

## Imagens do Brasil: precursores e redescobertas do mito da brasilidade

### Resumo

Este texto, de cunho ensaístico, analisa as maneiras como, entre meados dos anos 1920 e meados dos anos 1960, se delinearam formas de definir o “ser” da cultura brasileira, notadamente a partir do esforço interpretativo de alguns intelectuais selecionados. Para tanto, discute perspectivas a respeito da identidade do Brasil lançadas por intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Alcântara Machado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Ariano Suassuna. De modo específico, observa as maneiras como se opuseram, no cenário intelectual, as perspectivas de modernismo propostas pelos grupos paulistas e pernambucanos que, nesse cenário, disputavam o protagonismo no processo. Empiricamente, foram utilizados materiais hemerográficos, produção literária e ensaios culturais de época. Em termos de referenciais historiográficos, foram utilizados autores como Manoel Luiz Salgado Guimarães, Renato Ortiz, Mônica Pimenta Velloso e Eric Hobsbawm.

**Palavras-chave:** história; cultura; identidade; brasilidade; pensamento social.

### Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Doutor em História pela Univ.  
Federal do Ceará – UFC.  
Professor Adjunto da Univ.  
Federal do Piauí - UFPI.  
Brasil

fabioleobrito@hotmail.com  
[orcid.org/0000-0002-3228-3696](https://orcid.org/0000-0002-3228-3696)

### Para citar este artigo:

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Imagens do Brasil: precursores e redescobertas do mito da brasilidade. *PerCursos*, Florianópolis, v. 22, n.50, p. 91 - 115, set./dez. 2021.

**DOI:** [10.5965/1984724622502021091](https://doi.org/10.5965/1984724622502021091)

<http://dx.doi.org/10.5965/1984724622502021091>

## Images of Brazil: precursors and rediscoveries of the myth of brazilianes

### **Abstract**

This essay-style text analyzes the ways in which, between the mid-1920s and the mid-1960s, ways of defining the “being” of Brazilian culture were outlined, notably based on the interpretive effort of some selected intellectuals. To this end, it discusses perspectives regarding Brazil's identity launched by intellectuals such as Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Alcântara Machado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Ariano Suassuna. Specifically, it observes the ways in which, in the intellectual scenario, the perspectives of modernism proposed by the São Paulo and Pernambuco groups that, in this scenario, disputed the protagonism in the process were opposed. Empirically, hemerographic materials, literary production and period cultural essays were used. In terms of historiographic references, authors such as Manoel Luiz Salgado Guimarães, Renato Ortiz, Mônica Pimenta Velloso and Eric Hobsbawm were used.

**Keywords:** history; culture; identity; brasilidade; social thinking.

## Primeiras palavras

Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, parecia ser possível perceber, tanto dentro quanto fora do Brasil, um sentimento de redescoberta. Enquanto do lado de fora a publicação de *On the road* (1957), romance pulsante de sentimentos de Jack Kerouac, lançava um novo olhar sobre as identidades e os espaços dos Estados Unidos da América – em visível redefinição do lugar de alguns sujeitos no mundo –, do lado de dentro outras questões pareciam emergir do que, para muitos, seria considerado o momento em que afloravam novas e imprevisíveis condições de existência no país. Dentre essas questões, a própria ideia de uma identidade nacional ganhava ainda mais espaço, na medida em que coincidia com a efluência de outros valores éticos e estéticos que explodiam com os meios de comunicação, os ritmos e guitarras elétricas norte-americanas, a liberação dos corpos e sexualidades que pipocavam em espaços como a Europa e a América do Norte. Inserido no interior da aldeia global, outrora celebrada nos ditos e escritos de Marshall McLuhan, o Brasil, possivelmente pensado enquanto uma ilha tropical, apontava suas possíveis formatações nessa época. Era, nos discursos de sujeitos que buscavam estereotipá-lo, um pedaço de mundo extenso e multicolorido, gigante pela própria natureza, dançante pelas formas provocantes de suas mulatas, bravo pelos braços fortes de seus descendentes de escravizados e homens sertanejos e profundo em signos e saudades.

Nesse momento de redescoberta, a necessidade de pensar interpretações para o Brasil estava se tornando o objetivo premente de um amplo conjunto de artistas e intelectuais. Esse ideal, outrora propalado por poetas, cronistas, arquitetos e médicos higienistas, formatou, desde o século XIX, um ideal de modernidade brasileira, cuja expressão física se constituía na conformação de cidades com amplas ruas, bulevares iluminados e frequentados por gente afrancesada que em quase tudo buscava inspiração nas vivências londrinas e parisienses do final daquele século. Agora, próprio de um outro tempo, o ideal de modernidade era vinculado a outras figuras e formas de pensamento. Se, no início do período republicano, apareciam ideais de um Brasil moderno conformados sob identidades como os acordes órficos paulistanos, a malandragem carioca, a luso-tropicologia pernambucana e o estereótipo sertanejo, nesse contexto de

final de década de 1950 e início de década de 1960, ainda se percebiam uma série de regularidades.

Esse texto objetiva, nesse sentido, percorrer diferentes matrizes de pensamento a respeito do dito “mito da brasilidade”, analisando de que maneira esses discursos configuravam determinados regimes de verdade a respeito do Brasil e da cultura brasileira, revelando desejos, identidades e lugares de poder.

### “Prosa do mundo” e “filosofia sertã”: alguns moldes para se pensar o Brasil

Em 1977, a publicação do romance *Riverão Sussuarana*, do jovem baiano Glauber Rocha, aparecia edificada sobre esse esforço de lançar uma nova linguagem sobre o Brasil, um conjunto de enunciados que buscavam evidenciar, através de seu personagem-título, uma alegoria da brasilidade colorida pela “prosa do mundo”, uma representação de uma “filosofia sertã”, buscando seus lastros nas publicações do romances sertanejos de João Guimarães Rosa e no acontecimento que era sua tradução para o francês, através das *Editions du Seuil*, na medida em que percebia em sua produção a internacionalização do Brasil, a exportação da imagem do que poderia ser o brasileiro e suas artes de fazer. Em outras palavras, significava um lançar para fora da ilha, através da linguagem, um manancial tupiniquim no qual encontravam-se presentes o “latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua e amor, costume, jeito de SER.” (ROCHA, 1978, p. 07).

A produção de sentido a uma pretensa brasilidade sertaneja convivia com outras dizibilidades e visibilidades sobre o Brasil, expressa em um conjunto de temas que apareciam em diferentes debates no âmbito do pensamento social. Um deles era a ainda renitente discussão em torno de uma suposta tropicalidade, que se internacionalizava no interior da multiplicidade de signos desse momento histórico. Anos antes disso, em 1954, um exemplo possível para pensar de que forma esse tema era observado dentro e fora do Brasil era o conjunto de discursos que atravessava tanto a estreia da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, quanto o posterior lançamento do filme *Orphée Noir* (*Orfeu Negro*), em 1959, produção ítalo-franco-brasileira dirigida por Marcel Camus. As

impressões da mídia brasileira e estrangeira em torno de uma peça e de um filme que remetiam ao mito grego de Orfeu, deslocando-o para as favelas cariocas, denotavam o desejo brasileiro de se fazer ler na dimensão externa a si mesmo.

Tal leitura, embora ganhasse forma sob o signo de uma identidade nacional – o brasileiro mulato, arrebatado pelo sentimento de harmonia e por uma conformação étnico-racial demarcada pelo hibridismo carnavalesco, órfico, alegre e democrático – serve como pretexto para uma reflexão sobre as percepções dos brasileiros sobre si mesmos. Dentre os muitos ensaios que seriam divulgados na imprensa, algumas décadas depois, a respeito dos acontecimentos daquela época, destacaram-se dois textos. O primeiro, *Don't look back: myths, conceptions and receptions of Black Orpheus*, de Charles A. Perrone, publicado em janeiro de 1998 na revista *Studies in Latin American Popular Culture*, promovia uma discussão sobre a recepção da condição racial brasileira e dos incômodos de muitos locais a respeito do filme. O segundo, *Orpheus, from caricature*, publicado pelo compositor e ensaísta baiano Caetano Veloso, no jornal *New York Times* em agosto de 2000, estabelecia um balanço a respeito das múltiplas recepções de *Orfeu da Conceição* e suas diferentes adaptações, como forma de pensar, a partir dali, o próprio mito da democracia racial brasileira. Nesse sentido, segundo a tradução realizada por Ana Maria Bahiana:

A afirmação do distribuidor sobre o gosto do público brasileiro assemelha-se ao *press-release* de *Orfeu negro*. Ambos falam em nome de um preconceito que parecem não ter, mas que atribuem ao público. Não é absurdo imaginar que o distribuidor de *Xica da Silva* estivesse sob a influência da lembrança do fracasso brasileiro de *Orfeu negro* e interpretasse em termos semelhantes aos de Maxwell e outros observadores estrangeiros. As caixas registradoras desmentiram seus prognósticos. Mas isso não prova que no Brasil não existe racismo. Antes expõe as ansiedades de brasileiros e estrangeiros ao tratar do assunto. Esse é de fato um tema crucial para o autoconhecimento das Américas – e o Brasil ocupa lugar singular no panorama. Frequentemente vejo surpresa – às vezes um estranho prazer – no olhar de quem flagra evidência de racismo entre os brasileiros. Mas o que me surpreende é que tais flagrantes possam provocar espanto tão cândido. Será que os comentaristas mais exigentes acreditavam mesmo que em algum lugar do Novo Mundo o pecado original da brutalidade da escravização de africanos tivesse se esvanecido por milagre? (VELOSO, 2005, p. 31)

A frequente surpresa, lembrada por Caetano, de estrangeiros ante a constatação de que existe racismo no Brasil possuía bases discursivas e não era, para os brasileiros, algo inédito. Afinal, tal como lembram Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, em seu *Brasil: uma biografia*, “o país foi sempre definido pelo olhar que vem do exterior. Desde o século XVI, momentos em que o ‘Brazil’ nem era ‘Brasil’, e sim uma América portuguesa profundamente desconhecida, o território já era observado com consideráveis doses de curiosidade” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 18). Também, entre o final do século XIX e o início do século XX, uma série de discursos buscava, renitentemente, açambarcar a ideia de nacionalidade sob a égide da harmonia, embora, tal como lembra Thomas Skidmore, tal sistema socioeconômico tenha sido moldado no interior de um modelo político anômalo nas Américas – um Império com uma monarquia hereditária, enquanto as demais nações independentes americanas buscavam a todo custo libertar-se de toda e qualquer estrutura que lembrasse o julgo europeu (SKIDMORE, 2012).

Contribuinte dileto desse ideal, o sociólogo pernambucano Gilberto de Mello Freyre, autor da “libérrima” tese *Casa-grande & senzala* (1933), formatava uma leitura de Brasil que passava pela cópula que forjaria a nação. Dez anos antes disso, produziria, como dissertação de mestrado na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, o texto intitulado *Social life in Brazil in the middle of the 19th century*, traduzido e publicado em português em 1964, primeiro trabalho de fôlego no qual aponta a visão que desenvolveria posteriormente. Nela, o branco e o negro se envolveriam em intenso e erótico movimento, conformando a identidade brasílica, ou brasilidade. Seríamos, nos escritos de Freyre em *Casa-grande & senzala*, fruto de uma nação ao mesmo tempo lusa e preta. Uma lusatinidade e uma africanidade localizadas geograficamente nos trópicos, o que nos condicionaria a uma matriz única, diferente de todas as outras. Seriam os brasileiros, pois, donos de uma identidade mestiça que se expressava no calor dos trópicos, e essa *tropicalidade lusa* se tornaria, nesse sentido, sua teoria interpretativa do Brasil (FREYRE, 2009).

Mais do que uma interpretação antropológica sobre o ser da nação, a obra de Gilberto Freyre repercutiria, assim como algumas outras de seu tempo, como o ponto

gerador de um mito. O mito do Brasil, ou da brasilidade, de uma cultura eminentemente brasileira, que tivesse forma nas curvas e nos músculos de seus homens e mulheres, na confortada democracia que se desdobraria de suas vivências, de sua língua, de seu afeto desavergonhado. Era, portanto, uma cultura híbrida, resultante da mistura entre o eu e o outro, que se tornaria, sob medida, alguém (TODOROV, 2003).

Desse modo, o verdadeiro brasileiro, nas linhas de Freyre, era esse alguém que nascia no espaço intermediário entre a casa-grande e a senzala, entre o branco e o preto, cuja cor, língua, gestos e sexo tinham dentro de si a marca da mistura e da alegria. Descrito pela historiadora Maria Lúcia Palhares-Burke (2005) como “um vitoriano nos trópicos”, era, ele próprio, resultado de uma mistura que lhe conferia um lugar social bem particular: por um lado era fruto de uma família tradicional pernambucana, de forma que sua escrita se mostra partindo do lugar da casa-grande, e por outro era resultado dos debates intelectuais travados na *University of Columbia*, onde seria aluno do famoso antropólogo Franz Boas e herdaria dele, bem como de muitos outros mestres seus, o gosto e o gozo pela descrição profunda da antropologia e de tantas outras escritas sobre gentes.

Os resolutos esforços de Freyre na busca por conformar uma verdadeira matriz identitária para o Brasil apareciam tanto em sua produção acadêmica quanto em seus escritos poéticos e correspondências. Em 1962, a exemplo disso, era publicado o livro *Talvez poesia*, reunião de alguns de seus escritos, nos quais investia em sua veia literária. Não que sua produção anterior não expressasse profunda literatura: *Casa-grande & senzala*, pesquisa consagrada no campo das ciências sociais que observa a casa-grande como um ambiente microfísico do poder (SILVA, 2006), apenas para citar um dos muitos exemplos possíveis, seria considerada um clássico do gênero, expressando muito além de um conteúdo acadêmico.

De um modo mais específico, no entanto, Gilberto Freyre dava, em *Talvez poesia*, forma à sua poeticidade dentro do estilo mais tradicional na qual essa se difundia. Seus versos, discorrendo sobre um “outro Brasil que vem aí”, tornavam visível um país que se descortinava aos seus olhos, intenso, colorido, esperançoso, democrático e profundo. Em suas linhas, ganhava vida uma brasilidade, definida por um mapa do Brasil que se

sobressairia às cores dos Estados, portando as cores das produções e dos trabalhos. Homens que, em vez das cores das três raças, teriam as cores de suas profissões e regiões. Mulheres que guardariam em seu ventre o próprio nascedouro de uma tropicalidade em constante renovação. Das linhas de Freyre emergia um Brasil que poderia ser governado por qualquer brasileiro, desde que fosse digno de seu governo. Que tivesse “olhos para ver o Brasil, ouvidos para ouvir pelo Brasil, coragem para morrer pelo Brasil, ânimo para viver pelo Brasil”. Brasil governado por mãos brasileiras, “brancas, morenas, pretas, pardas, roxas, tropicais, sindicais, fraternais” (FREYRE, 2012).

Estética e ideologicamente, a obra poética de Gilberto Freyre ilustrava em versos intenções presentes nos ensaios publicados por ele na primeira metade do século XX. As letras que adornavam *Casa-grande & senzala*, bem como outras obras de sua rubrica, deslizavam sob a metáfora do alpendre da casa-grande, guardando, como um relicário, o lugar social ocupado pelo seu autor. Ao mesmo tempo libérrimo e conservador (CARDOSO, 2013), trazendo consigo marcas de um patriarcalismo permissivo, Freyre enunciava uma das muitas tentativas de *verdade tropical* que tentariam se afirmar nas escrituras brasileiras de então. Pretendia dizer o Brasil como uma nação racialmente democrática, onde as relações entre brancos, negros e índios, suas matrizes fundadoras, se confortavam numa ordem harmônica, cujo mote seria justamente a celebração de uma cópula étnica que se processara, historicamente, no sul das Américas.

Esse esforço de construção de um ideal luso-brasileiro encontrado na obra de Gilberto Freyre se inseria em uma série de outros debates que, na mesma década, buscavam delimitar um local para o Brasil. Na medida em que se pretendia o vislumbre de uma brasilidade plural, rica e democrática, era possível notar, também, que a natureza brasileira, sua constituição e povoamento, apresentava-se ante uma complexificação que permitia que análises feitas anteriormente encontrassem em seus próprios autores uma releitura sincera. Exemplo disso, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, que, na década de 30, analisara o conceito de *homem cordial* no artigo *Corpo e alma do Brasil*, aprofundado na obra clássica *Raízes do Brasil* (1936), percebe que suas discussões sobre o ser nacional necessitavam de novas leituras, resultando em palestra que proferiria, em 1967, na Escola Superior de Guerra do Rio de Janeiro. Nessa oportunidade, apontava as

maneiras como passava a tomar sua própria obra e como as categorias se desdobrariam a partir de sua retomada:

Houve tempo em que eu julguei relativamente fácil e, mais do que fácil, necessário explicar-me a mim mesmo ou, se possível, tentar explicar a outros os traços distintivos da entidade misteriosa e, por menos que o queiramos, ainda indecisa do que se chama de homem brasileiro. Parecia essa necessidade uma imposição tanto mais imperiosa quanto devia corresponder a uma espécie de exame de consciência pessoal, além de nacional.

O prisma pessoal ligava-se talvez, aqui, ao fato de uma residência mais ou menos prolongada em terra estrangeira ter servido para aguçar em mim, prematuramente, certa sensibilidade a contrastes entre indivíduos de formação e cultura distintas. Devo notar, aliás, que nada havia, no caso, de parecido com essa reação de íntima hostilidade ou de autodefesa, e vêm ambas a dar no mesmo, que sentem numerosos brasileiros, e não só brasileiros, sempre que se defrontam com um mundo alheio ao de sua origem. Em verdade, o que mais constantemente me atraiu nos contatos com outros povos têm sido os movimentos que os fazem antes solidários do que solitários e antagonistas entre si. (HOLANDA, 2008, p. 617-618)

Essa tentativa de fabricação de um ideal de modernidade encontra exemplo emblemático a partir dos paradigmas que se elaboravam em São Paulo na *Revista de Antropofagia*, editada em 1928, mesmo período das sínteses de Sérgio Buarque de Holanda. A revista foi capitaneada por Antônio de Alcântara Machado, conformando-se em um manifesto em prol de um Brasil “moderno”. Sob a lógica de que “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 1928, p. 03), o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, escrito iconoclasta, publicado nessa revista, inseria-se historicamente em uma nova proposta estética, política e ideológica para o Brasil, produzida sob medida para um tempo em que muito mais importava a deglutição de tudo aquilo que orbitasse em torno do próprio objeto cultura do que de sua exclusão. Assinalando uma ruptura com o Brasil que se pretendia dizer através de especificidades tais como as questões regionais, a cultura popular de raiz, os dizeres que denotassem o que havia de pitoresco em cada recanto, o discurso oswaldiano retomava, metaforicamente, a prática nativa da antropofagia, o ato de comer outros seres humanos na busca por seus valores e sua bravura.

O brasileiro, em sua constituição discursiva dita *moderna* era, no limite, o deglutir de todos eles, o gordo e multifacetado sujeito que surgisse da fusão dos múltiplos elementos que demarcavam cada um. O caráter experimental apontado na publicação dá a ver as possibilidades de sua tomada enquanto um instrumento que, em perspectiva de longa duração, produz sentidos às visões de Brasil que seriam elaboradas posteriormente:

Nós éramos xipófagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição. Cada qual com o seu tronco mais ligado pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direção. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois um estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais. Aí descobrimos que nunca havíamos sido outra cousa. A geração actual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, princípio de tudo. (MACHADO, 1928, p. 01)

O texto de Ant3nio de Alc3ntara Machado, que abre a publica33o, emblematiza a necessidade de colocar a cultura brasileira, que buscava dizer-se contempor3nea, como algo que se produzia no ato de deglutir a si mesma. A antropofagia, al3m de se caracterizar como elemento unificador, como apontara Oswald de Andrade, seria tamb3m um elemento que abarcaria o ideal de perfei33o para essa cultura, ideal esse um dos grandes baluartes da concep33o moderna de mundo. Nessa perspectiva, ao tomarmos uma s3rie de registros de 3poca, a ideia de *modernidade* aparece como uma constante nas elabora33es discursivas sobre o Brasil. A revista *Klaxon*, mens3rio modernista, um dos espa3os de divulga33o das ideias emergentes em S3o Paulo a partir dos eventos culturais na cidade em 1922, provocava, em diversas mat3rias, o vislumbre da novidade, do emergente, daquilo que representasse uma vanguarda.

Em sua primeira edi33o, publicada em maio do ano em que aconteceria a afamada Semana de Arte, M3rio de Andrade – utilizando apenas suas iniciais – escrevia que S3o Paulo encontrava-se “musicalmente mais adiantado do que o Rio”, uma vez que possuía a pianista Guiomar Novaes, enquanto o Rio de Janeiro ainda se encontrava seduzido pelos encantos das 3peras de Carlos Gomes – embora criticasse a ainda t3mida inser33o da m3sica de c3mara na capital paulista (A., 1922, p. 08). No terceiro n3mero da revista,

outro autor anônimo, assinando com as iniciais J. M., exaltava o cinema de Charles Chaplin, em sua busca pela representação de novas sensibilidades, anunciando-o como “o professor do século 20” (M., 1922, p. 14). Na quarta edição, Rubens de Moraes decretava o fim do século XIX com o atentado ao arquiduque Francisco Ferdinando, em Sarajevo, em julho de 1914. Para ele, o século XX trazia consigo não apenas uma nova ordem mundial no campo da política, mas, junto com ela, uma nova configuração estética, expressa numa literatura que rompia com a estrutura dos grandes romances do século anterior, tais como as obras de Émile Zola e Eça de Queiroz, e instaurava um tempo em que não mais se devia tentar compreender a escrita de um poeta, mas buscar na escrita a sinceridade deste. Afinal, “não se ‘gosta’ de arte moderna. Gosta-se de empadinhas de camarões, de bombons, de mulheres gordas, mas não se gosta de arte moderna: Compreende-se.” (MORAES, 1922, p. 12-13).

A partir dos discursos emanados dos periódicos modernistas é possível elaborar um panorama dos debates intelectuais que, nos arredores espaço-temporais da São Paulo da década de 1920, estabeleciam maquinações de uma dizibilidade sobre o Brasil. As leituras a respeito dos “avanços musicais” de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro possibilitam pensar que se hierarquizavam estilos, visto que os concertos de câmara estariam em um patamar acima das óperas, uma vez que o primeiro se constituía em uma prática recorrente na Europa “moderna” da época, diferente do anterior, uma prática que, vinda da mesma Europa, remetia aos fazeres socioculturais do século XIX. De forma semelhante, o cinema de Charles Chaplin representava um indício de modernidade, na medida em que é representante de uma técnica bastante festejada nesse momento.

Ainda que haja nele uma defesa do cinema como arte do movimento, em oposição à emergência do cinema falado, é pertinente pensá-lo como um símbolo das pulsações do mundo em ritmo acelerado. Por sua vez, a fala de Rubens de Moraes remete à construção discursiva do século XX como era de incertezas (HOBBSAWM, 1995), produto de uma guerra, que instituiria, possivelmente, o nascimento da era moderna (EKSTEINS, 1991). Em todos esses discursos, a constante do moderno em oposição ao antigo leva a pensar que tais signos remeteriam fortemente a uma hierarquização da história. As vivências elaboradas na revista *Klaxon* apontam para um novo horizonte de expectativas

(KOSELLECK, 2006), elaborados pelos intelectuais paulistanos, que se colocavam na posição de arautos de um novo Brasil.

### De São Paulo ao Recife: trajetórias do pensamento social sobre o Brasil

Tomados em perspectiva, os estudos que se esforçaram em conformar o Brasil no início do século XX, entre os quais é possível citar as leituras modernistas cariocas e matérias de revistas como o mesário modernista *Klaxon* ou a *Revista de Antropofagia*, é possível perceber que eles constituem leituras atravessadas pelo sentimento de unidade que também o demarcaria na segunda metade do mesmo século. Havia um desejo de produzir uma imagem moderna da nacionalidade brasileira, a busca pela essência da nação, que fosse outra, diferente daquela difundida nos séculos XVIII e XIX. Em outras palavras, cabia em suas análises sobre o ser brasileiro a necessidade de dizê-lo com um nome só, uma matriz única de pensamento que o unisse sob uma única identidade, intentando-se pilares conformadores de um lirismo e uma ciência nacional. Era um Brasil, em grande medida, marcado pelas suas contradições internas: dono de um lirismo que não se comportava, que era novo, pulsante, dinâmico, mas que buscava se formar como espaço primordial, gerador, conformado pela deglutição de si mesmo, das muitas matrizes constitutivas de sua cultura.

Se, de um lado, as iniciativas do chamado “modernismo paulista” pensassem a universalidade de um Brasil moderno, urbano e industrializado, centrado no eixo centro-sul do país, em Minas Gerais e na região Nordeste do Brasil haveria, igualmente, ditos e escritos que buscavam tomar para si um ponto gerador, ou um “lugar de origem” para a cultura e a identidade nacional. Se os escritos dos primeiros tinham por objetivo valorizar o caráter nacional e unificador do Brasil, era potente no segundo a necessidade de evidenciar o regionalismo, ou, em larga medida, a valorização de um ser local de onde partiriam elementos fundantes da matriz identitária nacional (VELLOSO, 2010). É nesse sentido que escreve o já citado Gilberto Freyre, ao proferir e assinar o *Manifesto regionalista*, atribuído pelo próprio ao ano de 1926, e inaugurador de um movimento que, a posteriori, chamaria de “regionalista, tradicionalista e a seu modo modernista”. Nesse

documento, fica evidente não apenas a já perceptível disputa em torno do conceito de modernismo, no qual Freyre assumia posição, mas também sua busca combativa por afirmar um espaço no Brasil que insista em ser um reduto de suas tradições mais caras:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários de seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, a Pau-Brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por “Pernambuco”, a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana, o balão de Augusto Severo, as telas de Rosalvo Ribeiro, o talento diplomático do Barão de Penedo – doutor “honoris causa” da Oxford – e o literário de Joaquim Nabuco – doutor “honoris causa” de universidades anglo-americanas. Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como se valores basicamente nacionais? (FREYRE, 1996, p. 48)

O texto retirado do *Manifesto regionalista* corrobora a noção construída em torno dos escritos de Gilberto Freyre. Trata-se de um escrito político, cuja fala remete à busca, quase obsessiva, por valorizar um espaço regional bem demarcado. Certamente, por se tratar de um texto que retomava questões apontadas nos anos 1920, há nele forte presença do ideal de um espaço geográfico recortado e com características culturais próprias e arraigadas que, como já apontei, ocupava as discussões intelectuais em lugares como o Nordeste. No entanto, trata-se de um ideal renitente quando o percebemos nas linhas de outro de seus textos, publicado onze anos antes, cujo Nordeste aparece em título homônimo como uma terra, diferente do ideal de miséria, da *vida severina*, emergia pleno de riquezas. Era, tal como narrava o sociólogo, uma “terra gorda e de ar oleoso”, “da cana-de-açúcar”, das “casas-grandes dos engenhos”, dos “sobrados de azulejos”, dos “mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu” (FREYRE, 1989, p. 41). Tratava-se de uma tentativa deste nordestino de naturalizar o Nordeste e sua cultura

através de sua constituição físico-ambiental, uma vez, na defesa desse autor, o regionalismo seria visto como “um elemento de nacionalidade brasileira, desde seus primórdios, quando as enormes distâncias opunham ‘focos genéticos de povoamento’ e a rivalidade entre as regiões teria seguido, lado a lado, a animosidade contra a metrópole” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 89).

No âmbito cronológico de uma história do pensamento social sobre o Brasil, os acontecimentos elencados acima dizem bastante sobre a necessidade propalada de constituição de um ser da nação. No entanto, tal necessidade ganhava configurações distintas, de acordo com as condições históricas de existência percebidas em cada um dos momentos citados. Se, no início do século XIX, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) funcionara como um promotor do ideal nacionalista, em vista de uma pretensa unidade do Brasil logo após a independência (GUIMARÃES, 2011), a criação da Academia Brasileira de Letras (ABL) denotava a busca pela constituição de uma *intelligentsia* brasileira, que resguardaria as letras nacionais nas mãos de um grupo seletivo na emergência do período republicano.

Numa visada mais larga, o modernismo paulista de 1922 e o regionalismo pernambucano de 1926 mostravam-se, igualmente, como tentativas sistemáticas de ordenar os lastros de um Brasil pretensamente moderno. Apesar de seguirem lógicas profundamente distintas, uma vez que enquanto os paulistas valorizavam o espaço de desenvolvimento, com os olhos voltados para o futuro, os pernambucanos defendiam a cultura como um reduto da tradição, com os olhos centrados no passado, ambas as tendências convergiam para a ideia de que o Brasil necessitava urgentemente de uma cor local, que exalasse, ao mesmo tempo, tradição, unidade, miscigenação, desejo e modernidade.

Face a todos esses acontecimentos, que, desde o início do século XX, tal como exemplifiquei acima, tentariam demarcar um local para a cultura brasileira, a década de 1960, ano em que a reunião de poemas de Gilberto Freyre é lançada, é vista, historicamente, como um momento em que se promovem novos agenciamentos, comprimindo a noção tradicional de tempo e de espaço e, por conta disso, estabelecendo uma outra possibilidade de relação dos sujeitos com o real (CASTELO BRANCO, 2005).

Integrado numa rede discursiva que parecia tornar-se cada dia mais dinâmica, o Brasil participava desse processo, na medida em que suas condições históricas de existência apontavam tanto para uma aceleração do tempo, especialmente nas grandes cidades, nas quais brotavam, todos os dias, indústrias, carros e arranha-céus, quanto, em regiões interioranas, os discursos incidentes apontavam uma contramão a esse caminho, explicitando uma desaceleração e dando ênfase a um Brasil onde a vida parecia caminhar com a mesma lentidão que as décadas anteriores ainda apresentavam.

Parecia-se perceber, no Brasil do período, uma tentativa de firmar um novo acordo tácito com as condições de existência da cultura brasileira, de forma a reordenar o já conhecido debate que, nas décadas anteriores, vinha opondo modernistas e regionalistas na tentativa de conformar o local de nascimento e legitimidade cultural da nação. Nessa perspectiva, tornava-se urgente, mais uma vez, a construção de um debate que afirmasse um local para a cultura, fortificando a disputa que, ora, havia se estabelecido entre o grupo paulista, nos quais se destacam Mário e Oswald de Andrade, e o grupo pernambucano, que, já sob a liderança de Gilberto Freyre, afirmava, no início do século, o regionalismo como uma expressão particular do modernismo na região Nordeste.

Essa leitura dos anos 1960, percebidos como o momento quando se tentaria retomar as discussões sobre a significação do Brasil e da cultura brasileira, permite compreender uma das muitas facetas que, nos atravessamentos históricos acima apontados, operavam uma distinção entre tradição e modernidade. No campo dos discursos, retomava-se, portanto, a necessidade ulterior de demarcar geograficamente os locais ocupados pelo *tradicional* e pelo *moderno*, como forma de constituir uma tradição brasileira solidificada (ORTIZ, 1994). Num universo no qual a modernidade se constituía como uma busca por romper com o arcaico, constituindo-se, portanto, num novo, sua antípoda, o tradicional, exalava uma ligação profunda com o antigo, ligado a um passado imemorial, e cuja manutenção está ligada aos interesses de certos grupos, notadamente das elites econômicas e intelectuais do país em construção de sua própria identidade.

## Modernidade e tradição: a nordestinidade no concerto do mito da brasilidade

Esse binarismo, que já podia ser observado desde a década de 1920, remontava a dicotomia que ora opunha São Paulo, que se confirmava no mundo como urbe industrializada e cosmopolita, e ora Recife, que, embora também crescente e dita moderna, buscava, ainda naquele período, sua afirmação na valorização do regional e das tradições, expressando, ainda, permanências dos valores defendidos na metade do século. No eixo do que poderia ser chamado de *moderno*, o tempo buscava uma conformação de rapidez, procurando adaptar-se ao próprio ritmo das grandes cidades, onde largas ruas e avenidas davam lugar ao frenesi dos carros e à apinhada passagem de pessoas e mercadorias.

Muito embora as discussões, tanto no espaço paulista quanto no nordestino, apontassem para uma dicotomia entre o tradicional e o moderno, é possível perceber que, para além desses embates, que encontram como um de seus palcos a cidade do Recife, é perceptível que, na escrita de uma gama de intelectuais nordestinos, o discurso da tradição, entre a primeira e a segunda metade do século XX, mostrava-se vitorioso (BRITO, 2018). Aparecia nos ditos e escritos de folcloristas, que, defensores da cultura popular como um baluarte do Nordeste, representavam o engajamento de um grande número de homens de letras na valorização da cultura popular, compreendendo a manutenção dessa dimensão cultural como uma forma de preservar as matrizes fundadoras dos valores mais caros desse povo. Tentando pensar historicamente os signos construídos em torno da tradição cultural nordestina, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu *A feira dos mitos*, aponta para as metáforas que subjetivariam a condição de existência do Nordeste na perspectiva de seu folclore:

[...] o filho do rei degolado nas caatingas do sertão se tornará o amante do popular, das coisas do povo, do povo habitante do sertão castanho, do sertão da onça suçuarana e do carcará, alçado à condição de símbolos heráldicos, armoriais da vida sertaneja. O povo sertanejo, o homem do campo, o homem do interior, da pequena vila parada no tempo, o cassaco do engenho, o pescador, o jangadeiro, os cantadores e violeiros guardariam os tesouros culturais desse tempo e desse espaço onde os senhores antigos reinaram, onde seus avós e pais foram reis, agora

degolados pela cidade, pela usina, pela fábrica, pela casa comercial e bancária, outros literalmente degolados ou assassinados por aqueles que passavam a encarnar a nova ordem, o estado novo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 66-67)

Esse degolamento, real e simbólico, das tradições apareceria, exemplarmente, na vida do criador de cabras e dramaturgo paraibano Ariano Vilar Suassuna. Filho de uma família tradicional do sertão da Paraíba, o garoto Ariano via a disputa política que envolvia seu pai, representante, naquele pleito, da manutenção dos valores tradicionais mais caros, e seus rivais, representantes da modernidade e do progresso, a terminar no derramamento do sangue de seu pai, pelas mãos dos opositores. Tal acontecimento, que, segundo o próprio autor, demarca historicamente sua defesa ferrenha das tradições, significaria, para ele, a ação cruel do moderno, do novo, sobre o tradicional, na tentativa violenta de solapá-lo para edificar-se sobre ele (NOGUEIRA, 2002). Nesse sentido, a presença do regional na obra de Ariano Suassuna se estabeleceria, nesse sentido, como uma posição política em defesa da tradição, o que fica claro na própria ambientação da maior parte de sua obra dramática: peças como *Auto da Compadecida* seriam, geograficamente, localizadas em Taperoá, pequena cidade do interior da Paraíba, onde nascera o próprio autor.

Atravessado de um sem número de outras referências à sua aldeia, a produção do dramaturgo passaria por entre outras referências, como os repentes nordestinos e os romances de cordel, a partir dos quais brotariam personagens seus, tais como João Grilo, o “sertanejo amarelo”, e histórias, como a do enterro da cachorra e a do gato que “descomia” dinheiro (SUASSUNA, 2005). Brotariam, também, das rachaduras da terra seca cantada por Ariano outras referências que demarcariam sua produção, já na década de 60, e que encabeçariam suas leituras futuras de Brasil. No interior de sua mitologia, a metáfora da *onça castanha* se configuraria como uma demarcação de lugar híbrido da cultura tradicional nordestina, ao mesmo tempo marcada pela sacralidade cristã europeia e pelo paganismo:

Essa Flecha cruel que despedaça  
 a carne dos Carneiros e bezerros.  
 eis o Bicho sagrado, o velho Medo,  
 no Sangue mal cravado dos meus erros:  
 a Romã coroada, o doido Fruto  
 a mordida do Sono e do Desterro.

O vermelho Clarão, o Verde escuro  
 e o Mundo – ouro e enxofre envenenado.  
 Possesso da serpente, asas de Arcanjo,  
 olhos cegos no Sol incendiado.  
 Que maldade se encerra na Beleza?  
 Que sangrento no Molde iluminado?

Do Rebanho maldito, um verde Musgo,  
 e às Pedras, a ferrugem verde tinge.  
 À luz azul do Cérebro inquieto,  
 o Crime dorme, oculto na meninge.  
 É divina essa Chaga que o Sol cura  
 e o Anjo é soletrado em cega Esfinge.

O topázio dos olhos, das Estrelas,  
 a pele de ouro e negro, Espinhos brancos.  
 A luxúria de púrpura e Desejo  
 na polpa rubra do macio Flanco.  
 Canta em meu sangue a Flauta dos meus ossos,  
 a corneta da Títia e o Punho manco.

Quem me sopra o Traspasse e a solução?  
 Que me sussurra o fogo desta Voz?  
 Ai, o perigo de ser do meu cansaço!  
 Ai, papoula da vida, sangra os Nós!  
 E vai, e esquiva foge, e espreita a Sombra  
 na Cabeça de cacto feroz! (SUASSUNA, 2012, p. 175-176)

No cancionero de Ariano Suassuna, a onça suçuarana representa uma estranha articulação entre o sagrado e o profano, entre duas dimensões de Brasil que buscam se exprimir através do mesmo signo nominativo. Representaria “a própria mediadora entre o mundo branco, negro e amarelo” (NOGUEIRA, 2002, p. 37) poetizados na obra do autor. Trata-se, conforme Braulio Tavares, de um “símbolo mutante”, revestido de animal mítico, alado, dotado de perigosos desejos, “aparecendo ora como motivo de admiração, ora de medo, ora de algo asqueroso e feroz, ora como algo grandioso e íntegro” (TAVARES, 2007, p. 123), e que traz consigo a própria poesis de uma regional-brasilidade.

O regionalismo se processa na figura da onça, que, nas tramas de Suassuna, se confunde com uma imagem feminina, a própria personificação do desejo sexual. Configura-se como um dispositivo do que se pretendia, naquele momento histórico, dizer sobre o Nordeste: um espaço marcado por uma magia sertaneja, ao mesmo tempo paupérrima, misteriosa e lúbrica. É, a exemplo disso, no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, obra em prosa que o dramaturgo publicaria em 1971, que a Onça, sob a forma de Maria Serafina, Possessa ou Moça Caetana, seduz e inicia o protagonista da obra, o nobre sertanejo Pedro Diniz Quaderna, no universo misterioso do sexo: “[...] como uma onça no cio, deitou-se no chão da Igreja e ergueu o vestido” (SUASSUNA, 2014, p. 333).

Pensando a obra poética e teatral de Ariano Suassuna, e, em particular, o *Romance d'A Pedra do Reino*, como um esforço de produzir uma grande metáfora do Brasil, é possível tomar a relação sexual entre Quaderna, orgulhoso de seu sangue “judaico-sertanejo, mouro-vermelho e negro-ibérico”, e a Onça/Moça Caetana, ícone fundador do povo nordestino, como uma arquetípica invenção do ser do Nordeste e, tal como acreditava o próprio Suassuna, da própria brasilidade. Pedro Dinis Quaderna, protagonista da obra, é outro arquétipo do povo brasileiro, representando a figura do nobre cavaleiro sertanejo, uma sutura de identidades que conformariam um ser regional. Assim como João Grilo e Chicó, cabras nordestinos amarelos que vivenciam as reviravoltas terrenas e celestiais do *Auto da Compadecida*, Quaderna é o signo de um povo, localizado em Taperoá. Esta, cidade paraibana onde nasceu Ariano Suassuna, transforma-se, em sua obra, em um espaço-tempo imemorial, universal, que é, ao mesmo tempo, sertão seco e mágico, reino encantado e território da tradição sertaneja:

Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, catingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas... (SUASSUNA, 2014. p. 333)

A influência de Ariano Suassuna sobre as tentativas de sistematização da cultura brasileira se estenderia a outros sujeitos que também circulavam pelos espaços culturais pernambucanos, tais como o dramaturgo piauiense Benjamin Santos, associado aos projetos culturais de cunho regionalista (CAVALCANTE JÚNIOR, 2017) e o crítico de cinema e *filmmaker* Jomard Muniz de Britto, que, no contexto da década de 1970, promoverá críticas ácidas aos seus modos de construir sentido ao Brasil (BRITO, 2018). Ao estabelecer uma espécie de paisagem, espaço construído no âmbito das subjetividades, ele ajudava também a ordenar dizeres, que se insinuariam, sub-repticiamente, em certa ordem discursiva (FOUCAULT, 2012, p. 05).

Um desses intelectuais foi o dramaturgo piauiense Benjamin Santos, parnaibano que, ao ingressar na Faculdade de Direito do Recife, passou a experimentar as vivências do teatro nordestino, no interior de uma cena cultural que o aproximava de figuras que então canonizavam os debates sobre teatro e cultura brasileira no Pernambuco de então (NASCIMENTO, 2009, p. 89). Criado na década de 1960, segundo texto do próprio Benjamin Santos, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) encenaria a primeira montagem brasileira da peça *A Mandrágora*, de Maquiavel, e, em sua primeira fase, montaria mais sete peças, sendo seis de autores nordestinos (SANTOS, 2007, p. 79).

A ênfase de Benjamin Santos a uma pretensa nordestinidade, da qual posteriormente falaria Rachel de Queiroz em seu artigo publicado em *O Estado de S. Paulo* (1988), ou seja, ao caráter regionalista dessa iniciativa cultural, evidenciava sua tendência à estética de Ariano Suassuna: vislumbrar o regional/local como instrumento de narrar um Brasil enquanto uma ilha cujo nascedouro seriam os signos sertanejos, a saudade de um sertão imerso em seus próprios sentidos, e, maximamente, apartado das influências externas. Para além disso, é visível em Benjamin Santos uma reverência à figura de Ariano Suassuna, presente tanto na dedicatória de *Conversa de camarim*, compilação de textos seus, escritos a respeito das vivências teatrais no Recife dos anos 1960, quanto no depoimento escrito de seu encontro com o então professor de Estética da Universidade do Recife e com sua esposa, Zélia, encontro que, para ele, seria determinante em suas opções enquanto ativista cultural naquele ambiente:

Depois que deixei Olinda, tive também o atrevimento de visitar o professor Ariano várias vezes na Rua do Chacon e ser sempre nobremente recebido pela cortesia de Dona Zélia. Ali, várias vezes o ouvi ler capítulos do longo romance que estava escrevendo, o Romance da Pedra do Reino. Sem ter um mínimo de senso para perceber que estava perturbando sua vida familiar, seu trabalho ou o ócio criador de um grande artista, eu deixava que aquelas visitas se prolongassem, sempre desejando mais e mais. Ariano nunca demonstrou que eu perturbasse e me deu a atenção e a formação estética que eu precisava. Mas isto foi depois que deixei Olinda, quando já morava de novo no Recife e me deixava penetrar pela cultura da cidade, uma cultura que seria então, para mim, marcada pela leveza do frevo, a força dos lanceiros do maracatu e o toque-toque dos caboclinhos; pelas ruas tortas, torres de azulejos, o Mercado de São José, o Museu do Açúcar, o Boi Misterioso do Capitão Boca Mole... Era um Recife novo que se me revelava. E busquei mergulhar em seu mistério. (SANTOS, 2007, p. 79)

Para além do eixo Paraíba/Pernambuco, nos quais se situavam, em suas vivências culturais, Ariano Suassuna e Benjamin Santos, a disputa pelo lugar ocupado pela tradição e pela modernidade no concerto da cultura brasileira encontravam-se presentes, também, em exemplares de arte e cultura produzidos em outras regiões do Nordeste do Brasil, e que, posicionados a favor de uma ou de outra, buscavam, também, participar dessa tentativa de nomeação do Brasil. Na medida em que se processavam, esses múltiplos exercícios de nomeação do Brasil emergentes nas décadas de 60 e 70 encontravam lastro nos esforços de significação que, desde o início do século XX, buscavam dar forma ao ser nacional.

### Considerações finais

O mito de Orfeu, pretendo símbolo da brasilidade, parecia, nesse momento histórico, estar sendo redescoberto por artistas e intelectuais, que revisavam os paradigmas modernistas sob as lógicas dos deslumbramentos e sustos com novas possibilidades de mundo. Nesse sentido, tanto a obra poética de Gilberto Freyre quanto o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, ou mesmo a literatura de Ariano Suassuna compõem, em conjunto, uma ampla gama de esforços intelectuais no sentido de encontrar um lugar definido para o Brasil no concerto das nações. As condições históricas

de existência, evidentemente diferentes daquelas nas quais emergiram tanto os manifestos modernistas de São Paulo quanto o regionalismo pernambucano, produzirão, nesse momento, uma série de novas produções, que envolverão sujeitos atuantes nos campos estéticos e políticos.

Em grande medida, os esforços observados ao longo do período entre os anos 1920 e 1960 denotam uma necessidade cada vez mais intensa de afirmação de uma dada identidade nacional, configurada sob a lógica de um ideal de universalidade, construído, no entanto, a partir de uma perspectiva regional, na qual a região seria o “marco de inauguração” de um certo Brasil que, nas palavras de Gilberto Freyre, vem aí. Seja o Nordeste, notadamente a cidade do Recife, ou o Sul, principalmente centrado em São Paulo, buscavam, a partir de seus lugares de saber e poder, emanar discursos que organizavam o mito da brasilidade sob sua lógica, configurando a ele determinada ordem discursiva a partir da qual era permitido olhar e compreender o mundo.

Decorre dessas reflexões, portanto, a proposta de analisar tais imagens de Brasil como parte de um amplo conjunto de projetos nacionais, que, em grande medida, tensionaram entre si – seja do ponto de vista da localização geográfica, seja de propostas ideológicas – configurando projetos de poder sobre a cultura. Depreende-se, portanto, que a cultura ocupava, no cenário analisado, importante palco de disputas simbólicas, de forma a compreender-se que o controle sobre as subjetividades era, portanto, parte essencial do desenho político pretendido à nação.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

A., M. de. Pianolatria. *Klaxon*: mesário de arte moderna, São Paulo, n. 1, p. 08, maio 1922. (Chronicas)

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 03, maio 1928.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Teresina: EDUFPI, 2018.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Pensadores que inventaram o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Inventário de uma memória consagrada: Benjamin Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ: Massagana, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Talvez poesia*. São Paulo: Global, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2009.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Tradução: Paulo Knauss e Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Elementos básicos da nacionalidade: o homem. In: MOREIRA, Pedro; EUGÊNIO, João Kennedy (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 617-637.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MACHADO, António de Alcântara. Abre-alas. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 01, maio 1928.

M., J. Uma lição de Carlito. *Klaxon: mesário de arte moderna*, São Paulo, n. 3, p. 14, jul. 1922. (Cinemas)

MORAES, Rubens de. Balanço de fim de século. *Klaxon: mesário de arte moderna*, São Paulo, n. 4, p. 12-13, ago 1922.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. 2009. 240 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. A aceitação da ‘nordestinidade’ agora inadiável. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 40, 25 nov. 1988.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

SANTOS, Benjamin. *Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

Imagens do Brasil: precursores e redescobertas do mito da brasilidade  
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Fábio Lopes da. Freyre & Foucault: Casa-grande & senzala como microfísica do poder. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 01-20, jul./set. 2006.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução: Donaldson M. Garschager. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta em prosa e verso*. Organização: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz.

Recebido em: 28/02/2021

Aprovado em: 09/11/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED  
PerCursos

Volume 22 - Número 50 - Ano 2021  
revistapercursos@gmail.com