

Aquarelas e querelas: *representações do Brasil e a formação da identidade brasileira*

Sonia Regina Martins Gonçalves

Mestre em Letras pela USP
Docente da Fatec Itaquaquecetuba
E-mail: sonia.goncalves@fatec.sp.gov.br

Recebido: 30 mai. 2022

Aprovado: 29 set. 2022

Resumo: Pertencer a uma nação significa não apenas ser herdeiro de um patrimônio comum, mas também reconhecer e valorizar essa herança. Considerando as particularidades da formação da sociedade e da nação brasileira, quando e de que forma ocorre esse reconhecimento? Este artigo pretende promover, no ano em que se completam 200 anos da Independência do Brasil, algumas reflexões sobre essas questões.

Palavras-chaves: Identidade Brasileira. Herança Cultural. Representações do Mundo.

Abstract: Belonging to a nation means not only being heir to a common heritage, but also recognizing and valuing that heritage. Considering the particularities of the formation of Brazilian society and nation, when and how does this recognition occur? This article intends to promote, in the year that the 200 years of Independence of Brazil is completed, some reflections on these questions.

Key words: Brazilian Identity. Culture Heritage. World Representations.

Resumen: Pertener a una nación significa no solo ser heredero de un patrimonio común, sino también reconocer y valorar esa herencia. Considerando las particularidades de la formación de la sociedad y de la nación brasileña, ¿cuándo y de qué forma ocurre ese reconocimiento? Este artículo pretende promover, en el año en que se completan los 200 años de la independencia de Brasil, algunas reflexiones sobre esas cuestiones.

Palabras claves: Identidad Brasileña. Herencia Cultural. Representaciones del Mundo.

*Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.
Esse homem é brasileiro que nem eu.
(Mário de Andrade)*

No ano do bicentenário da Independência, deparamo-nos com uma boa oportunidade para revisitar a formação da identidade brasileira, ainda que essa prática reflexiva deva ser constante, e não, certamente, limitar-se aos momentos de efeméride. Ocorre que, concordando com o comentário do Prof. Alfredo Bosi, “datas são pontas de iceberg. Funcionam como um disparador para repensarmos aquilo que não é revelado pelas evidências”.

“O Brasil não conhece o Brasil / O Brasil nunca foi ao Brasil”, dizem os primeiros versos da canção “Querelas do Brasil” (1978), de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, imortalizada na voz de Elis Regina. Nota-se, aqui, bem como no título mesmo deste artigo, o cruzamento de vozes revelando o dialogismo, conceito tão caro a Mikhail Bakhtin (1895–1975), para quem não eram a ideia em si ou a história das ideias que interessavam, mas como os homens experimentavam as ideias e as traduziam em ação e representação.

Como se sabe, o título da canção de Blanc e Tapajós remete à outra, de Ary Barroso, o hino-exaltação de 1939, “Aquarela do Brasil”, conhecido mundialmente muito pelo fato de ter sido incluída no filme “Alô, amigos!”, de Walt Disney (1942), com a presença do Pato Donald e do Zé Carioca. Muitas pessoas mundo afora construíram – ao menos em parte – suas próprias imagens sobre o Brasil a partir dela.

Por sua vez, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908–2009) baseou-se na cosmologia dos povos indígenas do Brasil para tratar da passagem da natureza à cultura. O título de seu livro *O cru e o cozido*, publicado originalmente em 1964, metaforiza essa transformação mediada pela ação do fogo. Nesse sentido, a cultura seria a natureza transformada pelo homem, mas também, numa tomada mais ampla, o modo como cada sociedade e os indivíduos que a compõem apreendem e representam o mundo, coletiva ou individualmente. E isso a partir da articulação de um conjunto de elementos materiais, intelectuais e simbólicos que guiam suas práticas sociais.

A experiência da alteridade pode explicar como o encontro de indivíduos ou de grupos distintos, sendo um caminho de mão dupla, pode provocar uma revisão do olhar que se tem sobre a própria cultura e sobre a cultura do “outro”. Podemos dizer que a

identidade cultural de um povo consiste de um conjunto de elementos que formam sua cultura identitária; ou seja, ela é formada por elementos que fazem com que um povo se reconheça enquanto agrupamento cultural que se distingue dos outros.

Considerando os fatos históricos que determinaram a formação da sociedade e da nação brasileira, pautada na colonização de herança cultural europeia, mas também influenciada por culturas ameríndias e africanas, quando ocorre esse reconhecimento? Que momento podemos apontar como sendo o início da existência de um sentimento de identidade nacional por parte dos brasileiros? Como se deu esse processo?

Responder definitivamente a essas questões é uma tarefa grandiosa, muito além da modesta intenção deste artigo. Mas considerando que a linguagem simbólica das artes pode ser um precioso instrumento para revelar visões de mundo, nossa proposta, aqui, é revisitar brevemente alguns textos – verbais e visuais – produzidos a partir do século XVI e que têm o Brasil como tema, servindo-nos de material para reflexão e dando-nos algumas pistas a respeito do imaginário criado em relação ao país, bem como sobre o sentimento de identidade que transparece em cada um deles.

O olhar europeu sobre o novo mundo e a construção da imagem do “outro”

O Brasil do século XVI foi descrito pela primeira vez pelo olhar estrangeiro como uma vasta extensão de terras, com uma natureza exuberante, habitada por animais incomuns e povos nativos com aparência e costumes exóticos. Essas primeiras impressões estão reunidas numa série de escritos produzidos por viajantes e missionários europeus, ao mesmo tempo aterrorizados e deslumbrados com o que viam por aqui.

Como exemplos dessas crônicas de viagem de origem portuguesa, podemos mencionar a *Carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel* (1500), o *Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, de Pero Magalhães Gândavo (1576) e o *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1587). Mas ainda somam-se a essas crônicas, outros relatos importantes a respeito do Brasil do século XVI, sob o olhar europeu, como os de Hans Staden e Jean de Léry. Nesses relatos de viagem, ainda isentos de preocupações científicas, objetividade e fantasia confundiam-se nas descrições da diversidade da fauna e da flora e na estranheza dos hábitos pagãos dos nativos, criaturas que viviam em total liberdade numa natureza intocada.

Na forma original, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* ocupa vinte e sete folhas de descrição e narrativa, e é considerada a “certidão de nascimento” do Brasil. Segundo Bosi (2000, p. 14), ela revela um “espírito observador, ingenuidade (...) e uma transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval (...)”, como se pode observar no trecho abaixo:

Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvesmos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte e cinco léguas por costa. Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas, e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é tudo praia-palma, muito chã e muito formosa. (...) Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados, como os de Entre-Doiro e Minho (...) Águas são muitas; infundas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem (MOISÉS, 2000, p. 17).

Dessa forma, a *Carta* marca o início da interação dos influxos internos com os externos e revela intenções e reações que nos dão pistas para explicar a obra colonizadora empreendida pelo português enquanto descobridor e conquistador. Tendo sido escrita com a finalidade de cumprir um dever vinculado ao cargo de escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral – noticiar ao rei de Portugal o “achamento” da terra, bem como descrevê-la em todos os detalhes – ela vai além da narração impessoal, revelando o entusiasmo e o encantamento diante da visão edênica sobre o Novo Mundo.

O documento relata, ainda, obviamente, as primeiras impressões sobre os nativos:

Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais que de sobre-pente, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas. E um deles trazia por debaixo da solapa, de fonte a fonte para detrás, uma espécie de cabeleira de pena de aves amarelas, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas (MOISÉS, 2000, p. 15).

Se, por um lado, esses primeiros contatos pressupunham uma aproximação pacífica, por outro, houve um distanciamento, já que os portugueses ignoravam a identidade dos povos indígenas, suas crenças e modelos de organização e liderança, agindo de acordo com uma atitude marcadamente etnocêntrica, própria da ideologia quinhentista. Aliás, a esse respeito, em 1925, o modernista Oswald de Andrade publicaria o poema-piada “Erro de Português”, que resume muito didaticamente essa atitude do colonizador: “Quando o português chegou / debaixo duma bruta chuva / vestiu o índio /

que pena! / fosse uma manhã de sol / o índio tinha despido o português”. Interessante que, na sua aparente simplicidade, o poema aborda com ironia o tema do debate racial próprio da época, que questionava se a mistura de raças ou o clima tropical interferiam no atraso dos países situados abaixo da linha do Equador, já que as nações mais desenvolvidas, com povos brancos e ricos, ficavam no hemisfério norte.

Destacam-se, dessa forma, na história da colonização portuguesa no Brasil, o confronto e as tensões com o elemento indígena, passado o momento inicial. Como lembra Castello (1999, p. 416),

Coube aos cronistas – portugueses de passagem pelo Brasil ou aqui radicados, aos brasileiros e até aos estrangeiros, franceses, alemães, ingleses – a revelação progressiva da terra e o registro de conflitos ou identificações entre colonizador, autóctone, mestiço e a própria terra decantada e explorada.

É a partir daí, com a fixação do colonizador e a miscigenação, que tem início o lento processo de formação da nossa identidade, e o nativismo muitas vezes se manifestará nas artes, na forma de descrição da terra. Mais tarde, já no século XIX, o imaginário sobre o encontro – ou desencontro – inicial será retratado por Victor Meirelles (1832 – 1903) em telas como “Primeira missa no Brasil” e “Moema”.

Século XIX: idealizações e recalques

Com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, o Rio de Janeiro se moderniza, e são criadas condições indispensáveis à nossa expansão cultural e intelectual. Entre outras melhorias, em 1816 chega ao Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa. Dez anos depois, é criada a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Após 1822, o país se firma como nação independente, e torna-se premente criar uma identidade nacional.

“Primeira missa no Brasil” (1860) retrata a missa de domingo de Páscoa celebrada na praia pelo Frei Henrique Soares de Coimbra em Porto Seguro (BA), em 26 de abril de 1500, e que faz parte da “Carta” de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal. A tela foi produzida em Paris, quando Victor Meirelles era bolsista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, e cria uma representação sobre o “descobrimento” e sobre a identidade brasileira vinculada ao catolicismo. Nela, os nativos são retratados como

inocentes e curiosos, e embora o pintor tenha incluído na tela o Monte Pascoal, na verdade ele não é visível da praia.

“Moema”, por sua vez (1866), refere-se ao Canto VI do poema épico “Caramuru” (1781), de Frei José de Santa Rita Durão (1722–1784). O poema tem tema indianista ligado ao imaginário nacional e gira em torno de Diogo Álvares Correia e sua lendária existência entre os índios (a “fera gente”), ao domá-los e ensinar-lhes as virtudes e a essência da doutrina cristã. O poema narra a desventura da índia que, abandonada pelo português Caramuru, se atira ao mar e segue o navio no qual ele está partindo. Mas ela não consegue alcançar o barco, morre de exaustão e seu corpo é encontrado na praia. Na tela de Victor Meirelles, o corpo nu, banhado pelas ondas na praia, é exposto em primeiro plano, e o rosto revela uma beleza exótica.

Outros artistas e viajantes europeus que vieram ao Brasil também contribuíram para a divulgação da visão pitoresca que o Velho Mundo formou sobre o país, retomada nas obras oitocentistas, por exemplo, do alemão Johann Moritz Rugendas (1802 – 1858) e do francês Jean Baptiste Debret (1768 – 1848), entre outros, em cujas referências visuais predominou a visão romântica da natureza.

Rugendas realizou algumas viagens à cidade do Rio de Janeiro, participando de expedições com o objetivo de documentar paisagens e costumes brasileiros do século XIX. “*Paisagem da Selva Tropical Brasileira*” (1831) e “*A Primeira Missa em São Vicente – 1532*” (1845) são exemplos dessas obras. Debret, por sua vez, integrou a Missão Artística Francesa. Trabalhou como pintor da corte, representando acontecimentos ilustres e cenas oficiais, mas também cenas cotidianas relacionadas ao trabalho escravo. As obras desses dois artistas acabaram se tornando uma clássica representação imagética do Brasil no Século XIX.

Na literatura do século XIX, por sua vez, as influências do Romantismo chegam trazendo a tônica localista e transformando o indígena em símbolo nacional a fim de manifestar a singularidade do país e definir o caráter brasileiro. De acordo com Candido (2010, p.50),

(...) o indianismo foi importante histórica e psicologicamente, dando ao brasileiro a ilusão compensadora de um altivo antepassado fundador, que, justamente por ser idealizado com arbítrio, satisfaz a necessidade que um país jovem e em grande parte mestiço tinha de atribuir à sua origem um cunho dignificante.

O Romantismo no Brasil teve íntima relação com o processo de nossa independência, trazendo a preocupação que dominou, nesse momento, a nossa literatura: o compromisso estreito da inspiração e da criação com a realidade brasileira. A independência recente enchia de orgulho a jovem nação, e José de Alencar (1829 – 1877) pretendia justamente produzir uma literatura autenticamente nacional, esforçando-se por retratar o país dos primeiros tempos da colonização tendo, como cenário, florestas tropicais povoadas de animais e plantas nativas, praias e aldeias indígenas.

Ao menos em seus romances nativistas, como *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857), elegeu o indígena como o representante do homem brasileiro, símbolo do Brasil independente. Além disso, buscou aproximar a linguagem literária da linguagem falada, afastando seus textos dos padrões portugueses. Porém, ainda é nítida a influência europeia servindo de paradigma ao qual o Brasil e as coisas brasileiras deveriam se submeter, tanto na descrição da paisagem, como do clima, mas principalmente dos costumes e do próprio povo. E isso porque, no dizer de Candido (2000, p. 119),

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (...); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada.

Assim, *Iracema* “tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”, enquanto Peri, herói de *O Guarani*, “era de alta estatura; tinha as mãos delicadas” e vestia uma túnica de algodão de um branco diáfano. Isso acaba por revelar, segundo Candido (2000, p. 110), “o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada”. Assim, ao mesmo tempo em que o autor pretendeu implantar a ideia de uma produção literária própria, brasileira, nota-se, ainda uma significativa dependência dos padrões europeus.

“Desrecalque localista”

Nas primeiras décadas do século XX, temas ligados à identidade brasileira serão retomados pelos modernistas, particularmente por Mário de Andrade, em *Macunaíma*

(1928), e Oswald de Andrade, com os manifestos da Poesia Pau Brasil (1924) e Antropófago (1928). Nesse momento, os modernistas brasileiros estavam diante de duas tarefas diferentes, igualmente importantes e até certo ponto aparentemente incompatíveis: criar uma arte realmente brasileira e empregar, para tanto, os recursos das vanguardas europeias, e a Semana de Arte Moderna de 1922 foi o estopim desse processo.

Mário de Andrade dedica seu livro a Paulo Prado, ensaísta autor de “Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira” (1926), em que se questiona a situação do país: terra tropical e mestiça condenada ao atraso, ou promessa de um eldorado sul-americano? Seguindo a tendência melancólica da conclusão do ensaísta, Mário de Andrade cria um herói desconcertante para sua própria obra, que ele classificou como “rapsódia”: Macunaíma, o “herói da nossa gente”, é um “herói sem nenhum caráter”, no sentido de estar justamente ainda indefinido, em constante transformação. Como lembra Bosi no ensaio “Situação de Macunaíma”, Mário de Andrade desejou pensar o povo brasileiro, “à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação”. (BOSI, 2003, p. 188). No plano da linguagem, fundem-se os códigos popular e erudito; surgem construções coloquiais e até mesmo expressões jocosas ou obscenas para criar as cenas, lendas indígenas, ditados populares e “causos” que povoam a obra. Com isso, são incorporados os caipiras, negros, mulatos, cafuzos, indígenas e brancos. Assim, no dizer de Bosi (2003, p. 201),

(...) aquele possível otimismo, que era amor às falas e aos feitos populares, ao seu teor livre e instintivo, esbarra na constatação melancólica de uma amorfia sem medula nem projeto. O herói de nossa gente é cúvido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu (...).

De qualquer forma, apesar de seu espírito nacionalista e de acordo com as propostas do Modernismo, Mário de Andrade não pretendia mesmo fazer uma apologia do brasileiro, mas justamente promover uma reflexão crítica sobre o Brasil, abolindo o patriotismo ornamental que ainda perdurava no início do século XX. Promoveu, na verdade, um “desrecalque”, ao reinterpretar, no dizer de Candido (2000), nossas deficiências, supostas ou reais (como a mistura de raças, a natureza bruta e o primitivismo) como superioridades, e não mais empecilho à elaboração da cultura. E fez tudo isso com muito bom humor.

Oswald de Andrade, por sua vez, no “Manifesto Pau Brasil” – e o título do manifesto remete imediatamente ao início do processo de colonização – defende a

renovação dos modos de expressão brasileiros, até então profundamente dependentes das influências europeias. De acordo com Paulo Prado, que prefaciou o livro de poesia “Pau-Brasil” em 1924, “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.

O livro faz uma viagem pela História, pelo território e pela cultura brasileira, sempre sob a ótica das ideias modernistas: a valorização dos estados brutos da cultura coletiva que, sob o domínio da tradição europeia, fora sempre marginalizada. Nesse sentido, a primeira parte do livro tem como título “Por ocasião da Descoberta do Brasil”, seguida por “História do Brasil” e “Poemas da colonização”, passando por “Postes da Light” e “Lóide brasileiro”, para citar somente algumas. Mas já é possível notar, observando esses títulos, a ideia de não apenas revisitar o primitivismo e a vida colonial do princípio como também retratar o lado da nação que se modernizava nas primeiras décadas do século XX. Como afirma Candido (2000, p. 122)

A poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia* (...) exprimem a atitude de *devoração* em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaíma* seria a mais alta expressão.

O livro de poesia *Pau-brasil* foi ilustrado por Tarsila do Amaral, esposa de Oswald de Andrade, que também desenvolveu em sua pintura a mesma estética, explorando a temática nacional, a influência das vanguardas europeias e as “cores caipiras”: azul, rosa, verde, amarelo vivo. Os títulos de algumas de suas obras desta fase ilustram bem essa temática: “Morro da favela” (1924), “E.F.C.B.” (1924), “Vendedor de frutas” (1925) e “Carnaval em Madureira” (1924). “No livro, é nítida a relação entre a poética de Oswald de Andrade e o trabalho artístico de Tarsila do Amaral, bem como a concepção conceitual da obra, provocando um diálogo interartes.

Iracema e o Amazonas que desagua no Tejo

A música popular brasileira também já proporcionou muitas oportunidades de reflexão sobre o Brasil ao longo do tempo. O Movimento Tropicalista (1968–1969), utilizando-se de diversas formas de expressão – além da música, as artes plásticas, a literatura, o cinema e o teatro – buscou reinterpretar o Brasil, redescobrando a identidade nacional e propondo uma atualização no sentido de incorporar elementos que vinham de

fora – como produtos da indústria cultural – e, de forma antropofágica, devolvendo ao exterior uma versão “genuinamente brasileira”. Nesse sentido, o Tropicalismo dialoga com a “fase heroica” do Modernismo, mais especificamente com a Antropofagia e o Movimento Pau-brasil, ambos de Oswald de Andrade.

À guisa de manifesto musical do movimento, em junho de 1968 Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, “Os Mutantes” e Rogério Duprat lançam o álbum “Tropicália” ou “*Panis et Circencis*”. A mescla de elementos da cultura brasileira e do exterior, unindo rock, bossa nova, samba, bolero, baião e outros ritmos criou uma nova música e promoveu reflexões sobre a realidade brasileira e a sua arte, em plena ditadura militar em seus anos mais duros.

Na canção “Tropicália”, Caetano Veloso tematiza o próprio movimento, jogando com elementos contraditórios. Segundo ele, a ideia da composição veio de um velho samba de Noel Rosa intitulado “Coisas nossas”, no qual o compositor listava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira. Porém a intenção, agora, não era fazer um mero inventário, mas traçar um retrato atualizado do Brasil, relacionando elementos da época a imagens, ideias e entidades reveladoras da realidade brasileira e seus paradoxos.

O cenário é a capital federal (sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o movimento / no planalto central / do país). Caetano explica:

Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (VELOSO, 1997, p. 185).

E ele segue, saudando a bossa e a palhoça (“viva a bossa sa sa / viva a palhoça ça ça ça”), sendo que a primeira palavra já estava na letra de Noel Rosa, mas também tinha seu sentido atualizado ao aludir ao movimento urbano e moderno da bossa-nova. Quanto à “palhoça”, remetia a um mundo rural e miserável que também fazia – e ainda faz – parte da contrastante realidade brasileira.

A canção segue passando por elementos opostos, sempre entrecortada por um refrão que dá vivas a pares de rimas desconcertantes: (“viva Maria iá iá / viva a Bahia iá iá iá iá” e “viva Iracema ma ma ma / viva Ipanema ma ma ma ma”, entre outros). A respeito desse último par, Caetano lembra que “Iracema”, nome da índia que é

personagem principal do romance de Alencar, é um anagrama de América, e também nome de uma praia do Ceará (nomeada dessa forma justamente em referência à personagem romântica). “Iracema”, na letra da música, faz par com “Ipanema”, nome indígena tornado mundialmente conhecido por conta da canção “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Nota-se, aí, a aproximação entre os dois elementos, seja pela semelhança, seja pela diferença: ambas referem-se a figuras femininas que se relacionam a praias; uma emerge do século XVII (tempo da narrativa); outra, do século XX; a primeira é índia, e a segunda é branca. Caetano conta, ainda, que no dia da gravação da base orquestral da música, arranjada por Júlio Medaglia, ela ainda não tinha título, e

[...] o baterista Dirceu, que nada sabia sobre o que tratava a letra que só seria gravada depois, ao ouvir a introdução em que sons percurativos, cantos de pássaros e intervenções do naipe de metais se superpunham, lembrou-se da carta de Pero Vaz de Caminha descrevendo a paisagem brasileira no momento do descobrimento. (VELOSO, 1997, p. 187).

O nome “Tropicália”, por sua vez, veio pela afinidade com a instalação de Hélio Oiticica sugerida por Luís Carlos Barreto.

Ainda na música popular brasileira, Chico Buarque e Ruy Guerra compõem, em 1973, a canção “Fado Tropical” para a peça “Calabar ou o elogio da traição”. Nela, nota-se claramente a crítica à colonização portuguesa, somada a uma poderosa crítica à ditadura civil-militar instaurada em 1964.

O título já sugere a temática da imbricação das duas culturas, construída por meio de uma intrincada polissemia que segue por meio da enumeração de outros elementos (“Guitarras e sanfonas / Jasmims, coqueiros, fontes / Sardinhas, mandioca / Num suave azulejo / E o rio Amazonas / Que corre Trás-os-Montes / E numa pororoca / Deságua no Tejo.”) Mas a tônica mesmo do discurso é problematizar o processo de colonização (“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.”), além de atualizar a situação política dos dois países, já que, assim como o Brasil, Portugal também vivia sob um regime de exceção, a ditadura salazarista.

Num dos trechos mais impactantes da letra da música, uma voz se manifesta : “Sabe, no fundo eu sou um sentimental / Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo...(além da sífilis, é claro) / Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar / Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...” Nota-se, no trecho, a referência irônica que sugere a permanência do

autoritarismo ibérico em nossa formação histórica e cultural. A esse respeito, diz Darcy Ribeiro:

Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos (RIBEIRO, 1995, p.120).

Aliás, a visão de Darcy Ribeiro destoa, certamente, da proposta do mito da democracia racial, defendido por Gilberto Freyre nos anos de 1930, em *Casa Grande e Senzala* (1987), para quem a colonização portuguesa é vista como tolerante e aberta, o que levou à mestiçagem. Como sabemos, não é bem assim; é preciso lembrar que sempre existiu – e ainda existe – um conjunto de práticas que viabilizam a manutenção da desigualdade racial no Brasil.

Conclusão

O Brasil foi e continua sendo objeto de reflexão e representação em diversos produtos da cultura. Discutir a identidade brasileira, bem como a formação da nossa sociedade nas escolas e nas mídias, fazendo com que o assunto esteja presente no debate público e nas instâncias políticas é sempre um exercício enriquecedor no sentido do autoconhecimento.

Por meio das artes e suas diferentes linguagens é possível traçar um retrato caleidoscópico do país ao longo dos séculos, como nação em permanente busca de identidade. Essa tarefa é complexa e por vezes sofrida, mas também desafiadora e necessária.

Em 1958, no contexto da Copa do Mundo de futebol que aconteceria naquele ano, Nelson Rodrigues descreveu o sentimento de inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo, nomeando-o de “complexo de vira-lata”. Naquele contexto, o jornalista e dramaturgo alegava que, tomado por esse sentimento, o Brasil não ganharia a Copa. O “complexo de vira-lata” acompanha os brasileiros desde o início da colonização, e perdura até hoje na frequente negação das origens culturais africanas e ameríndias e, ao mesmo tempo, na exaltação do componente europeu na formação do nosso povo e cultura.

As discussões promovidas pelos modernistas há 100 anos, como afirmamos anteriormente, mergulharam fundo nessa problemática, buscando promover um “desrecale”, ou seja, a libertação desse sentimento de inferioridade, ao enxergar a mestiçagem e o primitivismo como fontes de interesse e beleza.

A construção da nossa identidade ainda está em processo, portanto, no ano em que completamos 200 anos de independência, sugerindo a necessidade de inúmeros debates a esse respeito. A frase de Plínio Marcos é esclarecedora: “Um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre”. Mantê-lo na negatividade de sua própria autoimagem apenas reforça a dominação de mais de 500 anos.

Referências

- BOSI, A. Situação de *Macunaíma*. **Céu, Inferno**. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- CANDIDO, A. **Introdução à literatura brasileira**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- FREYRE, G. **Casa-Grande e Senzala**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- MOISÉS, M. **A literatura brasileira através dos textos**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.