despeito de tantas restrições a produção brasileira era considerável nas artes figurativas e barrocas e na música, assim como impunha-se na literatura o arcadismo como estilo local.

Toda essa situação foi, porém, subitamente alterada com a transferência da Família Real em 1808. Diante da ameaça da tomada de Lisboa, pelas tropas napoleônicas, o Príncipe Regente D. João fugiu, em dezembro de 1807, levando consigo não só sua família (que incluía a rainha D. Maria I, conhecida pela alcunha de "a louca"), como boa parte do tesouro real, além de 15.000 pessoas pertencentes à corte. Partiam, dessa maneira, junto com a realeza, milhares de funcionários, soldados, o governo, todos protegidos pela esquadra inglesa, aliada, nessa conjuntura, de Portugal.

Só em janeiro a elite portuguesa aporta em sua isolada colônia tropical que sofreria profundas mudanças em função da presença inesperada. Com efeito, ao mesmo tempo que se transferia para o Brasil todo o aparelho administrativo português, o Rio de Janeiro tomava "um banho de civilização, transformando-se no centro de irradiação intelectual e artístico brasileiro. A partir de então, foram permitidas tipografias, a biblioteca real foi construída, assim como o Real Horto e o Museu Real. Por outro lado, a cidade acanhada, de 50.000 habitantes, em menos de dez anos dobrava sua população, alterando-se hábitos e costumes. Concertos, festas e novas maneiras refinadas foram aos poucos enraizando-se, assim como tornava-se cada vez mais vistosa uma nova nobreza inventada pelo regente que fazia barões, condes e viscondes de nomes tupis. Estava assim dado o pontapé inicial dessa civilização que se construía na base de empréstimos e invenções, que era ao mesmo tempo européia e tropical.

A vinda da corte modificaria, também, o curso da emancipação brasileira. Com a "interiorização da metrópole" (Leite,1822), a monarquia não só garantia a unidade territorial de seu vasto domínio americano, como induzia a um processo de independência, já que a colônia era elevada à condição de Reino Unido, em 1815, ganhando uma autonomia na área comercial até então desconhecida pelas demais nações americanas. A independência brasileira se efetivaria em 1822, só que diferentemente do exemplo dos demais domínios espanhóis, que rapidamente se convertiam em repúblicas, no caso brasileiro um golpe de cima para baixo conseguiu a separação política da metrópole portuguesa, porém, manteve a frente um monarca que carregava o sangue de Habsburgos e Braganças.

Perpetuava-se assim a instituição da realeza em um contexto que lhe era ainda mais estranho. O futuro chefe da nação independente, D. Pedro I, era nada mais nada menos do que o filho de D. João que voltara para Portugal devido à pressão dos políticos portugueses que pretendiam reconduzir sua rica colônia à antiga condição.

Formando uma cultura local: "A sciencia sou eu" D. Pedro II

Não é hora de discorrer sobre os impasses e contradições da emancipação brasileira, o que mais importa é mostrar a centralidade da realeza em todo esse

processo. D. Pedro I reinou de 1822 a 1831, anos fundamentais no processo de afirmação da emancipação política brasileira. Porém, se no plano político uma monarquia americana era vista sob suspeita pelas demais nações do continente[1], internamente era também preciso criar uma identidade local. Pode-se entender, dessa maneira, a fundação apressada das duas faculdades de direito do país em 1826 - uma em Recife, outra em São Paulo - a reformulação das escolas de medicina em 1830, assim como a criação de um estabelecimento dedicado "às letras brasileiras". Em 1838, tendo como modelo o *Institut Historique*, fundado em Paris em 1834 por dois amigos conhecidos do Brasil - Monglave e Debret[1] -, forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir da década de 1840, os românticos brasileiros, quando o jovem monarca D. Pedro II tornar-se-á assíduo freqüentador e incentivador dos trabalhos desse estabelecimento. A partir de então o IHGB se transformaria em um centro de estudos ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre ela e os meios oficiais.

Após a saída conturbada do pai em 1831, e os agitados anos de regência, D. Pedro II tornava-se monarca em 1841, aos quatorze anos, devido, novamente, aos receios das elites brasileiras de um eminente desmembramento do país. No entanto, a suposta marionete se revelaria um estadista popular e sobretudo um mecenas das artes, em função de seu projeto pessoal de dar ao país uma autonomia cultural.

Com efeito, a partir de finais dos anos cinqüenta todo o cenário político e econômico brasileiro parecia favorável a D. Pedro II, que brilhava bem ao centro de seu reino. As insurreições do período regencial haviam sido debeladas, a situação financeira do país encontrava-se saneada, em função da penetração do café brasileiro nos mercados internacionais, e a política interna seguia um rumo cada vez mais estabilizado tendo o monarca - e seu poder moderador[2] - como fiel da balança.

Na revista **Illustração Luso-Brazileira,** de 1858, aparecem reproduzidas as representações positivas que incidiam sobre a monarquia brasileira: "*O seu império imenso recortado de rios caudalosíssimos e constantemente coberto de uma vegetação maravilhosa, que vae debruçar-se no oceano... é hoje considerado o ponto central da* ***civilização do Novo Mundo****... salvo da anarchia que pouco a pouco devora os outros estados da América do Sul... É lá que floresce, no seu solo*

---

1 Apesar de não se conhecerem histórias de represália ao regime brasileiro, ao menos no que tange ao processo de abertura de relações diplomáticas, a oficialização da independência brasileira, pelos Estados Unidos da América, foi moroso. Enquanto o reconhecimento das demais nações latino americanas foi quase imediato, no caso do Brasil a oficialização tardou um ano.

2 Debret, por exemplo, chegou ao Brasil em 1816, logo depois da vinda da família real, com o objetivo de documentar pictograficamente a nova colônia. Anos depois seria responsável pela formação da Academia Imperial de Belas Artes, que alterou os padrões barrocos até então dominantes e instituiu o academicismo no país.

virgem, um novo ramo da antiga e transplantada árvore dos Bragança... Os primeiros anos não foram felizes. O Brazil estava bastante inculto para comprehender a nobreza do logar que tinha de occupar entre as nações civilizadas... foi o imperador D. Pedro II que o pacificou e lhe deu a prosperidade que hoje se vê naquelle magnífico império cujo destino está, mais do que em outras nações ligado com o de seu monarcha..." (p.258)

Dessa maneira, durante o Segundo Reinado o país foi entendido como um oásis em meio à confusa América Latina. Um monarca europeu parecia garantir a paz e a civilização por extensão. Mas, com a maturidade, o rei brasileiro parecia ambicionar um projeto maior: era preciso não só assegurar a realeza, como destacar uma memória, reconhecer uma cultura. É justamente nesse contexto que Imperador passa a demonstrar maior interesse pelo IHGB, assim como introduz-se cada vez mais na vida intelectual do país[3]. D. Pedro completara 24 anos e preparava-se para investir numa política cultural mais evidente no país.

Composto, em sua maior parte, pela "boa elite" da corte que encontrava-se sempre aos domingos e debatia temas previamente selecionados, o IHGB pretendia recuperar a história nacional, tendo como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Fundar uma historiografia nacional para esse país tão recente, "*não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história...*", eis nas palavras de Januário da Cunha Barboza (Rev. do IHGB:1839) a meta desse estabelecimento.[4]

Se desde o início o Estado entrava com 75% das verbas da instituição, a partir de 1840 D. Pedro passará a frequentar com assiduidade às reuniões - sentando-se em cadeira própria - e o próprio estabelecimento deixará sua antiga sede para se estabelecer no Paço Imperial em 1849. A partir de então, o Instituto Histórico funcionará como uma espécie de "porto seguro", um estabelecimento oficial para as experiências desse jovem monarca, tão interessado em imprimir um "nítido caráter brasileiro" à nossa cultura. A participação do imperador não era apenas financeira.[5] Através do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, D. Pedro II imiscuía-se em um grande projeto que implicava não só o fortalecimento da Monarquia e do Estado, como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural.

Coube ao monarca em uma de suas primeiras participações no IHGB, em 1849, a seguinte proposta de debate: "*O estudo e a imitação dos poetas românticos*

---

3 Trata-se de uma espécie de quarto poder, de uso exclusivo do Imperador, e que lhe facultava interferir em todas as áreas da política imperial.

4 A relação do Imperador com o IHGB não data dessa época. Já em 1838, D. Pedro é convidado a ser o "protetor" da Instituição. Em 1839, o Imperador oferece uma das salas do Paço imperial da cidade para as reuniões do estabelecimento. Em 1840, por ocasião do aniversário do monarca, é cunhada a medalha que continha em sua parte posterior os dizeres: "*Auspice Petro Secundo. Pacifica Scientiae Occupatio*". Entre 1842 e 44 o monarca instituiu prêmios destinados aos melhores trabalhos apresentados no IHGB.

promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?" D. Pedro preocupava-se, dessa maneira, não só com o registro e perpetuação da sua memória, como com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura "genuinamente nacional". Era assim que o monarca lançava as bases para uma atuação que lhe daria a fama e a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos. Seguindo o exemplo passado de Luiz XIV, D. Pedro formava não apenas a sua corte, como elegia historiadores para cuidar da memória, pintores para guardar e enaltecer a nacionalidade, literatos para imprimir um tipo nacional, símbolo da nossa nacionalidade.

Modelos não faltavam, mas parecia necessário encontrar originalidade na cópia. O romantismo aparecia, aos poucos, como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à metrópole, mais identificada com a tradição clássica. O romantismo vinha de encontro, dessa maneira, ao desejo de manifestar na literatura uma originalidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria.

O projeto literário toma forma já em 1826 quando Ferdinand Denis e Almeida Garret chamavam atenção para a necessária substituição dos gêneros clássicos e convenções, em favor do aproveitamento das características locais. Os brasileiros deveriam se concentrar na descrição de sua natureza e costumes, dando realce sobretudo ao índio, o habitante primitivo e o mais autêntico, segundo Denis. (Candido, 1989)

Mas foi só mais tarde que o romantismo associou-se a um projeto de cunho nacionalista. Nesse processo foi decisiva a conversão de um grupo de jovens brasileiros residentes em Paris, mais ou menos entre 1832 e 38 e que lá foram acolhidos por intelectuais franceses que tinham vivido no Brasil e faziam parte do *Institut Historique*[6]. Esses mesmos literatos brasileiros publicaram em 1836 os dois únicos números da revista **Niterói**, considerada um marco do romantismo brasileiro. Seguindo o lema "tudo pelo Brasil e para o Brasil" os organizadores da publicação previam a busca e exaltação das originalidades locais.

No título, **Niterói**, ficava evidente o programa nativista, anunciado já no primeiro número por José Gonçalves Magalhães (1811-188), que seria, em futuro próximo, um dos protegidos do Imperador. O nome pretensamente indígena havia sido descoberto na narração do francês Thevet, viajante do século XVI e tencionava indicar aos brasileiros a fonte de inspiração da nova literatura: a cultura indígena.

Nessa revista, segundo Candido, advogava-se um espírito moderno que "consistiria em romper a coexistência e promover o triunfo da literatura nacional, que no caso brasileiro deveria levar em conta a capacidade poética do índio"

---

5 Para uma idéia mais pormenorizada sobre esse estabelecimento sugiro a leitura de meu livro **O espetáculo das raças** (1993), aonde analiso com vagar essa instituição.

6 Ao contrário, D. Pedro interessou-se pessoalmente pelo centro, tendo presidido um total de 506 sessões - de dezembro de 1849 até 7 de novembro de 1889 - só ausentando-se em caso de viagem.

(1989:12). A característica moderada do grupo, em seu desejo de reforma, ajudou na recepção desse projeto, em meio a um ambiente pobre e ainda preso ao neoclassicismo. Trabalhando com as noções de autonomia e patriotismo, o grupo propunha uma transição branda e quase imperceptível.

Conviviam com Magalhães, Manuel de Araujo Porto Alegre (1806-1879), menos conhecido por sua vida literária e mais por sua atuação na Academia de Belas Artes, Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891)[7], Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)[8], Gonçalves Dias (1823-1864) - considerado por Antonio Candido como o único autor de real qualidade da geração - e Francisco Adolfo de Varnhagem (1816-1878), um dos fundadores da historiografia brasileira.[9]

São exatamente esses e outros escritores que vão passar a freqüentar o IHGB, a partir de 1840, tendo na revista do Instituto - que começa a ser editada em 1839 - um órgão dileto de divulgação de suas idéias. Por outro lado, o caráter oficial e respeitável desse estabelecimento auxiliou na aceitação do grupo e do projeto de renovação literária, sobretudo em função da presença constante do Imperador. Esse, por sua vez, se contribuiu decisivamente para o fortalecimento do grupo, patrocinando as diferentes atividades, não obstante gerou um certo conformismo palaciano, tolhendo as iniciativas mais rebeldes ou mais alternativas. (Candido, op. cit.) É a partir da entrada e do mecenato do Imperador que o romantismo brasileiro transforma-se em projeto oficial, em um verdadeiro nacionalismo, e como tal passa a escrever sobre o que considera ser as "coisas locais".

Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos com chefes e indígenas heróicos, amores silvestres tendo a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas feitos pelos jesuítas passaram a ser estimados pois assim as estrofes podiam ser entremeadas por termos indígenas.

O próprio imperador inspirado por essa voga passa a estudar o Tupi e o Guarani, que lhe seriam úteis durante os litígios com o Paraguai, na década de sessenta, e mesmo para que ganhasse uma espécie de liderança do movimento romântico. Cunhava-se então a representação do sábio mecenas. Era D. Pedro II quem financiava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à História do Brasil, no país e no estrangeiro. D. Pedro também interessou-se pelas pesquisas de etnografia e lingüística americana. Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de cientistas como Martius, as pesquisas de Lund, de Gorceix, dos naturalistas Couty e Goeldi, dos geólogos O. Derby, Carlos Frederico Hartt, do botânico

---

7 O próprio Imperador tornar-se-ia membro do Instituto francês em 1842.

8 Grande admirador de Magalhães, esse autor participou de um importante trabalho de reconstrução histórica sobre a Inconfidência Mineira.

9 Macedo é mais conhecido por seu romance de costumes **A Moreninha** (1844), o primeiro grande êxito de público da literatura brasileira. Além de sua carreira como romancista Macedo dedicou-se à dramaturgia, crônica e poesia. Foi também secretário do IHGB.

Glaziou, do cartógrafo Seybold, além de vários outros naturalistas que estiveram no país. Além desses, o imperador financiou profissionais de diferentes áreas como: advogados, agrônomos, arquitetos, um aviador, professores de escolas primárias e secundárias, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres e muitos pintores. Não é a toa que nessa época tenha ficado famosa a frase proferida pelo jovem monarca brasileiro nos recintos do IHGB: "A ciência sou eu". Sem dúvida uma clara alusão ao dito de Luiz XIV.

O ÍNDIO COMO SÍMBOLO NACIONAL

Mas se cabia à historiografia formar um novo panteão de heróis nacionais, foi na área da literatura que a atuação de D. Pedro ganhou maior visibilidade. Debaixo da proteção direta do monarca tomava força o movimento que pretendia promover a autonomização da literatura brasileira, sob os moldes do romantismo e da convenção do indianismo. A própria revista **Guanabara**, fundada em 1850 por Pôrto-Alegre, Gonçalves Dias e Manuel de Macedo, entre outros, em seu primeiro número salientava a proteção do Imperador aos literatos. Delineavam-se então, as bases de uma verdadeira política literária. É nesse contexto que Magalhães publica **A Confederação dos Tamoios** (1857), que fora diretamente financiada pelo monarca, e, depois de longo preparo, era aguardada como o grande documento de demonstração de validade nacional do tema indígena.[10]

Retornando ao modelo de Rousseau do "bom selvagem", Magalhães construía, sob encomenda, o que deveria ser o maior épico nacional centrado na figura dos heróis indígenas, com seus atos de bravura e seus gestos de sacrifício. Tentando fundir a "excentricidade romântica com a pesquisa histórica", esse autor acreditava ser possível superar as especificidades regionais para chegar-se a um mito nacional de fundação. (Puntoni, 1996) Apesar do fraco resultado, a importância do livro associou-se a seu vínculo institucional. A própria obra começa com uma grande declaração à "Vossa Majestade Imperial". Nela, Magalhães fala do "*sentimento patriótico e da profunda admiração que teriam inspirado esse trabalho literário*". Seriam para D. Pedro todos os elogios, aquele que "*o Brasil todo ama, e admira o principe perfeito todo empenhado em promover o bem de seu povo*". Dedicado ao Imperador, o livro trazia uma trama aonde se opunham os colonizadores portugueses vilãos, aos indígenas naturais e determinados.

---

10 Varnhagen não apenas escreveu monografias baseadas em documentação primária, como localizou textos inéditos e elaborou, entre os anos de 1854 a 1857, **História Geral do Brasil**, uma grande obra em dois volumes, na qual construiu um dos primeiros modelos para se pensar a história nacional. Ao contrário da maioria de seu grupo, Varnhagen possuía uma concepção anti-romântica do indígena, apresentando-o como selvagem, cruel, desprovido de crenças humanizadas, o que, a seu ver, justificava as ações impiedosas dos colonizadores.

Inspirada em artigo de Balthazar da Silva Lisboa, publicado em 1834, a obra conta a saga da nação Tamoyo que luta pela liberdade contra os agressores portugueses - caracterizados como selvagens e aventureiros. Mas as oposições não se limitam aos pares acima descritos. Enquanto os brancos podem ser divididos entre portugueses brutos e colonizadores (que parecem representar a impureza do ato que transforma uma nação livre em escrava) e brancos religiosos (padres jesuítas mancomunados com o futuro Império), também os indígenas encontram-se divididos. De um lado os silvícolas bárbaros ou (pela sua simplicidade) catequizados; de outro os aborígenes indomáveis e livres como a natureza. Nessa batalha de cores o par enaltecido é o que lembra a pureza: os portugueses do futuro Império (que representam a unidade nacional, mas sobretudo a fé cristã que se cola ao sacrifício dos nativos), os indígenas não conspurcados pela civilização. É num momento particularmente significativo da trama que Tibiriçá, índio converso da tribo Guayaná, tenta convencer seu sobrinho rebelado, Jagoanharo, acerca das vantagens do mundo civilizado. Após a conversa, é Jagoanharo quem tem um sonho divinatório aonde prevê, em pleno século XVI, a chegada da família real, a Independência, o Império, a Guerra do Paraguai e por fim o reino do justo monarca Pedro II. Interrompendo essa grande narrativa de fundação da monarquia Magalhães declama:

> Vê que fica a victoria aos defensores
> Deste imperio da Cruz, da justa câusa
> Que Deos ama e protege; e que lá fogem
> Tintos de sangue os feros inimigos
> da nascente, brasilia liberdade (1864:76)

Transformado em uma monarquia dos justos, o Império aparece contraposto à colonização portuguesa, terreno da desigualdade. Mas é a chegada de Pedro II a mais aguardada: *Esse infante gentil, que no seu berço pelo sol tropical foi aquecido... e si Pedro lançou do Imperio as bases, Outro o fará subir á mor altura..." (180-1).* Aclamado como um "*genio em tenros anos*", que "*por voto da nação empunha o cetro*" (181), D. Pedro II surge no romance de Magalhães como um messias da paz, um mensageiro de Deus. Em meio a seu sonho o índio selvagem declara:

> Indio! Si amas a terra em que nasceste
> E si podes amar o seu futuro
> A verdade da cruz aceita e adora (183)

É assim que a literatura cede espaço ao discurso oficial e o indígena transformado em um modelo nobre toma parte, mesmo que como perdedor, da grande gênese do Império. Nas palavras dos grandes sacrificados da história o destino era irrevogável:

> Araray! Tu não sabes quanto imperio
> Tem uma idéa nova, grande e sancta,
> que a alma penetra e o coração subjuga (197)

Como um exemplo a ser seguido o indígena surgia como herói e vítima de um processo que lhe atropelava. Nascido livre, morto em liberdade:

Grande futuro o céu
O índio seguirei. Victima ilustre
De amor do patrio ninho e liberdade
Elle que nascêo nos lega o exemplo
De como esses dous bens amar devemos ...
Imitemos Aimbere que morreu defendendo
A honra, a cara patria e a liberdade (325)

A primeira missa - tema do quadro de Vitor Meireles de Lima (1860) sem dúvida inspirado na obra de Magalhães - fecha os destinos das diferentes personagens desse romance. Mas o épico termina como começou: como uma ode ao monarca "*que justo empunha o sceptro do Brasil... cujo apoio deve ser da liberdade, da justiça e da paz o altar sagrado*" (328). Como um "fardo da civilização" o Império impunha-se por meio da representação do indígena, mas, também, **sobre** o indígena: sua grande vítima.

Além de Magalhães (depois Visconde de Araguaia), Araújo Porto-Alegre - nas artes - (mais tarde Barão de Santo Ângelo) e Gonçalves Dias mereceriam a atenção do Imperador, a quem parecia não escapar a significação nacional de um movimento como esse.

Considerado como o grande autor romântico brasileiro Gonçalves Dias trouxe o indianismo para a poesia, ao mesmo tempo que respondia à provocação de Ferdinand Denis que em 1826 afirmara: "*A América deve ser enfim livre em sua poesia como em seu governo*". Partindo de documentos da história e da própria etnografia Gonçalves Dias cria uma poética dedicada à formação do país: terra virgem, intocada até os primeiros contatos com a civilização. Entre seus *Primeiros cantos* (1847), *Segundos cantos* (1848), e *Últimos cantos* (1851), logo louvados no país, Dias dedicou muitos poemas à América e suas gentes.

Seu poema mais consagrado **I-Juca-Pirama**[11] trazia para o Brasil o modelo do canibalismo heróico, consagrado no texto "Os canibais" de Montaigne. (1580) Tal qual uma refeição ritual, só se comia o bravo, o espírito indomável livre até na morte. É esse o argumento do poema de G. Dias que reconta a história de um bravo guerreiro Tupi, que é feito prisioneiro pelos Timbira, e espera por sua morte, mas teme pela sorte do pai - velho, fraco e cego - a quem servia como guia. As descrições de Gonçalves Dias são dignas da melhor etnografia já que o poeta esmera-se não só em introduzir termos e palavras locais, como descreve, com minúcia, as cerimônias em que se matavam os guerreiros inimigos.

O drama todo retoma a questão da bravura do herói guerreiro. Diante do choro do jovem Tupi, os Timbira soltam-no: não se mata e come o covarde. No entanto, o encontro com o pai é marcado pela decepção. O velho Tupi lamenta a fraqueza do filho e o maldiz:

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Sêres presa de vis Aimorés.

Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,
Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres,
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz... (522)

É então que como um espírito incorruptível o jovem guerreiro se afasta do pai e resolve provar sua bravura enfrentando sozinho os Timbira. Esses, reconhecendo o valor do Tupi, concedem-lhe o sacrifício da morte em terreiro. Filho e pai reconciliam-se: *Este sim que é meu filho amado.* (525) Por fim, para garantir a "veracidade" da narrativa, Gonçalves Dias coloca na boca de um velho Timbira a memória dos feitos heróicos: *"E à noite nas tabas se alguém duvidava do que ele contava, dizia prudente: - "Meninos eu vi".* (525)

O índio surgia assim como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais - o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus -, surgia a representação de um indígena idealizado, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país. Entre a literatura e a realidade, a verdadeira História nacional e a ficção, os limites pareciam tênues. No caso, a história estava a serviço de uma literatura mítica que junto com ela selecionava origens para a nova nação.

Foi, portanto, nos decênios de 1850-60 que o Brasil conheceu a consagração do romantismo, cuja manifestação considerada a mais "genuinamente nacional", o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio, alcançando não só a poesia e o

---

11 José de Alencar, famoso autor romântico, apesar de vinculado indiretamente ao grupo, teceu sérias críticas ao livro de Magalhães, o que em muito desagradou ao Imperador que sob o pseudônimo de "o outro amigo do poeta" escreveu no **Jornal do Commércio** artigo de apoio a Magalhães. Em carta datada de 25 de março de 1880 dizia o imperador ao Conselheiro Saraiva. "... já eu fiz o plano de defeza do poema... eu não abandono posição de defensor e elogiador... Talvez seja ocasião de uma pena florida escrever algumas poesias fazendo realçar as belezas da **Confederação...** não queria que o *Ig* (José de Alencar) se empavonasse mais descobrindo um único adversário... Quanto a ele, ou se entra no grupo, ou se está fora...". (Arq.IHGB)

romance, como a música e a pintura. Em 1865 era publicado o romance que se tornou uma espécie de ícone dessa geração, apesar da inserção contraditória de seu autor em meio aos demais indigenistas.[12] **Iracema,** o livro mais conhecido de José de Alencar, não só trazia os temas e paisagens caros ao gênero, como em seu nome (e invertendo-se as letras) incorporava o anagrama de "América".

Seguindo de perto a moda do indigenismo era Alencar quem afirmava ser "*o conhecimento da língua indígena o melhor critério para a nacionalidade da literatura*" (1865/1996:84). Em suas obras uma demonstração constante dos conhecimentos sobre a natureza e os naturais do Brasil transparece a ponto de muitas vezes o caráter didático de seu texto impor-se, em detrimento da narrativa.

Mas voltemos a **Iracema.** Nesse romance a bela "virgem dos lábios de mel" aparece retratada em meio a um passado mitificado, nesse caso, o cenário intocado do Nordeste de inícios do século XVII. A obra representa o nascimento do Brasil, diante, mais uma vez do sacrifício indígena. O casal central - Martim e Iracema - simboliza os primeiros habitantes do Ceará e de sua união resultará uma nova e predestinada raça. Em meio à trama, Iracema morre para que seu rebento Moacir (o "*filho do sofrimento*") viva e Martim deixa as praias do Ceará para fundar novos centros cristãos. A partir de então deveriam ter todos "*um só Deus, como tinham um só coração*". (175)

Mais uma vez distantes do Brasil do século XIX, tão marcado pela escravidão, heróis brancos e indígenas convivem em ambiente inóspito. Se existem alguns indígenas bárbaros eles se resumem a poucos grupos isolados. Como os europeus, os silvícolas são acima de tudo nobres. Nobres senão nos títulos, ao menos em seus gestos e ações.

Mas as experiências de Alencar com o indigenismo não haviam começado com **Iracema.** Publicado originalmente em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro,* entre janeiro e abril de 1857, o livro **O Guarani** ganhava a forma de livro no mesmo ano. Dividido em quatro partes - "Os aventureiros", "Peri", "Os Aimorés" e "A Catástrofe" - o romance se passa no século XVII, às margens do rio Paraíba. Seu principal protagonista é Peri, o grande herói do livro e par romântico para a loura e alva Ceci. Já no título - O Guarani - Alencar pretendia representar o indígena brasileiro em seus primeiros momentos de contato "*em um momento de vigor e não degenerado como se tornou depois*". (1857/1995: 27)

Peri é a própria representação do bom selvagem rousseauneano: forte, livre como o vento, fiel e correto em seus atos. A trama desenvolve-se em torno de dois grandes fatores de tensão. De um lado, Peri protege a família do fidalgo português, D. Antonio de Mariz (pai de Ceci), do ataque dos bárbaros Aimorés. De outro, ajuda a desvendar todas as artimanhas do malvado Loredano, aventureiro que só queria as riquezas da família e as belezas de Ceci.

Mais uma vez o embate é entre nobres e selvagens. Selvagens são os Aimorés e os aventureiros brancos. Nobres são todos aqueles que têm ou merecem tal título

12 O título da poesia traduzido literalmente da língua Tupí quer dizer "o que há de ser morto, o que é digno de ser morto".

em função da bravura e altivez de seus atos. É assim que o tema da nobreza de Peri volta constantemente nas páginas do romance, como a indicar um feliz encontro entre uma nobreza branca, que veio ao Brasil oriúnda da Europa, com os "nobres da terra". É de D. Antonio Mariz a frase: "*Crede-me Álvaro, Peri é um cavalheiro português no corpo de um selvagem*". (1857/1995:45) Em outro momento do romance Alencar interrompe a ação para emitir o seguinte juízo: "*Enquanto o índio falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.*" (97). Peri como espírito era nobre, e até rei.

Não podendo impedir a desgraça maior que se abateria por sobre a família Mariz, Peri tenta salvar Ceci, que venera com paixão, separado apenas por duas naturezas: "*uma filha da civilização, o outro filho da liberdade selvagem*" (157). Ambos terminam juntos, anunciando um amor quase platônico entre o índio e a "virgem loura", levados pela torrrente de um rio. O futuro é a vida no Rio de Janeiro ou o céu que os une. Só os leitores românticos guardam a resposta.

Peri era portanto muito diferente dos demais indígenas "*nos quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase apagado o cunho da raça humana*". (218) Descritos como ignorantes, bárbaros e com instintos canibais, os Aimorés representavam os selvagens que de tão diabólicos, deveriam ser esmagados pela civilização.

Em uma terra de passado recente e de uma nobreza inventada, Alencar recria um passado mítico com seus senhores valentes e bondosos e indígenas fiéis e honrados. Trata-se de um encontro de dignidades: o cavalheiro e o selvagem. Mais que isso, Peri era rei nas florestas: "*Esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo o resplendor da natureza* (280)... "*no meio do deserto, livre, grande, majestoso como um rei*". (285) Nessa "corte tropical" nada mais justo do que imaginar um rei das selvas, que conviveria e deveria vassalagem, séculos depois, à realeza dos civilizados.

Mais significativo ainda é que anos depois, em 1870, estrearia com êxito, no Scala de Milão, a ópera composta por Antônio Carlos Gomes (1836-1896), chamada **O Guarani,** cuja inspiração para o libreto vinha da obra de mesmo nome de Alencar. Tendo seu trabalho também financiado por D. Pedro II,[13] a obra de Carlos Gomes combinava as normas européias, com o desejo de exprimir os aspectos considerados mais originais em nossa cultura. Compunha-se música romântica mas de base indígena, como a afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular.

---

13 Como vimos, as críticas de Alencar à **Confederações dos Tamoyos** tinham conseguido irritar o Imperador. Usando o pseudônimo de *Ig*, Alencar afirmava que as índias do livro de Magalhães poderiam figurar em um romance árabe, chinês ou europeu. Também na política Alencar se desentenderia com D. Pedro II. Eleito deputado e depois ministro da justiça o literato tanto se opôs à política oficial que o monarca dessa maneira teria se referido a ele: "É teimoso esse filho de padre". Mas D. Pedro II foi a desforra. Apesar de ser o nome mais votado, em uma lista tríplice para o Senado, o imperador vetou a entrada de Alencar, revelando dessa maneira a força de seu poder pessoal.

Como se vê, por meio desses e de outros autores, o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, como também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo e ao desejo de independência. Diferente do movimento alemão de finais do século XIX, tão bem descrito por Elias (1983), o nacionalismo brasileiro pintado com as cores locais, partiu sobretudo das elites cariocas que associadas à monarquia esforçavam-se em chegar à uma emancipação em termos culturais.

Atacado de frente por historiadores como Varnhagen, que os chamava de "patriotas caboclos", (Puntoni, op.cit:129) os indigenistas brasileiros ganharam, porém, popularidade e tiveram sucesso na imposição da representação romântica do indígena como símbolo nacional. É significativa a resposta de Magalhães ao grande historiador do Império. Acusado de ser fantasioso e de defender os selvagens em detrimento dos civilizados é dessa maneira que reage o literato, protegido do Imperador: *"Nós que somos Brasileiros, porque no Brasil nascemos, qualquer que seja a nossa origem indígena, portugueza, hollandeza ou alemã, fazemos causa commum com os que aqui nasceram antes de nós e consideramos como estrangeiros os mais homens. Assim fazem todos os homens a respeito de seus compatriotas.* (op.cit.:353) Por fim, além de defender-se das acusações de lusofobismo, Magalhães acaba concluindo: *"A Pátria é uma idéa, representada pela terra em que nascemos. Quanto a origem das raças humanas, isso é questão de história, pela qual não se regula o patriotismo. De resto, o heróe de um poema é um pretexto, uma regra d'arte para a unidade da ação..."* (353-4)

Fazendo da literatura um exercício de patriotismo, esse gênero ganhava um lugar oficial nos planos do Estado. A valorização do pitoresco da paisagem e das gentes, do típico ao invés do genérico encontrava no indígena o símbolo privilegiado. Representando a imagem ideal, o indígena romântico encarnava não só o mais autêntico, como o mais nobre, no sentido de se construir um passado honroso. Por oposição ao negro, que lembrava nesse contexto uma situação humilhante em função da escravidão,[14] o indígena permitia prever uma origem mítica e unificadora.

A natureza brasileira também cumpriu função paralela. Se não tínhamos castelos medievais, igrejas da antigüidade, ou batalhas heróicas a serem lembradas; possuíamos o maior dos rios, a mais bela vegetação tropical. Entre palmeiras, abacaxis e outras frutas tropicais, aparecia representado o monarca e a nação, destacando-se a exuberância de uma natureza sem igual.

Foi D. Pedro II que, com seu longo reinado, deu visibilidade à originalidade do protocolo e levou o projeto romântico à representação política do Estado. Com a

---

14 Os Bragança possuíam uma respeitável tradição musical. D. João VI desenvolveu atividades junto à capela Imperial e criou cursos de música na Fazenda Santa Cruz, para escravos cantores de música sacra. D. Pedro I era músico e compositor mediano. D. Pedro II, por sua vez, estudou piano e teoria musical e incentivou essa arte em geral. A primeira ópera escrita em português - **Marilia de Itamaracá** - foi regida pelo maestro Gianinni no Teatro Lirico Fluminense em 1855. Prova da penetração do nacionalismo romântico nessa área é a defesa de que as óperas deveriam ser executadas em português.

ordem do Cruzeiro do Sul sempre ao peito,[15] em meio a uma coroa de estrelas, os ramos de tabaco e café, a coroa clássica de louros (que é simbolicamente substituída, por Gonçalves Dias em **Os Timbiras,** (1857) por uma outra feita com flores brancas de acácia e as amarelas do sassafrás, numa metáfora iluminadora do indianismo), a murça de papos de tucano - quase um cocar da realeza - a medalha de Paysandú... tudo colaborava para a construção de uma identidade feita de muitos empréstimos e várias incorporações.

Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos à intelectualidade e ganhava a iconografia política. Nas imagens da época, o indigenismo não era só um modelo estético, mas incorporava-se à própria representação da realeza. É assim, que ao lado de alegorias clássicas surgem indígenas quase brancos e idealizados em ambiente tropical.

1. Alegoria do Imperador D. Pedro II, coroado pelos nativos da terra (1841. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro)

15 Não se pode esquecer que nesse momento a pressão pelo final da escravidão tornava-se cada vez mais forte. No entanto, a despeito do contexto político adverso, o Brasil seria o último país a abolir a escravidão, fazendo-o somente em 1888, após Estados Unidos e Cuba.

Também na Academia Imperial de Belas Artes - criada em 1826, porém implementada durante o reinado do jovem monarca D. Pedro II - a vertente romântica, que elegeu o exótico como símbolo local, proliferou e adaptou-se ao projeto de Pedro II em outras áreas.[16] No plano pictórico, a Academia é a grande responsável por uma transformação radical: o barroco é relegado a segundo plano e o neoclassicismo passa a imperar.

O estabelecimento representava o resultado imediato da missão francesa que chegara ao Brasil em 26 de março de 1816 com o intuito de aqui fundar uma academia de artes. No entanto, a escola só passaria a funcionar dez anos depois e mesmo assim contando com muitas dificuldades de ordem econômica. Foi apenas durante o Segundo Reinado que a Academia viveu uma situação mais estabilizada, sobretudo em função dos auxílios públicos e privados do monarca. Empreendendo uma política semelhante a do IHGB, o imperador passou a distribuir prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos, assim como participou assiduamente das "Exposições gerais de Belas Artes", promovidas anualmente, ou distribuiu insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas de maior destaque.

Nesse local, a exaltação do exótico, da natureza e do indígena romântico tornou-se uma marca na produção pictórica. Na verdade, se durante o período colonial o barroco se impôs como gênero, e teve nos escravos artistas relevantes, a intenção da Academia foi mudar padrões, estilos e técnicas. O centro inauguraria todo um didatismo, uma nova pedagogia, com exigências de nível de escolaridade, curriculums mínimos e cursos de anatomia.

Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a Academia imporá não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem e sobretudo a pintura histórica estarão em voga. Em boa parte produzidos no exterior, em função da política de financiamento,[18] essas obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve ao longe, sem contato com a realidade.

Esse é o caso das obras de Vitor Meireles de Lima em **A primeira missa no Brasil** (1860) e **Moema** (1866), ou de José M. Medeiros com **Iracema** (1881), que

---

16 Criada por D. Pedro I, em 1 de dezembro de 1822, sendo o Imperador o Grão-mestre.

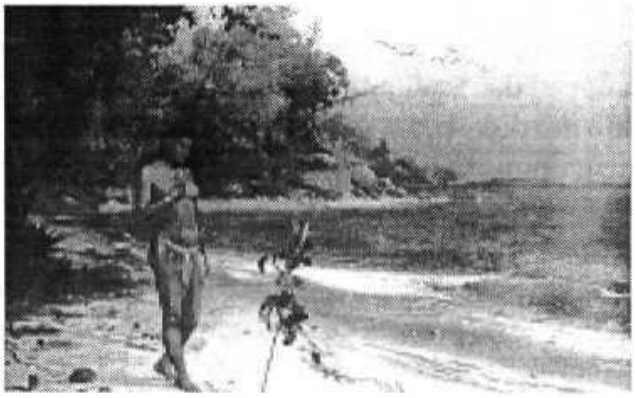
17 Na verdade, a origem da Academia data de 1816, momento da vinda para o Brasil da Missão de artistas franceses, da qual faziam parte artistas renomados como: Jean Baptista Debret, pintor histórico; Nicolas A Taunay, paisagista; Auguste Taunay, escultor; Auguste H. V. de Montigny, arquiteto; entre outros. Aderiram à Missão, algum tempo depois, os irmãos Zeférin e Marc Ferrez, gravador o primeiro e escultor o segundo, que chegaram ao Brasil em 1817. Em 1820 a escola é transformada, por decreto, em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura civil e no final do mesmo ano passa a se chamar Academia de Artes. Em 1827, finalmente, outro decreto mudou o nome do estabelecimento para Academia Imperial de Belas Artes. Dos fundadores restavam apenas Debret e Montigny, assim como Felix E. Taunay e os irmãos Ferrez, que a princípio não faziam parte da Missão francesa.

18 O Imperador auxiliou um total de 24 artistas brasileiros no exterior, dentre os quais destacam-se nomes como Pedro Américo e José Ferraz de Almeida Júnior.

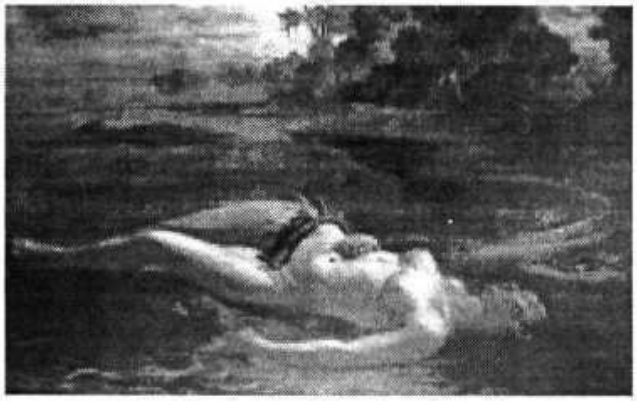
fazem parte do ciclo indigenista, que chega à pintura mais tarde do que na literatura: só na década de sessenta. Nessas obras, os indígenas passivos e idealizados compõem a cena sem alterá-la fundamentalmente: são quase um elemento colado à paisagem tropical.

Esse é também o exemplo de **O último Tamoio** (1883) de Rodolfo Amoedo e da escultura em terracota de Francisco Manoel Chaves Pinheiro, denominada "**Índio simbolizando a nação brasileira**" (1872). Negro, de origem humilde, Chaves produziu o documento mais emblemático de sua geração, ao embutir no título de sua obra, a intenção do projeto indigenista. Com uma postura corporal idêntica à imagem oficial com que o monarca era sempre retratado, o indígena de Chaves carrega o cetro da monarquia, ao invés de sua arma, um escudo com a brasão real em lugar de sua borguna. O cocar está na cabeça, mas é o manto do rei que cobre a "nudez natural" desse "símbolo nobre e puro de nossa origem". Meio índio, meio nobre; meio selvagem, meio rei, a escultura de Chaves sintetiza e torna concretas representações dispersas.

2. Francisco Manoel Chaves Pinheiro. "Índio simbolizando a nação brasileira" (1872. Museu Nacional de Belas Artes)



3. José Maria de Medeiros. "Iracema". (1881. Museu Nacional de Belas Artes)



4. Vitor Meirelles. "Moema" (1866. Museu de Arte de São Paulo)

5. Cenário para encenação da ópera "O Guarani". (1870. Scala de Milão)

6. Rodolfo Amoedo. "O último Tamoyo". (1883. Museu Nacional de Belas Artes)

7. A primeira missa no Brasil. Vitor Meireles de Lima 1860 Museu Nacional de Belas Artes

"De resto o herói de um poema é apenas um pretexto":

O romantismo brasileiro alcançou, portanto, grande penetração, tendo o indígena como símbolo. Os índios - dizimados nas florestas - nunca foram tão brancos, assim como o Monarca e a cultura brasileira tornavam-se mais e mais tropicais. Afinal essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava incessantemente sobre sua identidade, sobre sua verdadeira singularidade. Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como o único digno e legítimo representante. Puros, bons, honestos e corajosos atuavam como reis no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela. Como dizia Magalhães: *"A Pátria é uma idéa, representada pela terra em que nascemos... De resto, o heróe de um poema é um pretexto..."* (353-4)

Nesse gênero a imaginação muitas vezes cede espaço ao didatismo que confere ao romance a credibilidade necessária. Viajantes, cronistas, historiadores, nomes como Gabriel dos Santos, Rocha Pita, Manuel da Nóbrega saem dos com-

pêndios e entram nas notas explicativas que acompanham o texto. O índio teria sim existido em um passado remoto e glorioso e era ele, assim mitificado, que inspirava os dramas românticos produzidos na corte. Como diz o provérbio: *"si non é vero, é ben trovatto"*.

Apesar das críticas da geração realista de finais do século XIX, que viu no romantismo um gênero imaginoso e subjetivo, a representação romântica criou raízes no país. Sua popularidade talvez advenha menos do que o gênero contém de artificial e exterior e mais de seu processo de invenção, reelaboração e adaptação à realidade dos trópicos. Como um bom selvagem tropical o indígena mitificado permitiu à jovem nação fazer as pazes com um passado honroso, anúncio de um futuro promissor.

Peça chave em uma arquitetura do Império o romantismo, enquanto gênero literário vinculado a um determinado projeto do Corte, teve sucesso assim como o ritualística do jovem rei. Exemplos não faltam: a murça de penas de tucano (nas palavras de D. Pedro II, uma homenagem "aos caciques da terra"), os títulos de nobreza que garantiam os "símbolos de civilização" - já que desfilavam na rua do Ouvidor marqueses, condes, e muitos barões - mas mantinham a especificidade dos trópicos no nomes Tupis que chegavam a 80% do total dos titulados, ou mesmo a fazenda Santa Cruz, que mantinha escravos negros cantores de óperas italianas. Isso para não falar do próprio termo "Império" que, segundo os relatos, teria sido resultado de um conselho de José Bonifácio a D. Pedro I. Segundo o influente político o conceito era mesmo apropriado. Em primeiro lugar, o território era grande. Além disso era bom que fôssemos um Império já que Portugal continuava sendo um reinado; isso sem falar das simpatias que o jovem rei brasileiro alimentava pelo Imperador Napoleão. No entanto, para terminar, o argumento final: "o povo já conhecia o termo Império". A explicação estava a léguas de distância da estrita racionalidade política. Segundo Bonifácio o povo admiraria e reconheceria o nome Imperador pois estava habituado a escolher um Imperador do Divino a cada ano.

É assim que o cálculo político se utiliza da "imaginação popular" e das representações populares para garantir a sua própria legitimidade. De alguma maneira vemos por esses exemplos e mesmo em função da popularidade e do enraizamento do romantismo no Brasil, como os símbolos e mesmo a identidade não são objeto da exclusiva manipulação. Ao contrário, a eficácia simbólica não é aleatória; seu "sucesso" está ligado à uma comunidade de sentidos e à possibilidade de seus símbolos serem, ao mesmo tempo, inteligíveis e partilhados.

É nesse debate entre diacronia e sincronia, entre estrutura e acontecimento que podem ser procuradas as contribuições das ciências sociais ao estudo das artes. "Do texto ao contexto voltando ao texto", na feliz expressão de Robert Darnton (1992, p. 83) aí estariam os dilemas daqueles que tentam buscar um diálogo nesse terreno pantanoso, aonde não se deve esquecer nenhuma das partes envolvidas.

Quem sabe o desafio é, sem abrir mão dos ganhos da crítica literária, acrescentar os méritos de uma análise mais contextual. Afinal, como afirma Carlo Ginsburg "expulsa pela porta da frente a história volta pela janela".(1991, p.64)

8. "Um imperador tropical" na pena satírica de Angelo Agostini. (Revista Ilustrada)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O Guarani.* (1.ed. 1857). 19.ed. São Paulo, Ática, 1995.

ALENCAR, José de. *Iracema.* (1.Ed.1865). 30. ed. São Paulo, Ática, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo, Cultrix, 1972

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo, Martins Fontes, 1959.

CÂNDIDO, Antônio. "A literatura durante o Império". in HOLANDA, Sergio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira.* São Paulo, Difel, 1976.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourete.* São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

DIAS, Gonçalves. *Poesias completas.* 2.ed. São Paulo, Saraiva, 1957.

ELIAS, Norbert. *A sociedade da corte.* Lisboa, Presença Editorial, 1983.

GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais.* São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoyos.* 3.ed. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1864.

MONTAIGNE. "Os canibais". in *Os pensadores.* São Paulo, Abril, 1980.

LEITE, Maria Odila. "A interiorização da metrópole". in MOTA, Carlos Guilherme (org). *1922: Dimensões.* São Paulo, Perspectiva, 1982.

PUNTONI, Pedro. "Gonçalves Magalhães e a historiografia do Império". NOVOS Estudos Cebrap, São Paulo, (45), 1996.

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

Abstract: This article analyses the established relationship between the Brazilian romantic movement from the middle of the nineteenth century and the strengthening of a ritualistic proper to the Second Empire as much as its

importance for the ripening of an image beloved by the Emperor D. Pedro II: the one of an arts sponsor. On this basis there have been interpretated certain works from the main exponents of that generation - Gonçalves Magalhães, Gonçalves Dias and José de Alencar - in order to verify the importance of the indian's representation in the imaginary construction from that period. Far from the reality (where they were systematically forgothen or eliminated), in those places the indians were converted in symbols of the nationality and this royalty which lacked identity models, while surrounded as it was by republics from all sides.

Keywords: Brazilian romantic movement; imaginary; indigene's representation