

As mortes do indígena no Império do Brasil: O indianismo, a formação da nacionalidade e seus esquecimentos

João Pacheco de Oliveira

Introdução:

« O esquecimento, e eu diria mesmo o erro histórico, são um fator essencial para a criação de uma nação, e é assim que o progresso dos estudos históricos é frequentemente um perigo para a nacionalidade. A investigação histórica com efeito coloca sob a luz os fatos de violência que se passaram na origem de todas as formações políticas, mesmo daquelas cujas consequências são as mais benévolas. A unidade se faz sempre brutalmente (...) »¹. Falando a partir de um contexto histórico preciso, distante de nós por mais de um século, Renan nos lembra que um país não se define apenas por suas memórias, mas também por seus esquecimentos. As suas palavras parecem fazer eco mais de 60 anos depois em um outro autor, Walter Benjamin, com posições políticas surpreendentemente opostas². “(...) todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie »³.

A unidade de análise social que chamamos de nação, com todos os bens culturais que a exaltam e dignificam, está assentada em processos violentos de submissão das diferenças e na erradicação, sistemática e rotineira, de heterogeneidades e autonomias. Os fatos e personagens destes processos são objeto de um forte controle social e apresentam-se para as gerações seguintes de forma quase ritualizada, sempre institucionalizados em certas formas de percepção e narratividade. A variabilidade de seus usos em contextos sucessivos e diversos não chega a abalar a espessa rede de esquecimentos sobre a qual tais acontecimentos estão assentados.

A finalidade desse artigo é abordar as representações sobre os índios no século XIX, no período da Independência e mais especialmente no segundo reinado. Vamos focalizar aqui uma modalidade específica de esquecimento da presença indígena na construção da nacionalidade, que é tanto expressão da esfera política (via princípios de política indigenista e de um projeto civilizatório para o país), quanto engendrada por manifestações de natureza artística (como o indianismo literário e a pintura acadêmica). À diferença de atos puramente cívicos e políticos, as manifestações estéticas expressam com mais vigor a diversidade e a ambigüidade contidas em sentimentos, usos e expectativas sociais. Vêm dessa forma a refletir em seus personagens, tramas e símbolos as contradições e desejos que marcam o cotidiano de uma época. O que move nossa atenção aqui não é o fenômeno estético em si mesmo, mas as suas possíveis e reiteradas utilizações sociais, sua adaptabilidade a hospedar mensagens políticas (e não puramente

individuais), explicitando o significado e o horizonte possível para categorias sociais que lhes são contemporâneas.

O esquecimento e seu modo de existência:

Para que a multiplicidade de situações, cenários e tempos que integram uma nação possam estar remetidos a uma mesma unidade, virtual e onipresente, é necessário um canal ativo de intercomunicação, que institua uma “comunidade imaginada”⁴. Além das informações regulares que circulam nessa rede e criam uma convergência de preocupações e apontam para uma agenda comum, é preciso dispor de alguns ícones no que concerne ao passado e à reconstrução simbólica da origem comum dessa coletividade. É fundamental celebrar os heróis nacionais e os episódios marcantes, consolidando uma história que é de todos conhecida e supostamente partilhada. Isto implica na criação de “lugares de memória”⁵, que se constituem em pontos de convergência de um amplo leque de discursos, elementos de ritualização das condutas cívicas e fator de inculcação de símbolos e valores.

Nesta comunicação não vamos falar-lhes dessa rica noção formulada por Pierre Nora mas sim, recuperando e desenvolvendo as citações iniciais, de algo que seria como a sua antípoda, ou a sua área de sombra. Embora pouco visível e destacada, é fundamental para garantir a unidade e os modos de operação de uma coletividade, assegurando a legitimidade de suas instituições mais centrais e permanentes. Não seria tanto o lugar (ou lugares) do esquecimento, mas os efeitos múltiplos que o esquecimento, a partir de um conjunto heterogêneo de narrativas e imagens, vêm a produzir.

O seu modo de existência é totalmente distinto daquele das memórias públicas e oficiais. Ao contrário dos lugares de memória, não possuem monumentalidade, não celebram, não operam com superlativos, mas diminuem, apequenam os fatos e personagens envolvidos. Tampouco os tornam sagrados, mas se apresentam mais freqüentemente como lúdicos, curiosos, espontâneos. Não são assumidos como centrais à nacionalidade, mas como periféricos, secundários, quase anedóticos e casuais. Ao invés de enormes estátuas de pedra, só muito lenta e superficialmente marcadas pela força dos elementos da natureza, os efeitos do esquecimento são como esvoaçantes borboletas, que sussurram coisas que nos divertem e encantam.

O esquecimento, longe de ser um ato único e explícito, de uma evidente materialidade, é algo cujos efeitos se encontram dispersos em uma multiplicidade de narrativas, de lendas, de imagens. O “índio genérico”, noção freqüentemente usada pelos antropólogos em seus textos para distinguir das experiências concretas e singulares que resgatam através de suas etnografias, não deve ser tomado de maneira alguma como algo monolítico, mas sim como um repositório de inúmeras imagens e significados, engendrados por diferentes formações discursivas e acionados em contextos históricos variados. É preciso substituir a noção simplificadora de erro pela de apreensão da multiplicidade de usos sociais, pois é por meio dessas representações que os agentes sociais e as épocas irão registrar (ou não) a

presença de indígenas, bem como se relacionar com eles. Por isso mesmo sua identificação e análise é imprescindível para a antropologia e para uma abordagem historiográfica aos múltiplos usos da história, com o estabelecimento de uma postura mais vigilante quanto aos saberes constituídos.

É necessário um esforço crítico antes de operar com uma categoria que remete à psicologia individual. Neste plano o esquecimento, como um ato falho, não é imediatamente perceptível para o seu autor. Sua consciência deriva de uma função reflexiva, geralmente resultante de uma escuta atenta por outrem. Em sua análise da experiência com a memória e os relatos orais de pessoas de origem judaica que estiveram presas em campos de concentração alemães, Pollak⁶ nos mostra que o que ocorre não é o esquecimento (com a perda efetiva da memória), mas sim a opção pelo silêncio sobre si mesmo enquanto estratégia de convivência, visando evitar novas situações constrangedoras e garantir as condições de comunicação das vítimas com o meio ambiente em que passaram a viver. Mesmo em um contexto histórico modificado, os que sofreram com efeitos tão devastadores da dominação podem sentir um grande desconforto em explicitar suas memórias e acabam por lidar com elas como fatos indizíveis.

No plano da vida coletiva o que poderia para o observador externo ser assimilado a um esquecimento ou erro histórico, pode vir a transformar-se, através de escolhas estratégicas e circuitos organizados de interação social, em algo tido como consensual, progressivamente naturalizado e internalizado como um pressuposto discursivo. Os atos jurídicos e as classificações legais assumem um caráter performativo e tendem a transformar-se em fatos sociais a serem descritos como verdades históricas⁷.

Quando aumentamos a distância temporal entre os fatos ocorridos e o registro atual do relato, os entrevistados já não estarão falando de eventos nos quais de algum modo participaram, mas de memórias que lhes foram integralmente transmitidas. O silêncio aí pode efetivamente transformar-se em esquecimento ou em narrativas que em nada se comparam com a história individual. Um exemplo dessa segunda possibilidade nos é fornecida por Rappaport ao mostrar como a perspectiva histórica dos dominados precisa ser compreendida como abrangendo diferentes formas de tradição (como os usos da geografia, os ritos, as biografias dos caciques, até incluindo as interpretações nativas de documentos legais de criação de “resguardos”)⁸.

A história é uma narrativa sempre produzida a partir de uma contemporaneidade e de uma perspectiva específica. O que outros viram e registraram do passado não é o mesmo que veríamos hoje se estivéssemos lá e lhes fossemos contemporâneos. O que para nós é um registro marcado pelo esquecimento pode corresponder à interpretação mais estrita e rigorosa proveniente de algumas fontes. A função crítica, como nos lembra Benjamin⁹, é implodir a pseudo-continuidade da história, interromper o cortejo em que os vencedores de diferentes tempos transmitem entre si os seus troféus e se identificam mutuamente.

É importante marcar as diferenças entre a modalidade de esquecimento que vai acompanhar a formação do Estado Brasileiro e outras que foram hegemônicas em contextos políticos diversos, seja no período colonial, na República ou nas duas últimas décadas¹⁰. Ainda que os regimes discursivos frequentemente busquem apropriar-se de formas do passado, pretendendo investir-se de continuidade e permanência, a nossa preocupação aqui é em explorar analiticamente e em sua especificidade apenas uma dessas modalidades. As hipóteses que delineamos a seguir têm como objetivo muito mais a compreensão dos jogos políticos e identitários propiciados por narrativas e imagens produzidas ao longo do século XIX, do que um exame dos fatos históricos em seu encadeamento e interconexão.

Rupturas com o regime discursivo colonial:

Na Carta Régia de 25 de julho de 1798, de revogação do sistema do Diretório dos Índios, D. Maria I estabelecia que àqueles recém amansados e que fossem postos a servir a particulares devia ser dispensado o tratamento de órfãos. Ou seja, caberia ao Juiz de Órfãos a obrigação de zelar para que fossem educados, batizados e pagos pelos serviços prestados, evitando assim que se viesse a escravizar gente que deveria ser livre. O artifício de que podiam lançar mão os moradores para evitar que tal norma da Coroa viesse a prejudicar os seus negócios era obter uma declaração de “guerra justa” contra alguma “horda selvagem”, cujos membros poderiam ser capturados e, como forma de castigo e re-educação, submetidos a uma escravidão temporária (em geral não inferior a 15 anos). Isto de fato veio a suceder logo nos anos seguintes. Em 1808 o príncipe regente D. João, já no Brasil, assinava uma declaração de guerra aos Botocudos do norte de Minas e Espírito Santo, nos anos seguintes abrangendo também os índios de Guarapuava (Paraná) e os Coroados (do norte do Rio de Janeiro).

No final do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, como durante todo o período colonial, o problema de como tratar os “índios bravos” era uma preocupação recorrente para as autoridades e a elite dirigente. O documento que ofereceu os delineamentos básicos para a política indigenista a ser adotada no Pós-Independência foi o famoso texto “Apontamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil”, escrito por José Bonifácio de Andrade e Silva. Uma versão preliminar havia sido apresentada às Cortes Portuguesas, juntamente com cinco outros projetos similares de deputados brasileiros (o que atesta o interesse que o assunto merecia).

Na primeira Assembléia Constituinte convocada no Brasil o documento recebeu parecer favorável e foi aprovado em 18 de junho de 1823. Apesar de não ter sido votado nem incorporado ao texto constitucional, os “Apontamentos” transformaram-se em um referencial absolutamente essencial tanto para o entendimento da legislação no período imperial quanto do próprio pensamento político e do imaginário nacional em formação. A sua leitura constitui uma peça indispensável não só para a compreensão das estruturas administrativas e dos valores subjacentes a atuação do Império na questão

indígena, mas para o entendimento da própria sociedade e da nação brasileira em seu período de formação.

Neste texto José Bonifácio deixa clara sua discordância quanto à aplicação da “guerra justa” no relacionamento do Estado com as populações autóctones. “(...) foi ignorância crassa, para não dizer brutalidade, querer domesticar e civilizar índios à força d’ armas, e com soldados e oficiais pela maior parte sem juízo, prudência e moralidade” (art. 7º.) Expressa seu desagrado em ver “nestes últimos tempos, em século tão alumiado como o nosso, na corte do Brasil, foram os Botocudos, Puris e os bugres de Guarapuava convertidos outra vez de prisioneiros de guerra em miseráveis escravos”¹¹.

No contexto da Independência a significação inclusive demográfica dos “índios bravos” não podia ser subestimada. Um levantamento de paróquias realizado pelo Conselheiro Veloso em 1816 estimava a população do país em 3,2 milhões de pessoas, sem ai contar os “índios bravos”, por ele avaliados em cerca de 800 mil. Ou seja, ¼ da população pesquisada!

Para José Bonifácio, o chamado “Patriarca da Independência”, a estratégia de construção do país exigia que se atraísse os índios com justiça e brandura, pois ele acreditava serem em tudo “capazes de civilização”¹². À diferença dos relatos de diversos missionários e cronistas do século XVI, José Bonifácio não via os indígenas nem como habitantes de um possível paraíso terrenal, nem como portadores de uma natural propensão para o pecado e o mal.

Na sua visão “o homem primitivo nem é bom, nem é mau naturalmente, é um mero autômato, cujas molas podem ser postas em ação pelo exemplo, educação e benefícios”. E arremata: “Newton se nascera entre os Guaranis não seria mais que um bípede, que pesaria sobre a superfície do planeta; mas um Guarani criado por Newton talvez que ocupasse o seu lugar (...) Não falta aos índios bravos o lume natural da Razão”¹³.

O modo de incorporação dos indígenas à nação em formação parecia exigir o instituto da tutela sobre os “índios bravos” (isto é, aquela parcela da população autóctone que ainda se mantinha apartada da civilização). Os missionários seriam os mais credenciados para agir com justiça e brandura, mas a abertura de comércio seria igualmente um importante instrumento de civilização. Embora José Bonifácio falasse em “imitar e aperfeiçoar o método dos jesuítas”, não havia qualquer intenção de sugerir um isolamento dos indígenas em relação aos moradores. Ao contrário, ele incentivava os inter-casamentos de indígenas com brancos e mulatos (art. 5º.) e que “se procure introduzir como caciques das nações ainda não aldeadas alguns brasileiros de bons juízos e comportamento” (art. 6º.). Descrevia minuciosamente as formas pelos quais os indígenas deviam ser adaptados ao trabalho, indo progressivamente das tarefas mais simples (braçais, tropeiros, pescadores, vaqueiros) até o manejo das lavouras permanentes (artigos 21, 24-27, 30-32). Ao cabo, as aldeias de índios e as povoações de brancos deviam manter relações de colaboração e complementariedade (art. 36º.), estabelecendo-se feiras e circuitos de troca (art. 37º.), os indígenas vindo a constituir-se em mão de obra tanto para empreendimentos privados como públicos

(arts. 38º. e 41º.). Em casos de crimes e desordens, os índios não deveriam ficar impunes (art. 40º.), para isso sendo essencial a instalação de pequenos presídios militares em distância adequada dos aldeamentos (arts. 10º. e 11º.). Enfatizando a função civilizatória dos aldeamentos, ele observava que os cargos de maiores deviam ser reservados aos índios “que procurem vestir-se melhor e ter suas casas mais cômodas e asseadas” (art. 33º.).

O índio colonial enquanto um renascido

O regime discursivo quanto aos indígenas na colônia girava em torno da oposição entre “índios mansos” (que eram considerados, sem distinção legal, como “vassalos d’ El Rey”) e os “índios bravos” (considerados inimigos, aos quais se fazia guerra justa e promovia descimentos com o intuito de vir a reduzi-los e catequizá-los). A “guerra justa” era um procedimento que integrava esse complexo de atitudes e nunca foi seriamente questionada em sua essência, apenas nos seus excessos e ilegalidades.

Os fatos históricos e literários que se tornaram memoráveis e dignos de registro colocavam a ênfase no batismo e na aliança com os portugueses, celebrando o nascimento de um novo homem, um fiel súdito do rei de Portugal. Assim foi com Tibiraçá em São Paulo, Araribóia no Rio de Janeiro, o cacique Arcoverde dos Tabajaras em Pernambuco e mais tarde com Antonio Felipe Camarão, Potiguara. Os líderes indígenas associados aos franceses e holandeses foram ao contrário qualificados como “traidores” e receberam os castigos previstos nessa condição, sem que os narradores dele minimamente se apiedassem. O destino da população autóctone, tal como concebido pelo Marques de Pombal, era fundir-se com os portugueses e dar origem ao povo que habitaria a colônia. O fim do indígena era o abandono da sua condição de pagão e infiel, não uma morte, mas um renascimento, não importando o quanto outros fatos, julgados menores, pudessem turvar a cena.

A Independência desencadeou um conjunto complexo de processos, associados sobretudo ao segundo reinado, que acarretaram a alteração do regime discursivo quanto aos indígenas. A atenção de políticos, legisladores e autoridades se deslocou para os “índios bravos”, que eram aqueles que impunham limites à expansão da colonização, enquanto os “mansos”, os índios coloniais, já estariam de alguma forma integrados na vida econômica e social da antiga colônia. Na mesma direção irão encaminhar-se as manifestações artísticas e expressões populares quanto aos indígenas que, para efeitos de exposição e análise, agrupamos em seis feixes geradores de sentido.

O nativismo:

A emancipação política trazia um novo olhar sobre as populações autóctones, não mais enquanto pagãos que se converteriam em possíveis súditos da Coroa portuguesa, mas sim como os originais e legítimos donos daquela terra, aqueles que precederam os portugueses. De um certo modo poderiam ser considerados os primeiros brasileiros.

Com o retorno à Lisboa de D. João VI e de sua corte, a cidade do Rio de Janeiro deixou de ser a capital do Império Português, registrando-se nos anos seguintes uma crescente pressão de deputados e de políticos da metrópole para que o Brasil retornasse à condição colonial. Antes e mesmo após a declaração da Independência eclodiram no Brasil movimentos populares e de âmbito regional voltados para o questionamento do poder central. Um forte sentimento anti-português manifestava-se em algumas províncias, onde uma elite comercial portuguesa recusava-se a aceitar a separação política da antiga metrópole.

Isso foi mais pronunciado na Bahia, onde as autoridades locais e os grandes comerciantes ignoraram por quase um ano a declaração de independência. O movimento nacionalista, iniciado na cidade de Cachoeira, expandiu-se ao recôncavo baiano e, após alguns embates com tropas portuguesas, chegou a Salvador no dia 02 de julho de 1823. Após a capitulação dos portugueses, uma multidão composta por soldados, populares e escravos alforriados, em um ato de desafio aos comerciantes lusitanos, desfilou e cantou pelas ruas da cidade, puxando uma carroça (que antes havia transportado peças de artilharia) sobre a qual haviam colocado um velho indígena. No ano seguinte a celebração voltou a ocorrer, sendo o velho substituído por uma escultura em ferro, chamada popularmente de “o caboclo”, representando um indígena que com sua lança atingia uma figura portando elmo e armadura, que ocupava um plano inferior, numa evidente alusão à derrota dos portugueses¹⁴.

A manifestação teve durante algumas décadas um acentuado caráter lusófono, a figura do caboclo sendo estampada na primeira página de alguns jornais baianos anti-portugueses. Na década de 1840, um governador, observando o desconforto sentido pelos comerciantes lusos e pretendendo supostamente dar uma autenticidade histórica ao personagem, mandou construir uma imagem feminina, em homenagem à índia Paraguaçu. Esta seria uma “princesa indígena”, filha de um importante cacique, que viera a contrair matrimônio com o naufrago português Fernão Álvares, o Caramuru, constituindo um legendário casal que remetia à fundação da colônia¹⁵. A pretendida substituição da figura do caboclo pela de Paraguaçu quase acarretou uma sublevação popular, o governador tendo que às pressas admitir o retorno do primeiro ao desfile¹⁶.

Em termos populares a nova imagem foi denominada de “cabocla”, ou seja, a mulher do “caboclo”, o qual continuou a centralizar as atenções, lhe sendo progressivamente atribuída uma importância mágico-religiosa, tornando-se também objeto de culto, recebendo oferendas e pedidos variados. A data de 2 de Julho até hoje continua a ser comemorada com um grande cortejo cívico, associada ao contexto da Independência e à celebração religiosa do “caboclo” (que inclusive pelos seguidores do candomblé é identificado como uma poderosa entidade sobrenatural, aquela que é o “dono da terra”¹⁷).

Em manifestações eruditas, como na poesia e na literatura, também se expressava um forte sentimento nativista e os indígenas freqüentemente eram utilizados como símbolos da nação jovem e não

puramente européia. Em 1836 Gonçalves de Magalhães, que quase duas décadas depois viria a publicar o poema épico “A Confederação dos Tamoios” (1857), lançou as bases do movimento romântico no Brasil¹⁸. Alguns anos depois, ainda em Coimbra, Antonio Gonçalves Dias escreveu a “Canção do Exílio” (1843), onde cantava a beleza impar de sua terra e terminava pedindo: “não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá”¹⁹.

A atenção à temática indígena porém já estava presente em fragmentos inicialmente por ele esboçados em 1842, depois retomados em 1846 em São Luis, do Maranhão, que deram origem ao “Canto do Piaga”²⁰. Chegando ao Rio de Janeiro ele publicou em três livros sucessivos os seus poemas²¹. No último desses, algumas poesias como “Marabá” e “Leito de Folhas Verdes”, mas sobretudo “I Juca Pirama”, delineiavam com enorme vigor o indianismo.

“Os Timbiras”, que no dizer do próprio autor, correspondiam a uma epopéia similar à Iliada (“uma Iliada americana”), foram objeto de um trabalho continuado iniciado em 1847 (quando teria mostrado a Antônio Henriques Leal seis cantos), prosseguindo em Paris (em 1853 escrevia que tinha prontos 12 cantos), só dando por terminado o trabalho em 1861. Como os originais foram perdidos no naufrágio que vitimou o poeta, nas costas do Maranhão, em seu retorno em 1864, só conhecemos dessa obra a versão publicada em Dresden, em 1857, que se limitava aos quatro cantos iniciais e que era dedicada ao Imperador Pedro II²². O ano de 1857, com a edição igualmente do poema épico de Gonçalves de Magalhães, vem assim a disponibilizar em sua plenitude conhecida a poesia indianista.

Tal como em José Bonifácio a colonização é fortemente criticada por seus efeitos nefastos sobre os indígenas. “América infeliz, já tão ditosa/ antes que o mar e os ventos não trouxessem/ a nós os ferros e os cascavéis da Europa/ Velho tutor e avaro cobiçou-te, desvalida pupila (...)”²³. Para pensar a relação colonial o autor utiliza a figura jurídica da tutela, a Europa é masculina, velha e sagaz, a América mulher, jovem e indefesa, a colonização devendo ser equiparada a um estupro.

Questiona com muita firmeza os valores da colonização: “Chame-lhe progresso/ Quando do extermínio secular se ufana/ Eu modesto cantor do povo extinto/ Chorarei nos vastíssimos sepulcros que vão dos Andes, e do Prata/ Ao largo e doce mar das Amazonas”²⁴. Aponta também as deformações que a jovem nação há de purgar pelas origens que possui, arrematando: “Aos crimes das nações Deus não perdoa”²⁵. Ao falar das lutas entre os europeus para apossar-se da América, não estabelecia diferenças entre holandeses, espanhóis, franceses e portugueses, acusando-os de estar “retalhando entre si vosso domínio/ Qual se vosso não fora?”²⁶

A própria descoberta, com a chegada das caravelas portuguesas, é repensada em termos candentes de revolta e de uma anunciada tragédia: “Branças asas abrindo ao tufão, como um bando de cândidas garças/ que nos ares pairando - lá vão.../Nossas terras demanda, fareja.../esse monstro – o que vem cá buscar?/ Não sabeis o que o monstro procura?/ Não sabeis a que vem, o que quer?/ Vem matar vossos bravos guerreiros/ vem roubar-vos a filha, a mulher!”²⁷.

A identificação do poeta e de seu leitor com os indígenas passava por uma postura nativista, de valorização das coisas brasileiras em contraposição com aquelas vistas como estranhas, artificiais e importadas. “Não me deslumbra a luz da velha Europa/Há de apagar-se, mas que a inunde agora/ E nós... sucamos leite mau na infância/ foi corrompido o ar que respiramos”. O autor se auto-representa como um filho da terra, com novos temas e uma nova linguagem (em que incorpora extensamente vocábulos e expressões da língua Tupi e detalhadas descrições da natureza tropical). “Cantor modesto e humilde/ a fronte não cingi de mirta e louro/ antes de verde rama engrinaldei-a/ d’ agrestes flores enfeitando a lira/.../ cantor das selvas, entre bravas matas/áspero tronco de palmeira escolho/ unido a ele soltarei meu canto/enquanto o vento nos palmares zune/ rugindo os longos encontrados leques”²⁸.

Mas se a inspiração poética deveria surgir de “um sítio em que meus olhos não descubram, triste arremedo de longínquas terras”²⁹, a avaliação sobre os indígenas não deixa dúvidas – trata-se do “povo americano, agora extinto”³⁰. A lírica indianista se reportava exclusivamente ao passado mais remoto, como veremos a seguir, seja com o relato da nobre vida dos indígenas antes da chegada dos portugueses, seja com a morte gloriosa dos guerreiros Tupis.

É importante destacar desde já que tal modo de pensar terá conseqüências sociais muito negativas para os índios reais, funcionando como uma espécie de atestado poético da inexistência ou irrelevância dos indígenas contemporâneos³¹, permitindo justificar políticas que implicaram em grandes prejuízos para esta população. Na seqüência da Lei de Terras de 1850 as posses indígenas em áreas de antigos aldeamentos foram questionadas pelas autoridades das provinciais do norte. No Ceará em 1863 foi decretada a inexistência de índios e suas terras destinadas à colonização. Em Pernambuco e na Paraíba na década de 1870 comissões de engenheiros fizeram demarcação de lotes destinados a particulares em aldeamentos então considerados extintos. Entre estes foram relacionadas terras hoje pertencentes aos atuais índios Fulniô, Pankararu, Potiguara, entre outros³²).

A nobreza pretérita dos indígenas:

No mesmo ano de 1857, com a publicação em livro do romance “O Guarani”, o indianismo deixava de ser unicamente uma manifestação poética, para expressar-se também no domínio literário. Isso ampliou bastante o seu círculo de influência. As obras românticas atingiam um número de leitores muito maior do que o das suas tiragens, pois tinham uma circulação prévia através de periódicos diversos e mesmo dos suplementos de jornais.

O romance se passava em um lugar distante e em um período nebuloso, em que “a civilização não tivera tempo de penetrar o interior”, quando D. Antonio Mariz, um fidalgo português que assistira à derrota de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, decidiu se transplantar para as selvas do Brasil³³. A micro-sociedade que tentaria fazer Portugal ressurgir das próprias cinzas naquelas paragens longínquas, compunha-se de sua filha Cecília, um prometido genro (o fidalgo Álvaro), um ex-frei carmelita que

perdeu a fé (Loredano), além de trabalhadores e artesãos. Como oponentes, a natureza indomada e os ferozes índios Aymorés.

Num primeiro momento tratava-se de erguer as casas e decorá-las, de fazer funcionar uma sesmaria. Nessa parte ocorreu o encontro de D. Antonio com o índio Peri, que era da nação guarani, usava uma túnica de algodão e falava o português. Peri curva-se diante do fidalgo e beija-lhe a mão. Como num romance de cavalaria Peri, guerreiro livre, sentiu-se escravo de um sonho, primeiro com uma imagem de Nossa Senhora, depois pelo amor de Cecília (a quem chama de Ceci, pois em sua língua isso indicaria sofrimento, e para ele o amor seria indissociável do dever e do sofrimento).

Num segundo momento ocorreram os ataques dos Aymorés, mostrando a inviabilidade daquele experiência civilizatória. A força, coragem e fidelidade de Peri ao senhor feudal reproduziam os valores medievais pelos quais D. Antonio se movia. Álvaro, ao contrário, sucumbiu aos encantos de Isabel, uma mestiça sedutora, e veio a morrer em combate³⁴.

Em um terceiro momento, vendo que somente Peri podia salvar-lhe a filha, D. Antônio o batizou e atribuiu-lhe seu próprio nome. Seria a vitória do amor casto e puro sobre a conduta licenciosa e afastada da virtude, com o surgimento de um outro Brasil, fruto de uma união entre um indígena e uma mulher branca. Mas uma grande enchente do rio Paquequer, como um operador da lavagem das impurezas, sepultou aos índios Aymorés e vai tragar em sua correnteza também o jovem casal.

Alfredo Bosi³⁵ observa que a preocupação de Alencar com o enobrecimento dos personagens centrais é tal que leva muitas vezes ao rompimento de uma cadeia narrativa verossímil. Em sua análise desse romance, chama atenção para uma ordem de fatos que o autor aponta de forma marginal, mas que ao longo da trama condena a uma zona de invisibilidade. Por trás do solar dos Mariz havia dois grandes armazéns ou senzalas, habitados por 40 “aventureiros e acostados”, os quais viviam da exploração dos recursos do sertão que levavam para vender no Rio de Janeiro, dividindo os lucros com o fidalgo. A busca de riquezas minerais e extrativas não esteve historicamente dissociada da captura e escravização de indígenas. O próprio Bosi destaca que “os usos e costumes dos mercenários” não podiam ser idênticos ao do “castelão”, a colônia não vindo a “repetir a Idade Média”, mas “abraçando uma sociedade já aberta”³⁶.

Nessa linha Bosi anota que o contexto político em que vicejou o indianismo correspondia a uma sólida hegemonia dos conservadores, bloqueando a discussão sobre a questão servil. Uma comparação entre as diferentes modalidades de indianismo e de nacionalismo encontradas em Gonçalves Dias e em José de Alencar, mostraria que o primeiro nasceu sob o signo de fortes conflitos nas províncias do norte entre “brasileiros” e “marinheiros” e tensões locais anti-lusitanas, enquanto o segundo se formou no período que vai da maturidade precoce de Pedro II (da qual inclusive seu pai fora um hábil articulador) e a conciliação conservadora dos anos 50.³⁷

A construção de uma galeria de personagens indígenas (reais ou ficcionais) descritos sempre positivamente, remetidos apenas ao passado, nunca à contemporaneidade, irá ter um correlato em

processos sociais em curso especialmente durante o segundo reinado. Formava-se paralelamente uma nobreza brasileira, cujos títulos e nomes (familiares e individuais) não remontavam a casas dinásticas, linhagens e honrarias ancestrais outorgadas pelos monarcas europeus, mas sim de distinções concedidas pelo Imperador e que frequentemente recuperavam a toponímia do país, bem como palavras e nomes de nações indígenas.

A morte gloriosa dos guerreiros:

Um dos mais famosos poemas indianistas de Gonçalves Dias tinha como espinha dorsal da criação artística o tema da morte gloriosa e edificante. A cena era de um bravo guerreiro Tupi que, tendo caído prisioneiro dos Timbiras, devia passar pelo ritual antropofágico, onde desafiaria os seus matadores e lhes ameaçaria com a vingança futura de seus parentes. “Sou bravo, sou forte; sou filho do Norte; meu canto de morte; guerreiros ouvi. Já vi cruas brigas; de tribos inimigas; e as duras fadigas; da guerra provei. Andei longes terras; lidei cruas guerras: vaguei pelas serras; dos vis Aimorés. Vi lutas de bravos; vi fortes – escravos!; de estranhos ignavos; calcados aos pés”³⁸

O cenário é a América antes da chegada dos europeus. Toda a trama tem por finalidade mostrar como entre os indígenas a coragem, enquanto valor social e marca da honra, deve predominar sobre os sentimentos familiares e a piedade. A morte em combate ou no ritual antropofágico, segundo as tradições de povos guerreiros, não é o fim, mas a expressão natural de um ciclo de vida social, com a antecipação da vingança e a reafirmação da honra individual e coletiva. O próprio título do poema já apontava para isso: “I-Juca-Pirama”, que em língua Tupi significaria “o que há de ser morto, o que é digno de ser morto”³⁹.

Ao lembrar porém de seu velho pai, cego e sem arrimo, que deixara na aldeia, o guerreiro chorou. O chefe Timbira mandou-o de volta: “Parte, não queremos com carne vil enfraquecer os fortes”⁴⁰. Ao retornar o filho à aldeia, o pai soube do ocorrido e leva-o de volta aos Timbiras, dizendo-lhes para prosseguir com o rito de morte. O chefe Timbira recusa: “só de heróis fazemos pasto”⁴¹. O pai reage com uma terrível imprecação, amaldiçoando ao seu filho antes tão querido: “Não descende o covarde do forte/ pois choraste, meu filho não és/ possas tu, descendente maldito/ de uma tribo de nobres guerreiros/ implorando cruéis forasteiros/ seres presa de vis Aimorés/ / Sê maldito e sozinho na terra/ pois que a tanta vileza chegaste/ que em presença da morte choraste/ tu, covarde, meu filho não és!”⁴² Afinal o filho se rebela, lutando e demonstrando seu valor no combate aos guerreiros Timbira. O chefe manda então prosseguir com o rito de morte, cuja história um velho Timbira irá guardar, relatando para os mais jovens: “Meninos, eu vi”.

Em 1874, em uma de suas últimas obras, por ele classificada não como “romance”, mas como uma “lenda Tupi”, José de Alencar dedicou-se a pensar os indígenas em um contexto puramente pré-colonial. Ubirajara era um jovem guerreiro Araguaia, intensamente amado por Jandira. Em uma incursão às terras

dos Tocantins conheceu a virgem Araci. Em função da coragem e destreza com que ele se comportou nas guerras realizadas pelos Araguaia, Ubirajara foi escolhido para a chefia. Voltou, contudo, à aldeia dos Tocantins e disputou com outros guerreiros a possibilidade de vir a desposar Araci. Ao final Ubirajara tornou-se “o chefe dos chefes e o senhor das florestas”, unindo aos Araguaia e Tocantins dentro uma poderosa nação, que tomou o nome do herói e ainda controlava os sertões quando ali chegaram “os caramurus, guerreiros do mar”⁴³.

Contrariamente à ferocidade e ao primitivismo com que foram antes descritos nas fontes coloniais, José de Alencar pretendia com essa narrativa fazer o leitor compartilhar de seu orgulho em ser descendente destes povos. Por isso, como observa M. Cavalcanti Proença, ele configurou o índio como “guerreiros valentes, amigos leais, esposas dedicadas até o sacrifício”, de um modo tal que aí a nacionalidade pudesse encontrar as suas origens⁴⁴.

Em uma nota de advertência Alencar afirmava que “historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, se não de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. (...) duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem os selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da sua catequese; os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios”⁴⁵.

Os europeus freqüentemente esqueciam-se de que “eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos”, omitindo assim as coisas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens”⁴⁶. Para modificar tal imagem, o autor mergulhou em uma extensa pesquisa bibliográfica, que se traduziu em alentadas e numerosas notas (que ocupam quase 1/3 da obra).

É importante perceber como o tema da antropofagia, tão nevrálgico para as avaliações ocidentais sobre os indígenas, recebeu um tratamento inteiramente diferenciado nos autores indianistas e nos cronistas coloniais. À diferença de tais fontes, que sempre expressaram sua profunda repulsa e indignação frente à antropofagia, Gonçalves Dias a tratava puramente como parte de um complexo cultural próprio às sociedades guerreiras, destacando a coragem e a virtude individual dos personagens que delineara. Alencar por sua vez considerava-a uma instituição característica de certas sociedades indígenas, relacionando diretamente a antropofagia à distribuição interna da honra e do prestígio, em tratamento muito semelhante ao que Florestan Fernandes⁴⁷ faria no século seguinte.⁴⁸

O índio como exterior à fundação do país:

Se no domínio da poesia e da literatura o indianismo, pela importância que assumiu, é freqüentemente referido como um movimento que se integra à doutrina estética da escola romântica mas que possui uma identidade própria⁴⁹, na pintura outros critérios predominam como demarcadores de

semelhanças e descontinuidades. Neste domínio seria bem mais arbitrário isolar alguns autores e obras e classificá-los como “indianistas”.

Em razão disso focalizaremos neste sub-capítulo e no que lhe segue, respectivamente, as representações visuais sobre os indígenas seja enquanto parte de uma atividade de tradução artística da nacionalidade, seja enquanto re-leituras de personagens e eventos delineados por produções literárias de algum modo vinculadas ao indianismo.

O rompimento com a tradição do barroco colonial não deve ser relacionado de um modo direto e simplista à chegada da Missão Francesa e à criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios⁵⁰. De 1816 a 1818 o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824) ocuparam-se com a construção no Largo do Paço, no centro do Rio de Janeiro, de um templo, um arco do triunfo e um obelisco, obras destinadas aos festejos de aclamação do Príncipe Regente D. João como Rei de Portugal, Brasil e Algarve.⁵¹ A suntuosidade não deixava dúvidas quanto à ambição: a aclamação do rei deveria evidenciar sua importância e apresentá-lo como herdeiro de três grandes tradições da humanidade, lembrando Grécia, Roma e o Egito Antigo⁵². A monarquia portuguesa que tivera, em 1646, com D. João V, a Imaculada Conceição como a sua padroeira, agora destinava à Minerva o lugar de destaque na aclamação do soberano, preferindo aproximar-se da retórica iluminista (levada a seu extremo no período napoleônico) e inserindo-se igualmente no processo de laicização do Estado, iniciado pelo Marques do Pombal⁵³.

As atividades dos artistas franceses prosseguiram sob o signo do mecenato joanino até 1826⁵⁴, quando foi instituída a Academia Imperial de Belas Artes. Debret foi nomeado para a sua direção e, com a colaboração de Grandjean de Montigny e dos irmãos Ferrez, delineou seu primeiro estatuto. Neste ano foi também inaugurado o prédio desenhado por Grandjean de Montigny, em cuja fachada aparecia a figura de Minerva e de Apolo, deus da música e da poesia.

Com o retorno de Debret à França em 1831⁵⁵, iniciou-se uma segunda fase da AIBA⁵⁶, onde destacou-se especialmente Felix Émile Taunay, que esteve à testa da AIBA durante a maior parte desse período (1834-1851). Em sua gestão ocorreu a criação de prêmios de incentivo aos melhores trabalhos anuais ((Medalha de Ouro, instituída em 1834, e Medalha de Prata, em 1836), Exposições Gerais (1840) e Prêmios de Viagem e treinamento no exterior (1845). Uma terceira fase (1854-1890) começou com a nomeação de Manuel de Araújo Porto-Alegre, em 1854, a reforma de seu estatuto e a implantação da chamada Reforma Pedreira (ampliando o leque de disciplinas e fortalecendo aplicações práticas). Neste período diminuiu a ascendência de professores estrangeiros, a instituição foi fortalecida com a organização da biblioteca e da pinacoteca, bem como a incorporação do Conservatório de Música.

A AIBA, sobretudo a partir da gestão de Felix Taunay, partilhava com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, outra instituição fortemente apoiada por Dom Pedro II, a preocupação em

contribuir para a formação de uma identidade nacional. Só que por suas dinâmicas diferenciadas, enquanto o IHGB, era um local de debate das grandes questões nacionais e, através da sua revista, de divulgação de textos e documentos julgados importantes para a história do país, a AIBA tinha como objeto a formação de uma nova geração de artistas brasileiros. Congregando pessoas de diferentes profissões, o IHGB atuava como um foro de articulação da elite, contribuindo para a formação de um projeto nacional⁵⁷. Nesse sentido sua intervenção na produção literária era mais como uma caixa de ressonância e eventual consagração (como ocorreu com alguns autores indianistas, notoriamente Gonçalves Dias), não na definição e transmissão de procedimentos técnicos (como era o caso da AIBA).

Felix Taunay em diversas ocasiões explicitou como entendia a formação do artista brasileiro, função precípua da AIBA: o artista deveria contribuir para a educação dos povos e o enaltecimento das virtudes cívicas⁵⁸. É nesse contexto que foram elaboradas, na terceira fase da AIBA, telas amplamente divulgadas e apreciadas, que constituíram-se em verdadeiros emblemas da nacionalidade. A ênfase em temas históricos não foi de maneira alguma dirigida para os indígenas, mas sim para os momentos e personagens gloriosos da formação do país⁵⁹.

No caso brasileiro isto se manifestava em uma simples listagem das obras realizadas de 1840 a 1890 por autores vinculados a Academia: “Desembarque em Porto Seguro de Pedro Álvares Cabral” (1842), de Rafael Mendes de Carvalho; “Nóbrega e seus companheiros” (1843), de Manuel Joaquim Corte Real; “A Primeira Missa no Brasil (1860), de Victor Meirelles; “Combate Naval do Riachuelo” (1872), de Victor Meirelles; “Passagem de Humaitá” (1872), de Victor Meirelles; “Juramento da Princesa Isabel” (1875), de Victor Meirelles; Batalha de Guararapes (1879), de Victor Meirelles; Batalha do Avaí (1879), de Pedro Américo; e “Grito do Ipiranga” (1885), de Pedro Américo.

Em comparação com outras obras do período há relativamente muitos escritos sobre a “Primeira Missa no Brasil”. Tem sido em geral apontada sua conexão com a carta de achamento do Brasil escrita por Pero Vaz de Caminha, documento que não apresenta os indígenas de forma desfavorável nem registra aspectos conflituosos destes com os portugueses. A carta de Caminha esteve por séculos guardada na Torre do Tombo, sendo conhecida no Brasil através de sua reprodução parcial em 1822 por Aires de Casal⁶⁰, e nos anos seguintes pelos livros de Ferdinand Denis e Robert Southey⁶¹. Manuel Porto-Alegre, em carta ao seu pupilo, versejando, aconselha-o: “Lê Caminha, ó artista, marcha à glória/ Já que o céu te chamou Victor na terra/ Lê Caminha, pinta e então caminha”⁶².



Em sua permanência em Paris Victor Meirelles deve ter visto ou tomado conhecimento do quadro de Horace Vernet intitulado “Première Messe em Kabilie”, apresentado no Salon em 1855⁶³. As similitudes se limitam a mostrar o lugar da celebração religiosa na expansão dos europeus por regiões ocupadas por povos pagãos. Jorge Coli observa como Meirelles dá ao tema um tratamento radicalmente diverso daquele realizado por Vernet, tomando distância em relação à cena principal (enquanto Vernet busca marcar com precisão a celebração religiosa); servindo-se de um formato horizontal que favoreceria a inclusão da paisagem e do próprio olhar do espectador (em oposição ao formato vertical da tela e supostamente ao olhar hierárquico e ordenador que induziria); operando com uma passagem de tons de grande suavidade (em contraste com os uniformes e baionetas dos soldados) ⁶⁴.

A incorporação de populações não cristãs pela expansão comercial e militar do ocidente, vistas através das pinturas de Vernet e Meirelles, remetem a visões antagônicas. No primeiro caso as diferenças culturais são evidentes e apenas remetem a sobreposições, no segundo a composição da tela aponta para uma possível fusão, em que o encontro de civilizações transparece, na expressão de Coli, como uma espécie de “útero fecundador” da nacionalidade⁶⁵. Tais aspectos sem dúvida foram importantes para o grande sucesso da obra de Meirelles, exposta inicialmente em Paris no Salon em 1861 e ainda no mesmo

ano no Rio de Janeiro, trazendo para seu autor o cargo de professor honorário da AIBA e o grau de cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa⁶⁶.

A calorosa acolhida obtida no contexto cultural que acima delineamos, não deve excluir leituras que apontam em outras direções. Destacando que o foco da pintura é colocado no altar, Cadorin observa que os indígenas seriam “meros espectadores de um ritual que não compreendem” e revelam assim um total desconhecimento do que está acontecendo⁶⁷. Em um trabalho comparativo entre Brasil e Estados Unidos sobre a construção de ícones da nacionalidade, Guimarães⁶⁸ chama atenção para como na pintura de Meireles os indígenas são apresentados como seres da natureza, que permanecem na contra-luz e se integram à paisagem, assistindo passivamente à celebração do episódio inicial da história do Brasil.

Sendo inteiramente estranhos ao significado dos atos históricos que ali se realizavam, os indígenas seriam assim figurados apenas enquanto eventuais testemunhas da formação da nação, não como seus protagonistas. É fundamental atentar para como a retórica da *casualidade* e da *surpresa* está associada à grande maioria das narrativas sobre o descobrimento, fazendo parte de um dos efeitos ideológicos fundamentais que contribuem para o encobrimento da presença indígena na história da colônia⁶⁹. A tela de Victor Meirelles, que seria doravante seguidamente repetida nos manuais históricos e livros escolares, foi a tradução visual do espírito da carta de Caminha, fornecendo ao contexto intelectual e político do Segundo Império a certidão de batismo e antiguidade que ele tanto desejava⁷⁰.

Da pretendida e aclamada fundação da nação, engendrada no Segundo Império e no momento de consolidação de instituições centrais de cultura e de administração pública, os indígenas não são de fato atores efetivos, nem testemunhas por si mesmas válidas ou fidedignas. Se não estão inteiramente ausentes, nem são tratados como oponentes, isso não lhes dá a condição de partícipes desse processo, investidos portanto de obrigações e direitos⁷¹. É esta ambigüidade fundadora, sob o fascínio de uma aparente harmonia e integração mais profunda, quase vegetal, com o meio ambiente, que coloca em operação a produção de um efeito de esquecimento.

A morte como o destino trágico dos indígenas

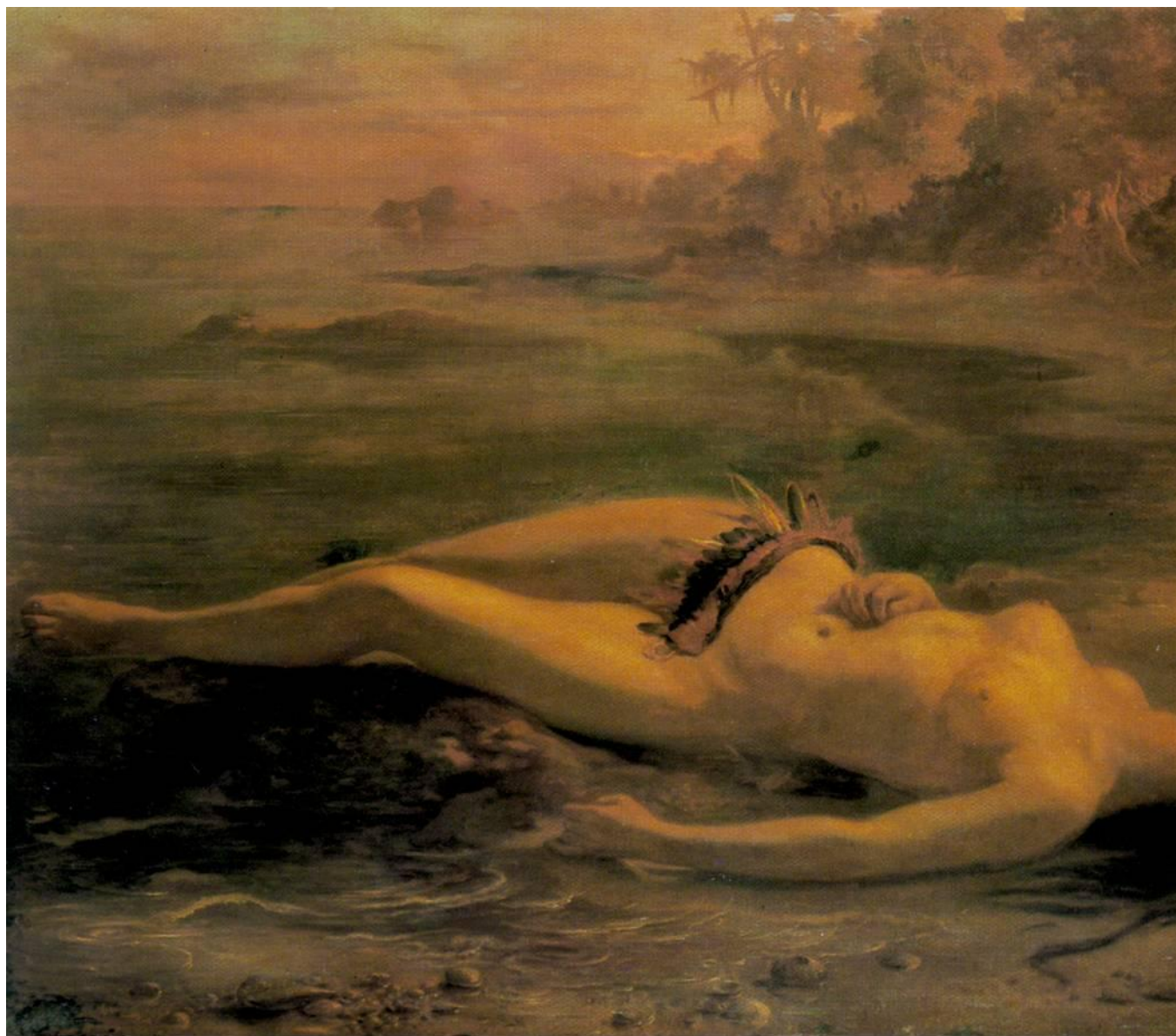
Além dos grandes momentos da história nacional, a produção de imagens sobre o índio nas décadas de 1870 e 1880 teve como fonte de inspiração o indianismo, aí incluindo obras bem anteriores ao movimento, mas que poderiam ser consideradas como precursoras dessa temática. Na perspectiva da época, o artista estaria em ambos os casos lidando com um passado remoto, relativo a episódios iniciais da colonização.

A re-elaboração imagética das produções indianistas acabou por selecionar com mais força um tema em especial, a morte dos indígenas, que seria predominante nas obras mais famosas e destacadas. No período colonial os mecanismos violentos de mobilização dos indígenas, como os “descimentos”, as “tropas de resgate” e as “guerras justas”, não eram questionados em sua natureza, mas apenas em algumas

modalidades de aplicação, avaliadas como distorcidas ou excessivas. A disputa que os missionários mantiveram com os moradores tinha por objeto a regulação dessas atividades, não a sua supressão, de vez que eram por esses meios que eram abastecidas não somente as fazendas, os serviços de particulares e as obras públicas, mas também as próprias aldeias.

O objetivo mais nobre da colonização, ademais de ganhos materiais, era a transformação do indígena em cristão, a salvação da sua alma, o que implicava em um renascimento espiritual. Foi com o iluminismo e com a supressão da guerra justa que o indígena veio a ser pensado não mais puramente enquanto pagão, mas enquanto homem suscetível de dor e sofrimento. É neste contexto que no século XIX a morte do indígena foi descoberta enquanto fenômeno estético pela pintura acadêmica brasileira, que não sofria apenas a influência do estilo neoclássico, mas também das adaptações introduzidas por Debret e, mais tarde, do romantismo acadêmico (pompiérismo) que imperava nos ateliês de Paris onde estagiavam alunos premiados pela AIBA. O pendor do romantismo para abordar a existência humana em sua dimensão trágica, destacando aspectos por vezes lúgubres, por certo contribuiu para tal escolha⁷².

O primeiro movimento nessa direção ocorreu com Victor Meirelles, que inspirou-se em poema épico pautado no arcadismo, escrito ainda no século XVIII por Frei José de Santa Rita Durão, frade agostiniano nascido no Brasil, mas educado e residente em Portugal. Editado pela primeira vez em 1781, em Lisboa, a obra foi re-impressa no contexto do segundo reinado⁷³. O objeto dessa poesia, por alguns identificada como “o mais brasileiro de nossos livros”⁷⁴, é a existência aventureira do naufrago português Diogo Álvares, Caramuru, que haveria desposado Paraguaçu, uma princesa indígena (depois batizada como Catarina), tornando-se senhor daquelas terras e com sua extensa prole contribuindo para a criação da primeira capital colonial dos portugueses na América.



A recuperação que Meirelles fez dessa narrativa é filtrada, no entanto, através de uma outra personagem, Moema, que na narrativa ocupava um lugar periférico. Moema, que inclusive dá título a essa bela tela, era a índia que, ao ver Caramuru seguir para a Europa, levando Paraguaçu como sua única esposa, lançou-se ao mar e nadou junto à caravela, até perecer afogada. O quadro, um dos mais valorizados do autor, recria uma atmosfera lírica. O corpo da índia, atirado à praia, mantém sua inteireza e dignidade, enquanto uma primorosa recomposição da paisagem, com uma praia deserta e um cenário de nuvens, sugerem o mundo etéreo e ilusório da alma dela⁷⁵.

O poema épico “O Uruguai”, de Basílio de Magalhães, também sofreu uma utilização similar. Foi dedicado e concebido originalmente como uma ode à atuação de Gomes Freire de Andrade, Conde de Oeiras, comandante das tropas portuguesas que, ainda no século XVIII, levaram de vencida aos indígenas Tapes, liderados por Sepé Tiaraju.

O que o pintor, J. Almeida, retratava no entanto era o episódio da morte de Lindóia, esposa de Cacambo, um dos líderes indígenas mais próximos de Sepé Tiaraju. Após a morte deste em batalha, Cacambo foi aprisionado, submetido a fortes pressões e depois envenenado. Sua formosa e altiva mulher, que o visitara no cárcere, ao saber da terrível notícia busca voluntariamente a morte, dirigindo-se a um bosque escuro e negro “onde ao pé de uma lapa cavernosa/ cobre uma rouca fonte, que murmura/ curva latada de jasmins e rosas./Este lugar delicioso e triste/ cansada de viver, tinha escolhido/ Para morrer a mísera Lindóia.” Uma perigosa serpente veio a passear sobre seu corpo. Seu irmão, que a seguira, conseguiu com uma flecha certa atingir o animal agressor, cravando-o contra uma árvore. Antes porém a serpente deixou no seio de Lindóia as marcas de seu veneno .



O pintor retratou essa cena com grande lirismo, mas também com bastante fidelidade face à narrativa de Basílio de Magalhães. Um fragmento do poema sintetiza a intenção do quadro e a meu ver explicita a escolha estética que conduzia os pintores acadêmicos a um permanente interessado no tema da morte: “Inda conserva o pálido semblante/ Um não sei quê de magoado e triste./Que os corações mais duros entenece/ Tanto era bela no seu rosto a morte”.⁷⁶

O tema da morte, com o seu séqüito de sensações e sentimentos coligados, sua aparente espontaneidade e pureza, sua apregoada beleza e expressão da sublime humanidade, aparece nesse período histórico sistematicamente associado aos indígenas. Além dos destacados exemplos acima colocados, podemos citar ainda “Moema”, de Rodolpho Amoedo, Moema, de Décio Vilares⁷⁷, “As exéquias de Atala” (1878), de Augusto Rodrigues Duarte⁷⁸.

Para encerrar as menções a este tema, devemos passar rapidamente pela conhecida tela intitulada “O último tamoio”, realizada por Rodolpho Amoedo em 1883. Como os exemplos acima relacionados, trata-se de uma transposição de um poema épico para uma pintura marcada pelo romantismo. A inspiração é a “A Confederação dos Tamoios”, peça publicada por Domingos José Gonçalves de Magalhães em 1857. Ao invés de imagens de combates e de retratar atos de heroísmo, o que pintor exhibe ao espectador é o cru final da conquista da Guanabara pelos portugueses, com um indígena agonizante e um missionário que busca ampará-lo.

O extermínio dos Tamoios é apresentado em uma dimensão puramente individual. Não há sinais de escaramuças ou refregas, não se vêem armas de vencedores ou vencidos, nem bandeiras e troféus. A nudez de seu corpo é testemunha de sua plena humanidade e a morte é a expressão bruta de um destino comum. O manto negro do jesuíta, esforçando-se por ampará-lo, talvez lhe ministrando os sacramentos, mas impotente para deter a sua morte, nos escancara uma outra conclusão: o desaparecimento dos indígenas é inevitável, uma fatalidade, que nem o mais elevado ideal cristão consegue deter.



A morte “quase vegetal” do indígena

A criação literária do indianismo que mais profundamente se entranhou na vida brasileira no final do século XIX foi *Iracema*, cujo autor, José de Alencar, a precedeu de um “argumento histórico”, onde deixava claro que as ações que relatava estavam referidas aos primeiros episódios da conquista do Ceará. Ele porém não a classificava como romance histórico, mas sim como “lenda do Ceará”. Antecipava assim as características básicas da obra, que poderiam ser censuradas em um romance - o forte

esquematismo de seus poucos personagens⁷⁹. A edição original foi de 1865, a segunda edição, com o acréscimo de um prólogo, datando de 1870.

A narrativa é bastante simples. Iracema, a jovem filha do pajé dos Tabajaras, a virgem possuidora dos segredos da preparação da jurema, apaixona-se por Martim, guerreiro português que se perdeu naquelas terras. Embora todo o relato apenas exalte suas qualidades (a beleza, a destreza no uso do arco, o amor filial e fraterno, sua devoção e fidelidade a seu esposo), Iracema é duplamente pecadora, tanto por sua pureza dever ser apenas destinada aos espíritos, quanto por tentar seduzir o seu amado. O enlace de ambos apenas reforçou o tema cristão da culpa feminina, sendo Iracema uma espécie de Eva nativa, enquanto Martim, sempre preocupado em preservar a honra de seus hospedeiros, apenas teria cedido aos encantos dela sob o efeito da jurema (que lhe fora ministrada por ela).

O casal passou a viver na aldeia dos Potiguaras, inimigos dos Tabajaras, aliados dos portugueses, onde vivia Poti, fiel amigo de Martim. Ao anúncio de que Iracema esperava um filho, Martim foi pintado e adornado como um indígena, numa representação de sua incorporação pelo mundo dos autóctones. Mas a tristeza se apoderou de Iracema, que vivia entre os inimigos de seu povo e sobretudo por ver Martim seguidamente partir para campanhas militares. Os silêncios do marido, atribuídos a saudades de uma virgem loura que deixara longe, também a enchiam de ciúmes. Iracema definhava e logo após dar a luz um filho, tal como anunciara, veio a falecer nos braços de Martim. A criança recebeu dela o nome de Moacir, “aquele que nasceu do meu sofrimento”.

A cena que abre o livro, e que ao final retorna invertida, é emblemática: um branco, uma criança, um rafeiro nativo estão sobre uma jangada que se afasta do litoral cearense. Dos olhos do guerreiro português rolavam lágrimas, enquanto o vento nos coqueirais e a jandaia pareciam sussurrar o nome de Iracema. Na última cena Martim retorna com muitos guerreiros e um sacerdote, que vem plantar sua cruz naquela terra. Poti é o primeiro a ser batizado, não tendo mais nada que o separasse de Martim. Este muitas vezes com emoção ia sentar-se naquelas doces areias e acalantar saudade. A jandaia continuava a cantar no alto do coqueiro, mas já não repetia o nome de Iracema.

A narrativa tem um caráter trágico, que Alfredo Bosi explorou analiticamente em sua abordagem ao indianismo. Trata-se do que ele denominou de um complexo sacrificial, em que ocorre uma imolação voluntária dos protagonistas. “A entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno”⁸⁰.

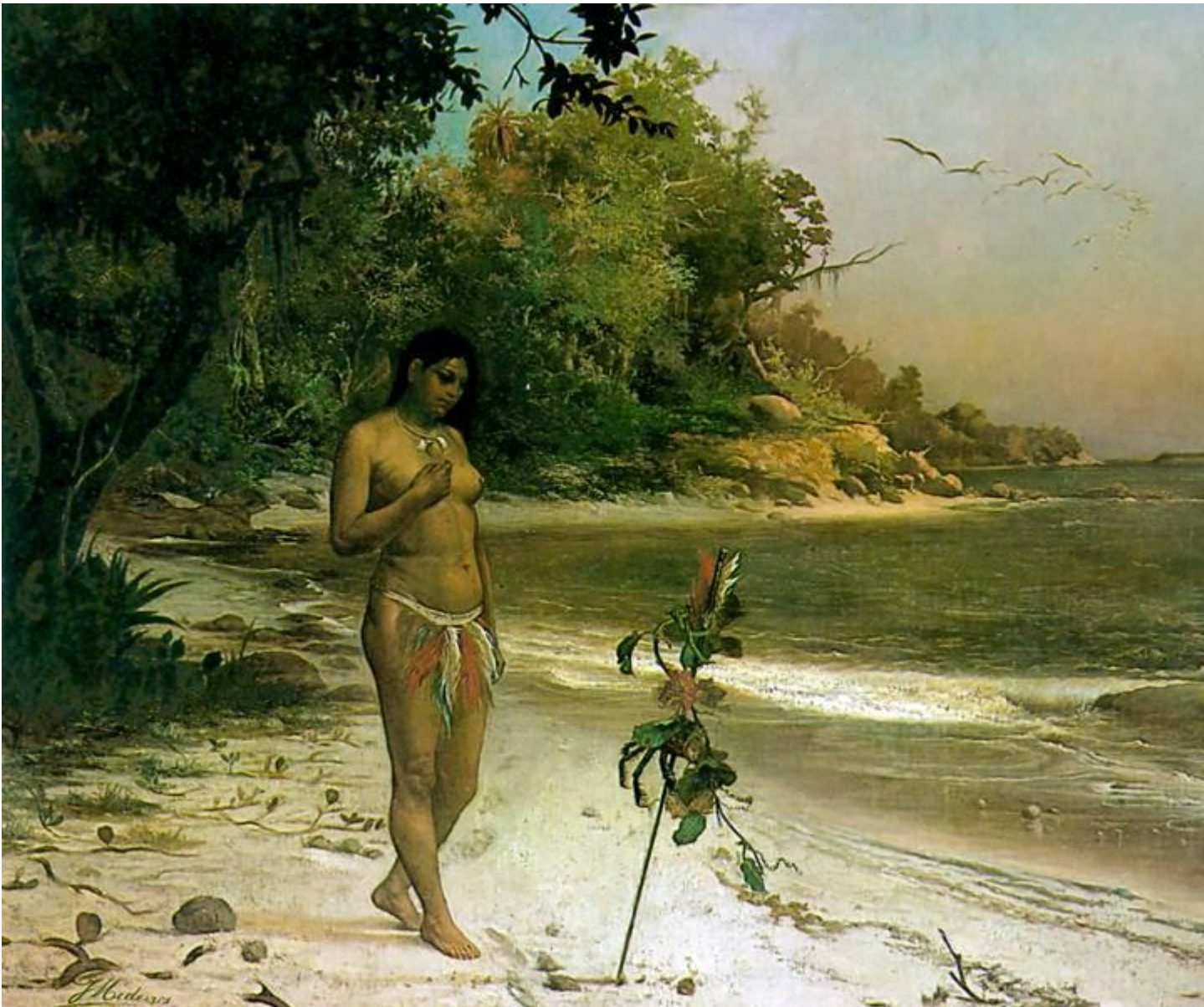
Se de fato a limitação dessa narrativa é traduzir exclusivamente o ponto de vista da sociedade branca, omitindo a visão indígena, é importante atentar para a sua singularidade. Não se trata aqui do discurso colonial, em que o nativo desaparece para dar lugar ao vassalo cristão, em que sucede um renascimento individual. Também não é a morte abrupta, dramática e definitiva das pinturas acadêmicas que consideramos antes. Iracema convive há muito com a idéia de sua morte e prepara cuidadosamente a

sua chegada, encarando-a como natural. O conhecimento prévio, a aceitação e os preparativos são parte de uma modalidade de morte inteiramente contrastante com aquela que imperava no século XIX⁸¹.

A forma dela encarar a morte se opõe a do século de Alencar e de seus leitores, que também a projetam em Martim, sublinhando a alteridade de Iracema e a diferença cultural que caracteriza essa personagem. Seus leitores, mesmo que não compreendam verdadeiramente a atitude de Iracema frente à morte, percebem que há um consentimento e entrega, não uma revolta, o que é fundamental para aliviar o efeito negativo e trágico da narrativa. Iracema não remete ao esquecimento, mas a lembrança amorosa e a saudade, pois representa a beleza, a pujança e o espírito da terra.

Não deve causar surpresa que as suas representações visuais, na pintura, no desenho e na escultura, sempre a figurem como viva. A sua morte, assim como a submissão e a destruição de muitos povos indígenas, é tão indizível para os brasileiros quanto os relatos sobre o extermínio para os que foram os seus sobreviventes, apenas ouvidos pelo etnógrafo Pollak, mas ausentes de suas posteriores interações sociais cotidianas. A Iracema de José de Alencar abandonou o terreno das imagens trágicas da morte e isso se traduz na pintura de José Maria de Almeida (colocada abaixo).

O nome Iracema corresponde a um anagrama de América, inteiramente criado por José de Alencar. Com o tempo tornou-se um nome comum para as crianças brasileiras do sexo feminino. As muitas re-edições do livro, em formatos populares, repetidas em cordéis e legitimada em livros didáticos, contribuíram para que o personagem e a narrativa, fortemente idealizadas e valorizadas, fossem amplamente conhecidas no país.



O efeito literário buscado por Alencar não é o desaparecimento, Iracema foi consumida pela gestação de seu filho, ela é uma ponte para ele. É nele, no primeiro cearense, que ela virá a sobreviver, como em uma metamorfose. Iracema não é a celebração nostálgica de um passado indígena, visto como extinto e pretérito, como no indianismo de Gonçalves Dias, mas a afirmação do mestiço, resultado da conjunção entre colonizador e colonizado. Ou seja, a sua herança é o surgimento de uma categoria que é uma síntese de experiências contrastantes.

Enquanto em Gonçalves Dias o poema “marabá” coloca o mestiço como um pária entre os indígenas, sem poder constituir família e procriar, em José de Alencar, os personagens indígenas (com exceção do romance Ubirajara) se movem por uma espécie de heliotropismo, construindo-se através das suas aproximações e fusões com o colonizador. Assim ocorreu com Poti, e voltará a acontecer, com Iracema, em um final em que o trágico é atenuado. O indígena transfigurou-se na terra natal,

sobrevivendo na memória e na afetividade dos seus descendentes, os brasileiros e cearenses contemporâneos, herdeiros daqueles personagens, tal como o próprio autor e seus presumíveis leitores.

Por essa via, o regime discursivo inaugurado pela Independência, que se apartava inicialmente das categorias coloniais, veio de certo modo a absorvê-las, modificadas, no imaginário do segundo reinado. Não se celebrava mais a morte trágica do indígena, nem puramente o seu renascimento colonial, mas sim o seu mimetismo e identificação com a paisagem tropical, a sua transformação em memória afetiva e o seu renascimento no mestiço tropical. “Ninguém excedeu José de Alencar no gosto e na eloquência de associar ao drama dos homens a exuberância de paisagens brasileiras” escreveu Gilberto Freyre⁸², ele mesmo um defensor das virtudes do mestiço e um propugnador de uma ciência tropical.

Há um outro importante efeito a considerar em *Iracema* – a paisagem brasileira é pensada em termos de uma herança feminina. Raciocinando nos termos colocados por Alencar, Gilberto Freyre observou que na composição social do Brasil a “raça indígena (...) foi raça principalmente maternal”⁸³. Esposas, mães, avós e bisavós – é pela linha feminina que em sua maioria os brasileiros atualizaram seus vínculos genealógicos com os indígenas. Tal como as mulheres dentro de uma sociedade patriarcal e conservadora, nessa perspectiva, os índios, “quase vegetais”, sempre à margem da história, se fundiriam suavemente com o cenário local.

Considerações Finais:

O objetivo deste texto é refletir sobre narrativas e imagens relativas aos indígenas produzidas no processo de formação da nacionalidade, o qual é aqui entendido como a construção de estruturas estatais, intelectuais, estéticas e afetivas ocorridas no século XIX. Os esforços de constituição de uma história, uma identidade e uma cultura própria, logo intituladas de nacionais, levaram a uma sacralização cívica de personagens, obras e situações, erigidos em uma *memorabilia* que seria o âmago institucional e simbólico da jovem nação. Os indígenas não estão centralmente sob o foco desses holofotes, mas limitados a sons quase inaudíveis, perdidos nas veredas do curioso, do exótico e do acidental. Inversamente precisam ser capturados à contra-luz, como sombras, ruídos e o não dito.

As imagens e narrativas produzidas sobre os indígenas não são uniformes, nem remetem a uma representação única. Nunca fabricadas por eles, mas por um seu duplo - um outro (sempre mutável e distinto) - elas propiciam discursos bastante diferenciados e até antagônicos entre si, bem como servem a finalidades que podem colidir mutuamente⁸⁴.

As narrativas e imagens são postas a circular socialmente e tornam-se hegemônicas quando dão significado a experiências intelectuais e afetivas não apenas de seu autor, mas quando atingem um campo mais amplo de atores e instituições, saindo do circuito de criadores e especialistas, chegando ao público virtual de uma sociedade ou de uma época, transformando em capilaridade aquilo que Benjamin chamou de “corvéia anônima”.

A transmissão de um saber para outro contexto histórico, no entanto, não é um fato mecânico nem produto exclusivo de estruturas inertes e inconscientes, mas passa pelo crivo crítico de criadores, críticos e de públicos que seguramente irão lhes imprimir novos significados. Os quais algumas vezes são opostos aos anteriores, embora freqüentemente sejam re-apresentados sob o signo de uma pura continuidade pelos que pretendem assim avocar as suas próprias interpretações uma sugestão de permanência e de naturalidade.

Em um primeiro momento, para pensar a singularidade da nação, os indígenas vieram a ocupar um lugar saliente em representações engendradas nas camadas populares e depois nos círculos eruditos. Mas logo aí foram pendurados ganchos que, por meio de feixes de significados, operam os efeitos de esquecimento. Vimos assim nas páginas anteriores não apenas o nativismo extremado, que acompanhou as lutas da independência, mas também a nobreza idealizada atribuída aos indígenas, entrelaçada com os interesses e ambigüidades do Segundo Reinado. Se o índio chega a ser um extravagante símbolo da nacionalidade, como na escultura de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, intitulada Alegoria do Império do Brasil (1872), nas produções em que a memória coletiva começa a ser efetivamente institucionalizada e publicizada, o indígena passa a ser visto como testemunha eventual e passiva da história, como ocorreu no quadro da primeira missa.



A morte, um tema tão freqüente e importante para o romantismo e para o século XIX, torna-se igualmente um *tropos* fundamental para pensar o indígena. Na forma de apresentar a morte do índio se manifestam também diferenças quanto a modos de conceber a morte de outros em um mesmo período histórico.

A primeira é a morte gloriosa, que esteve associada à lírica do nativismo e ao indianismo de Gonçalves Dias. Os mais corajosos guerreiros a têm como o mais elevado fim, pois reafirmam os valores individuais e grupais, assegurando a continuidade da vida social. É uma morte sempre a imitar, exemplar, ritualizada, plena de sentido, antecipada, sabida e pública, enquadrando-se na modalidade que Áries chama de “*apprivoisé*”⁸⁵. Se na visão colonial o destino do indígena é o seu renascimento como cristão, um ato perpetrado pelo braço colonizador, aqui tudo se inverte, é o indígena por si mesmo e por sua cultura que irá alcançar a imortalidade, a intervenção externa é apenas logro e rapina. Quando esteve

associada ao nativismo, o relato da morte do indígena assume um tom fortemente apocalíptico e maniqueísta (“Aos crimes das nações Deus não perdoa”). O discurso do indigenismo militante da segunda metade do século XX, embora muito raramente se reporte ao indianismo, é caudatário das narrativas e imagens associadas a essa primeira modalidade de morte.

A segunda é a morte trágica, que se expressou com muito esmero na pintura acadêmica, mas também na narrativa sobre Peri, musicada, encenada e levada ao teatro pela ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes. Estamos sem dúvida na modalidade de morte que se inicia no XVIII e acompanha o longo século XIX, que Ariès intitulou, por seus componentes de estupor, sofrimento e dramaticidade, de “a morte do outro”. Aqui não entram elementos de continuidade, é a morte em seu aspecto final, derradeiro. A utilização do nu é um meio de exibir a visceralidade desse sofrimento. Nos personagens femininos, como Moema e Lindóia, isso é relativamente atenuado por soluções estéticas, mas é exacerbado ao extremo no personagem masculino. O vencido e moribundo Tamoio de Rodolpho Amoedo, explicitamente intitulado como “o último”, é a exibição crua da incompatibilidade do indígena com a colonização, bem como da inocuidade dos esforços humanitários para salvá-lo de um inevitável desaparecimento. A tragédia indígena ou é recuperada apenas para falar de sofrimentos universais ou é particularizada como um destino inexorável, que não implica em culpas nem evoca fortes lembranças, em uma representação muito disseminada no senso comum.

A terceira, cujo emblema indiscutivelmente é Iracema, é uma morte quase vegetal, que em certos aspectos mais lembra uma adaptação simbiótica ou o fototropismo, pois não implica em ruptura violenta nem em constrangimentos reais ou rituais. Dela resulta um ser novo, não um híbrido (como “marabá” em Gonçalves Dias), nem o puro espelho indígena do colonizador (o “índio cristianizado” do antigo mundo colonial, que era levado a esquecer e recusar suas origens pagãs). O que brota daí é o senhor e amante daquela natureza, herdeiro de direitos e de títulos por linha paterna, herdeiro de obrigações e sentimentos pelo sangue materno. A singularidade desse personagem irá decorrer do reconhecimento dessa dupla herança, pautada pelos cânones europeus em seu projeto civilizatório, mas carregada de nostalgia pela paisagem de sua terra-mãe. Joaquim Nabuco apontava um sofrido paradoxo vivido pela elite brasileira (imperial e depois na república velha), onde “o sentimento em nós é brasileiro, a imaginação é européia”⁸⁶. Para “uma ilha de letrados” que governava “um mar de analfabetos”⁸⁷, Iracema foi a imagem que tornava indizível a morte do indígena, enquanto acionava uma operação metonímica que permitia falar da importância e da beleza das origens autóctones.

As muitas e celebradas mortes dos indígenas, através dos seis feixes de significados que acima analisamos, engendraram efeitos sociais que implicaram numa modalidade peculiar de esquecimento, subjacente ao processo de formação de uma identidade nacional. Elas constituem o substrato de uma crença comum e muito arraigada de que o índio é objeto de uma história que antecedeu o Brasil e lhe é visceralmente estranha. É por isso que as narrativas e imagens de indígenas que não se enquadraram

diretamente no estereótipo colonial do “índio bravo” foram condenadas a um regime de invisibilidade e tiveram sua existência questionada ou sua legitimidade rechaçada.

Com exceção de antropólogos, indigenistas ou dos próprios indígenas, que formam suas convicções a partir de uma experiência direta (a qual tomam como base para as suas generalizações), todos os demais atores sociais concebem o indígena através de ferramentas narrativas e visuais que consideramos anteriormente. Somente os fatos históricos de hoje em dia, com o ressurgimento de reivindicações étnicas e mobilizações indígenas em muitas regiões de colonização antiga, no nordeste, no centro-oeste e na Amazônia, é que estão colocando em cheque tais discursos e as certezas que os sustentam⁸⁸. As próprias estratégias indígenas terão que necessariamente lidar com aqueles modos de pensar, construindo argumentos contra os preconceitos que destilam e explorando as suas mútuas contradições.

Com a República e com a implantação do indigenismo rondoniano, pautado na doutrina do positivismo comteano, os índios não seriam mais representados unicamente da forma que acima consideramos, mas como testemunhos de etapas rudimentares da humanidade, e que necessitariam ser protegidos e tutelados. A partir de então eles habitariam apenas nos limites extremos do país, nas lonjuras agrestes das chapadas e florestas. Com eles se iria igualmente reviver o mito do descobrimento. Sem cruces, mas sob a tutela estatal, o Brasil caminharia para a conquista e incorporação do interior. Novas tecnologias e meios de comunicação seriam acionados: as imagens não correspondem mais a registros em telas, mas a filmes e fotos, as narrativas não fluem de romances, mas de reportagens e entrevistas⁸⁹. É somente nessas fronteiras, assim como no passado mais distante, que o índio ainda poderia ser encontrado segundo tal perspectiva. A tutela jurídica e administrativa, associada a feixes de significados antigos e novos, viria a configurar um outro regime discursivo. O que deve ser objeto de outro exercício analítico.



¹ «L'oubli, et je dirais même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été les plus bienfaisants. L'unité se fait toujours brutalement(...)» Renan, Ernest – "Que'est-ce qu'une nation ?" In **Qu'est-ce qu'une nation ? et autres essais politiques**. Joel Roman (ed). Paris. Presses Pocket. 1992. (pgs. 41-43)

² Benjamin escreve em meio a uma Alemanha dominada pelo nazismo, logo após a assinatura de um tratado de paz com a União Soviética, em um momento em que estava em marcha o holocausto.

³ Benjamin, Walter - "Sobre o conceito de história". In **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, 2ª. Edição, pg. 225.

⁴ Anderson, Benedict – **The imagined community: reflections on the origin and spread of nationalism**. New York, Verso, 1983.

⁵ Nora, Pierre – "Entre memoire et histoire. La problematique des lieux ». In **Les lieux de memoire. La République**. Paris. Gallimard. 1984.

- ⁶ Pollak, Michael – “La gestion de l’indicible”. **Actes pour la recherche en sciences sociales** 62/63 :52-53. 1986. Para uma análise mais detida, vide do mesmo autor **L’ Experience Concentrationnaire: Essai sur le maintien de l’identité sociale**. Paris, Éditions Métailié, 1990.
- ⁷ Bourdieu, Pierre – **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo. EDUSP. 1996.
- ⁸ Vide Rappaport, Joanne, **La Política de la Memória. Interpretacion indígena da la história en los Andes colombianos**, Editorial Universidad de Cauca, 2000).
- ⁹ Benjamin, Walter – op. cit., pg. 225.
- ¹⁰ Pacheco de Oliveira, João – “Sem a tutela, uma nova moldura de nação” In **Vinte Anos da Constituição de 1988**. R. Oliven, M. Ridenti e G. M. Brandão (orgs). São Paulo. ANPOCS. 2008.
- ¹¹ Andrade e Silva, José Bonifácio - “Apontamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil” In **Legislação Indigenista no Século XIX**. Manuela Carneiro da Cunha (compilador). São Paulo. EDUSP. 1992.
- ¹² Andrade e Silva, op.cit., pg. 352.
- ¹³ Andrade e Silva, op.cit., pg. 350.
- ¹⁴ Para uma informação mais detalhada, veja-se respectivamente Querino, Manuel Raimundo – “Noticia historica sobre o 2 de Julho de 1823 e sua comemoração na Bahia”, **Revista do Instituto Histórico e Geographico da Bahia**, vol. 48:77-105, Salvador, 1923; Campos, João da Silva – “Chronicas bahianas do século XIX”, **Anais do Arquivo Público do Estado da Bahia**, vol. 25:295-304, Salvador, 1937. Para uma interpretação histórica recente, veja-se Kraay, Hendrik – “Between Brasil and Bahia: Celebrating Dois de Julho in Nineteenth-Century Salvador”, **Journal of Latin American Studies**, vol. 31 (1):255-286. 1999.
- ¹⁵ É interessante lembrar que em alguns momentos a narrativa dessa união parece haver funcionado como um mito legitimador da fundação da colônia e do domínio português (Amado, Janaina – “Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil”, **Estudos Históricos** 25:3-39, Rio de Janeiro, 2000). Após a abdicação de D. Pedro I, os membros do Partido Restaurador, que preconizavam o seu retorno, eram chamados de “caramurus” (idem).
- ¹⁶ Conforme Querino, **op.cit.**, e Campos, **op.cit.**
- ¹⁷ Para trabalhos que explorem analiticamente a figura do “caboclo” veja-se Santos, Jocélio Telles dos - **O Dono da Terra: o caboclo nos candomblés da Bahia**, Salvador, Letras, 1995, e Serra, Ordep – **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**, Salvador, Editora da UFBA, 2000. Para uma descrição etnográfica veja-se Sampaio, José Augusto Laranjeiras – “A Festa de Dois de Julho em Salvador e o ‘lugar’ do índio”, **Cultura**, vol. 1(1), Salvador, 1988.
- ¹⁸ “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, Revista **Niterói**, Paris, 1836.
- ¹⁹ Gonçalves Dias, Antônio – “Canção do Exílio” In **Gonçalves Dias**, Manuel Bandeira (org), Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1969, 5ª. edição, pgs. 11-12. Segundo seu biógrafo e amigo Antônio Henriques Leal, esse pequeno poema integrava um dos capítulos de um romance – Memórias de Agapito Goiaba - escrito pelo autor no ano anterior e por ele mesmo destruído.
- ²⁰ Bandeira, **op.cit.**, pgs. 11 e 45.
- ²¹ **Primeiros Cantos**, Typographia Universal de Laemmert, Rio de Janeiro, 1847; **Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão**, Typographia Clássica, Rio de Janeiro, 1848; **Últimos Cantos**, Typographia de F. de Paula Brito, Rio de Janeiro, 1851.
- ²² Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**, Dresden, Brockhaus, 1857.
- ²³ Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**. L & PM Pocket. 1997. (pg. 63).
- ²⁴ Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**. L & PM Pocket. 1997. (pg. 62).
- ²⁵ ibidem
- ²⁶ Ibidem
- ²⁷ Gonçalves Dias, A. – “O canto do piaga” In **Gonçalves Dias – Poesia**. Rio de Janeiro. Livraria Agir Editora. 1969. (pg. 48).
- ²⁸ Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**. L & PM Pocket. 1997. (pg. 30).
- ²⁹ Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**. L & PM Pocket. 1997. (pg. 62-63).
- ³⁰ Gonçalves Dias, A. – **Os Timbiras**. L & PM Pocket. 1997. (pg. 29).
- ³¹ O primeiro censo nacional, realizado em 1872 pelas autoridades imperiais, indicava que os indígenas ou “caboclos” representavam 6% da população do país e sua concentração não ocorria apenas no Extremo-Norte, ou no que hoje chamaríamos de Amazônia, mas também na região nordeste e leste. Haviam contingentes significativos de indígenas no Ceará, Bahia e em Minas Gerais, registrando-se sua presença em todos os estados do nordeste, chegando em certos casos a corresponder a quase 10% da população (vide Pacheco de Oliveira, João – “Entrando e saindo da mistura: Os índios nos censos nacionais” In **Ensaio em Antropologia Histórica**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1999).

³² Vide Pacheco de Oliveira, João- “Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais In **A Viagem da Volta: Etnicidade, religião e mobilização política no Nordeste Indígena**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004. 2ª. edição.

³³ Alencar, José de – **O Guarani**. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.[1857].

³⁴ Em sua análise deste romance Renato Ortiz destaca o papel negativo ai atribuído aos mestiços através da personagem Isabel (ver Ortiz, Renato – “O guarani: um mito de fundação da brasilidade”. **Ciência e Cultura** 40 (3):261-269. São Paulo, 1988). Em um poema anterior (1849), intitulado “marabá”, Gonçalves Dias (1969, op. cit., pgs. 53-56) já falara de uma mestiça integrando uma categoria de pessoas estigmatizada entre os próprios indígenas.

³⁵ Bosi, Alfredo – **Dialética da Colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 3ª. Edição, 1992.

³⁶ Bosi, idem – pgs. 190-191.

³⁷ Bosi, idem – pgs. 176-185.

³⁸ Gonçalves Dias, Antônio – “I-Juca-Pirama”. In **I-Juca-Pirama seguido de Os Timbiras**. Porto Alegre, L & PM Editores, 1997, pgs. 13-14.

³⁹ Gonçalves Dias, idem, pg. 7.

⁴⁰ Gonçalves Dias, idem, pg. 18.

⁴¹ Gonçalves Dias, idem, pg. 22.

⁴² Gonçalves Dias, idem, pg. 23-24.

⁴³ Alencar, idem, pgs. 142-143.

⁴⁴ Cavalcanti Proença, M. – “Biografia de José de Alencar e Introdução” In **Ubirajara (Lenda Tupi)**, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d, pg. 21.

⁴⁵ Alencar, José – **Ubirajara (Lenda Tupi)**, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d, pgs. 145-147.

⁴⁶ Alencar, idem, pg. 146.

⁴⁷ Fernandes, Florestan – **A função social da guerra na sociedade Tupinambá**. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1970.

⁴⁸ Ambos estão muito distantes da postura do modernismo, que se propõe a inverter a avaliação dos cronistas, transformando a antropofagia em uma instrumento da nacionalidade, mas sem questionar em sua natureza as representações coloniais. (vide Rouanet, Paulo Sérgio – “O mito do bom selvagem”. **A Outra Margem do Ocidente**. Adauto Novaes (org). São Paulo. Companhia das Letras. 1999. (pgs. 417-440).

⁴⁹ Os autores em geral classificados como “indianistas” não se caracterizam apenas pela remissão aos temas indígenas, mas também pela busca de novas soluções técnicas, que propiciem uma narrativa mais conforme aos seus objetivos. Fazem um grande investimento no estudo da língua Tupi, utilizando-se de um amplo conjunto de palavras, expressões e formas sintáticas que pretendiam melhor traduzir tais culturas. Existem também fortes divergências entre eles, debatidas nas numerosas notas, prólogos e posfácios de José de Alencar em Iracema e Ubirajara. Embora não seja essa a direção da análise proposta neste artigo, cabe recomendar aos interessados em tais aspectos a leitura de Afrânio Peixoto (**Noções de história da literatura brasileira**, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1931), Antonio Cândido (**A Formação da Literatura Brasileira**, São Paulo, Martins Editora, 1959), Cavalcanti Proença (**Estudos Literários**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/MEC, 1974), e Alfredo Bosi (**História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1995).

⁵⁰ Naves, Rodrigo – **A Forma Difícil: Ensaio sobre a arte brasileira**. São Paulo, Ática, 1996.

⁵¹ O templo era consagrado a Minerva, deusa da sabedoria, sendo composto por 32 colunas dóricas, o busto de D. João VI ficando sobre um pedestal, à semelhança dos imperadores romanos para ser cultuado por seus súditos. No Arco do Triunfo era outra vez representada Minerva ao lado de Ceres, deusa da agricultura, contendo ainda os escudos dos três reinos e uma inscrição “Ao Libertador do Comércio” Vide Taunay, Afonso de – **A Missão artística de 1816**. Rio de Janeiro. MEC. DPHAN, 18. 1956.

⁵² De tais construções não ficaram quaisquer indícios atuais, com exceção de um busto de Minerva (hoje no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e uma moeda comemorativa de 1818. Também não figuram nas duas litografias que Debret fez da cerimônia da aclamação. Vide Mello Souza, Maria Beatriz – “Três monumentos, três artistas, três reinos, um rei: as obras de aclamação de Dom João VI (Rio de Janeiro, 1818)” In **Anais do Seminário EBA 180 Anos**. 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. (pgs. 53-64).

⁵³ O Iluminismo adentrou em Portugal no bojo de um processo de fortalecimento do poder estatal, mas com características bastante peculiares. Não tinha um espírito revolucionário nem anti-religioso, como o Iluminismo francês, mas era essencialmente reformista, humanista e cristão (Ver José Murilo de Carvalho, **A Construção da Ordem: A elite política imperial; Teatro de Sombras: A política imperial**, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Relume Dumará, 1996, pg. 57).

⁵⁴ Há registros também sobre a atuação desses artistas em outras obras de celebração do monarca e de sua família. Grandjean de Montigny havia erguido seis arcos triunfais em diferentes pontos da cidade para a chegada ao Rio de Janeiro de D. Pedro I, em 12 de outubro de 1822, e de sua sagração com Imperador do Brasil. Debret também pintara uma cortina para o teatro real, onde D. João VI aparece ladeado por deuses greco-romanos e pelos três continentes (vide Melo Souza, op. cit., pg. 63).

⁵⁵ Como pintor Debret estava nitidamente vinculado à escola neoclássica francesa, que se caracterizava pela busca de temas exemplares e edificantes, pelo menosprezo do paisagismo e das posturas contemplativas. Os seus expoentes eram Winckelmann (que considerava que a perfeição das formas só poderia ser atingida através de modelos gregos), De Quincy (que recuperava permanentemente temas e personagens romanos) e sobretudo Louis David. Como elabora Naves, um contexto político muito diferente (ai destacando-se a escravidão) inviabilizou que Debret fosse um simples executor dessa estética moralizadora. Ao contrário, veio a modificá-la em suas obras no Brasil, pautando-se por uma ênfase nos detalhes, estabelecendo contornos frágeis, fazendo composições fragmentárias e dando as cores um papel mais suave e decorativo (Naves, **op. cit.**, pgs. 47-62). A sua extensa produção, difundida no Brasil através de seu livro (**Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (1816-1831)**, Paris, Firmin Didot et Frères, 3 vols, 1834-1839), deve ser objeto de atenção no gênero viagens e no conjunto discursivo de viajantes estrangeiros.

⁵⁶ Uma reforma introduzida no final de 1831 definiu quatro áreas básicas de formação: Pintura Histórica, Pintura de Paisagens, Arquitetura e Escultura, além de uma longa lista de disciplinas julgadas como pré-requisitos. Fernandes, Cybele Vidal Neto – “A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e sua relação com o panorama internacional de ensino nas academias de arte”. In **Anais do Seminário EBA 180 Anos**. 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. (pgs. 147-156).

⁵⁷ Há uma aprofundada bibliografia sobre o tema, destacando-se, entre outros, Guimarães, Manoel L. Salgado – “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional”. **Estudos Históricos**, 1 (1):5-27, 1988; Domingues, Heloísa Maria Bertol – **A noção de Civilização na visão dos construtores do Império. (A revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: 1838-1850/60)**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. UFF. 1989; Guimarães, Lucia Maria Paschoal – “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial. O Instituto Histórico e Geográfico brasileiro (1838-1889)”. **Revista do IHGB** no. 388, 1995; Kadama, Kaori – **Os filhos das brenhas e o Império no Brasil: a etnografia do IHGB (1840-1860)**. Programa de Pós-Graduação em História Social. PUC-RJ. Rio de Janeiro. 2005.

⁵⁸ “Será preciso que a pátria vigie cuidadosamente sobre a educação dos mesmos artistas; porque se lhes inculcar somente a prática e a mecânica de sua profissão, serão somente obreiros minuciosos; se neles pelo exercício acordar o sentimento do belo físico e a capacidade de sua expressão, serão excelentes produtores de poesia muda; mas se a boa morigeração e o amor da virtude com suficiente instrução vivificarem os seus poderes, serão membros utilíssimos da associação política”. Abertura da sessão pública de distribuição anual dos prêmios, em 1839 (apud Santos, Afonso Marques dos, In **Anais do Seminário EBA 180 Anos**. 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. (pgs. 129).

⁵⁹ A grande era da pintura histórica foi o século XIX, especialmente em sua segunda metade, quando funcionou como instrumento auxiliar na construção da nação e na nacionalização do passado (vide Burke, Peter – “Pintores como historiadores da Europa no século XIX” In **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**, Bauru (SP), EDUSC, 2005, pgs. 15-32).

⁶⁰ Aires de Casal – **Corographia Brasílica**, 1817.

⁶¹ Denis, Ferdinand – **Journal des Voyages**, Paris, 1821 e **Le Brésil, ou l’histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume**, Paris, 1822; e Southey, Robert – **History of Brazil**, London, 1822, 2a. edição.

⁶² Apud Mello Jr., Donato – **Victor Meirelles de Lima**, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, pg. 60.

⁶³ Trata-se de um momento final pelo qual o poder colonial francês veio a submeter a uma população autóctone que lhe resistiu militarmente. Vernet foi de fato uma testemunha ocular do episódio, tendo presença destacada inclusive no seu ordenamento espacial.

⁶⁴ Coli, Jorge – “Primeira Missa e Invenção da Descoberta” In **A Descoberta do Homem e do Mundo**. Adauto Novaes (org). Rio de Janeiro/São Paulo, MINC/FUNARTE e Companhia das Letras, 2000. (pgs. 114).

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Cadorin, Mônica de Almeida – “A pintura histórica de Victor Meirelles” In **Anais do Seminário EBA 180 Anos**. 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. (pgs. 168).

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Guimaraens, Dinah T. P.- *A Reinvenção da Tradição: Ícones Nacionais de Duas Américas*. Tese de doutoramento. PPGAS. 1998.

⁶⁹ Vide Pacheco de Oliveira, João – “Os indígenas na fundação da colônia: uma abordagem crítica”. In **O Brasil Colonial**. João Fragoso e Fátima Gouveia (orgs). Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. (no prelo).

⁷⁰ Capistrano de Abreu em sua famosa tese de concurso para o Colégio Pedro II, em 1883, saudava a carta de Caminha como “o diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura”.

⁷¹ O estabelecimento da colonização e a incorporação do indígena na aventura colonial estão realçados no quadro “A elevação do cruzeiro em Porto Seguro”, de Pedro Peres, em 1879. Embora tenha tomado o mesmo contexto da descoberta como objeto, as soluções técnicas (iluminação, cores, planos) que adotou contrastam ortemente com Meirelles, e são lembradas para justificar que esta obra não tenha tido a mesma repercussão nem recebido avaliações tão entusiásticas.

⁷² Sá, Ivan Coelho de – “O pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira do século XIX” In **Anais do Seminário EBA 180 Anos**. 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997. (pgs. 163).

⁷³ Durão, Frei José de Santa Rita – **Caramuru – Poema épico do descobrimento da Bahia**. Rio de Janeiro. B. L. Garnier. 1845.

⁷⁴ Romero, Sílvio e Ribeiro, João – **Compêndio da História da Literatura Brasileira**. Rio De Janeiro. Francisco Alves. 1906.

⁷⁵ Cadorin, **op.cit.**, pg. 167.

⁷⁶ Magalhães, Basílio – **O Uruguai**. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional. s/data. (pgs.27-28).

⁷⁷ No acervo do Museu Nacional de Belas Artes existem dois estudos de R. Amoedo sobre Moema, mas o ano mencionado corresponde a data de entrada da peça, não ao seu momento de realização. Também a Moema de Décio Vilares está no mesmo caso.

⁷⁸ Nesse caso a inspiração não é o indianismo brasileiro, mas o romance **Atala, ou Les amours de deux sauvages au desert**, escrito por Chateaubriand e publicado em 1801, passado entre indígenas da América do Norte.

⁷⁹ Alguns comentários posteriores virão a destacar a falta de densidade psicológica dos romances indianistas de Alencar, considerando que isso os desumanizaria. É importante perceber que Alencar caminha em outra direção, entre outros mecanismos incorporando os nomes próprios como componentes da interpretação, aproximando-se assim das narrativas míticas e da produção de alegorias (Santiago, Silvano – “Iracema: Alegoria e Palavra. **Luso-Brazilian Review**, vol. II (2):56-68, 1965.

⁸⁰ Bosi, **op.cit.**, pgs. 178-179.

⁸¹ Ariès, Philippe – **Essais sur l’histoire de la mort em Occident du Moyen Age à nos jours**. Paris, Éditions du Seuil, 1975 – pgs. 22-27.

⁸² Freyre, Gilberto – **Reinterpretando José de Alencar**. Rio de Janeiro. MEC. s/d.. (pg. 10)

⁸³ Freyre, G. – **op. cit.**, pg. 14. Uma estimulante aplicação, numa perspectiva psicanalítica, desse argumento, embora sem qualquer referência ou conexão com o romance de Alencar, pode ser encontrada em Gambini, Roberto – **Uma conversa sobre a alma brasileira**. Lucy Dias (org). São Paulo, SENAC, 1999, especialmente pgs. 27-47.

⁸⁴ Tal como observou Said no caso do orientalismo, os sentidos de que se supõe o índio ser portador lhe foram atribuídos por outrem, refletindo primordialmente as formas de pensar e os interesses (variáveis) destes últimos (Said, Edward – *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990).

⁸⁵ Ariès, **op. cit.**, pg. 28.

⁸⁶ Nabuco, Joaquim – **Minha Formação**. Rio de Janeiro. Edições de Ouro. 1966. (pg. 67).

⁸⁷ Vide Carvalho, **op. cit.**, pg. 55.

⁸⁸ Pacheco de Oliveira, João (org) – **A Viagem da Volta: Etnicidade, religião e mobilização política no Nordeste Indígena**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004. 2ª. edição.

⁸⁹ É o desbravamento dos sertões e a `pacificação` dos índios, empreendida por beneméritos que representam a nação, o que retratam os filmes do major Thomas Reis sobre os trabalhos realizados pela Comissão Rondon. A foto, extraída de negativos que se encontram no Museu do Índio (RJ), mostram Rondon entre indígenas de Mato Grosso, possivelmente os Halithi, cerca de 1908.