considerável sobre a construção da narrativa oficial. Nesse percurso, publicou ensaios e artigos em que buscava teorizar sua visão sobre a questão racial, social e cultural do Brasil. Além do “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”, lançado um ano após a primeira edição da epopeia, escreveu *O Brasil no Original* (1936) e *O Negro na Bandeira* (1938), obras em que expandiu a fábula nacional do poema para o registro ensaístico. Em 1940, esse projeto culminou em *Marcha para Oeste*, livro que dialoga diretamente com as políticas do governo Vargas e serve de suporte ideológico ao movimento homônimo promovido pelo Estado Novo, voltado à ocupação e integração das regiões do sertão. Ainda que Cassiano tenha se distanciado de Plínio Salgado, é possível traçar uma linha de continuidade entre sua obra e a filosofia política conservadora que marcou o Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Por essa razão, *Martim Cererê* oferece uma entrada privilegiada à gramática sociopolítica do período.

Essa dimensão política não escapou nem mesmo aos adversários intelectuais de Cassiano. Num diário de 23 de janeiro de 1952, Oswald de Andrade descreve-o, em tom amargo, como o

maior poeta do Brasil moderno que “leva às últimas consequências o estouro verbal do anjo acorrentado entre papéis do governo e jetons acadêmicos que residia inexplorado dentro dele” (Andrade, 2022, p. 556). É precisamente esse “estouro verbal” que se manifesta na reinvenção da paisagem tropical em *Martim Cererê*: um poema que não se limita a imaginar um novo povo brasileiro, mas vincula essa imaginação a uma profunda reconfiguração da própria paisagem, tema que se desenvolverá nas seções seguintes.

Raça do mar versus raça da serra: metáfora natural da questão racial

Tanto em *Martim Cererê* quanto no “Manifesto Verde-Amarelo”, a construção da narrativa sobre uma “raça nova” brasileira está ancorada em um dualismo entre o índio domado, representado pela figura de Uiara, e o índio selvagem, categorizado em geral como o tapuia. Se no poema o contraste entre os dois grupos indígenas se dissimula sob o véu do poético romântico e da imagem fabulosa, no manifesto verde-amarelista a oposição irreduzível entre a força da socialização e a resistência a ela se expõe em termos explícitos e concretos: o tapuia é morto por fugir para o sertão, enquanto o tupi sobrevive por ser absorvido pela civilização trazida pelos portugueses. O tupi, símbolo da miscigenação e da assimilação do indígena à cultura lusa, é apontado como raiz da nova raça. Ele se une aos “aventureiros brancos” para “diluir-se no sangue da gente nova” e “para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro, o seu grande sentimento da humanidade.” (Ricardo, Salgado & del Picchia, 2021, p. 135) O tapuia, por outro lado, representa aqueles que resistem à transformação ontológica e à catequese dos padres católicos. No fundo, trata-se de duas posturas diante da expansão colonial: uma é compatível com a integração à sociedade moderna; a outra, considerada irreduzível, deve ser eliminada “pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas”.

Se o manifesto formula essa oposição em termos ideológicos explícitos, o poema a reconfigura literariamente como uma reimaginação do espaço geográfico, dimensão que se tornará um fio condutor tanto nas obras posteriores de Cassiano quanto nas produções do grupo Anta. Nessas obras, a resistência do tapuia à socialização não é apenas uma recusa subjetiva, mas também resultado do ambiente em que habita. Segundo os autores do manifesto, a filosofia da absorção não é a causa que separa o tupi do tapuia, mas sim o resultado de uma predestinação histórica. O evento decisivo que separa o grupo tupi do grupo tapuia é a chamada “descida do planalto”. O

tupi, antes mesmo de ser o povo que deu boas-vindas aos portugueses, é descrito como aquele que desceu “do planalto continental em direção ao Atlântico”, preparando “o ambiente para as entradas no sertão pelos brancos aventureiros desbravadores do oceano”. No poema, esse evento é encenado como uma marcha coletiva: as diversas tribos do planalto que optam por migrar para a costa tornam-se o tupi, enquanto aquelas que permanecem no interior condenam-se à condição de tapuia.

Então a morubixaba
que era o dono da taba
e que trazia, logo atrás
todo um exército aguerrido
e empenachado que desceu
dos araxás:
tapuios, caetés, potiguaras,
tupinambás, carijós, guianeses,
formando uma vasta coluna
que vinha desde o mistério
verde-escuro da grande floresta
de onde haviam descido
até aos muros violentos da Serra
do Mar;

Então o morubixaba
fez um terrível nheengaçu
em nome do seu povo todo nu
e ofereceu-lhe a terra cheia de onças
e tudo o mais que havia: águas, cobras e flores!
— A casa é sua, pode entrar! (Ricardo, 1944, pp. 53-54)

No processo de transformação das tribos dispersas em tupi, Cassiano enfatiza tanto a mudança ambiental da montanha para o litoral quanto a consequente transformação dos próprios habitantes. Em outro poema do livro, essa oposição entre a vida nas serras e a vida na região costeira é apresentada como um abismo intransponível.

Como que a voz da raça lhes falava
ainda tonta do rumor matutino:
Só não irão

os que não ouvem a chamada do destino!
os que não vêem, os que não sentem nada
além desta floresta, além desta alvorada!
os que morreram em si mesmos
sem o ímpeto inicial da caminhada!
os que a distancia não convida
pra conhecer o outro lado da vida!
os que o curiango não espéra...
os que a ilusão não acompanha!
os que se sentem presos na montanha! (Ricardo, 1944, p. 21)

A crítica de Cassiano aos indígenas que recusam a socialização não é de ordem moral, mas existencial: aponta para um modo de vida que escolhe a imobilidade das serras em detrimento da integração ao novo povo brasileiro. A geografia torna-se metáfora: as serras, sobretudo a extensa Serra do Mar, encarnam a resistência do tapuia à transformação social, de tal forma que o isolamento físico e o isolamento espiritual se tornam indistinguíveis.

Ao reinterpretar a descida do tupi, o poeta confere-lhe um novo significado simultaneamente histórico e geográfico. Embora essa narrativa da descida “pré-cabralina” pareça invertida do ponto de vista histórico, ela funciona, para os autores verde-amarelistas, como prova da disposição inerente do tupi à integração racial e à civilização moderna. É essa presença ancestral no litoral que inspira a filosofia do verde-amarelismo e que, ao mesmo tempo, traça a fronteira entre o tupi e os povos do sertão, como o tapuia.

Além dessa bifurcação geográfica, o poema introduz uma oposição entre os reinos animal e vegetal. O totem do tupi, a anta, é apropriado como símbolo do movimento verde-amarelista: animal tropical, manso e não carnívoro, contrasta diretamente com as criaturas ameaçadoras que habitam as profundezas do sertão. No poema, o tapuia aparece sempre vestido de tanga de jaguar, indumentária que materializa sua selvageria, e a sua transformação em tupi é invariavelmente acompanhada de uma mudança de totem, da onça para a anta ou para aves multicoloridas.

As plantas, e em particular as árvores e a floresta densa, constituem outro símbolo central da resistência do tapuia. No poema “Amor selvagem”, o tapuia é retratado como uma figura hostil e intransponível: traz sempre a tanga de jaguar, cheira a pitanga e empunha um relho de flor de japecanga com o qual abate qualquer um que se aventure a entrar na floresta.

A madrugada tinha um cheiro de pitanga
O curupira a rir com os dentes verdes
Era um tapuio anão enfeitado de tanga
Que andava atropelando os caminheiros
Com o relho em flor de japecanga

A floresta soltou um grito de araponga
diante do mar! (Ricardo, 1928, pp. 53-54)

A tanga do tapuia e os dentes verdes do curupira reforçam a imagem de uma terra selvagem e hostil. O desafio da floresta, porém, não é um grito de guerra, mas a constatação de que o mar avança sobre o sertão. Em *Marcha para Oeste*, Cassiano vai mais longe e descreve a resistência do tapuia como fundamentalmente vegetal, apoiando-se em dados históricos: ao enfrentar os colonizadores, o tapuia camuflava-se com as plantas da floresta, obtendo assim vantagem nos combates contra os bandeirantes:

Só se eram [os tamoios] vegetais na agressão porque tinham a floresta ao lado dêles na luta contra o branco; porque praticavam o mimetismo: passavam mel pelo corpo e grudavam fôlhas por cima pra se confundirem com as próprias árvores; por usarem arcos e flechas, tacapes e tangapemas e fazerem vegetalmente suas emboscadas com a cumplicidade das árvores e das fôrças telúricas ainda ocultas. A não ser que se chame uma dessas batalhas fluviais de batalha vegetal com base no raciocínio de que as “terríveis esquadrilhas de canoas” eram uma floresta posta em luta horizontal, nos rios. (Ricardo, 1970, p. 90)

Esse tema da hostilidade do tapuia se desdobra, nos poemas seguintes, num antagonismo mais amplo com o próprio sertão: a floresta virgem, o mato denso e até o cipó que tropeça os bandeirantes tornam-se expressões da malevolência da natureza. Essa visão aproxima-se daquela que perpassa a Guerra de Canudos e que Euclides da Cunha, embora de forma crítica, ajudou a consolidar: a de que os perigos do sertão e a mera presença do “tapuia”, em seu sentido mais amplo, representam um desafio permanente à civilização litorânea.

A análise da resistência do tapuia revela, porém, uma camada mais profunda na construção da paisagem em *Martim Cererê*: a mesma terra descrita como bárbaro “vegetal” é também aquela de onde desceram o tupi, povo que oferece ao bandeirante branco não apenas boas-vindas, mas “águas, cobras e flores”. O poema opera, assim, uma leitura dupla da natureza

tropical e de seus habitantes: de um lado, a onça e o jaguar que repelem a entrada no sertão; de outro, uma fonte inesgotável de recursos, sempre pronta a oferecer algo ao aventureiro que avança. É precisamente nessa ambivalência que reside o núcleo da imaginação geográfica de Cassiano, como assinala esse trecho do poema: “então varado de portas/ o sertão escondia /todo o seu ouro encantado” (Ricardo, 1928, p. 46).

As mesmas serras que funcionam como barreiras à entrada no sertão e materializam a resistência indígena são também concebidas como reservatório de riquezas nacionais. É o que revelam os três poemas dedicados às serras — “A Serra de Ouro”, “A Serra Verde” e “A Serra de Prata” — nos quais o obstáculo geográfico se converte em promessa de recompensa para o desbravador, evidenciando a abundância natural do Brasil como horizonte da aventura bandeirante.

Cassiano não se limita a isso. Se os perigos do sertão como a onça e o jaguar se relacionam ao tapuia, o povo excluído, o poeta atribui aos participantes da miscigenação mamíferos mansos, aves e plantas tropicais. Ao mesmo tempo, os elementos do ambiente tropical envolvidos no processo entre as raças míticas também adquirem um caráter mítico, de modo que a obra chega a apresentar, em certa medida, uma cosmologia própria voltada à explicação folclórica da origem das raças. E em maioria dos casos, as metáforas para o índio e o negro relacionam-se aos recursos naturais.

Pituna é bem preta:
pois cada preto daqueles
era mais preto que pituna,
asa de covão ou graúna,
não era mais preta
do que preta mina
que chegou no navio
negreiro
carvão destinado à oficina
das raças (Ricardo, 1944, p. 63)

No trecho que celebra a chegada da Noite e narra a origem da raça negra, reaparecem o uso simbólico das cores, a ênfase nas características físicas raciais e a associação da raça à fauna tropical e aos recursos minerais. A isso se somam os olhos verdes de Uiara como referência direta à esmeralda e seu cabelo louro como alusão ao ouro. Ainda que a raça negra seja configurada como

referência retórica, ela é rebaixada e associada às produções tropicais, objetos de descoberta e exploração, com suas características físicas naturalizadas como traços intrínsecos. Essa aproximação com o imaginário da paisagem tropical reforça a ideia de que a natureza sempre tem algo a oferecer: a referência ao carvão evoca os recursos naturais a serem minerados e consumidos, numa lógica que o próprio autor sintetiza ao escrever “carvão destinado à oficina das raças.”

Do modo semelhante, o símbolo do tupi, compara-se a Uiara às flores e aves tropicais, sempre marcadas por uma cena com cores fortes, que também servem na obra como uma referência à riqueza natural.

E porque o homem branco
lhe trouxe a noite em seu navio aventureiro
a Uiara casou com ele e houve uma festa
sem outra igual de papagaios na floresta
e de bugres dançando em volta do casal

[...]

Lindas araras
de casacões azuis, vieram de longe!
O mato, borrado de flores
promoveu uma enorme algazarra de côres!

[...]

tudo pra festejar o casamento
do homem branco

[...]

E a troca de um papagaio
por um rosário. (Ricardo, 1944, pp. 66-67)

Além do casamento como símbolo do oferecimento da riqueza natural, os versos citados registram a última fase da reformulação do ambiente tropical: a troca do papagaio pelo rosário representa o ato fundador de um senso de pertencimento que legitima a presença da cultura do aventureiro branco. A partir desse momento, o mato deixa de ser “terra brava” e se converte em natureza domada, um jardim botânico e um museu de pássaros. Nesse sentido, a apreciação simbólica da beleza de Uiara, assim como da flora e da fauna tropical que a cerca, integra o tema

da imaginação idílica da natureza: um jardim que atenua o sentimento de deslocamento do viajante numa terra distante e desconhecida.

Vale assinalar que essa percepção sobre o ambiente e a raça se diferencia, em certos aspectos, das correntes que concebem a raça como produto direto do clima. É o caso do célebre estudo de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, publicado no mesmo ano que *Martim Cererê*: nele, o caráter nacional brasileiro é qualificado como “triste”, em razão da luxúria no sangue e de um clima que teria exaltado o sensualismo dos aventureiros e conquistadores (Prado, 1931, p. 25), encorajando e multiplicando uniões de “pura animalidade” (Prado, 1931, p. 33). Embora ambicione uma leitura sistemática da realidade brasileira, a análise de Prado restringe a influência do clima à esfera privada das condutas humanas, deixando em aberto o papel da natureza na construção do imaginário racial. No poema discutido, ao contrário, a natureza não é apenas determinante na formação racial. Ela é concebida, a priori, como expressão do próprio caráter das raças, às quais são atribuídas não o papel de sujeitos, mas funções a serem cumpridas no percurso do destino nacional. É precisamente essa subsunção da natureza e das raças a um projeto histórico que define o imaginário do destino nacional.

Destino e geografia nacional

O destino nacional em *Martim Cererê* organiza-se em torno de uma busca: a do ouro e dos recursos naturais que o sertão promete ao desbravador. O modelo mítico construído em torno desse objetivo inscreve-se numa longa tradição de narrativas de busca, das lendas do Santo Graal às do Preste João, o que torna ambígua a recorrente negação de “isto não é fábula” nas obras de Cassiano. Ao mesmo tempo que sublinha o cruzamento entre o mundo histórico e o poético, o autor admite que muitas passagens bandeirantes poderão “parecer” fábula por “excederem ao normal dos feitos humanos, como num poema homérico” (Ricardo, 1970, p. xxvi). Além de partilhar da experiência mitopoética do modernismo, a obra assume abertamente o projeto de reescrever a história do bandeirante paulista para sustentar uma única e inevitável proposta de destino nacional.

Torna-se difícil concordar com o autor que autodeclara como pesquisador “que não irá sacrificar o método objetivo e a concreção histórica” que se situa para escrever o livro, quando afirmar, de forma marcadamente subjetiva, que seria curioso chorar “(como fez mestre Capistrano) o mal da descida por justa ou injusta guerra”, invocando o exemplo Japonês em que “se foi

extinguindo a raça branca, construída pelos ainos e rechaçada pelos conquistadores.”(Ricardo, 1970, p. 95) Assim, *Martim Cereré*, o poema, *Marcha para Oeste*, o ensaio “histórico”, formam os dois lados da mesma moeda

No poema, a reimaginação da história brasileira está indissociavelmente ligada à reconfiguração do ambiente tropical e, como mencionado anteriormente, os indígenas profundamente vinculados a esse ambiente fazem parte dessas tentativas de reconstrução. O autor constrói uma estrutura triangular formada pelo caráter racial reelaborado, pelas condições geográficas e pela história colonial, apontando um único caminho para a raça nova. Nessa estrutura, um dos traços ambientais mais relevantes é o Cruzeiro do Sul: embora seja uma constelação compartilhada por todos os povos do hemisfério sul, Cassiano a reivindica como símbolo exclusivo do povo brasileiro que imagina. No poema “Sinal no Céu”, as quatro estrelas ao redor do Cruzeiro do Sul representam os quatro povos destinados a fundir-se, enquanto a estrela central simboliza a futura Nova Raça, ou Quinta Raça. De maneira bastante forçada, para fazer coincidir o número de raças com o de estrelas, Cassiano acrescenta em outro trecho que o quarto povo seriam os hispânicos. A contradição é ainda mais aguda se considerarmos que, como o próprio Cassiano reconhece em seu ensaio sobre Gonçalves Dias, o conceito central do Movimento Verde-Amarelo, a Quinta Raça ou Raça Cósmica, tem origem no pensamento do intelectual mexicano José Vasconcelos, o que mina a exclusividade que o poeta pretendia conferir ao Cruzeiro do Sul.

Nessa Terra de Santa Cruz que o Cruzeiro do Sul demarca, a reconfiguração do espaço geográfico implica a reinvenção da própria barreira natural: a serra deixa de ser obstáculo para converter-se em reservatório de ouro a ser explorado. Se no final do século XVII o mito do ouro escondido no sertão ainda guardava alguma conexão com a realidade, no poema esse metal adquire uma função puramente simbólica, materializando a promessa do destino nacional num objeto concreto. É essa conversão do obstáculo em promessa que constitui a metáfora central da projeção do autor, expressa nos versos do poema “Raposo, herói de todas as distâncias”, dedicado a Menotti del Picchia.

Depois vinha a noite selvagem
os pirilampos riscavam
na caixa de fósforos da treva seus fósforos de ouro
tornando mais belo e fantástico

o sertão brasileiro.
Lá em cima o castiçal das cinco velas do Cruzeiro. (Ricardo, 1928, p. 58)

Quanto aos grupos indígenas associados ao imaginário das serras, a reconfiguração racial, geográfica e histórica manifesta-se como a transformação do sertão em metrópole e do índio bravio em cidadão moderno. As figuras históricas do poema são os agentes fundamentais dessa transformação. Na primeira versão do livro, a obra se inicia com uma síntese da ideia de “destino nacional” e “raça nova”. O texto narra a história dessa criança nascida no sertão, que é, de certa forma, sequestrada e levada à escola, para então ser transformada e educada como o paradigma do cidadão da república.

Certa vez, depois que os brancos
tomaram conta da terra
apareceu no mato um homem preto
falando em mandinga e candonga
[...]
pegou o moleque selvagem
que brincava no caminho!

[...]

Hoje o Martim Cererê
é aluno do grupo escolar.
E anda a jogar futebol
nas ruas cheias de sol.
Mas 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, pp. 3-6)

À tensão entre o destino nacional, simbolizado pela escola e pelo futebol, e a natureza selvagem, expressa na tanga feita “da pele de uma onça preta” que o menino usa, soma-se uma transposição espacial. Ao abandonar seus costumes e sua língua, tidos como primitivos, e integrar-

se à miscigenação liderada pelos brancos que “tomaram conta da terra”, o menino é rebatizado num processo que traduz, em miniatura, a transformação do ambiente silvestre em metrópole, do mato ao campo de futebol nos dias de festa pública.

O poema “...E Isto Não É Fábula”, incluído na edição de 1944, aprofunda o papel das figuras históricas na construção retórica de Cassiano, atribuindo a reconfiguração da natureza aos feitos do bandeirante António Raposo Tavares. Nesse poema, Raposo avança pelo sertão gritando “saíam todos da frente”, abrindo caminho por entre onças, índios e montanhas. Sob seus passos, o interior brasileiro se transforma ao longo de trinta anos de expedição, e as estradas começam a se estender em todas as direções.

E chegou pra contar que as estradas
lhe saíam dos pés como fitas rasgadas
que a distancia puxasse em brutais arrancadas!
Com élas forjára o amarrilho
vermelho com que êle, o gigante andarilho,
deixara o sertão algemado
de pés e mãos no seu leito
de gravatás, revolvido e desfeito.
E amarrado e envolvido na trama
das caminhadas
com os braços enormes dos rios
cruzados no peito. (Ricardo, 1944, p. 104)

A retórica de algemar o sertão com caminhadas e estradas consiste em uma direta alusão de buscar domar a selvagem, no fim de o prepara para a construção da sociedade moderna:

E a semente brotou e a cidade cresceu que nem arvore
Distendendo em redor as raízes vermelhas
Das longas estradas nascidas com o suor das jornadas.
Cidade e floriu e deu cachos de lâmpadas
Abrindo no ar as grandes flores amarelas e quadradas
das janelas. (Ricardo, 1944, p. 105)

A expedição bandeirante culmina, nesse ponto, na imagem do destino nacional concretizado como cidade moderna. Na substituição do sertão pela cidade e da floresta impassável pelas estradas, o lado selvagem é progressivamente reduzido a alvo da conquista heroica, absorvido

pela retórica da reinvenção geográfica. Delinea-se assim uma fronteira nítida entre o jardim civilizado e a floresta indomada. O poema “Soldados Verdes” completa esse quadro, revelando que a formação da identidade nacional se constrói pela negação do outro: os gigantes, representantes simbólicos do espírito do bandeirismo, transformam-se na própria fronteira entre a civilização e o selvagem, deixando atrás um rastro de cafezais, estradas e cidades novas.

O cafezal é a soldadesca verde
que salta morros na distância iluminada
um dois, um dois, de batalhão em batalhão,
na sua arremetida acelerada
contra o sertão. (Ricardo, 1928, p. 65)

Em *O Brasil no Original*, Cassiano eleva a reconfiguração da paisagem à reimaginação das próprias fronteiras nacionais. Em sua perspectiva, as rotas abertas pelos bandeirantes permitiram que a concepção do Brasil moderno superasse o território artificial e antinatural imposto pela Linha de Tordesilhas. Somente o território nascido da conquista da natureza pelos heróis nacionais corresponderia, para Cassiano, ao contorno geográfico legítimo da nação:

Sim, pela decisão da coroa o Brasil seria uma coisa; por nossa própria decisão, ele saiu outra. O tratado de Tordesilhas lhe dava uma fisionomia anti-natural e anti-estética. Tornando-o natural e estético, fazíamos um Brasil nosso, não só em suas características geográficas como também em consequência do esforço brasileiro que desobedeceu á famosa convenção castelhana-portuguesa. Ao modelo imposto, preferimos fazer obra de criação. A uma linha arbitrária, que nos daria a feição de um paiz mutilado, opuzemos a sua linha atual que o tornou unico e inédito, menos pela grandeza do que pela harmonia do seu contorno. [...] Paiz que havia de ser o laboratório da raça harmoniosa, era necessário que a harmonia de sua configuração correspondesse ao destino que lhe estaria reservado na vida da humanidade.

[...]

A obra bandeirante sugere, como se vê, duas conclusões muito sérias: a criação do mundo original que saiu de nossas mãos, sem modelo; e a decisão de “ser americano” como que imposta pelo perfil geográfico irresistivelmente americano do sul, adquirido pelo Brasil. (Ricardo, 1937, pp. 16-17)

Delinea-se então o ponto divisor entre o mundo modernizado e o sertão impermeável, entre a paisagem a apreciar e a paisagem marcada por um terror inominável, trivializado num diabo

das botas ou nas serpentes pisadas pelos gigantes, segundo a retórica do poema. Como observa Edward S. Casey, a fronteira entre o espaço humanizado e a natureza selvagem não é um dado natural, mas uma construção historicamente situada, produto das atividades humanas e das projeções que delas decorrem. O sertão, tal como aparece em *Martim Cererê*, não existe independentemente do olhar que o civilizado lança sobre ele: é uma categoria produzida pela expansão humana, não uma realidade preexistente. Na visão do poeta, porém, é justamente nesse processo de expansão e demarcação que reside o destino da nação brasileira, um messianismo fundado no bandeirismo: “E o Martim Cererê, escotereiro/ Que bate o tambor escolar conduzindo os meninos /De todas as raças que chegam MARCHANDO” (Ricardo, 1928, p. 114).

Ao tratar a fronteira entre civilização e selvagem, o poema acaba por esvaziar o próprio destino nacional de qualquer horizonte concreto. A marcha dos gigantes não avança em direção a um fim determinado, mas se alimenta do próprio movimento: dominar o não dominado torna-se um fim em si mesmo, e o destino confunde-se com o ato contínuo da conquista. É uma marcha sem término possível, pois cada passo que exclui a selvagem recria, no passo seguinte, uma nova fronteira a ser superada.

Esse peso de finalidade histórica pode encontrar sua expressão política no manifesto verde-amarelista, que toma a mesma retórica do poema, formando uma narrativa excludente para os que estejam em outro lado da fronteira da natureza:

Todas as formas do jacobinismo na América são tapuias, O nacionalismo sadio, de grande finalidade histórica, de predestina humana, esse é forçosamente tupi. Jacobinismo quer dizer isolamento, portanto desagregação. (Ricardo, Salgado, & del Picchia, 2021, p. 135.)

Para reinterpretar os fatos históricos, Cassiano constrói uma retórica paisagística centrada no encontro e na união simbólica entre negros, indígenas e brancos. Conjugando o determinismo ambiental à história assim abstratizada, o poeta atribui à paisagem tropical novos significados sociológicos, filosóficos e históricos, transformando-a na explicação das transformações da sociedade moderna brasileira. Serras e florestas são ao mesmo tempo obstáculos físicos ao convívio social e a origem dos habitantes isolados: dois problemas que a expedição bandeirante e a ocupação do sertão resolveriam simultaneamente, moldando a paisagem modernizada e o homem socializado numa única e mesma operação. A síntese dessa visão encontra-se no último

poema da obra, “Moça Tomando Café”.

Quedê o sertão daqui?
lavrador derrubou.

Quedê o lavrador?
está platando café.

Quedê o café?
Moça bebeu.

Mas a moça, onde está?
está em Paris.

Moça feliz. (Ricardo, 1944, p. 206)

Por fim, todo o imaginário da paisagem tropical brasileira converge num quadro de extraordinária densidade sociológica. Da transformação do sertão em cafezal, do índio em lavrador, do caráter nacional ao café nos lábios de uma moça, essa cadeia de mudanças aponta para um Brasil profundamente integrado ao capitalismo internacional. O imaginário romantizado das riquezas tropicais, das araras coloridas às serras de ouro, condensa-se, ao final de um processo contínuo de domesticação da natureza, numa xícara de café mercantilizado que flui em direção a Paris. O poeta talvez pretenda, com esse desfecho, celebrar a integração do Brasil à história do mundo, mas o que a projeção do autor revela é um país reduzido a uma pequena peça numa divisão do trabalho de escala muito maior. Ao final da expedição sobre a natureza, o que foi domesticado não é apenas a paisagem brasileira, mas também o próprio povo brasileiro.

Considerações finais

Em *Martim Cererê*, o autor constrói duas naturezas opostas que correspondem a dois estados igualmente opostos da existência humana, tecendo ambos numa narrativa sobre a formação do Brasil moderno. O bandeirante, agente da transformação do trópico na paisagem domada e preparada para a construção da sociedade moderna, é o herói da epopeia. O poema narra, portanto, uma espécie de gênese da sociedade brasileira, criando, a partir do passado colonial, dos indígenas e da paisagem do Brasil, uma história imaginada que vai do estado pré-social à

socialização. A tensão entre esses dois polos é o que incentiva o desenvolvimento alegórico da epopeia. O que se pode observar, contudo, é que Martim Cererê traduz a abstração da narrativa nacionalista numa paisagem concreta e reconhecível, inscrevendo num território específico o projeto difuso de construção de uma nação.

Se o poema traduz a grande narrativa nacionalista numa paisagem concreta e reconhecível, o movimento inverso também se verifica: ao projetar a transformação da sociedade em escala coletiva, o poema acaba por abstrair os indivíduos concretos, reduzindo homens e mulheres reais à função simbólica do tupi ou do tapuia. Utilizado como símbolo dos obstáculos a esse processo, o tapuia não designava originalmente, na língua tupi, nenhum grupo indígena específico. A palavra significa simplesmente estrangeiro, bárbaro ou inimigo, um termo genérico de sentido unitário. As obras de Cassiano e do movimento Verde-Amarelo ampliaram consideravelmente esse significado, transformando-o em um vasto símbolo social de referência bem definida: o tapuia deixou de ser uma palavra comum para se tornar a designação de qualquer obstáculo à modernização da sociedade brasileira, seja os carijós ou os tamoios, o vasto interior do Brasil ou os altos planaltos, seja qualquer lavrador que se recuse a integrar a divisão do trabalho. Essa reinvenção do tapuia simplificou as dificuldades concretas da vida humana, os costumes e a cultura dos grupos marginalizados e até mesmo a paisagem natural do Brasil, revelando a admiração dos intelectuais verde-amarelistas pelas teorias europeias de divisão do trabalho e a ansiedade diante de tudo aquilo que resistia à incorporação ao sistema. Por outro lado, reduzir tudo na sociedade brasileira à categoria de tupi não seria igualmente uma simplificação excessiva.

Ainda assim, é possível reconhecer em Martim Cererê as primeiras reflexões sobre questões que obras posteriores retomariam com maior rigor: a paisagem brasileira, a questão racial e o imaginário da sociedade moderna. O Manifesto Verde-Amarelo, publicado um ano após o poema, herdou integralmente a ansiedade de Cassiano sobre um Brasil ainda não plenamente integrado à modernidade, sentenciando com tom categórico tanto o tupi que aceita a socialização quanto o tapuia que a recusa. O próprio Cassiano continuou a revisitar e atualizar sua obra nas décadas seguintes, acompanhada de ensaios de estilo impressionista situados na fronteira entre pesquisa histórica e social, que podem ser lidos como tentativas de transformar o bandeirismo de imagem literária em teoria acadêmica. Por outro lado, o poema de 1928 reflete o pensamento de uma geração mais ampla: a crítica de Cassiano e do Grupo Anta ao tapuia é quase idêntica à de

Monteiro Lobato ao caboclo em 1918, e ambas enfocam o isolamento como patologia social. Por trás dessas críticas, transparece a influência de sociólogos europeus como Alexis de Tocqueville e Émile Durkheim. Uma análise mais aprofundada das teorias sociais que subjazem à poesia e à prosa de Cassiano deverá ser deixada para sociólogos brasileiros mais rigorosos, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Xiaorui Chu é doutorando em literatura brasileira pela UCSB, Santa Barbara, com o foco de pesquisa no modernismo dos anos 20 e 30; tradução de português a chinês: [巴西小史], *Uma História Breve do Brasil* por Mary del Priore e Renato Venâncio. Email: chuxiaorui@ucsb.edu

Bibliografia

Andrade, Oswald de. *Diário confessional*. Companhia das Letras, 2022.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira* (43. ed.). Cultrix, 1994

Casey, Edward. S. *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Indiana University Press, 2009

Lobato, Monteiro. Urupês. In *Obras completas de Monteiro Lobato* (Vol. 1, 4. ed.). Editora Brasiliense, 1959.

Martins, Wilson. *The modernist idea: A critical survey of Brazilian writing in the twentieth century*. New York University Press, 1970.

Montaigne, Michel de. *The essays of Michel de Montaigne* (C. Cotton, Trad.; W. C. Hazlitt, Ed.). Burt, 1892.

Prado, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (4. ed.). F. Griguiet & Cia, 1931.

Ricardo, Cassiano. *Martim Cererê*. Editora LDTA, 1928.

Ricardo, Cassiano. *O Brasil no original* (2. ed.). Travessa do Comércio, 1937.

Ricardo, Cassiano. *Martim Cererê*. Companhia Editora Nacional, 1944.

Ricardo, Cassiano. *O indianismo de Gonçalves Dias*. Conselho Estadual de Cultura, 1964.

Ricardo, Cassiano. *Marcha para oeste: A influência da bandeira na formação social e política do Brasil* (4. ed., rev. e ampl.). Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

Ricardo, Cassiano, Salgado, Plínio Salgado, & del Picchia, Menotti. Manifesto Nheengaçu Verde-Amarelo. In F. Jeosafá (Ed.), *Manifestos modernistas* (pp. 135-141). Nova Alexandria, 2021, pp. 135-141.