

Manoel Carlos Fonseca de Alencar

A CULTURA POPULAR SERTANEJA EM JOSÉ DE ALENCAR
E JUVENAL GALENO

Universidade Federal de Minas Gerais
Doutorado
2015

Manoel Carlos Fonseca de Alencar

A CULTURA POPULAR SERTANEJA EM JOSÉ DE ALENCAR
E JUVENAL GALENO

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Prof^a Dr^a Adriane Vidal Costa

Universidade Federal de Minas Gerais
Doutorado
2015

907.2 Alencar, Manoel Carlos Fonseca de
A368c A cultura popular sertaneja em José de Alencar e Juvenal
2015 Galeno [manuscrito] / Manoel Carlos Fonseca de Alencar. -
2015.
387 f.
Orientadora: Adriane Vidal Costa.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Alencar, José de, 1829-1877. 2. Galeno, Juvenal, 1836-1931. 3. História – Teses. 4. Cultura popular – Teses. 4. Literatura e história - Teses. I. Costa, Adriane Aparecida Vidal. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Tese de doutorado intitulada História, literatura e cultura popular nas obras de José de Alencar e Juvenal Galeno (1850-1920) de autoria de Manoel Carlos Fonseca de Alencar, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª Dr^a Adriane Vidal Costa (Orientadora)
Departamento de História — UFMG

Prof^º Dr^º Luiz Carlos Villalta
Departamento de História — UFMG

Prof^ª Dr^a Kátia Gerab Baggio
Departamento de História — UFMG

Prof^ª Dr^a Maria Aparecida Ribeiro
Universidade de Coimbra

Prof^º Dr^º Francisco José Gomes Damasceno.
Mestrado Acadêmico em História (MAHIS – UECE).

Belo Horizonte, 22 de outubro de 2015

Dedico esse trabalho à minha mãe, Fátima
Fonseca, ao meu pai (*in memoriam*), Jeová
Alencar, aos meus irmãos, Rocilda, Helenira e
Geová, e aos meus amores, Luzita e Joaquim.

AGRADECIMENTOS

A realização desse trabalho somente foi possível devido à colaboração de pessoas e instituições, as quais sou muito grato.

Agradeço ao programa Doutorado Interinstitucional (DINTER) em História (UECE-UFMG), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Aos colegas do Mestrado Acadêmico de História (MAHIS–UECE) e ao Programa de Pós-Graduação em História (FAFICH/UFMG), por terem concretizado a colaboração entre as duas Universidades. Agradeço também ao reitor da UECE, por ter me concedido o afastamento integral por quatro anos.

A minha muito querida orientadora, Adriane Vidal Costa, pelo acompanhamento cuidadoso com a elaboração da tese, pelas sugestões, pelo debate qualificado e por ter me aceitado como orientando, quando cursei aquela maravilhosa disciplina sobre História e Literatura na América Latina.

Agradeço mais uma vez a CAPES, por ter concedido bolsa do PDSE, na Universidade de Coimbra, em Portugal, no período de agosto de 2014 a março de 2015. À querida professora Maria Aparecida Ribeiro que me recebeu em Coimbra com muito zelo, alegria, humor e orientou com competência e pulso firme parte significativa da tese, em especial a parte dedicada a Juvenal Galeno.

Ao professor Tarcísio Botelho, por ter me acompanhado como orientador nos primeiros passos da tese. Aos professores do PPGH-UFMG, sobretudo aqueles com os quais cursei disciplinas na Pós-Graduação. Em especial a Kátia Gerab Baggio e Luiz Carlos Villalta que participaram do meu exame de qualificação com sugestões valiosas e profícuas para o desenvolvimento da tese.

A Antônio Galeno, diretor da Casa Juvenal Galeno, por ter me atendido sempre com muita solicitude, disponibilizando os documentos necessários à feitura da tese.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação em História (FAFICH-UFMG), em especial a Edilene, que sempre atendeu prontamente às minhas solicitações e as encaminhou com o devido critério e cuidado.

Ao meu amor, Lu Basile, colega do DINTER, hoje minha mulher, com quem debati cotidianamente a tese e compartilhei ideias, alegrias, ansiedades, desesperos e estradar.

Aos colegas – professores, funcionários e alunos – da Faculdade Estadual do Sertão Central – FECLESC, por terem sempre me propiciado o ambiente agradável de trabalho, em especial a Tyrone Apollo Cândido e Sander Cruz Castelo, que são grandes interlocutores e irmãos espirituais.

À família Fonseca, pela união, companheirismo e prontidão em ajudar no que foi possível para a realização dessa tese e outras coisas da vida.

Aos amigos de coração e “copo”: irmão e filho Carlos Jorge, André Dias, Claudio Bentemuller, Eduardo Lúcio, Gleudson Passos, Rubens, Mateus, Augusto Filho, Eugênia Siebra, Chicão, Augusto Canibal, Danilo Patrício e ao amigo poeta de minhas inspirações e fantasias, Nuno Gonçalves. Juntos editamos a *Revista Pindaíba*, sinal de nossas revoltas e indignações com o mundo como é e como se afigura.

A todos, muita gratidão e apreço.

CEMITÉRIO

mi
se
ri
cor
di
osi
ssi - ma - men - te
misericordiosi
misericordiosi
 osi
 osi
 ssimamente

mi
se
ri
cor
di
osi
ssi - ma - men - te
misericordiosi
misericordiosi
 osi
 osi
 ssimamente

o cemitério é geral
a morte nos faz irmãos
tu nessa idade e não sabes
tudo é sertão e cidade
tudo é cidade e sertão
campina grande - vereda geral
eh ! vila eh ! cidadão
campina grande - vereda geral
eh ! civilização

tudo é interior
tudo é interior
tudo é interior
 interior
 interior
 inté a capital
 que babiloniou

tudo é interior
tudo é interior
tudo é interior
 interior
 interior
 inté a capital
 que babiloniou

Belchior
(*A Palo Seco*, 1974)

RESUMO

A tese analisa as representações da cultura popular nas obras dos escritores cearenses José de Alencar e Juvenal Galeno no período de 1850 a 1920, com base nos conceitos de apropriação, dialogia e transculturação narrativa. Estuda-se a relação que os autores estabeleceram com os setores populares e como figuraram a cultura popular em suas narrativas literárias. No que diz respeito a José de Alencar percebeu-se que a importância que ele deu à cultura popular se relacionava com a sua preocupação com a constituição da nacionalidade. Nesse sentido, o autor lançou mão das tradições indígenas e do “popular”, sempre em dialogia com escritores europeus, que o fizeram mudar, em certa medida, a sua compreensão quanto aos personagens, os enredos e a língua que deveriam subsidiar a definição da independência cultural e literária do Brasil, nos constituindo como uma nação típica. Quanto a Juvenal Galeno, a tese investiga a dialogia que o autor estabeleceu com a literatura culta e com a oralidade dos setores populares do sertão. A partir de sua trajetória literária e de vida, disserta-se sobre a relação que o autor estabeleceu com as camadas pobres do sertão, o que constitui fator essencial para a compreensão do poeta como um mediador cultural, que processou uma transculturação das formas orais, no que diz respeito à língua, às formas poéticas e ao imaginário popular.

Palavras-chave: cultura popular; sertão; literatura; José de Alencar; Juvenal Galeno

ABSTRACT

This thesis analyzes the representations of Brazilian popular culture in José de Alencar's and Juvenal Galeno's works, from 1850 to 1920. Based on the concepts of appropriation, dialogue, historical perspective and narrative transculturation, we study the relationship that the authors established with the popular sectors, and how they depicted popular culture in their literary narratives. With regard to José de Alencar, we realized that the importance he gave to popular culture relates to his concern with the constitution of nationality. In this sense, the author made use of indigenous and "popular" traditions, always in dialogue with European writers, what made he change his understanding about the characters, the plots and the language that should subsidize the definition of cultural and literary independence of Brazil, constituting it as a distinct nation from the other ones. As for Juvenal Galeno, we investigate the dialogue that the author established with the cultured literature and the oral tradition of the popular sectors of the sertão. From his personal experience, we discuss the relationship that the author established with the poor sections of the sertão, which is an essential factor for the comprehension of the poet as a cultural mediator, who processed a culture of the oral forms with respect to the language, the poetic forms and the imagery.

Key-words: Popular Culture; sertão; literature; José de Alencar; Juvenal Galeno

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I - Entre Românticos e Folcloristas: nação, literatura e cultura popular na segunda metade do século XIX	27
1.1 História e Literatura	27
1.2 Nação, pátria e literatura	34
1.3 Cultura Popular: Românticos e Folcloristas	44
1.4 Silvio Romero e a emergência do pensamento folclórico no Brasil	59
1.5 Cultura popular: revisão e definição de um conceito	68
PARTE I– O povo, a nação e a cultura popular em José de Alencar	74
Apresentação	75
Capítulo II: A emergência do popular e o silenciamento da cultura indígena na obra alencariana	80
2.1 José de Alencar: das tradições indígenas a cultura popular	80
2.2 Nacionalidade e cultura popular em <i>O nosso cancioneiro</i>	93
Capítulo III: Os sentidos da cultura popular sertaneja em José de Alencar	101
3.1 Escrita e oralidade em <i>O nosso cancioneiro</i>	104
3.2 A cultura popular entre o local e o universal	113
3.3 A identidade brasileira entre o Velho e o Novo Mundo	126
Capítulo IV: José de Alencar: a língua e a literatura “popular”	134
4.1 Língua oficial, língua geral e língua étnica	134
4.2 José de Alencar e a língua literária brasileira	144
Capítulo V: A cultura popular: hierarquia e subordinação em <i>O sertanejo</i>	165
5.1 O perfil moral e social da “nobreza da terra” nos sertões	166
5.2 O vaqueiro	171
5.3 O indígena entre a “selvageria” e o colaboracionismo	173
5.4 Outros setores subalternos do sertão	179
5.5 Cultura popular, cultura de elite: os limites da circularidade	185
PARTE II – Juvenal Galeno: mediador cultural nos sertões cearenses	193
Apresentação	194

Capítulo VI: Juvenal Galeno: uma trajetória	203
6.1 O lugar de Juvenal Galeno na sociedade cearense	203
6.2 Juvenal Galeno no pensamento social brasileiro	212
6.2.2 Nação, região e sertão na poesia galeneana	212
6.2.3 Entre a literatura e o folclore: a poesia de Juvenal Galeno	221
6.2.4 Juvenal Galeno: romântico ou realista?	238
Capítulo VII: Juvenal Galeno: povo, pátria e cultura popular	248
Capítulo VII: Juvenal Galeno e as relações de trabalho e poder no cotidiano dos pobres no Ceará.	283
8.1 A simplicidade do povo	
Capítulo XIX: Oralidade e escrita: Juvenal Galeno e a poética popular	310
Considerações Finais	364
Fontes e Bibliografia.	374

Introdução

O debate sobre a cultura popular esteve presente entre os pensadores nacionais desde a gênese do pensamento social brasileiro. Quando o país começou a se pensar como uma nação ou uma pátria, os nossos pensadores começaram também a debater quem seria o povo brasileiro, quais os seus hábitos e costumes. Ao longo da história, esse debate nunca deixou de ser uma pauta importante, assumindo, é certo, em contextos diferentes, configurações também diferentes.

Desta forma, o debate atravessou gerações de pensadores. Entretanto, foi desde os anos de 1970, tomando como referência a História Social, que os estudos sobre a cultura popular tomaram novo fôlego e se propuseram a reelaborar as noções de popular e apontar caminhos para compreendê-las por meio de experiências históricas. Parte desses trabalhos enveredou-se pelo estudo das classes subalternas. Mediante o cotejamento de fontes literárias com outros tipos de fontes – como os processos-crime, os testamentos, os jornais operários etc. –, os historiadores sociais reconstituíram a experiência social dos setores populares, situaram-na dentro de num campo de força pautado por confrontos, acordos e mediações com as classes hegemônicas. Nesse sentido, há uma vasta produção que se ateve ao estudo da experiência das mulheres, operários, escravos e de outros sujeitos sociais¹. Estes trabalhos romperam com as concepções de cultura popular na produção folclórica, pois pensaram a cultura popular inserida nas condições de vida e trabalho, buscando reconstruir a experiência dos setores populares.

Outro encaminhamento da discussão sobre a cultura popular se propõe a analisar como, ao longo da história, esse conceito foi pensado pelos letrados brasileiros. Trata-se

¹ CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

de compreender a cultura popular como uma invenção das elites letradas que, historicamente, basearam-se nas manifestações do povo como um elemento central de seus projetos políticos. Esses estudos são relativamente recentes no Brasil. Desenvolveram-se, sobretudo, a partir da década de 1990. Para a historiadora Martha Abreu, essa é a “chave para encaminhamento da discussão sobre cultura popular”, pois, segundo afirma: “ao aprofundarmos a história do conceito de cultura popular, realizamos uma operação que subverte os sentidos universais, a-históricos, ideológicos e políticos que costumeiramente lhe são atribuídos”².

A presente tese trilhou esses dois caminhos. A análise da obra de José de Alencar revela bem mais esse segundo caminho, pois é possível, por meio dela, entender o processo de emergência de categorias como popular e folclore no pensamento social brasileiro, levando em conta os debates que o autor travou com outros escritores. As questões suscitadas por Alencar possibilitam entender as polêmicas surgidas no século XIX sobre a constituição da nacionalidade brasileira que envolveram temas como a definição de qual o personagem popular seria representativo da nacionalidade; como figurar a natureza brasileira; quais as formas literárias mais apropriadas para narrar o específico nacional; e que língua deveria servir de esteio para a constituição de uma literatura brasileira.

A obra de Juvenal Galeno, de modo diferente da obra de Alencar, proporciona bem menos o entendimento da emergência de um conceito, do que uma percepção sobre os usos e costumes das camadas pobres do sertão – aqui entendido como as localidades distantes das cidades. A escrita de Galeno é dotada de grande porosidade, deixando entrever vários aspectos do cotidiano e do imaginário do sertanejo, incluindo a língua e

² ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito, várias histórias. In: ABREU, Martha e SOHIET, Raquel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temática e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

as formas poéticas em que se expressavam. Por meio dela, é possível restituir uma história sociocultural dos setores populares do sertão cearense.

A proposta da tese é analisar as representações de dois escritores cearenses, José de Alencar e Juvenal Galeno, sobre a cultura popular. No que diz respeito ao primeiro, percebe-se mais claramente uma dialogia, estabelecida por mim, com uma vasta obra crítica sobre o autor. Isso porque a própria obra de José de Alencar já foi fruto de muitos estudos, o que exigiu um grande esforço de leitura da obra crítica e historiográfica sobre ela. Ainda assim, a tese analisa obras do autor que ainda ressentem de estudos mais acurados, como são os casos de *O nosso cancionero* e *O sertanejo*.

Sob um outro prisma, a obra crítica e historiográfica sobre José de Alencar ainda não se deteve em estudar a forma como o autor tematizou o “popular” nem as diferenças, presentes em sua obra, entre a incorporação das tradições indígenas e das tradições populares na elaboração de uma literatura nacional. Nesse sentido, os debates sobre questões linguísticas, expostos em seus paratextos, são reveladores dos programas distintos que o autor tinha quanto às línguas indígenas, as quais denominou “língua falada pelo povo”.

Na parte dedicada a Galeno, por seu turno, é visível uma maior dialogia com a própria obra do poeta, pois são escassos os estudos acadêmicos e historiográficos sobre o autor. Esse fato exigiu, de minha parte, um maior esforço criativo e interpretativo de sua escrita. O autor de *Lendas e Canções Populares* é muito pouco conhecido nacionalmente, possivelmente devido ao fato de sua obra não atender aos requisitos estéticos que consagraram alguns autores e de cuja ausência outros foram lançados ao esquecimento.

Contudo, para os historiadores, esses juízos de gosto são apenas uma parte que merece atenção. Autores e obras que não figuram nas Histórias da Literatura Brasileira ou que tiveram uma circulação mais local são capazes de revelar, e até relativizar, ideias

e categorias consolidadas no pensamento social brasileiro, como, por exemplo, nação, região, popular, erudito, ou mesmo certa rigidez presente nas classificações estilísticas: romantismo, realismo, modernismo, etc.

Caso se dê menor atenção aos aspectos literários da obra de Galeno em detrimento dos aspectos socioculturais, um conjunto outro de problemas emerge de sua escrita. O poeta da Serra da Aratanha foi um observador arguto dos costumes populares e travou intenso diálogo com os setores populares dos sertões cearenses, figurando em sua escrita tanto aspectos de seu cotidiano quanto as suas formas orais de expressão artística. Nesse sentido, procura-se, na parte dedicada ao autor, entender essa mediação presente em sua escrita entre o erudito e o popular, entre o imaginário das elites locais e o dos setores populares e os trânsitos e a circularidade entre esses aspectos da vida nos sertões.

De José de Alencar analisa-se, em particular, os paratextos de *Iracema* (1865), o romance *O sertanejo* (1875) e o seu estudo sobre a poesia popular, intitulado *O nosso cancionero* (1874). Quanto a Juvenal Galeno, o estudo centra-se praticamente sobre toda a sua obra, pois, de modo geral, ela faz referência à cultura popular cearense. Galeno possui uma obra extensa: escreveu livros de poesia e de contos, editou um jornal contendo exclusivamente poesia sertaneja e outro sobre medicina popular, além de publicar poemas em muitos jornais literários da época. Durante parte da metade do século XIX e do começo do século posterior, o autor foi figura central de uma grande parte do que se escreveu sobre poesia popular no Ceará.

No sentido de nortear esta pesquisa, responder-se-á, ao longo da tese, às seguintes problematizações: o que significava mais especificamente cultura popular para Juvenal Galeno e José de Alencar? Por que acreditavam na relevância de escrever tendo como inspiração as criações populares? Qual o interesse dos dois escritores em coletar e

publicar as poesias populares? Qual a relação que eles viam entre a cultura popular e a constituição de uma identidade nacional?

José de Alencar foi o mais conhecido escritor cearense que teve a produção ligada à definição da nacionalidade segundo os parâmetros românticos. Residindo a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro e assumindo cargos importantes na estrutura do Império, o autor teve parte de sua produção voltada às temáticas indígenas e regionais. O seu programa literário pautou-se pela busca de definir em que consistia a nacionalidade brasileira, em termos da língua, da etnia, dos costumes e da história comum. Nesse sentido, com respeito ao romancista, este estudo detém-se em investigar a forma como ele, de modo peculiar, imaginou a nação brasileira, buscando os elementos que a distinguiu das outras nações, sobretudo Portugal, que fora muito tempo a nossa metrópole. Para tanto, a questão central exposta por Alencar era como delimitar o povo brasileiro e sua cultura sob uma perspectiva comprometida com a constituição da nação como uma unidade.

Juvenal Galeno, por seu turno, apresenta pouco interesse em circunscrever o país como uma unidade cultural. Aliás, como veremos, ele manejou muito pouco a categoria nação, dando preferência à pátria. Essas duas categorias assumiram significados bem diferentes ao longo do século XIX no país. A primeira possuía conotações mais ligadas aos aspectos culturais de formação da nacionalidade, buscando circunscrever o povo com suporte em sua língua, etnia, costumes e história. Já o termo pátria se liga mais aos aspectos político-jurídicos da definição de povo, importando mais a constituição deste como um conjunto de cidadãos do Estado Brasileiro do que a sua qualificação como uma entidade cultural. O estudo da obra de Galeno possibilita perceber que a ideia de nação não era comum às elites do século XIX, pois parte dessas elites ignoravam ou eram hostis à ideia do país como uma unidade, seja política ou cultural.

Algumas obras dos cearenses José de Alencar e Juvenal Galeno estão situadas num mesmo contexto histórico e exprimem temáticas parecidas. Em 1856, José de Alencar escreveu a sua *Carta sobre a Confederação dos Tamoios* e no mesmo ano Juvenal Galeno publicou *Prelúdios poéticos*. Em 1861, Galeno publicou o poema indianista *A Porangaba: lenda americana*. Quatro anos depois veio a lume *Iracema*, de Alencar, e *Lendas e canções populares*, de Galeno. Em 1871 e 1872 foram publicados *Lira cearense* e *Cenas populares*, de Galeno, e em 1874 e 1875, respectivamente, *O nosso cancioneiro* e *O sertanejo*, de Alencar. José de Alencar morreu em 1877. Galeno ainda continuou a sua atividade poética. Seu último livro publicado foi *Folhetins de Silvanus*, em 1891. Além dele, o escritor publicou poemas dispersos em periódicos cearenses, cujo último registro encontra-se no *Correio do Ceará*, em 1918.

Jose de Alencar iniciou a sua carreira de escritor um pouco mais cedo do que Juvenal Galeno. De 1851 a 1858, foi colaborador do *Correio Mercantil*, do *Jornal do Comércio*, e diretor do *Diário do Rio de Janeiro*, nos quais escreveu textos das mais diversas naturezas: jurídicos, de crítica literária e de costumes e romances. Com efeito, toda a sua trajetória de escritor transcorreu na então capital do país. Juvenal Galeno, por seu turno, teve seu primeiro livro lançado também no Rio de Janeiro, em 1856, e todos os demais foram editados e publicados no Ceará.

Não se tem notícia de uma amizade ou proximidade entre Alencar e Galeno.³ O único documento que evidencia esse contato foi uma carta que o primeiro endereçou ao segundo, com a apreciação dos livros *Cenas populares* e *Lira cearense*. Na missiva, que data de 31 de março de 1872, Alencar escreveu:

Cria-me. Livro tão original ainda não se escreveu entre nós; e o Ceará deve lisonjear-se de ter quem lhe dê na literatura pátria um lugar que

³ Quando os críticos comentam sobre esse tempo em que Juvenal Galeno passou no Rio de Janeiro, apontam como suas principais amizades Melo Moraes Filho, Manuel de Macedo, Machado de Assis, Francisco de Paula Brito, Quintino Bocaiúva e Teixeira e Sousa.

não tem outras províncias mais ricas e adiantadas em progresso material. Continuai a coligir as nossas tradições e ilustrar o nome cearense.⁴

Essa pequena passagem é muito significativa, pois evidencia elementos e categorias que serviram de esteio para um amplo debate durante a segunda metade do século XIX no Brasil: a constituição de uma literatura pátria e de uma tradição histórica baseadas nos usos e costumes do povo. Por isso José de Alencar aconselhou Juvenal Galeno a continuar coligindo as tradições cearenses. Com efeito, foi exatamente na década em que foi escrita essa carta que o meio letrado começou a discutir e dar relevância à coleta e à publicação das tradições populares como requisitos indispensáveis para a formação da nacionalidade brasileira e de sua centralidade na constituição da literatura nacional. A singularidade da literatura brasileira já vinha sendo debatida desde a independência política brasileira, nos anos de 1820. Contudo, até 1870, os escritores brasileiros se referiam às tradições indígenas, não às tradições populares.

José de Alencar e Juvenal Galeno estavam inseridos nesta estrutura de sentimentos em relação ao povo, compartilhada por muitos escritores na segunda metade do século XIX no Brasil. De modo que, se suas biografias revelam o pouco contato direto entre os autores, algumas de suas obras mostram convergências muito relevantes. Contudo, elas possuem também muitas diferenças. Entre elas, revela-se intrigante o fato de que os dois autores, que foram contemporâneos, tenham criado representações sociais tão diversas, não obstante a existência de algumas temáticas análogas: a vinculação a uma mesma corrente estética, a escolha dos sertões cearenses como referencial e a eleição de personagens populares como protagonistas de suas narrativas.

No contexto em que escreveram Alencar e Galeno, as culturas populares no Brasil eram muito heterogêneas. Em um mesmo espaço, circunscrito no século XIX como

⁴ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 23.

território nacional, habitavam índios não contatados, africanos, afro-brasileiros, estrangeiros de várias nacionalidades, portugueses e uma variedade de mestiços, classificados à época como caboclos, mulatos, cabras, pardos, etc. Estes sujeitos formavam diversas e distintas comunidades culturais que se identificavam por fatores vários como classe social, língua, etnia, história comum, hábitos e costumes. Um país de extensão territorial e de marcada heterogeneidade cultural, como é o caso do Brasil, só pode ser pensado como uma comunidade nacional se esta for “imaginada”.⁵

Essa comunidade imaginada foi gestada ao longo do século XIX por diversos meios, dentre os quais tem destaque a literatura. Os romances, a literatura de viagem, os estudos de poesia popular são exemplos do empenho do meio letrado em criar uma identidade para o Brasil, tendo como referência as paisagens, seu povo, sua língua e as tradições. Portanto, é importante entender como a literatura incorporou e representou a cultura popular no momento emergente da constituição nacional. Ou melhor, qual a relação que a literatura estabeleceu com aquilo que visava a representar e compreender: a cultura popular. Nesse sentido, são fundamentais os conceitos de apropriação, dialogia, perspectiva histórica e transculturação narrativa.

O conceito de apropriação é referenciado em Roger Chartier. Ao criá-lo, ele visou a problematizar o conceito de cultura popular. Na sua compreensão, a cultura popular não está contida em certos objetos, narrativas ou práticas que de antemão possam ser classificadas como populares. O conceito deve ser pensado em seu âmbito relacional, pois deve partir das apropriações que os sujeitos fazem dela. Para o autor, o

[...] "popular" não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar e repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais

⁵ ANDERSON, Benedict. Op. Cit.

dados como "populares" em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados.⁶

Desta forma, quando, neste trabalho, utiliza-se o termo cultura popular, parte-se das apropriações que José de Alencar e Juvenal Galeno fizeram dos usos e costumes do povo e os significados atribuídos a essas manifestações. Nesse sentido, somente os aspectos formais das obras desses autores, classificadas pela literatura como românticas, como já apontamos, são insuficientes. Além desses aspectos – que devem ser levados em conta, pois constituem convenções que guiam a produção literária – o interesse é o de desvendar o lugar de enunciação desses discursos, a que realidade eles se referem e, quando possível, definir quem são os seus leitores nos círculos letrados. Daí, portanto, a relevância da comparação entre esses dois escritores “românticos”. Referindo-se a um mesmo espaço social, eles criam representações muito diversas. Essa diferença pode também ser analisada com o suporte do que Raymond Williams denominou “perspectiva histórica”, conceito melhor formulado na seguinte passagem:

Pois o que é cognoscível não é apenas uma função dos objetos – do que há para ser conhecido – é também uma função dos sujeitos, dos observadores, do que é desejado e se precisa conhecer. E o que temos que ver então, como sempre, na literatura rural, não é apenas a realidade da literatura rural; é também a posição do observador nela e em relação a ela, uma posição que faz parte da comunidade que se quer conhecer.⁷

Desta forma, os dois autores em foco estão situados em uma teia de relações sociais que possibilita não confirmar ou negar os discursos, comparando-os à realidade histórica, mas compreendê-los em um contexto, levando em conta outros elementos, que não apenas as suas criações artísticas.

⁶ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995, p. 184.

⁷ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 229.

Outros dois conceitos importantes, no sentido de compreender a mediação que a literatura de Alencar e Galeno estabelece com a cultura popular, são os de dialogia, de Mikhail Bakhtin, e de transculturação narrativa, de Ángel Rama. O conceito de dialogia possibilita compreender a obra literária mediante sua relação com a sociedade a que pertence. Com efeito, a dialogia é estabelecida não apenas com outros gêneros literários, mas também com a própria realidade circundante. Daí a necessidade de compreender as várias vozes que se articulam no texto. Essas vozes se relacionam de variadas formas, razão pela qual é necessário desvendar suas diversas estratificações, que são de classe, gênero, corporativas, com destaque para a própria voz do escritor que, por meio de recursos linguísticos diversos, define uma posição ideológica ou uma visão geral sobre a sociedade.⁸

Nesse sentido, objetiva-se identificar e analisar os diálogos que as obras de José de Alencar e Juvenal Galeno desenvolvem, tanto com os sujeitos que visam a representar quanto com os autores identificados como referenciais para figuração literária das culturas populares. A hipótese de trabalho é a de que, nas obras de Galeno, é notória a tensão entre o diálogo que o autor estabeleceu, por um lado, com as tendências literárias de sua época, o Romantismo e os gêneros públicos⁹, e, por outro lado, com a poesia oral e o imaginário popular. No que diz respeito a José de Alencar, defende-se a ideia de que, nas representações da cultura popular, é mais marcante o diálogo com uma cultura letrada, em princípio, advinda da França, expressa pelo autor nas imagens sobre os indígenas e depois com a literatura portuguesa, o que resultou no seu despertar para o “popular”.

⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Teoria e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993; RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

⁹ Em *Formação da Literatura brasileira*, Antônio Cândido dedicou uma parte a analisar o que classificou como gêneros públicos. São discursos parlamentares, poesias encomiásticas, panfletos, artigos em jornais, que, se não têm conteúdo estritamente literário, são parte importante da literatura brasileira. Ver: CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, p. 230-251 (V. 1 e 2).

O conceito de transculturação narrativa é mobilizado de forma a compreender como a literatura incorpora a cultura popular e a representa no texto literário. Para Ángel Rama, são fundamentais três categorias: a língua, as formas literárias e a cosmovisão do autor. Nesse sentido, é importante a distinção entre comunidades locais e indígenas¹⁰. A diferença entre estas duas advém do fato de as primeiras terem sido decorrentes de um longo processo de colonização, o que implicou em padrões sociais e culturais residuais. São comunidades transculturadas¹¹, pois se formaram no meio desse intenso fluxo e, apesar de a europeia ser a cultura hegemônica, o processo como um todo não foi de uma aculturação. Uma cultura não se impôs completamente sobre a outra, apagando todos os seus traços, mas ocorreu uma troca que propiciou uma cultura diferente de suas matrizes. Já ao se falar de comunidades indígenas, remete-se aos índios, que tiveram pouco contato com a colonização. À época das narrativas analisadas, ainda eram muitas as comunidades indígenas que pouco ou nenhum contato experimentaram com a civilização moderna.

Essa distinção era dada pelos próprios escritores do século XIX que, para cada uma delas, pensaram problemas e soluções diferentes, tanto na maneira de integrá-las à comunidade nacional imaginada, como nas formas de narrar suas culturas. José de Alencar, por exemplo, elaborou propostas estéticas e linguísticas diferentes para narrar o índio e o sertanejo. Isso fica patente na análise de *Iracema* e de *O sertanejo*. Inclusive, na

¹⁰ Essa distinção é também utilizada por Ángel Rama e Cornejo Polar. Segundo eles, as formas como a narrativa latino-americana integrou as experiências culturais populares, letradas ou orais, das comunidades residentes devem ser pensadas tendo em conta a diferença entre as comunidades nativas e as foram objeto de longo processo de colonização. Elas são diferentes do ponto de vista da língua, do imaginário, e da organização social e política, etc. Desta forma, as soluções narrativas que visaram a significar tais comunidades foram distintas e devemos analisá-las tendo em vista essas diferenças. Cf. RAMA, Ángel. Op. Cit.; CORNEJO POLAR, Antônio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

¹¹ Ángel Rama valeu-se das formulações do cubano Fernando Ortiz ao assinalar que as culturas americanas não passaram por um processo nem de aculturação, nem de deculturação, mas de transculturação, pois o que aconteceu foi uma troca material e simbólica entre as culturas em confronto. Desse confronto, estabelecido mediante variadas mediações, foi gerada uma cultura nova, diferente das culturas metropolitanas. Cf. ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

classificação, feita pelo autor, das fases de nossa Literatura, *Iracema* é da fase primitiva e *O sertanejo* é da fase histórica, como veremos ao longo das análises sobre o autor.

O primeiro capítulo traz uma discussão sobre os conceitos e categorias empregadas na tese. Procura-se compreender as relações entre literatura e história, o lugar que a literatura ocupa na formação das nações e uma problematização e definição do conceito de cultura popular.

Depois desse capítulo inicial, a tese divide-se em duas partes. Na primeira, composta por cinco capítulos¹², analisa-se a obra de José de Alencar procurando entender como emergiu a categoria de popular no Brasil como um dos principais elementos com o qual parte dos escritores do século XIX passou a refletir sobre a conformação da identidade brasileira. Nesse sentido, disserta-se sobre a transição no pensamento de Alencar que, em princípio, defendia o aproveitamento das tradições indígenas para a constituição de uma literatura nacional, mas mudou de posição e passou a alicerçar a nacionalidade na figura do mestiço e tomar como requisito de nacionalidade não mais uma língua de uma “raça extinta”, mas o que denominou “língua falada pelo povo”. Procura-se mostrar, também, que, apesar de o autor transitar do “indígena” para o “popular”, ele mantém uma perspectiva superior à cultura dos setores populares, buscando reiteradamente distinguir-se dela, reafirmando como mais elevados a escrita culta, os valores morais da elite do Império e o processo civilizatório em curso, ainda que vendo a necessidade de reformá-lo sob um prisma hierárquico e conservador.

Na parte dedicada a Alencar, realiza-se ainda uma análise dos seus estudos sobre a poesia popular que resultaram no ensaio *O nosso cancionero*, publicado em 1874. Mostra-se que o autor, apesar de ter percebido a importância das culturas orais para o

¹² Capítulo I: A emergência do popular e o silenciamento da cultura indígena na obra alencariana; Capítulo II: Os sentidos da cultura popular sertaneja em José de Alencar; Capítulo III: José de Alencar: a língua e a literatura “popular”; Capítulo IV: A cultura popular: hierarquia e subordinação em *O sertanejo*.

surgimento de um “idioma novo”, o português falado no Brasil, não compreendeu profundamente a dinâmica das comunidades orais. Em razão de sua postura culta, que postulava além da correção dos “erros” na poesia popular, o autor imaginava, baseado na ideia de tradição, que a cultura popular, caso pudesse vir a servir para constituição de uma língua nacional, deveria ser uma língua “original”, inscrita em um passado distante e mais íntegro. Ou melhor, a imagem que Alencar tinha da poesia popular, como aquela que construiu da língua indígena, era ainda um tanto ideal, não deixando de constituir uma figura alegórica da cultura popular, o que possibilitava a conformação da nação imaginada como uma entidade una e homogênea.

Ainda na parte dedicada a José de Alencar, analisamos o romance *O sertanejo* (1875) para compreendermos a cosmovisão do escritor em relação aos setores populares do sertão. Mostra-se que José de Alencar incorporou à narrativa romanesca aqueles elementos apontados por ele em *O nosso cancioneiro*. O romancista expressa uma perspectiva senhorial em todo o romance, matizando o modo como imaginou a posição dos índios, dos negros, dos pobres e de outras classes subalternas, em relação às elites dominantes do Império e o modo como concebeu a circularidade cultural nos sertões cearenses. Alencar reafirmou o seu prisma conservador, autoritário e hierárquico, reiterando a condição de subordinados das camadas populares do sertão e rejeitando os fluxos culturais entre os “de cima” e os “de baixo”.

Na segunda parte, composta de quatro capítulos¹³, analisa-se a obra de Juvenal Galeno. Em razão de ele ter sido – e de certa forma ainda o ser – um escritor pouco conhecido nacionalmente, acompanha-se detidamente a sua trajetória pessoal e literária, o lugar que ocupou na sociedade em que vivia e, por fim, o papel que assumiu no

¹³ Capítulo VI: Trajetória pessoal e intelectual; Capítulo VII: Juvenal Galeno: povo, pátria e cultura popular; Capítulo VIII: Juvenal Galeno e as relações de trabalho e poder no cotidiano dos pobres no Ceará; Capítulo IX: Oralidade e escrita: Juvenal Galeno e a poética popular.

pensamento social brasileiro, na crítica literária e no pensamento regionalista e folclórico. Mostramos que parte significativa da produção intelectual sobre Juvenal Galeno ressentia-se de uma análise que não se atenha apenas no aspecto literário, mas uma perspectiva histórica que analise a dialogia que o poeta estabeleceu com os setores populares sertanejos. A notável capacidade de Juvenal Galeno em ouvir o povo e em reproduzir o que vinha dele possibilitou, mediante a análise da intrincada relação entre a escrita e a oralidade, entrever a perspectiva histórica dos setores populares do sertão, bem como vislumbrar a vida cotidiana e as relações de trabalho e poder em que estavam inseridos os homens e mulheres pobres do sertão.

Essa perspectiva das classes populares revela-se através do modo como Galeno traz para a narrativa tensões sociais relacionadas a diversos aspectos do imaginário dos populares concernentes à política, à pátria, aos patrões, à Igreja Católica, ao recrutamento militar, às taxas que o pobre tinha de pagar ao Estado que o empobrecia e oferecia-lhe péssima educação, à polícia que o prendia injustamente, às eleições, porque o enganavam, aos patrões, porque o exploravam...

Enfim, analisa-se a dialogia que Juvenal Galeno estabeleceu com a poesia popular e com a oralidade predominantes entre os setores populares dos sertões, transculturando sua língua e suas formas literárias. O que o revelou como um especial mediador cultural por meio do qual foi possível refletir sobre a história social e cultural dos setores populares do sertão cearense.

CAPÍTULO I

Entre Românticos e Folcloristas: nação, literatura e cultura popular na segunda metade do século XIX

1.1 História e Literatura

José de Alencar tinha consciência da liberdade imaginativa de que gozava a literatura, em comparação com outros saberes considerados científicos, como a História, a Etnografia e a Etnologia. Daí por que, nos momentos em que determinadas críticas realistas o acusavam de pouca fidelidade à realidade, ele logo se defendia, com o argumento de que a literatura era um ideal e de que o ficcionista tinha toda a liberdade de fantasiar.¹⁴ Conforme aponta Julio Ramos,

[...] a autonomização da arte e da literatura na Europa, segundo assinala Peter Bürger, é corolário da racionalização das funções políticas, no território relativamente autônomo do Estado. Ou seja, a institucionalização da arte e da literatura pressupõe sua separação da esfera pública, já que a Europa do século 19 havia desenvolvido seus próprios intelectuais orgânicos, seus próprios aparatos administrativos e discursivos. Na América Latina, os obstáculos enfrentados pela institucionalização produzem, paradoxalmente, um campo literário cuja autoridade política não cessa, ainda hoje, de se manifestar.¹⁵

O ponto suscitado por Julio Ramos nos faz pensar sobre a condição de José de Alencar. No contexto em que Alencar produziu, era o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o principal núcleo do pensamento do Império. Ainda que o IHGB divulgasse uma visão “oficial” do Estado, e que tivesse entre os seus membros muitos literatos, o

¹⁴ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Pós-Lit.-Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, 2003.

¹⁵ RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 19.

campo da literatura, em sua maior parte, se desenvolvia ao largo dessa instituição, mesmo que as discussões nele travadas fossem de grande repercussão no pensamento social da época. Nem todos estavam na condição de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias¹⁶, por exemplo, que em muitos casos divulgavam uma visão oficial do Império brasileiro, assumindo cargos políticos, administrativos e técnicos, percebendo o seu fazer literário como um compromisso com a constituição da identidade brasileira.

Alencar assumiu importante cargo de ministro da Justiça do Império. O autor não fez parte do IHGB, mas os debates travados em seu âmbito tiveram significativa ressonância em suas obras. A questão do indígena como símbolo da nacionalidade brasileira era pauta obrigatória dessa instituição. Em muitos números da *Revista do Instituto*, o problema do aproveitamento da língua indígena para a nacionalidade, a percepção do indígena como uma “raça extinta”, a descrição etnográfica de seus costumes e a sua relação com os portugueses no processo de colonização eram constantemente discutidos¹⁷. Ainda que José de Alencar não tenha sido um dos seus membros, a sua produção literária manteve o compromisso com a elaboração simbólica da nacionalidade brasileira, trazendo para o âmbito ficcional os problemas relacionados à formação do povo brasileiro.

O romancista cearense, portanto, não levou às últimas consequências essa autonomia da literatura. Mesmo em *Iracema* (1865) – que tem o subtítulo *lenda do Ceará* – o autor escreveu um posfácio intitulado “Argumento histórico”, no qual explicou as

¹⁶ Domingos José Gonçalves de Magalhães nasceu no Rio de Janeiro em 1811. Ficou conhecido como o introdutor do romantismo no Brasil porque o seu ensaio crítico denominado *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* e o seu livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*, ambos de 1836, tiveram grande repercussão no debate sobre a nacionalidade literária no Brasil. O *Discurso* foi publicado em Paris, na revista *Niterói*, editada por brasileiros que residiam na França. Gonçalves Dias foi o maior nome do Indianismo brasileiro, publicando obras como *I-Juca-Pirama* e *os Timbiras*. Tinha contanto próximo com o Imperador, sendo figura central na Comissão Científica do Império, em 1859. Cf. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, p.13-15. V. 2.

¹⁷ KADAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

origens históricas da lenda e ligou personagens e acontecimentos reais com a narrativa mítica. Desta forma, Martin é um personagem histórico – pois se referia a Martins Soares Moreno, um dos principais colonizadores do Ceará – e Iracema uma personagem mítica, pois lhes são atribuídas, na ficção, características sobre-humanas. Em se tratando do tempo, o autor cita momentos históricos precisos da chegada de Moreno ao Ceará, de forma que o tempo mítico e o tempo histórico se misturam no romance, evidenciando uma tensão muito comum nas obras românticas do Brasil no século XIX, ou seja, por mais que Alencar tivesse plena consciência do seu fazer ficcional, ao mesmo tempo, acreditava que a literatura deveria manter um compromisso com fatores que lhe são extrínsecos¹⁸.

Juvenal Galeno, por sua vez, em um dos poucos argumentos que elaborou sobre a sua criação artística, salientou o seu compromisso de, com respeito ao povo, “representá-lo tal qual ele é, em sua vida íntima e política”.¹⁹ O autor também assumiu importantes cargos políticos e administrativos em âmbito local. Ademais, participou de quase todas as associações letradas criadas no Ceará na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.²⁰ No seu caso, o “realismo” tinha um papel de denúncia: representar o povo significava, para Galeno, significava apontar a miséria vivida pelo sertanejo, a exploração exercida sobre ele por parte dos grandes proprietários e as pressões advindas das autoridades políticas e policiais. Portanto, ele enxergava na sua criação um compromisso com a realidade e atribuía a ela um papel de denúncia. Um desses papéis, além da denúncia das condições do homem pobre do sertão, era o de dar visibilidade à cultura popular: os hábitos e costumes do povo, tanto em relação à poesia

¹⁸ Ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. V. 1 e 2.

¹⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978, p. 31.

²⁰ MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A Nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Fortaleza, UFC, 2015. (Tese de Doutorado)

oral, como à sua vida política, familiar e ao cotidiano de trabalho, como deixou expresso no prefácio do livro *Lendas e canções populares*, publicado em 1865.

Alencar e Galeno, contudo, por mais que considerassem, em certos aspectos, as suas histórias “realistas”, sabiam que elas não faziam parte do campo científico. Mesmo com o advento do realismo-naturalismo no Brasil, na segunda metade do século XIX, com escritores afirmando que suas obras eram um retrato do real, eles tinham como distintos os campos da literatura e da história.

O que distingue a história da literatura não é o fato de a primeira se referir ao real e a outra à imaginação. A diferença entre a história e a literatura reside, substancialmente, na operação e nos métodos com os quais a história busca significar a realidade. Esses processos de hipóteses e provas, com vistas ao estabelecimento de uma verdade – mesmo que conscientes de que essa verdade é transitória, parcial e comporta uma imensa dose imaginativa – são próprios do conhecimento histórico.

Importantes reflexões, nesse sentido, foram elaboradas por Carlo Ginzburg em *Olhos de Madeira* e *O fio e os rastros*²¹. Ele empreendeu verdadeira jornada contra os pós-modernos que propunham diluir a distinção entre literatura e história, com destaque para Hayden White²². Segundo Ginzburg, dois pontos devem ser considerados essenciais no discurso histórico: o compromisso com a veracidade e as operações de hipótese e prova, operações não exigidas para o discurso literário. Luiz Costa Lima, por sua vez, reafirma a ideia de que, no desenvolvimento do saber histórico, o compromisso com a verdade sempre existiu, pelo menos desde a Grécia Antiga. Ele empreende acurada análise de como eram percebidas as diferenças entre as obras de Homero e Heródoto, e

²¹ Ver: GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia da Letras, 2007; GINSBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

²² Ver: WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no Século XIX*. São Paulo: EDUSP 1992; WHITE, H. Teoria da história e escrita literária. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGRV. 7, n. 13, 1994.

como este último, ao falar de história, via-se na obrigação não apenas de afirmar determinados acontecimentos, mas também de procurar elementos que provassem serem suas afirmações verdadeiras. Costa Lima também salienta a confusão que geralmente se faz entre ficção e literatura. Literatura não significa necessariamente ficcionalidade, no sentido de que a Literatura não se obriga a representar o real. A própria ideia de literatura, como compreendemos hoje é, segundo Compagnon, uma invenção do século XVIII e nasceu concomitante à formação das nações modernas, que tinham por base a representação da realidade de um país: suas paisagens, tipos, tramas etc.²³

A literatura não tem qualquer dever de se adequar aos parâmetros científicos, que fazem parte da disciplina histórica e a distinguem como conhecimento “controlado” dentro do que Michel de Certeau muito bem conceituou como “oficinas da história”²⁴. Certeau identificou a especificidade do conhecimento histórico não exatamente na superficialidade do discurso, mas em uma operação que ele denominou operação histórica. Nesse sentido, o que importa não é bem comparar o discurso literário e/ou o histórico com a realidade e atribuir a este um conteúdo mimético, e, ao primeiro, um teor ficcional e imaginativo. O que faz da História uma ciência não é o fato de seu discurso representar tal e qual a realidade, mas os métodos com que ela procura significá-la, que são radicalmente diferentes dos da Literatura.

Portanto, na relação entre Literatura e História, não é cabível apenas ligar a primeira à imaginação e a segunda à realidade. São maneiras diferentes de buscar certa verossimilhança com o real, que nunca se dá de forma unívoca ou modular, seja para uma

²³ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006; COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

²⁴ Ver: CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p.17-48; DECCA, Edgar Salvadori de. O que é o romance histórico? Ou, devolvo a bola para você Hayden White. In: AGUIAR, Flavio et al. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 197-206.

ou para a outra. Luiz Costa Lima nos alertou muito bem sobre o controle do imaginário, ou o rapto da ficção, que se impôs à criação literária na modernidade. Desde então, a literatura se legitimou procurando de certa forma *imitar* a realidade. O autor defende a importante tese de que, pelo menos depois do Renascimento, a criação ficcional se impôs como imperativo para criar uma correspondência com a realidade. Tal fenômeno, segundo o autor, decorre da equivocada interpretação que muitos pensadores da modernidade tinham criado dos escritos de Aristóteles. Este, segundo Costa Lima, fazia uma distinção entre *mimeses*, que em seu texto sobre a tragédia está no âmbito do provável, do que poderia ser, e imitação, que tinha a conotação de espelhamento. A arte, portanto, tem sempre um conteúdo mimético, pois, se não espelha a realidade, tem com ela uma relação dialética, estabelecida em variados níveis ou instâncias, com destaque para o imaginário social.²⁵

O gênero romance, em particular, teve a emergência ligada a uma necessidade profunda de estabelecer diálogo com o cotidiano da vida moderna, como salientaram Mikhail Bakhtin, Ian Watt e Antônio Cândido.²⁶ Segundo Mikhail Bakhtin, o romance é um dos gêneros mais indefinidos e porosos. Sua principal característica é exatamente o fato de ser o gênero mais dialógico. Essa dialogia é estabelecida não apenas com outros gêneros literários, que o romance incorpora e recria, mas com a própria realidade circundante. Daí a necessidade que Bakhtin via de compreender as várias vozes que se articulam na narrativa romanesca, que ele denominou plurilinguismo. Essas vozes se relacionam de variadas formas, onde é necessário desvendar suas diversas estratificações, que são de classe, de gênero, corporativas, com destaque para a própria voz do escritor,

²⁵ LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. In: *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro Topbooks, 2007, p. 23-225.

²⁶ BAKHTIN, Michael. *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP; HUCITEC, 1998; WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. V. 1 e 2

que, por meio dos diversos recursos linguísticos – ênfases, silêncios, figuras de linguagem etc. – define uma posição ideológica, ou uma visão geral sobre a sociedade a que pertence, que Bakhtin denominou cosmovisão. Ian Watt, por sua vez, destaca o fato de que o que caracteriza o romance é exatamente o realismo. Ao contrário dos gêneros anteriores, que buscavam imitar os gêneros do passado de forma até modelar, o romance, deslocou essa forma de representatividade para a vida cotidiana e a sociedade. Mesmo o Romantismo, que se afirmou nas teorias expressivas, e não imitativas da realidade, em se tratando do romance, nunca deixou de ligar a criação artística com o meio em que o artista estava inserido. Herder, por exemplo, liga a criação artística ao *volk*, e vê a autenticidade desta na capacidade que o artista tem de expressá-lo. Antônio Cândido demonstra muito bem a ambiguidade do Romantismo no Brasil, que, de um lado, coloca a criação artística como puramente ficcional e, de outro, a utiliza para representar as paisagens, os tipos e a sociedade do século XIX.

Isso não implica que aqui analisa-se as obras de Alencar e Galeno tomando como real as suas narrativas, nem se busca contrapor a realidade do romance e da poesia à realidade histórica. Como sugeriu Raymond Williams, a literatura, como qualquer conhecimento, não espelha diretamente a vida cotidiana, mas a processa com base em determinadas convenções e opções estéticas e políticas.²⁷ Portanto, para se compreender o discurso literário, no caso, o romance e a poesia, sobretudo do ponto de vista histórico, há de se levar em conta elementos que sejam extrínsecos a ele. E, e o crítico literário pode se dá a liberdade de analisar o romance e a poesia em apenas em seus aspectos formais, os historiadores têm por dever saturar a literatura daqueles fatores extrínsecos: o contexto histórico, a posição social do escritor, as instituições a que se vincula, os seus círculos de convivência, a sociedade a que se refere no romance, as comunidades de seus leitores e

²⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

tantas outras, que dependem das perguntas que se faz à literatura, como fonte para o historiador.

Desta forma, é necessário situar Alencar e Galeno em uma teia de relações sociais que possibilitem, não confirmar ou negar seus discursos, confronta-os com a realidade histórica, mas compreendê-los em seus contextos, levando em conta outros elementos, que não apenas as suas criações artísticas. Essa, segundo Michel de Certeau, é a grande contribuição que os historiadores podem conceber aos analistas literários da cultura.²⁸

1.2 Nação, pátria e literatura

Ao abordar um tema que envolva história e literatura no século XIX no Brasil é indispensável uma discussão sobre o que se entende por nação, e o papel que a literatura assumiu na constituição de uma identidade nacional para o país. Em outras palavras, tentar responder de que forma a literatura contribuiu na construção simbólica da nação, como uma “comunidade imaginada”.

As nações modernas são “comunidades imaginadas”, como definiu Benedict Anderson²⁹, pois, pelo fato de formarem territórios, muitas vezes vastos, marcados por diversidades étnicas, linguísticas, religiosas e de classe, dificilmente coincidem com as reais comunidades circunscritas ao seu território. Não sendo, então, possuidora de uma existência “real” como unidade cultural, como pretendiam os nacionalismos literários³⁰ do século XIX, as nações são artefatos, resultantes de uma engenharia social.

²⁸ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

²⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

³⁰ Quando, nesta tese, utiliza-se o termo nacionalismo, refere-se ao nacionalismo literário, ou melhor, àquela fase do nacionalismo que Hobsbawn definiu como literária e folclórica. Cf. HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

Equacionar Estado e povo de forma que ocupem a mesma extensão territorial e conformem uma unidade cultural, denominada nação, exige, portanto, um exercício de imaginação, no sentido de recortar aspectos da realidade capazes de atribuir-lhe uma cultura e uma história comuns. Como salienta Hobsbawn:

O problema diante de nós deriva do fato de que a nação moderna, seja um Estado ou um corpo de pessoas que afirmam formar um Estado, diferem em tamanho, escala e natureza das reais comunidades com as quais os seres humanos se identificam através da história e colocam demandas muito diferentes para estes. A nação moderna é uma “comunidade imaginada”.³¹

De acordo com o autor, é complicado definir uma nação segundo critérios apenas objetivos. A língua, a religião, a etnia e a história comum foram os elementos com os quais as narrativas nacionalistas se muniram com vistas a definir a identidade cultural das nações. Onde as nações foram formadas, entretanto, nenhum daqueles elementos foram realmente comuns aos membros de tão extensos territórios.³² Entretanto, foi exatamente alicerçado neles que o pensamento nacional demarcou simbolicamente as nações. Os escritores nacionalistas sobrepuseram a ideia de uma comunidade extensa, como é a nação moderna, às comunidades mais restritas, onde seus membros tinham efetivamente traços em comum, seja de classe, etnia, religião ou língua.

Como elaboração política, as nações podem ser definidas como limitadas e soberanas. Limitadas porque pressupõem fronteiras territoriais demarcadas. Soberanas porque se subordinam a um centro político que legisla sobre elas, que é o Estado. Desta forma, conforme Hobsbawn, “é o Estado que faz a nação e não a nação que faz o Estado”.

³¹ Id. Ibid., p. 63.

³² Utilizado em princípio para designar origem ou definir características etnicolinguísticas de determinados agrupamentos sociais, no século XIX o termo nação assumiu um sentido predominantemente político. Estado e nação sobrepunham-se, e essa última teve, na maioria das vezes, que coincidir com uma entidade territorial e soberana: o moderno Estado-Nação. Referindo-se anteriormente a “agrupamentos fechados”, como são as guildas comerciais, ou para indicar natividade de nascimento, ao longo desse século, esses sentidos iniciais são acrescentados de outros. Cf. WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 285.

Em muitos casos, comunidades que se identificam culturalmente não pertencem a uma mesma nação, pois o que importa, na formação desta última, são as delimitações territoriais, geralmente circunscritas por um centro político, que desenha o mapa das nações, tendo em conta determinados interesses e instâncias decisórias. Quase nunca essas demarcações territoriais têm o consentimento dos membros que o habitam; muito menos o mapa político das nações modernas coincide com o mapa cultural.

No Brasil, no século XIX, por exemplo, as noções de território, língua, história e etnia, criadas pelos escritores, pouco ou nada tinham de relação com a forma como as comunidades locais concebiam essas noções. Portanto, a equação Estado=nação=povo dificilmente era verificável. É por querer fazer coincidi-las, que a elaboração simbólica de nação moderna deve ser considerada uma comunidade imaginada. Desta forma, sem a constituição de um Estado soberano, com fronteiras territoriais definidas, não é possível falar de nação, pois, apesar de alguns movimentos independentistas terem formado “espiritualmente” a nação, em uma variedade de narrativas nacionais anteriores à unidade política, a efetiva comunidade nacional só se consolidou com a ingerência do Estado, como instância centralizadora e difusora de uma ideologia nacional unificadora. No Brasil, o Estado veio antes da nação, pois se consolidou primeiro politicamente, como unidade independente, e depois os letrados trataram de pensá-lo “espiritualmente”.

Segundo reflexões, ainda de Hobsbawn, numa perspectiva liberal, inspirada na Revolução Francesa, para a definição da nacionalidade importavam mais os critérios de cidadania política, do que definições culturais. Nesse sentido, a pertença a uma nação estava condicionada à obediência e à aceitação de um Estado Constitucional de Direito. O povo, nesse sentido, é o cidadão e não qualquer entidade culturalmente imaginada. Juvenal Galeno, como veremos, deu mais ênfase a esse elemento, ao pensar povo e pátria. Geralmente, quando o autor escrevia sobre o povo, não tinha em vista uma entidade

culturalmente unívoca, portadora de determinados traços específicos, mas o povo como aquele que demandava direitos, como cidadão do Estado brasileiro. Já em José Alencar, as categorias de povo e nação estiveram ligadas predominantemente às ideias de etnia, língua, história e costumes. A tensão, portanto, entre a ideia de nação ligada à cidadania política e a ideia de nação como uma comunidade portadora de determinadas características culturais em comum esteve sempre no pensamento social brasileiro.

Fernando Catroga ensina a diferença entre “*patria loci*”, ou “*naturae*”, e “*pátria civitatis*”. Os primeiros dois termos remetem a um sentido mais primitivo de pátria, que é terra dos pais. Nesse caso, o vocábulo evoca sentidos de pertença e identidade, pois indica uma ideia de comunidade ou família alargada, estabelecendo o que o autor denomina “*geografia dos afetos*”, pois liga o homem à terra ou meio em que vive. O conceito de “*pátria civitatis*”, por seu turno, é relativo mais a uma natureza jurídico-política do termo pátria. Em vez de evocar sentimentos familiares e privados, a pátria, nessa acepção, diz respeito ao que é de todos, ao bem comum, à *res publica*. Segundo Catroga, “a sobredeterminação da virtude pela adesão voluntária aos ditames da lei e do direito requeria um novo tipo de afecto pátrio, mais extenso e, de certo modo, mais abstrato, logo, distinto do que promanava da “*natureza*” e do “*território*””.³³

Os dois sentidos, contudo, não são excludentes. No caso do patriotismo constitucionalista das províncias do Norte, é notória uma mescla entre o sentido de “*pátria loci*” e de “*pátria civitatis*”. Os discursos evocavam o amor à localidade contra a opressão externa, mas o faziam em prol de um valor comum, que poderia se estender muito além das fronteiras da “*pátria loci*”.

³³ CATROGA, Fernando. Pátria, nação, nacionalismo. In: TORRAL, Luiz Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coordenadores). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 12.

Na lição de Catroga, o emprego da palavra pátria, com o significado de agrupamento étnico, familiar, ancestral, é anterior ao uso do vocábulo nação, que somente no final do século XVIII passou a assumir esses significados, que eram próprios ao sentimento pátrio. Antes disso, nação indicava lugar de nascimento, não expressando sentimentos de pertença. Para o autor:

Do que ficou escrito se retira esta outra ilação: se o primeiro nível de patriotismo tem um cariz comunitarista, o segundo é polarizado, predominantemente, por valores jurídico-políticos, perspectiva que, reatualizada, virá a ser fundamentadora da ideia de patriotismo cívico de raiz contratual e, por extensão e transformação, do conceito moderno de “nação cívica”. Por sua vez, embora a primeira acepção pudesse coabitar com a segunda, ela funcionará, sobretudo, como o molde por excelência, quer da concepção mais holística, étnico-cultural e territorial dos sentimentos de pertença, quer da sua expressão mais totalizadora como “nação orgânica”.³⁴

Ao longo do século XIX existiu no Brasil uma indefinição das diferenças entre os termos pátria e nação. Isso porque agrupamentos muitos extensos, como foi o caso dos Estados-Nação modernos, procuraram basear-se nos valores das “pátrias loci”, criando ideologias identitárias e de pertença que só existiam na imaginação. É nesse sentido que as nações podem ser pensadas como “comunidades imaginadas”.

Do ponto de vista político, até 1850, muitas provinciais não reconheciam a soberania do Estado Imperial no Brasil. Alguns autores veem os anos de 1850 como o período em que o Estado Imperial se consolidou politicamente. Depois da ascensão de D. Pedro II ao trono, em 1841, houve certa acomodação das elites, que foram levadas pela estabilidade de um projeto centralizador-conservador, denominado também saquarema, em detrimento dos anseios independentistas e liberais de outra parte das elites imperiais. José Murilo de Carvalho explica isso com base nos processos de formação, sociabilidade e circulação das elites políticas e letradas no Território Brasileiro. Segundo ele, a

³⁴ Id. Ibid., p. 13.

formação acadêmica comum possibilitou certa sintonia de ideias, essencial para a elaboração de uma visão compartilhada do papel da política e do Estado. Os espaços de sociabilidade por onde transitavam essas elites, que eram também comuns, permitiram uma coesão, não apenas intelectual, mas também afetiva. Por fim, a circulação no Território Nacional possibilitou certa difusão de uma unidade política, desde o seu centro, que era o Rio de Janeiro. Já Ilmar Mattos salienta que, além desses elementos, deve ser levado em conta o fato de que, desde os anos de 1840, com a produção do açúcar no Vale do Paraíba, a região Sudeste se fez o centro não apenas político, mas também econômico do Brasil. Foram esses aspectos econômicos e políticos, coadunados, que levaram à consolidação do Estado Imperial, desde os anos de 1850.³⁵

Esse dissenso quanto à unidade política, anterior aos anos de 1850, é evidenciado por meio das muitas revoltas provinciais que questionavam a legitimidade da Corte. No caso das provinciais do Norte, como eram conhecidas aquelas que ficavam ao norte da Bahia, esse sentimento independentista já encontrava na revolta de 1817.³⁶ A última das ditas revoltas provinciais foi a Praieira, que aconteceu em Pernambuco, em 1848. Ainda assim, após os anos de 1850, o centralismo político do Estado Imperial continuou a ser questionado pelas elites locais, como demonstrou o forte federalismo que estava em curso nas províncias do Norte e o Rio Grande do Sul.³⁷

³⁵ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Relume-Dumará, 1996; MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: editora Hucitec, 2004.

³⁶ Em 1817 as províncias de Pernambuco e Paraíba revoltaram-se contra o centralismo do Governo Imperial, mobilizando tropas e homens para batalhar contra as tropas Imperiais. A Revolta foi logo derrotada. Cf. VILLALTA, Luiz Carlos. Pernambuco 1817, “encruzilhada de desencontros” do Império Luso-Brasileiro: notas sobre as ideias de pátria, país e nação. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 58-91, junho/agosto, 2003.

³⁷ Apesar de não se colorarem como separatistas, pois não queriam mais formar repúblicas independentes, as elites políticas dessas províncias não viam com bons olhos o excesso de centralização política do Estado Imperial. Dos anos de 1870 em diante, o republicanismo passou a ser uma constante demanda no pensamento social do Norte, com inspiração no federalismo dos Estados Unidos.

Do ponto de vista cultural, um marco importante desse processo foi a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Patrocinado pelo Imperador D. Pedro II, que inclusive assistia às suas sessões, o IHGB representou uma visão centralizadora da nação. Os diversos estudos geográficos, históricos e etnográficos promovidos pelo Instituto denotam um esforço para definir a Nação brasileira. As questões centrais abordadas pelo Instituto dizem respeito às fronteiras geográficas do Território Brasileiro, à composição étnica de seu povo, suas línguas, seus costumes e à história nacional.³⁸

É necessário frisar, entretanto, que a imagem de uma nação unificada culturalmente era compartilhada por uma minoria, geralmente letrada, pois os meios pelos quais ela se difundiu não alcançava a maior parte da população. Como a literatura era um desses principais meios de construção simbólica da nação, deve levar em conta os índices de alfabetização³⁹.

Vale também observar a grande disparidade entre os agrupamentos urbanos e o restante do Brasil, ou os sertões, como eram definidas as localidades distantes das principais cidades. Desta forma, não são necessários grandes esforços para perceber que a literatura teve papel secundário na difusão de uma ideia de nação no século XIX que extrapolasse um pequeno círculo de pessoas. A maior parte dos membros de um território,

³⁸ Cf. GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 05-08; KADAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

³⁹ No Brasil, os índices de alfabetização e leitura eram muito baixos. Segundo Dal Rosso, referindo-se ao Censo de 1872, a taxa de alfabetização era em média no Brasil de 14% da população. Em certas províncias, como a de São Paulo, a taxa de alfabetização chegava a 17%. Apenas no Município Neutro, ou seja, no Rio de Janeiro, ela alcançava o índice de 30%. Há ainda o agravante de que, utilizando como critério a assinatura legível do nome, os índices de alfabetização não correspondem aos índices de leitura e acesso aos livros ou jornais. Cf. DAL ROSSO, Sadi. *Condições estruturais de emergência do associativismo e sindicalismo do setor de educação: leitura a partir de dados censitários brasileiros*. In: Seminário Internacional da Rede de pesquisadores sobre Associativismo e Sindicalismo dos Trabalhadores em Educação. Rio de Janeiro, 22 e 23 de abril de 2010.

regido por um Estado, ou ignoravam ou eram hostis à ideia de nação difundida pela literatura.

Com efeito, é importante a divisão do nacionalismo em três fases, como propôs Hobsbawn, com base em Miroslav Hroch.⁴⁰ A primeira foi quase exclusivamente cultural, literária e folclórica. No caso, a nacionalidade era reservada a um pequeno grupo de letrados, que forjaram a nação com base, sobretudo, na publicação de almanaques, romances, estudos científicos e jornais. No Brasil, é possível pensar essa fase desde os anos de 1830 até o advento da República. A segunda fase refere-se a um conjunto de pioneiros da ideia de nação, que, além das produções letradas, promoviam campanhas políticas, educacionais e cívicas, como são os casos da alfabetização e das festas cívicas. Nessa fase, no Brasil, a República intensificou a disseminação de um discurso nacional, sustentado por esses dois mecanismos.

A nacionalidade, porém, não deixou de ser, até os anos de 1940, um projeto político de uma *minorité agissante*. Os escritores republicanos nacionalistas foram muito bem definidos por Nicolau Sevchenko como “mosqueteiros intelectuais”, em razão da atitude militante em prol da civilização e da formação nacional.⁴¹ Apenas na terceira fase, o nacionalismo passa a ter uma sustentação de massa propiciada pelos modernos meios de comunicação, como é o caso do rádio.

Certamente, essa divisão é um tanto arbitrária e generalista. Em primeiro lugar, porque tal sentimento nacional atinge de forma desigual as várias regiões do País. De outra parte, é difícil estabelecer cortes tão precisos na história social das ideias. Ela é útil, contudo, pois na análise da Literatura na segunda metade do século XIX é difícil afirmar

⁴⁰ HROCH, Miroslav. “Do movimento nacional à Nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa”. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. p. 85-105.

⁴¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

que nesse período a forma como a Literatura imaginou a nação tivesse um alcance maior do que um grupo muito seleto de escritores e leitores.⁴²

No que se refere a José de Alencar, sua produção letrada voltada à conformação da nacionalidade insere-se naquela referida primeira fase do nacionalismo. É improvável que o “complexo mitológico-simbólico”⁴³ imaginado pelo romancista como traço distintivo da identidade nacional tenha cimentado algum sentimento de pertença que fosse além de um pequeno círculo de leitores ou ouvintes de romances. Já a obra de Juvenal Galeno não apresenta evidências de um projeto de construção simbólica da nação como um corpo culturalmente unificado. O autor possibilita maior percepção da vida social, da história e cultura local, como veremos.

As nações, portanto, foram constituídas pelo alto⁴⁴. Antes da generalização do ensino e dos meios de comunicação social, a ideia de nação era reservada a um grupo seleto de letrados e dificilmente se poderia extrapolar a consciência nacional aos populares. Estes foram os últimos a comungar um sentimento de nacionalidade. Esse pequeno grupo de letrados, entretanto, por estar ligado, em certos casos, às instituições do Estado ou manter redes de sociabilidade que possibilitavam uma leitura em comum, constituiu “na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada”.⁴⁵

Desta forma, os literatos foram agentes privilegiados da imaginação nacional. Os romances, relatos de viagem, estudos linguísticos e de costumes, dentre outros, representavam formas de narrar a nação muito disseminadas no meio letrado no século XIX. Os institutos históricos, antropológicos e arqueológicos, os museus nacionais, as

⁴² CARVALHO, José Murilo de. “Brasil: nações imaginadas”. In: *Pontos e Bordados: escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268.

⁴³ O terno foi tirado do texto de John Breuilly. Ver: BREUILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal. Op. Cit. p. 155-184.

⁴⁴ HOBSBAWN, Eric. Op. Cit.

⁴⁵ ANDERSON, Benedict. Op. Cit. p. 32.

academias letradas, constituíam espaços de sociabilidade em que os letrados debatiam questões essenciais na definição da nacionalidade. A nação, portanto, foi circunscrita culturalmente em sua língua, religião, composição étnica e costumes, cujo sentido, na maior parte das vezes, era delimitar práticas e representações capazes de conformá-la como um corpo, dotá-la de integridade e de uniformidade. Narrar a nação, portanto, era narrar a constituição de sua identidade.

As reflexões de Angel Rama sobre a cidade letrada são muito pertinentes, sobretudo na compreensão da obra de José de Alencar. A cidade capital funcionou como centro difusor de uma imagem de nação. Além de toda a centralização administrativa e burocrática, que teve seus suportes da escritura, a criação literária – que não se restringe a obra ficcional, mas engloba ensaios, estudos etnográficos, relatórios das comissões científicas e a crítica literária – cumpriu um importante papel na definição da nacionalidade alicerçada numa simbologia uniformizadora. No Rio de Janeiro, estavam as maiores editoras, os jornais de maior circulação, os centros de educação e formação superior, como foram o caso da Escola de Medicina e de Direito e da Escola Politécnica etc. A Capital, nomeada por Adolfo Caminha como *petit Paris*, era o centro da vida literária do Brasil na segunda metade do século XIX, e para lá convergia grande parte dos letrados das províncias.⁴⁶ José Murilo de Carvalho sublinha que foi nesse período que houve certo deslocamento nos lugares de formação intelectual da elite letrada de Coimbra para o Rio de Janeiro. Esse foi um fator importante no desenvolvimento de um pensamento nacional no País.⁴⁷ Foi por meio da irradiação desse centro político, econômico e cultural que se tentou difundir a imagem de uma nação una e coesa.

⁴⁶BROCA, Brito. *Naturalistas, Parnasianos e Decadentistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias sobre o urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.

⁴⁷CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial e Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Relume-Dumará, 1996.

1.3 Cultura popular: Românticos e Folcloristas

O interesse dos letrados pela cultura popular se deu, sobretudo, no processo de emergência das nações na virada do século XVIII para o século XIX e se tornou, segundo Peter Burke, moeda corrente entre os escritores, principalmente em países periféricos da Europa⁴⁸. A pesquisa e a publicação de livros, revistas e almanaques, cujo interesse se centrava nas culturas do povo, foram essenciais na tentativa de definição da nacionalidade.⁴⁹ Os usos e costumes do povo haviam ocupado lugar de destaque no horizonte de interesses dos letrados e a cultura popular se equiparava e se misturava com outros temas também dignos de interesse. Os hábitos e produtos do Oriente, as civilizações antigas e as línguas e costumes dos povos primitivos alimentavam a demanda do Ocidente pelo que era exótico e estranho à civilização europeia. Desde então, a prática disseminou-se pelo mundo e tornou-se uma idiossincrasia das elites letradas de diversos países.

Esses produtos exóticos atendiam à compulsão de colecionadores diletantes e às práticas museológicas e comerciais. Os produtos das Índias e das Américas podiam ser encontrados em casas especializadas e atendiam aos mais diversos fins, dos decorativos aos culinários. Os museus, tanto particulares, quanto públicos, tiveram um crescimento sem igual no século XIX e guardavam um sem-fim dessas curiosidades. Nesses espaços de visitação, que aliavam diversão   aquisição de conhecimento geral, o espectador tinha

⁴⁸ Peter Burke observa que foi exatamente na Alemanha, em um período que a Frana exercia grande influência sobre a literatura e os costumes da Corte, que emergiram as ideias de cultura popular, ligadas à nacionalidade. Renato Ortiz, corroborando as ideias de Burke, observa que no Brasil a noo de cultura popular surgiu exatamente nas províncias do Norte, que eram as menos desenvolvidas ou se encontravam em franca decadência. Ver: BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989; ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'  gua, 1992.

⁴⁹ BURKE, Peter. Op. Cit. Interessante discussão nesse sentido pode ser encontrada no artigo de Prys Morgan, no qual ele estuda a inveno da cultura popular ga lica, cotejando-a com a afirmao da nao galesa. Ver: MORGAN, Prys. Da morte a uma perspectiva: a busca do passado gal s no período romântico. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A Inveno das tradioes*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

a vantagem de ver separados e classificados os diversos objetos por épocas históricas, lugares de proveniência, utilidade e função⁵⁰. Em um século de expansão imperial, a Europa parecia conter dentro de si o conhecimento de todo o globo terrestre.

Os tipos e cenários de outros tempos e espaços serviam também à criação artística. O passado europeu, a vida das comunidades interioranas, os hábitos e costumes dos povos de países e continentes distantes, estavam nas peças de teatro e nas narrativas ficcionais, com personagens exóticos, cenas e decorações exuberantes. As florestas tropicais e os aborígenes americanos, como se sabe, serviram de inspiração para os romances *Les Natchez* e *Atala*, de Chateaubriand.

Tudo isso se tornou possível em razão do hábito, cada vez mais disseminado, entre as elites europeias, de viagens pelo mundo. Patrocinadas pelos Estados europeus, ou mesmo como excentricidade de particulares, essas viagens faziam convergir para o continente um amplo conjunto de relatos, objetos e iconografia dos países distantes. Essa miscelânea de curiosidades, além de significarem a globalização mundial pela integração de várias culturas a um saber ocidental, racionalizado e classificatório, serviam também como traço distintivo de uma elite letrada, ciosa de um conhecimento generalista e enciclopédico. Colectonar curiosidades e relatar viagens por mundos distantes era um privilégio de uns poucos, que agregavam mais essa faceta como requisito de uma formação e educação diferenciados; um refinamento e erudição de fruição restrita.⁵¹

Dentre outros significados, o interesse pela cultura popular circunscreve-se nessa estrutura de sentimentos. Os usos e costumes do povo, suas lendas e crenças, sua linguagem, incorporaram-se à curiosidade de um olhar diletante e enciclopédico. Esse universo, que parecia afastado do homem civilizado das cidades, era procurado tanto em

⁵⁰ Consultar: ROSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

⁵¹ Ver: BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

um lugar distante no tempo, como no espaço. No tempo, interessava uma cultura que perdurava entre os mais velhos. Um saber que foi logo convertido em tradição, pois se acreditava transmitido de geração em geração e que poderia ser acessado, contanto que o pesquisador tivesse a persistência de um garimpeiro. No espaço, interessavam os hábitos e costumes daqueles que residiam longe da cidade. O homem do campo com sua cultura típica, seus modos espontâneos e austeros, parecia destoar, em tudo, do cidadão civilizado. E aqueles que estavam ainda mais longes: os habitantes das Américas, África e do Oriente distante.

José Murilo de Carvalho, quando ensinou que, em termos de Brasil, a comunidade criada pela literatura foi “apenas imaginada”⁵², não estabeleceu uma oposição entre imaginação e realidade, como, em princípio, a afirmação do autor deixa entrever. Ela é certamente imaginada, pois no Brasil, não se pode falar de uma comunidade nacional no século XIX. A extensão territorial, os difíceis meios de comunicação e transporte, a educação incipiente, as muitas dissensões políticas e, o que se considerou mais importante, a grande heterogeneidade das populações que habitavam o território impossibilitavam que a ideia ou sentimento de nação fosse comum aos habitantes do país. Conceber o Brasil como uma comunidade nacional, na segunda metade do século XIX, foi, como já apontamos, certamente, uma fabulosa obra de imaginação, criada “pelo alto”⁵³, por uma camada de letrados, que tomaram para si, como um sentimento de missão⁵⁴, a tarefa de constituir o país como uma unidade cultural.

⁵² CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. In: *Pontos e bordados: escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268.

⁵³ HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780*. Op. Cit.

⁵⁴ A formulação é de Antônio Cândido, ao referir-se à postura dos escritores no século XIX no Brasil, que, segundo ele, faziam literatura como se estivessem fazendo também a nação brasileira. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

Os letrados formavam uma “elite intercomunicante”⁵⁵, que, por diversos meios de sociabilidade, elaboraram e difundiram uma ideia de nação. O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), os museus nacionais, as academias de letras, as instituições superiores de ensino, a imprensa em geral e a literatura contribuíram para disseminar entre as elites brasileiras a imagem de uma nação culturalmente original e distinta de outros países.

No concernente à literatura, como visto, foi mediante os estudos sobre a cultura popular, a coleta e publicação de contos, lendas, mitos e poesia provenientes do povo, que a “nação imaginada” se solidificou e foi dotada de uma identidade.⁵⁶ Daí por que Hobsbawn, ao estudar a formação das nações no século XIX, classifica essa primeira fase do nacionalismo como “literária e folclórica”.

O interesse pelos hábitos e costumes do povo, suas crenças e canções, teve sua expressão maior com o Romantismo. Antes, as “coisas” do povo eram vistas como antigualhas, objetos de colecionadores. O movimento romântico, em seu estreito vínculo com a emergência das nacionalidades, passou a associar o “popular” às peculiaridades locais: ao que havia de autêntico em um povo. A tendência foi ampla, abrangendo parte significativa dos países europeus, especialmente aqueles que apresentavam nações em formação ou onde seus intelectuais se ressentiam de certa predominância cultural nas artes e na literatura, geralmente francês, que viam como impedimento ao florescimento de uma literatura genuína.⁵⁷ No Brasil, desde a independência política, em 1822, tratou-

⁵⁵ ANDERSON, Benedict. Op. Cit.

⁵⁶ Utilizou-se aqui o termo identidade não no sentido de afirmar que o Brasil tinha no século XIX uma identidade, mas para entender que o Brasil foi concebido como tal pelos escritores. A ideia é, portanto, marcadamente excludente, pois concretamente não existia identidade brasileira. Com efeito, este trabalho se posiciona como uma crítica da identidade nacional. Um bom resumo dessa discussão pode ser encontrado em: BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. Ver também: BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vicchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁵⁷Cf. BURKE, Peter. Op. Cit. Eric Hobsbawn denominou, muito apropriadamente, essa fase do nacionalismo de literária e folclórica, uma vez que, embora muito difundida no meio letrado, não se estendeu ao conjunto da população, dados os meios de comunicação de massa ainda incipientes. Ver:

se de negar a influência da Metrópole portuguesa, adotando-se sugestões vindas da França, como o aproveitamento das tradições indígenas e a exaltação da natureza brasileira, considerados traços de nacionalidade. Depois, incorporou-se o que se denominou “popular”.

José de Alencar e Juvenal Galeno se ligam ao movimento romântico pelos temas e as diretrizes estéticas. Os dois escritores versaram sobre os primitivos habitantes, exaltaram a beleza da natureza brasileira e fizeram das manifestações populares o alvo central de seus interesses. Sob o prisma estético, romperam com a rigidez métrica do classicismo e deixaram de lado as figuras greco-romanas, em prol de narrativas que incorporavam as paisagens e mitologias brasileiras como traços de identidade.

O índio americano coube bem no imaginário romântico europeu. Montaigne já o representava como um ser natural e espontâneo. Ele apontava a imensa disparidade entre a sociedade europeia, animada por determinados valores condenáveis, e os índios da América, para os quais a cobiça e a hipocrisia não tinham qualquer sentido ou tinham sentido diversos dos europeus, como foi o caso da guerra.⁵⁸ Decerto, com o intenso fluxo de colonizadores europeus no Novo Mundo, as imagens dos indígenas eram as mais diversas e disparatadas. Os documentos que dão conta desse imaginário europeu sobre as sociedades americanas são inumeráveis: relatórios dos capitães-mores, escritos sobre a catequização dos índios feitos pelos cristãos, relatos de viajantes e de bandeirantes que estavam em guerra contra os índios e, algumas vezes, dos próprios índios, reclamando de sua condição de miséria, ou mesmo fazendo petição de sesmaria.⁵⁹ São raros, porém, os

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

⁵⁸ Ver: GINZBURG, Carlo. Montaigne, os canibais e as grutas. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 53-78; HOLANDA, Sergio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

⁵⁹ Ver: NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios (colonialismo e repressão cultural)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978; MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo, no séc. XVI*. São Paulo: Companhia das Letras,

que como Montaigne – pelo menos até a emergência do Romantismo na Europa – viam com bons olhos as sociedades americanas. Geralmente, os relatos que tinham por fim descrever ou narrar as culturas indígenas faziam tabula rasa da diferença e da alteridade. Os indígenas estavam ali para serem catequizados, melhor exprimindo, aculturados, ou deveriam servir ao desígnio comercial dos países colonizadores.

Os românticos, de certa forma, reabilitaram a imagem dos indígenas criada por boa parte de uma literatura anterior.⁶⁰ Rousseau, com a ideia do homem natural, não corrompido pela sociedade, exerceu grande influência sobre as representações do homem do Novo Mundo.⁶¹ As sociedades americanas, sobretudo as primitivas, se mostravam aos olhos dos românticos como um espelho invertido da sociedade europeia civilizada. Nesse ponto, as representações criadas sobre os índios não deixam de ser uma projeção do imaginário europeu. O olhar sobre o Outro se reduz em maior parte à autoimagem que os ocidentais conservavam.⁶² Os românticos foram os responsáveis por certo relativismo histórico, ao contrário dos iluministas, pois elaboraram a teoria historicista que se fundamentava na ideia de que as sociedades possuem desenvolvimento próprio, e que cada época e lugar eram singulares.⁶³ O mesmo não se pode dizer sobre sua posição diante da alteridade cultural dos povos da América. Os índios americanos dificilmente

1999; DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaio de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

⁶⁰ Antonello Gerbi, ao estudar as representações da América no pensamento europeu no século XVIII e XIX, mostra o quanto elas eram geralmente depreciadoras da natureza e das populações americanas. Segundo Gerbi, aqueles viajantes criaram a imagem de uma América degenerada, onde a fauna e a flora foram amesquinhas pelo clima nos trópicos. Em consequência disso, o homem que estabelece contato com esse ambiente tende a também a se degenerar. Desta forma, os índios eram uma raça degenerada e os europeus adaptados ao ambiente nos trópicos tenderiam a sofrer o mesmo processo. Cf. GERBI, Antonello, *O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁶¹ HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

⁶² SAID, Edward W. *O orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

⁶³ BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: UnB, 1982.

foram vistos em sua diversidade cultural, sua diferença irreduzível ao pensamento ocidental.⁶⁴

Chateaubriand e Fenimore Cooper, no campo da Literatura, exerceram grande influência nas imagens que os brasileiros criaram das populações indígenas. Os dois são constantemente citados pela elite letrada do Novo Mundo⁶⁵ como referência inspiradora para a criação das narrativas nacionais. É certo que não há consenso sobre qual deles deveria servir de parâmetro para a escrita local. Alencar, por exemplo, em seu *Como e porque sou romancista* (1873)⁶⁶, dá destaque a Chateaubriand. Em sua *Carta sobre a literatura brasileira* (1869), Araripe Júnior, revelando-se um talentoso crítico, nos apresenta um panorama sobre a influência de Chateaubriand e Fenimore Cooper para as narrativas indianistas brasileiras. A *Carta* é elogiosa às obras indianistas de Alencar, que o crítico omite com os grandes romancistas que escreveram obras indianistas: Chateaubriand e Cooper. Depois de citar Ferdinand Denis, segundo o qual, “a América, no viço da juventude só deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela própria”, Araripe Júnior escreve:

Poesia soberba! Poesia filha do assombro e da admiração! Foi da contemplação dos magníficos espetáculos do encantado Novo Mundo, que nasceram os Ercilla, os Chateaubriand, os Cooper, os Durão e os Basílio da Gama. São poucos para tão fecundo manancial, mas são suficientes para provar até onde pode chegar o arrojo daquela poesia, e mostrar em que consiste essa maravilhosa fonte de inspirações americanas, que para o futuro deverão formar uma inexcedível literatura. Só em suas obras poderemos encontrar o verdadeiro entendimento das belezas naturais. Tudo ai é admirável, desde o entusiasmo da composição, até a mais pequena insinuação do estilo.⁶⁷

⁶⁴ VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem* – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 345-399.

⁶⁵ Sobre a influência de Cooper no pensamento do argentino Domingo Faustino Sarmiento ver a breve análise de PRADO, Maria Ligia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999, p. 179-216.

⁶⁶ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

⁶⁷ ARARIPE JÚNIOR, T.A. *Carta sobre a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869, p. 3.

Começando por Chateaubriand, Araripe Júnior passa a analisar os autores citados na passagem anotada e suas respectivas obras, e afirma não se cansar de “contemplar tão perfeitos trabalhos artísticos”. O autor reitera a visão de Alencar de uma América jovem, pujante, grandiosa, radiante, de uma natureza exuberante e de cenários fantásticos que merece, em decorrência, uma literatura que corresponda à sua magnitude. Ainda, segundo ele, cada país tinha suas tradições e suas literaturas: a Grécia com suas “ninfas e sátiros, as suas musas e os seus deuses, os seus heróis e os seus pastores; a Índia e as “suas extraordinárias, crenças, a sua ruidosa teogonia e as lutas estupendas de seus semi-deuses, de que são verdadeiros interpretes os *Vedas*, o *Mahabarata* e o *Sacountal*”; “a Alemanha com a sua atmosfera carregada, com as inspirações sombrias, que lhe produziram o *Fausto* e o *Werther*”; e continua:

[...] permaneçam na Itália os pálidos gondoleiros, o seu azulado céu e a sua poesia cismadora; não transponha os montes da Escócia o eco dos misteriosos cantos do bardo de Morven; deixemos, afinal, á França a sua literatura multiforme, porque novos e brilhantes mundos se patentearam aos vãos da poesia, desde, que Colombo, transpondo as balizas da velha navegação, e atirando-se aos tenebrosos mares do ocidente, franqueou um imenso estádio às imaginações ardentes e aos espíritos empreendedores.⁶⁸

Como visto, a *Carta* de Araripe Júnior mostra bem a atmosfera em que os povos indígenas e a natureza americana foram alçados à condição de símbolos da nacionalidade brasileira e a influência que a literatura estrangeira exerceu sobre a imagem criada pelos escritores locais de suas terras e gentes. De tal argumento, não decorre a ideia de que os romancistas e críticos brasileiros não tenham criado uma literatura nacional. Comungasse das ideias de Maria de Cecília de Moraes Pinto, quando salienta a originalidade de Alencar, se comparado a Chateaubriand. Não se crê, todavia, que a narrativa alencariana

⁶⁸ Id. Ibid., p. 2.

representou o “pensamento selvagem”, como deduz a autora.⁶⁹ Os escritores românticos brasileiros, dentre eles Alencar e Araripe Júnior, escreveram tendo como parâmetro o imaginário ocidental colonial moderno⁷⁰, e suas representações sobre os indígenas americanos possuíam grande distância simbólica da cosmovisão dos autóctones brasileiros. Tais imagens são, por assim dizer, alegóricas. Ao se referirem aos índios, almejam falar quase sempre sobre outra coisa: a nação brasileira. Ainda na *Carta sobre a literatura brasílica*, o autor oferece o significado das projeções ocidentais sobre o indígena brasileiro. Acerca disso ele escreve:

O índio, diz Emílio Carrey, apenas tem um amor no mundo que é a sua liberdade: mas uma liberdade completa, absoluta, sem limites: não como a nossa, mesquinha, limitada, uniformizada, despótica e sanguinária, encadeada por todos os músculos aos prejuízos, às leis, aos contratos, às necessidades e às vaidades estúpidas da sociedade onde vivemos e que não passam de uma rede de ferro, que coarcta o homem civilizado nas suas mais insignificantes ações, ou de um sudário imenso, que o abafa e aniquila. O índio é o poldro indômito e rebelde sem freio d’ação, nem áureas rédeas. O índio a ninguém reconhece e se submete, a não ser ao seu capricho. ” Ainda não houve quem melhor definisse o selvagem debaixo do ponto de vista do caráter livre e indomável, que lhe é próprio. Em sua vida cheia de poéticos incidentes os índios apresentavam quadros realmente dignos dos mais hábeis pincéis.⁷¹

Portanto, o que estava em jogo, como evidencia a frase, não era a liberdade indígena. Em nenhum momento, se percebe que as representações sobre a liberdade tivessem qualquer correspondência com o que seria a liberdade para os indígenas, se é que eles tenham um sentimento como o exposto por Araripe Júnior, típico do pensamento ocidental moderno. Tais representações, como ficou claro na passagem, não pertencem aos índios, mas ao escritor urbano, civilizado, que se sente premido pela condição

⁶⁹ Cf. MORAIS PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995

⁷⁰ MIGNOLO, Walter D. *História locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

⁷¹ ARARIPE JÚNIOR, Op. Cit., p. 15

sufocante da sociedade moderna. Araripe Júnior procura nas sociedades indígenas uma resposta para um dilema propriamente seu. Em nada essas ideias do escritor corresponde à cosmovisão dos autóctones americanos.⁷²

Por sua vez, o interesse dos letrados pelo que se denominou poesia popular guardou certa distância da independência política e emergiu em concomitância com o abandono do indígena como figura representativa da cultura nacional. Os escritores correlacionavam os temas, as formas, a linguagem, na poesia popular, com a emergência da nação brasileira e viam nesses indícios de uma cultura típica e original. Foi apenas nos anos de 1870 que o despertar para as tradições ditas “populares” tomou maior fôlego, consolidando-se como um tema digno de estudo e suas produções culturais passaram a ser colecionadas, classificadas e publicadas em suportes escritos que possuíam certo prestígio.

Juvenal Galeno, considerado pelos estudiosos posteriores como o inventor do folclore brasileiro⁷³, publicou, em 1865, o livro *Lendas e canções populares*, no qual salientou: “foi no trabalho, no lar e na política – na vida particular e pública, - na praia, na montanha e no sertão, - que ouvi os cantos do povo, que reproduzi-os, que ampliei-os, sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, sua metrificacão e até seu própria verso”⁷⁴.

Em 1873, foram publicados os livros *Sertanejas*, de Joaquim Heleodoro, e *Quadros*, de Joaquim Serra, bem como as poesias de Trajano Galvão, que só foram

⁷² Semelhante raciocínio foi realizado por Raymond Williams, ao analisar as projeções de determinados intelectuais urbanos sobre o homem do campo. Segundo ele, a vida rural inglesa foi alvo de muitas idealizações, que muitas vezes pouco correspondia à realidade mais complexa do homem do campo, mas aos sentimentos opressivos resultantes ou da vida da Corte ou das cidades. Daí por que as imagens sobre o campo geralmente operam um significativo recorte na realidade, que, por vezes, alienam as condições de vida e trabalho do camponês. No caso de Araripe Júnior, crê-se que nem sequer houve um recorte, as projeções de Araripe são completamente imaginárias. Ver: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

⁷³ Sobre o assunto, consultar: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

⁷⁴ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978, p. 45.

enfeixadas em livro no ano de 1898, com o título *Sertanejas*. Destes livros, o único que se refere ao “popular” foi *Lendas e canções populares*, de Juvenal Galeno. Os outros utilizaram o termo sertaneja para qualificar suas poesias.

No começo dos anos de 1870, no Brasil, o termo “popular” foi se tornado mais comum entre os escritores e a partir de então foi empregado para classificar um conjunto de criações tidas como diferentes das produções artísticas eruditas. O vocábulo “popular” passou a identificar criações que não pertenciam às classes cultas, mas ao povo, aos incultos, primitivos. Nesse período, segundo Silvio Romero, se destacaram quatro ensaios que utilizaram o “popular” naquele sentido de criações do povo: o estudo *A poesia popular brasileira* (1873), de Celso de Magalhães, *O nosso cancioneiro* (1874), de José de Alencar, *Regiões e raças selvagens do Brasil* (1874), de Couto de Magalhães e *O lirismo brasileiro* (1877), de José Antônio de Freitas.⁷⁵

Quanto a Celso de Magalhães, Romero preconizou o fato de ele ter sido o primeiro a utilizar o estudo etnográfico para compreender os costumes do povo, com base em sua poesia. Para Romero, Celso de Magalhães concedeu demasiada importância à cultura portuguesa como elemento formador do caráter nacional e não pesquisou profundamente as tradições populares no Brasil. Tal visão fez com que, segundo Romero, o escritor maranhense enxergasse o nacional onde não havia, pois as poesias identificadas por ele como originalmente brasileiras, podiam ser também encontradas no cancioneiro de Portugal.

No concernente a José de Alencar, Romero ressaltou, de início, que os *Estudos da Poesia Popular* pretendiam “fazer uns apanhados de *cantos* e *contos* de nosso povo, como base para uma refutação de *O nosso cancioneiro*”⁷⁶. Romero refutou, principalmente, o “mitologismo” das criações populares: conclusão a que chegara Alencar ao analisar as

⁷⁵ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Op. Cit.

⁷⁶ Id. *Ibidem.*, p. 7.

poesias “Rabicho de Geralda” e “Boi Espaço”. Também argumentara contra a interferência feita por Alencar nos versos populares, burilando-os de modo a torná-los palatáveis ao gosto de leitores civilizados.

Couto de Magalhães, segundo Romero, teve o mérito de ter sido o primeiro a coletar contos dos “selvagens” e publicá-los no original. Contudo, se Celso de Magalhães havia exagerado ao frisar as características portuguesas de nossa poesia popular, Couto pecou por excesso de *selvagismo*, enxergando traços indígenas onde não havia.

Por fim, elogiou a lucidez de Freitas, com ressalvas apenas ao fato de este ter sido levado pelas opiniões de Teófilo Braga de que a língua portuguesa falada no Brasil era superior à língua de Portugal, pois conservou características que haviam se perdido com as mudanças sucedidas na Metrópole.

A crítica mais incisiva que Sílvio Romero fez aos estudos que o precederam foi o fato de terem omitido o negro da personalidade do brasileiro. De acordo com ele, depois dos portugueses, eram os negros que mais deixaram marcas em no caráter do brasileiro, já que os indígenas haviam sido dizimados ou repelidos para o interior do país. De modo diverso, os africanos integraram-se à vida doméstica, influenciando nos hábitos e costumes, como também na língua brasileira.

Silvio Romero citou Herder como o autor que inspirou os estudos da poesia popular em sua reação ao pensamento francês. Em Romero, todavia, não se verifica a antítese entre cultura e civilização, como o faz o Pensador alemão. O crítico brasileiro, pelo contrário, reivindicava o aprofundamento do processo civilizatório, enfatizando a necessidade de um maior desenvolvimento das ciências e da indústria e a correção e abrandamento de nossos costumes bárbaros.

A relação da noção de cultura com a ideia de “civilização” é complexa. Não cabe aqui detalhar o desenvolvimento dos termos entre os finais do século XVIII e século XIX.

Norbert Elias o fez de forma magistral em seu livro *O processo civilizador*.⁷⁷ Importa apenas ressaltar que elas assumiram significados muito distintos e compreender algumas nuances do seu uso pelos escritores brasileiros nos Oitocentos, em particular no tocante ao popular.

O termo cultura, do alemão *Kultur*, se desenvolveu em oposição ao conceito de civilização. Enquanto “civilização” teve estreita relação com o iluminismo francês, “cultura” emergiu como reação da intelectualidade alemã contra os sentidos universalistas e progressistas nela embutidos. Segundo Williams, Herder foi um dos primeiros a demarcar as diferenças entre as duas, relativizando as ideias do iluminismo de que a história é um processo unilateral, comum aos povos e atribuindo à “cultura” o modo como se expressavam as particularidades nacionais. Dizia ele:

É necessário, portanto – sustentava, no que era uma inovação decisiva —, falar em “culturas”, no plural: as culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também as culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma mesma nação. O movimento romântico desenvolveu amplamente esse sentido como uma alternativa a “civilização” ortodoxa e dominante. Em um primeiro momento foi utilizado para ressaltar as culturas nacionais e tradicionais, incluindo o novo conceito de cultura popular⁷⁸.

Herder compreendia de forma negativa a civilização. Para ele, ela encarnava o que havia de artificial em uma sociedade. Tributária do modo de vida cortesão francês, civilização indicava polimento, ordenamento e refinamento. A estes, Herder antepôs, o que é natural, verdadeiro e espontâneo. Daí, portanto, as suas ideias de poesia natureza e canções do povo, como expressões do modo de ser alemão. A forma negativa com que eram vistos os costumes do povo pelo iluminismo francês, desqualificando suas crenças, hábitos, criações artísticas como sinais de barbaria, ou mesmo uma insuficiência que se

⁷⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 33. V.1.

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit., p. 90.

deve suprir por meio da educação e polimento dos modos, assumiu, com o romantismo alemão, uma conotação positiva: eles seriam, agora, elementos essenciais, por intermédio dos quais seriam reconhecidas as diferenças entre as nações⁷⁹. Conforme aponta Norbert Elias, tais formulações de Herder se encontram num contexto mais amplo cuja questão central é a antítese entre civilização e cultura. Anota o autor:

Se a antítese é expressa por estes ou por outros conceitos, uma coisa fica sempre clara: o contraste de características humanas particulares, que mais tarde servem principalmente para patentear uma antítese nacional, surge aqui principalmente como manifestação de urna antítese social. Como experiência subjacente à formulação de pares de opostos tais como "profundeza" e "superficialidade", honestidade" e "falsidade", "polidez de fachada" e "autentica virtude", e dos quais, entre outras coisas, brota a antítese entre *Zivilisation* e *Kultur*, descobrimos, em uma fase particular do desenvolvimento alemão, a tensão entre a *intelligentsia* de classe média e a aristocracia cortesã.⁸⁰

Como sugere Elias, essa *intelligenza* classe média, excluída dos processos políticos, formulou uma identidade de grupo, que logo se tornou uma identidade nacional, por via de elementos, sobretudo, culturais, ou seja, fatos “intelectuais, artísticos e religiosos”.⁸¹ Ao negar a civilização, contudo, e alienar-se da vida política, o Romantismo alemão negou também uma conotação de “povo” que estava umbilicalmente ligado a processos sociopolíticos franceses. Esse significado de “povo”, como sabemos, dá mais ênfase ao homem como parte de um Estado de Direito, independentemente de características culturais ou étnicas.

No Brasil, como se viu, o despertar do meio letrado para a importância da cultura popular como um elemento diferenciador de nação só apareceu nos anos de 1870. Tal fato pode ser explicado, entre outras coisas, pela grande influência francesa no

⁷⁹ FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. Herder, os contos dos Grimm e a Volkspoesie. In: MOURA, Magali e CAMBEIRO, Delia (org.). *200 anos dos contos maravilhosos dos irmãos Grimm: magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo: comunicações livres*. Rio de Janeiro: Apa-Rio, 2013.

⁸⁰ ELIAS, Norbert. Op.Cit., p. 42.

⁸¹ Id. Ibid., p. 24.

pensamento social brasileiro. Vale lembrar que depois da independência os escritores brasileiros escreviam sobre tradições indígenas e não tradições populares e o vocábulo mais empregado era civilização e não cultura.

Silvio Romero, por exemplo, entendia a civilização como um fenômeno exterior e superficial, uma aparência que suprimiria a essência nacional. Encontra-se aí um paradoxo que atravessou o pensamento social brasileiro no século XIX. O país deveria progredir a estádios mais avançados, tendo como reflexo os países europeus, sobretudo a França. Deveria civilizar-se, mas a civilização era, na maioria das vezes, identificada como sinal de decadência e superficialidade. O meio urbano e civilizado, como desenhado por um sem-número de romances oitocentistas, foi o *lócus* por excelência de relações mundanas e degeneradas, onde sobressaem relações ditadas pelo interesse vil e comportamento dissimulado. A civilização era, em síntese, uma sociedade de aparências. José de Alencar bem a demonstrou em seus romances urbanos. O antídoto apresentado pelos escritores brasileiros contra a civilização, entretanto, era mais civilização, como bem mostraram Starobinski⁸² e Elias, em seus estudos dos significados da palavra no pensamento francês.

Não cabe aqui pormenorizar o que parece um contrassenso do pensamento de Romero quanto à cultura popular⁸³. O importante é considerarmos que a associação entre as ideias de cultura e de popular consolidaram-se no país por via do conceito de folclore, elaborado no pensamento social brasileiro por Silvio Romero. Nesse contexto, guardava certa distância daquilo que haviam formulado os alemães, pelo menos em três pontos: um pensamento científico alicerçado no positivismo emergente; a peculiaridade de

⁸² STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁸³ Talvez a questão seja respondida pela análise do estranho amálgama entre o romantismo alemão da virada do século XVIII e o racismo francês da segunda metade do século XIX, com destaque para o de Hippolyte Taine. Também não é nossa intenção pesquisar por quais vias Romero chegou a Herder, provavelmente seja por meio dos portugueses Almeida Garrett e Teófilo Braga, pois são esses os que mais aparecem em seu Estudo da poesia popular no Brasil.

correlacionar-se com o pensamento racial; não negar radicalmente a civilização, mas reformá-la e aprofundá-la.

1.4 Silvio Romero e a emergência do pensamento folclórico no Brasil

A expressão “descoberta da cultura popular” é de Peter Burke. O autor a empregou com o objetivo de explicar o despertar dos intelectuais com relação às manifestações da cultura popular na Europa do final do século XVIII. No Brasil, houve também um despertar para a relevância da cultura popular na formação da nacionalidade, contudo o uso dos termos “cultura” e “popular” apareceram em contextos diferentes e nem sempre com os significados que hoje lhes atribuímos, de forma que quanto aqui utiliza-se o conceito de cultura popular para denotar um conjunto de hábitos e costumes dos setores populares, é necessário frisar que esse conceito não era manuseado pelos escritores aqui estudados.

O conceito de cultura popular é bem difícil de definir, pois traz dois termos polêmicos, que no contexto do século XIX no Brasil não apareciam juntos. Quando se referiam às criações do povo eram mais comuns os termos “usos e costumes” e “poesia popular”. O próprio vocábulo cultura é bem raro nos autores analisados, sendo mais comum a palavra civilização. Portanto, os vocábulos “cultura” e “popular” podem ser localizados, contudo apareciam geralmente separados e com sentidos um pouco diversos das categorias conceituais deste trabalho.

Quanto à palavra “cultura”, o significado mais comum era cultivo, indústria. Escrevia-se, pois, cultura cafeeira, cultura do algodão etc⁸⁴; nada tinha de relacionado com as coisas do espírito, dos pensamentos e sentimentos. Cultura, quando se reportava

⁸⁴ Consultar: BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

às coisas do espírito, era com o sentido mais comum de saber, instrução: o que é educado e civilizado. Predominava, portanto, a função de adjetivo, não a de substantivo. Daí deriva a ideia de que um homem é culto, ou mesmo uma sociedade é culta. O seu contrário significava o que é incivilizado, bárbaro, deseducado.

Já com respeito ao termo “popular”, o seu sentido mais corrente é relativo ao que era divulgado e conhecido, isto é, o que havia caído no gosto do povo. Por exemplo: Alencar era tido como um escritor popular. Se aqui, o termo guarda um lado positivo, pois remete ao que tem fama, ao que é querido e aceito, há também uma face negativa, querendo dizer de baixa qualidade, o que é comum, ordinário, vil⁸⁵. Com efeito, rotular uma obra artística como popular é atribuir-lhe a inferioridade do que é mal-acabado, de mau gosto. Em tal caso, o adjetivo pode, inclusive, subtrair determinadas obras de categorias artísticas ou literárias, colocando-as à margem, num campo indefinido, impreciso, num “fora-da-linguagem”⁸⁶.

Os poetas do Norte⁸⁷, com exceção de Galeno, não utilizavam o termo popular como um qualificativo de suas obras, e sim o adjetivo “sertanejas”. Não chegaram a manusear a poesia popular como uma manifestação artística diversa da erudita e nem a sistematizar um método ou prática de coleta, ou mesmo um saber destinado a interpretá-la. Procediam incorporando os temas, os vocábulos e as formas populares de modo livre, sem se preocupar em demarcar uma diferença entre o que era culto ou popular, tendo a matéria popular como inspiração, não como imitação. Por isso, Silvio Romero resolveu interpretar essa produção como literatura, excluindo essas obras de seus *Estudos da poesia popular do Brasil* (1888).

⁸⁵ Ver: WILLIANS, Raymond. *Palabras Clave: un vocabulario de la cultura y de la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

⁸⁶Essas reflexões foram tiradas de: BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1988, p. 2-3.

⁸⁷ Analisar-se-á os poetas do Norte na parte referente a Juvenal Galeno.

Com vistas a analisar a poesia popular, Romero utilizou o termo folclore, consolidando a prática entre os escritores brasileiros de coleta e publicação das produções artísticas populares. Com o conceito, o autor insurgiu-se contra aquela forma um tanto livre e criativa de os românticos tratarem a poesia popular, propugnando o método científico como o mais adequado ao estudo das manifestações populares no Brasil.

O termo folclore foi aplicado pela primeira vez na Inglaterra por Williams Thoms em 1846. A palavra é derivada dos vocábulos ingleses *folk*, que significa gente, e *lore*, saber. Com a terminação *lore*, Thoms pretendeu alçar o estudo do popular à condição de ciência, assim como foram substituídos, por exemplo, astrologia por *starlore* (saber das estrelas). Esta era uma tendência do meio científico anglo-saxão em modificar as terminações gregas. Thoms o empregou no sentido de diferenciar-se dos conceitos de *Kultur de volkes*, utilizados por Herder e pelos irmãos Grimm, e *Volkspoesie*, de Schlegel, em decorrência da grande imprecisão que via no termo popular.⁸⁸

Desta forma, o conceito de folclore trouxe uma especialização que ainda não se havia desenvolvido plenamente no pensamento alemão. Ele delimitava bem claramente que a cultura popular seria somente aquela que tinha proveniência das camadas pobres e incultas, restringindo-se às sobrevivências de tempos mais antigos ou mesmo de povos primitivos. Isso porque os românticos, apesar de seu interesse pelas classes incultas e de terem sido os inauguradores da prática de coleta e publicação da poesia popular, manejavam a matéria popular de forma muito criativa. Os irmãos Grimm, por exemplo, recontavam o que ouviam dos camponeses ao seu modo. De outro lado, os folcloristas demonstravam interesse mais amplo: à atenção dada aos contos e poesias pelos românticos, os estudos folclóricos acrescentavam as danças, os rituais, às crenças etc.

⁸⁸WILLIAMS, Raymond. Op. Cit., p. 149.

Sílvio Romero, quando adotou o conceito de folclore, fez uma atualização do pensamento brasileiro em relação às novas tendências europeias. O mais importante para este trabalho, contudo, é que os sentidos de “cultura” e “popular” foram empregados juntos, com o objetivo de nomear um conjunto de práticas culturais, vistas em sua distinção da cultura erudita. Sublinhou o autor:

Há por aí muita gente que ainda hoje supõe que toda a sabedoria popular, todo o *folk-lore* se reduz a falar nas *quadrinhas* dos improvisadores anônimos e nas *festas de Igreja* em que o povo mais ou menos acidentalmente toma parte. Não, a coisa não é assim tão simples como a vadiagem letrada finge crer. O povo tocou em tudo; seu saber é uma enciclopédia inteira. Só na parte propriamente poética ele tem os *Reinados*, as *Cheganças*, os *Romances*, as *Xácaras*, as *Orações*, os *Versos gerais* ou *Cantigas soltas*. Mas não fica aí: ele tem os mitos, os contos, as adivinhas, os ditados, os anexins, as lendas de lugares e de tipos celebres, as danças, as festas propriamente suas, as benzeduras, uma medicina e terapêutica especiais, uma astronomia sua, as fábulas de plantas e animais, profecias, a interpretação original que vai fazendo diariamente sobre os acontecimentos políticos; tem tudo isto, além do capítulo imenso das superstições. No Brasil, poucos têm investigado o nosso povo por face tão interessante.⁸⁹

Com efeito, Sílvio Romero fez essas observações dirigindo-se aos românticos. Segundo ele, estes, ao considerarem o “popular”, não iam além de poesias e contos. Esse material, por sua vez, lhes servia para análises linguísticas, geralmente em proveito de projetos de nacionalização da literatura, como foi o caso de José de Alencar em *O nosso cancionero*. Romero propunha, tanto ampliar as manifestações a serem consideradas populares, como lançar sobre elas outra visão. O popular, desde então, seria estudado por meio de um método científico, baseado em um conhecimento etnológico e etnográfico. Disto advém a sua crítica aos Românticos, sobretudo quanto à forma como estes operavam com a poesia popular recolhida. A censura dirigia-se a Almeida Garrett e aos irmãos Grimm – os quais, considerando que o povo corrompia o que em sua origem era “popular”, viam-se no direito de corrigir a poesia do povo –, mas também se estendia a

⁸⁹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit. p. 1120. V.2.

“um ou outro escritor nosso, que, por acaso, houvesse colhido alguma *quadrinha* em uma festa de aldeia, para logo expandir-se aos fulgores líricos e supra-humanos da musa popular⁹⁰”.

Desta forma, o primeiro questionamento à ideia de “popular” entre os românticos remete ao que ela circunscreveu como cultura popular. Quando Silvio Romero empregou o termo, tinha como objetivo abranger um amplo espectro de manifestações do povo, visto que os românticos se restringiram aos contos e à poesia popular. O fato foi uma inovação em sua época e serviu às gerações posteriores de folcloristas, pois o popular passou a englobar hábitos, costumes, crenças, festas, danças etc.

Na introdução do livro de Silvio Romero, *Cantos populares do Brasil*, Teófilo Braga faz uma classificação muito importante que nos ajuda a entender o que circunscrevia o “popular” no século XIX:

Esta designação de *poesia popular* é imperfeita, porque compreende: 1° a *tradição*, oral ou escrita, transmitida sem conhecimento da sua proveniência; 2° a *vulgarização* ou popularidade de certos cantos individuais; 3° o *sincretismo* destes dois elementos: a) como *abreviação*, na expressão oral, b) ou como *ampliação* escrita pelos homens cultos, que comunicam com o povo ou se inspiram diretamente do meio popular.⁹¹

A poesia popular, assim, não abrangeria exclusivamente aquelas criações que tiveram sua proveniência direta do povo; daí por que, para distingui-la, Braga frisou a necessidade de acrescentar a esta o qualificativo “tradicional”. A pesquisa da poesia popular no Brasil, segundo o autor, tem sua relevância porque ela guarda vestígios de costumes ancestrais, do tempo em que o país ainda era colônia de Portugal. Em suas palavras, a poesia popular tradicional representa

⁹⁰ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Op. Cit., p. 16.

⁹¹ ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional – Editora, 1883 Op. Cit., p. XXIX

[...] o estado da civilização que recebeu em uma dada época e que o isolamento torna estável, da mesma forma que o indivíduo quanto mais se imerge nas ínfimas camadas sociais mais persiste na situação psicológica rudimentar de que já estão afastadas as classes cultas. Tal é o fenômeno da sobrevivência dos costumes entre o povo.⁹²

Nesse sentido, Braga sublinhou que, nos *Cantos populares do Brasil*, existe uma parte tradicional, “que se liga ao romancero e cancionero do ocidente da Europa”, e outra parte, “filha da improvisação individual e, portanto, popularizada”⁹³. A parte tradicional de nossos cantos teria proveniência europeia. Como existiam algumas diferenças nas versões brasileiras recolhidas, Teófilo acentua serem estas o resultado de obliterações, decadências e transformações. Segundo ele,

O que se pode concluir, sendo o elemento colonial do Brasil o mesmo que o da Índia, é que as tradições poéticas na população brasileira foram não só deturpadas pelas tradições da classe negra e do selvagem, como sistematicamente esquecidas pelo desprezo que sobre elas atraíram os Jesuítas com a sua direção moral.⁹⁴

Nesse sentido, o autor se perguntou como renasceu, com tamanha florescência, em seu tempo, a poesia tradicional no Brasil. A sua conclusão é a de que, além de “uma persistência provincial espontânea”, a tradição foi favorecida pela permanente migração portuguesa para o país. Caso se pretendesse falar em tradição, portanto, o Brasil não era dotado de uma, pois o que havia de remoto em sua poesia era originário de Portugal. O que existia de especificamente brasileiro era uma poesia individual, ou popularizada, e não tradicional.

Silvio Romero adotou essa mesma classificação de Braga. Discordava, contudo, em pontos importantes. Uma era a ideia que estava em Garrett, compartilhada por Teófilo Braga, da “inerrância” do povo. Segundo a teoria, haveria uma poesia primitiva, em um

⁹² Id. Ibid., p. XXX.

⁹³ Id. Ibid., p. XV.

⁹⁴ Id. Ibid., p. XVII

passado distante, que foi criada não por este ou aquele indivíduo, mas pelo povo anônimo. Essa poesia, com o tempo, estava sujeita ou a uma abreviação, quando realizada pelo povo, ou a uma ampliação, resultante do aprimoramento dado pelas classes cultas. Caberia ao estudioso do “popular” restabelecer o traço primitivo. A consequência da teoria da inerrância para a poesia popular era negar qualquer aspecto tradicional às criações brasileiras, pois as transformações ocorridas na poesia popular tradicional portuguesa eram, na verdade, deturpações.

Silvio Romero manifestou-se contra essa teoria. Segundo ele, as transformações da poesia portuguesa, que se deram pelo contato desta com as raças indígenas e africanas, não deveriam ser consideradas como corruptions, mas como criações do povo. As posições do autor ficam evidentes na crítica ao livro *A poesia popular no Brasil*, de Celso Magalhães, que havia seguido Teófilo Braga em sua teoria da inerrância popular:

O maranhense parecia supor que, uma vez formado um romance, tudo quanto se lhe juntasse posteriormente era um deturpamento. Entendemos por outro modo; reconhecemos no povo *a força de produzir e o direito de transformar* a sua poesia e os seus contos.⁹⁵

Romero classificou o fenômeno de transformação da poesia popular portuguesa como *criação indireta*. Nesse ponto, ele demarcou uma posição importante. As variantes, coletadas pelo autor, dos romances e xácaras, reisados e cheganças, orações e parlendas, versos gerais e quadrinhas faziam parte das tradições populares brasileiras, pois são diferentes das portuguesas. Existia também uma vasta poesia popular que tinha como criador direto o povo brasileiro, representado no mestiço. Como ele bem afirma,

Indicar no corpo das tradições, contos, canções, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que há quatro séculos se relacionam, mostrar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados: quando a assimilação de uns por outros é

⁹⁵ ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Op. Cit., p. 67.

completa aqui, e incompleta ali, não é tão insignificante, como à primeira vista pode parecer. Quais são na poesia os agentes criadores e quais os transformadores? O agente *transformador* por excelência tem sido entre nós o mestiço, que por sua vez já é uma transformação; ele porém tem por seu lado atuado também como criador. Os *criadores* são diretos e indiretos e são as três raças e o mestiço.⁹⁶

A poesia lírica foi outro ponto de discordância entre Romero e Teófilo Braga, pois como afirmava este, sendo a poesia lírica aquela que constitui a maior singularidade brasileira, é de origem individual, e não anônima. Por isso, Braga a denominou popularizada, e não popular. Ela seria “talvez, mais importante enquanto revelação do gênio de um novo produto étnico que entra na corrente histórica”. O exemplo desse lirismo oferecido por Teófilo Braga foi a modinha. Com sua origem em Portugal, sendo geralmente de autoria individual, a modinha se popularizou naquele país e no Brasil. Com o tempo, certamente, se tornaria anônima, constituindo-se como poesia popular brasileira. Silvio Romero, porém, discordou de Teófilo Braga. Como salientou Romero:

As canções líricas que coligimos são anônimas. A par destas existe a poesia *bárdica* popularizada, máxime política. São canções que têm origem individual, mas de que as massas se apossaram. São, entre outras, as célebres *modinhas* tão apreciadas pelos europeus. Não as coligimos por estarem fora do nosso plano. Alguns portugueses, que de nossa poesia popular só conhecem as *modinhas*, que não são em rigor de origem *anônima*, dizem que por meio delas este país, quando colônia, chegou a influir na literatura da metrópole.⁹⁷

Conclui-se, com efeito, que Silvio Romero coletou um amplo conjunto de poesias líricas e anônimas no Brasil que não tinham qualquer correspondência em Portugal. Elas eram para ele a prova patente de que, em quatro séculos, no Brasil, se gestou uma poesia popular, ou melhor, uma poesia tradicional, e não uma poesia *popularizada*, como queria Teófilo Braga.

⁹⁶ CÂNDIDO, Antonio. História da literatura brasileira, Op. Cit. 104

⁹⁷ ROMERO, Silvio. *Estudo da poesia popular no Brasil*. Op. Cit., p. 39.

O método utilizado por Sílvio Romero para comprovar o anonimato das poesias colhidas foi verificar se estas realmente não tinham autores e, em seguida, pesquisar a sua disseminação pelo país. Nesse ponto, ele contou com a colaboração de outros pesquisadores, que, ou lhe enviavam poesias coletadas, em suas localidades, ou comparavam as que recebiam de Romero com as que tinham em mãos. Desta forma, se uma mesma poesia existisse em várias localidades, e não houvesse autoria, era sinal de sua disseminação e anonimato, constituindo-se como uma poesia popular. Interessado, sobretudo, em revelar a cultura popular brasileira, o autor formou o seu repertório com aquelas poesias populares que não faziam parte do cancionero português.

Vale notar, contudo, que havia muitas coincidências entre os românticos e os folcloristas em suas visões sobre a cultura popular. Como os românticos, os folcloristas apegavam-se à ideia de tradição, considerando cultura popular apenas os elementos mais imutáveis das sociedades, valorizando o passado em detrimento do presente; da mesma forma, consideravam como portadores do popular apenas os camponeses, atribuindo-lhes qualidades de simplicidade, ingenuidade e primitivismo; igualmente, ao especificar o que era necessariamente a cultura popular, incluíam apenas a poesia, as festas e as lendas. Tais atributos da cultura popular serviam à ideia de nação, pois davam a esta uma ancestralidade assentada em um substrato anônimo e mítico, que servia como seu principal fundamento⁹⁸.

⁹⁸HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

1.5 Cultura popular: revisão e definição de um conceito

A noção de cultura popular, portanto, torna-se ainda mais complicada quando entra em cena o conceito de folclore. Colocando-se como um saber autorizado sobre os usos e costumes do povo, o folclore não se impôs como disciplina acadêmica e perdeu reconhecimento como um saber científico.⁹⁹ Disciplinas como Sociologia e Antropologia questionaram o pensamento dos folcloristas, tanto do ponto de vista teórico, como metodológico¹⁰⁰. Se o folclore perdeu, contudo, respaldo científico, continua a informar muitas das políticas públicas direcionadas à cultura popular. Com efeito, geralmente não se fazem uma distinção entre as categorias de folclore e cultura popular.

Quando neste trabalho se utiliza o conceito de cultura popular é no sentido de se distanciar da ideia de folclore. Em primeiro lugar, não são vistas como populares apenas determinadas manifestações do povo, como no caso das festas, danças, etc. A cultura popular é entendida como uma relação, que importa uma prática e uma apropriação. Questiona-se também a ideia de tradição proveniente do pensamento folclórico. Ao identificar como cultura popular apenas determinadas manifestações do povo ligadas à “tradição”, como se estas fossem as representantes legítimas da identidade brasileira, toda uma gama de usos e costumes do povo relacionada ao seu modo de vida é silenciada ou esquecida. Isso porque a tradição é uma invenção que pressupõe, no tempo de sua gestação, um trabalho de selecionar determinados aspectos da realidade que atendem aos interesses políticos dos diversos agentes sociais, para os quais a sua definição é central para as suas representações do mundo social. Nesse sentido, quando se observou a ideia

⁹⁹ VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

¹⁰⁰ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

de cultura popular no século XIX, notou-se que ela vem acompanhada de outras, como nação, sertão, região e tradição.

Desta forma, o esforço de compreender ou mesmo de se aproximar do que fazia parte da cultura popular sertaneja no século XIX deve iniciar-se pelo questionamento das categorias de nação/região e tradição, pois foram esses elementos que se articularam historicamente e foram dando contorno, delimitando, inventando temas, personagens, usos e costumes que sedimentaram as noções que ainda hoje se tem de cultura popular. Os letrados foram agentes privilegiados desse processo de invenção da tradição. Inscritos em determinados lugares sociais estratégicos, os intelectuais são produtores simbólicos de leituras e compreensões do mundo social. A própria ideia de popular, pelo menos no século XIX, não foi uma autoidentificação dos populares.

Com relação às ideias de nação e região, é notável que elas tenham servido categorias apriorísticas na descrição e definição da cultura popular. Da mesma forma que o pensamento nacional, o regionalismo delimitou práticas e representações que imputavam como as mais autênticas para significar o ser nacional/regional. Esse processo de circunscrição da cultura popular obedecia a determinados pressupostos, entre os quais, a constituição de uma imagem do popular que atendesse aos ideais civilizadores das elites letradas nacionais. Desse ponto de vista, o popular deve de antemão estar dotado de determinados qualificativos positivadores da nação/região. Em primeiro lugar, o popular não tinha assento nas cidades, pois os escritores acreditavam que nelas assistia-se um processo de degeneração descaracterizadora, sem contar o seu preconceito pelas denominadas “classes perigosas”, ou seja, todos aqueles indivíduos “mal definidos” que viviam de “expedientes pouco confessáveis”, tornando o ambiente urbano um espaço pouco estável, um espaço das multidões.

Em relação à ideia de tradição, inerente à categoria de cultura popular presente em boa parte de nosso pensamento nacional, vale notar que ela restringiu o popular a um conjunto restrito de manifestações, geralmente inscritas em um passado distante, a ponto de desconsiderar muitas das práticas sociais contemporâneas aos coletores dos usos e costumes populares. Nesse sentido, o popular é visto apenas naqueles elementos mais imutáveis da cultura, excluindo, basicamente, os elementos conflitivos e inovadores da cultura dos setores populares. Com efeito, a ideia de cultura popular como fazendo parte da tradição acaba por silenciar um processo, que é a genealogia dessa tradição; ou melhor, a compreensão de que tais tradições não são autênticas ou originais, mas que foram inventadas em um determinado período histórico.

Por fim, o condicionamento da cultura popular às ideias de tradição ou nação/região traz consigo uma visão harmoniosa da cultura, alienando o que se denomina de “popular” das condições de vida e trabalho daqueles que são os agentes da cultura popular, ou seja, os setores populares. Desse ponto de vista, o povo é imaginado apenas como alegre, festivo e expansivo, sendo excluídos, ou não vistos como popular, um conjunto amplo de práticas e saberes ligados ao cotidiano.

Desta forma, o significado de cultura popular é um dos mais controversos do pensamento social brasileiro. Como toda forma de descrever, classificar e interpretar a realidade, o significado de cultura popular¹⁰¹, usado para definir práticas culturais provenientes do povo, pode levar a um imbróglio analítico insustentável. Um dos problemas colocados aos estudos das culturas populares é o de que, sobretudo em um passado mais distante, suas manifestações culturais em maior parte foram registradas pelas classes letradas. O que a documentação sobre os usos e costumes do povo normalmente expressa é geralmente uma visão externa das culturas populares, e não se

¹⁰¹ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

pode remeter a ela sem levar em conta o lugar de quem a descreveu e seu contexto.¹⁰² De acordo com Thompson, “[...] as generalizações da ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocadas firmemente dentro de contextos específicos”.¹⁰³ Michel de Certeau, ao pensar a postura dos letrados frente à cultura popular no século XIX na França, afirmou:

Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados e aos amadores. Do mesmo não surpreende que a julguem “em vias de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas e que vejam a tranquilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido. Ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo.¹⁰⁴

Segundo o autor, a cultura popular é uma invenção que pressupõe um ato de poder. O saber letrado, ao se debruçar sobre aquilo que tem como o seu oposto, a cultura popular, fá-lo no sentido de uma *integração racionalizada*. Aos letrados, interessava coletar elementos da cultura popular que justificassem seus projetos modernizadores. Para Certeau, constatar a cultura popular em *via de extinção* ou relegá-la a um espaço edênico, longe dos conflitos sociais, é uma posição confortável e tranquilizadora que tem o objetivo de “camuflar a violência”.

Essa perspectiva de Certeau é muito importante porque nos ajuda a compreender a emergência das ideias de popular e de folclore no século XIX no Brasil como uma forma de leitura e classificação do mundo social típicas das elites letradas em um momento em que os letrados e o próprio Estado desprezavam ou viam com maus olhos as manifestações

¹⁰² THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In: NEGRO, Antônio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

¹⁰³ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia da Letras, 1998, p. 17.

¹⁰⁴ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995, p. 56.

populares, sobretudo aquelas que não condiziam com o processo civilizatório em curso no país.

Desta forma, problematizou-se, neste trabalho, o conceito de cultura popular com base nas reflexões de Roger Chartier. Conforme o autor, a cultura popular não deve ser pensada como própria de determinados objetos ou práticas. Só é possível compreendê-la se forem trazidos à cena os atores sociais que dela se apropriam, tendo em conta os lugares sociais e o contexto histórico em que atuaram. Como foi observado, a cultura popular foi definida com suporte em seus usos e apropriações; ou melhor, analisou-se como ela foi mobilizada por determinados grupos sociais dentro de uma intrincada teia de poderes em que a sua identificação e caracterização se ligam aos interesses dos sujeitos que as têm como importantes em suas leituras e representações do mundo¹⁰⁵.

Nesse sentido, percebeu-se que os significados de cultura popular estiveram marcados ao longo do século XIX pelas disputas políticas e ideológicas de grupos que a tinham como essencial em seus projetos políticos e suas representações sobre o Brasil e seu povo. E, ainda, que este debate envolveu questões relacionadas a disputas regionais, como questões étnicas e estéticas, que formaram a arena na qual os escritores se digladiaram pela definição e formação da nacionalidade brasileira.

É importante frisar, contudo, que, no século XIX, os registros de hábitos e costumes dos setores populares, em grande medida, foram fixados por mediadores que geralmente pertenciam a um universo cultural diferente dos sujeitos que se queria estudar e revelar. Certamente, é mais comum um membro das camadas cultas e letradas ter acesso e comungar das manifestações do povo do que o contrário. Essa minoria culta, entretanto, pode ser anfíbia, híbrida¹⁰⁶, pois, pelo fato de transitarem em universos culturais diversos,

¹⁰⁵ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

¹⁰⁶ BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 52.

assumem o papel de mediadores, possibilitando o fluxo e a interação da cultura popular com a cultura erudita. Portanto, como bem alertou E. P. Thompson: “O que temos que fazer [...] é reexaminar o velho material há muito recolhido e fazer novas perguntas, procurando recuperar os costumes perdidos e as crenças que os embasaram”¹⁰⁷.

Desta forma, ao longo das partes dedicadas a José de Alencar e Juvenal Galeno, notar-se-á o esforço em compreender, dos muitos significados e descrições atribuídos pelos autores à cultura popular, o que é possível assimilar dos hábitos e costumes dos setores populares dos sertões cearenses. Para tanto, é necessário compreender o lugar social ocupado por cada um dos escritores, bem como a maneira como relacionavam-se com a cultura popular e como a transfiguraram em literatura.

¹⁰⁷ THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. Op. Cit. p. 234.

PARTE I

Povo, nação e cultura popular em José de Alencar

Apresentação

Em 1873, José de Alencar escreveu sua autobiografia literária, *Como e porque sou romancista*, enfeitada em livro no ano de 1893, 16 anos depois de sua morte. Essa narrativa tem a vantagem de poupar um longo trabalho aos estudiosos da trajetória do escritor cearense: o de rastrear os principais diálogos intelectuais que ele manteve com outros escritores do período. Além de nomeá-los — pelo menos aqueles que considerava mais significativos —, Alencar especificou em que momentos certas leituras causaram nele fortes impressões e o inspiraram a escrever seus romances.

As primeiras cenas de leitura transcorrem na hora do chá. Alencar, ainda menino, lia para sua família e amigas folhetins como *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina*¹⁰⁸ e outros que confessou não mais se recordar. Esses folhetins alambicados, porém, que levavam sua mãe e amigas, e ele próprio, a soluços de empapar os lenços, foram logo descartados pelo escritor, pois, segundo anotou, “essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances”.¹⁰⁹

Já em 1845, o romancista ensaiava escrever uma novela. Esta, em vez de assuntos folhetinescos, transcorreria em meio a um grande acontecimento político: a “revolução popular de 1842”.¹¹⁰ Vendo “a mania de rabiscar” do menino Alencar, seu amigo Joaquim

¹⁰⁸ ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 21. *Saint-Clair das Ilhas* (1803) é um romance de autoria da escritora inglesa Mistriss Helme. Foi traduzido para o francês em 1808 por Madame de Montolieu, considerada, por muito tempo, a autora da obra. *Amada e Oscar* (1796) é um romance de uma autora inglesa muito popular na época: Regina Roche. *Celestina* (1791) é romance de autoria de Charlotte Turner Smith, também inglesa. Esses romances tiveram grande circulação na primeira metade do XIX no Brasil, como demonstra Marlyse Mayer. Cf. MAYER, Marlyse. *Saint Clair das ilhas ou os desterrados da Ilha da Barra*. In: DUTRA, Eliana de Freitas, Org; MOLLIER, Jean-Yves, Org. *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006.

¹⁰⁹ Id. *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁰ Em 1842 alguns membros do Partido Liberal rebelaram-se contra a ascensão do Partido Conservador ao poder e contra a implementação de leis centralizadoras, que comprometia a autonomia das províncias. As

Sombra aconselhou-o a narrar cenas do “movimento sedicioso”, que o teria como protagonista. Segundo Alencar, “esse primeiro rascunho foi-se com os folguedos da infância que o viram nascer. Das minhas primícias literárias nada conservo; lancei-as ao vento, como palhiço que eram da primeira copa”.¹¹¹

Alguns anos após esses fatos em terra natal, Alencar viajou para São Paulo, como estudante. Tinha apenas 17 anos. De acordo com ele, o primeiro romance que leu, nessa época, foi *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Causou-lhe forte impressão essa “aureola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor”.¹¹² Afora o romancista “Macedinho”, que parece tê-lo inspirado com suas novelas *Cinco minutos* e *A viuvinha*, vemos desfilar em sua autobiografia autores que serviram de modelo para Alencar, como Honoré Balzac, Lord Byron, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, François-René de Chateaubriand.

O primeiro romancista citado foi Balzac. Alencar narrou a felicidade de ter um conhecido “que herdou do pai uma escolhida coleção das obras dos melhores escritores da literatura moderna, a qual o jovem poeta não se descuidava de enriquecer com as últimas publicações”¹¹³. Foi, segundo o romancista, essa biblioteca que lhe possibilitou um contato com as obras completas de Balzac e de outros escritores europeus. Alencar apresentou, a princípio, dificuldades em lê-lo, pois, como admitiu, era muito precário o seu conhecimento de francês. Em suas palavras:

Gastei oito dias com a *Grenadière*, porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo. A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual me havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma aventura real; fui

revoltas armadas ocorreram em Minas Gerais e São Paulo e foram reprimidas com certa facilidade por Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias.

¹¹¹ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Op. Cit., p. 24.

¹¹² Id. Ibid., p. 28.

¹¹³ Id. Ibid.

encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.¹¹⁴

O autor relatou que esses anos que passou em São Paulo foram de “contemplação e recolhimento”. Segundo acentua, “assistia arredo bulício acadêmico”; dando a entender que a literatura lhe causava mais prazer do que a vida social. Veleidades de um romântico?

Foi somente em 1848, quando se transferiu para Olinda, para concluir o curso de Direito, que Alencar afirmou ter surgido nele as “veias do romance”. No entanto, não chegou a escrevê-lo nessa época. Essas foram “elucubrações literárias”. Mas o autor relatou cenas e leituras que o inspiraram a escrever, tempos depois, *O Guarani* (1858). Na velha biblioteca do convento de São Bento, em Olinda, ficava a ler cronistas do período colonial. Sublinhou se haver impressionado com as cenas dos “tabuleiros gentis”, as “várzeas amenas e graciosas” dos “rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso S. Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia” e com o “martírio de Padre Francisco Pinto, morto pelos índios Jaguaribe”.¹¹⁵ Nesse ano, Alencar navegou quatro vezes entre a Bahia, Recife, Fortaleza, São Paulo. E anotou: “a vida marítima, essa temeridade do homem em luta com o abismo, me enchiam de entusiasmo e admiração”.¹¹⁶ Nesse período, devorou os romances de Walter Scott e Fenimore Cooper. Linhas depois, ainda na sua autobiografia, vão aparecer os últimos autores que Alencar diz “imitar”: Alexandre Dumas, Eugene Sue e outros.

Em 1850, depois ter terminado seu curso de Direito, passou a estabelecer-se no Rio de Janeiro, para exercer a profissão de advogado, pois São Paulo era uma cidade muito pequena e não oferecia oportunidades para o recém-formado Alencar.¹¹⁷ Dos anos

¹¹⁴ Id. Ibid., p. 30.

¹¹⁵ Id. Ibid., p. 36

¹¹⁶ Id. Ibid., p. 38

¹¹⁷ Cf. MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 62-63.

de 1851 a 1858, escreveu nos jornais *Correio Mercantil*, *Jornal do Comércio e Diário do Rio de Janeiro*, do qual foi redator principal. Esta significativa produção, que versa sobre os mais variados temas, desde críticas de costumes, até ensaios literários, foi compilada e publicada na obra *Ao correr da pena* (1874).¹¹⁸

Em 1856, alcançou o posto de redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, e publicou, no referido jornal, o romance *Cinco minutos* em forma de folhetim. No mesmo ano, publicou a *Carta sobre a Confederação dos Tamoios*. Em 1857 veio a lume seu romance de maior fôlego: *O Guarani*. Daí em diante foram publicados *A viuvinha* (1860), *Lucíola* (1862), *Minas de Prata* (1862, 1864, 1865), *Diva* (1863) e *Iracema* (1865). Na década de 1870, José de publicou *O Gaúcho* (1870), *Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872), *Sonhos d'Ouro* (1872) e, em 1873, sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista*.

Como e porque sou romancista foi escrito após muitas contendas travadas por José de Alencar em torno dos temas, das formas e da linguagem que deveriam conformar uma literatura nacional. Os contendores foram escritores portugueses, como Pinheiro Chagas,¹¹⁹ e brasileiros, como Franklin Távora,¹²⁰ que criticaram as figurações da natureza, das gentes e da língua realizadas por Alencar, sobretudo na escrita de *Iracema*. Depois destas polêmicas, José de Alencar modificou sensivelmente suas ideias sobre esses elementos, passando a dialogar com outros autores estrangeiros, como veremos.

¹¹⁸ ALENCAR, José de Alencar. *Ao correr da pena*. São Paulo: Typ. Allemã, 1874.

¹¹⁹ O português com quem José de Alencar travou polêmica foi Pinheiro Chagas, que escreveu um ensaio crítico a *Iracema* em seu livro *Novos Ensaio Críticos*, publicado em 1868, em Portugal.

¹²⁰ De 14 de setembro de 1871 a 22 de fevereiro de 1872, Franklin Távora escreveu um conjunto de cartas que enviou ao jornal *Questões do dia*, editado pelo português Feliciano de Castilho. Távora assinou as cartas como Semprônio e Castilho assinava suas matérias no jornal com o pseudônimo de Cincinato. Por isso a polêmica levou o nome de Cartas a Cincinato. Tais cartas são consideradas os passos iniciais do programa regionalista de Franklin Távora. Cf. MARTINS, Eduardo Vieira. *Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, USP, 13 a 17 de julho de 2008; RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008. (Tese de doutorado)

A seguir, analisa-se, na obra de José de Alencar, o silenciamento das tradições indígenas e a emergência do popular. O indígena como critério de nacionalidade literária, uma sugestão de escritores franceses aos escritores brasileiros, sede lugar ao que se denominou popular, termo mais ligado às reflexões de escritores portugueses.

CAPÍTULO II

A emergência do popular e o silenciamento da cultura indígena em José de Alencar

2.1. José de Alencar: das tradições indígenas a cultura popular

Desde os anos de 1820, os indígenas e suas tradições foram os que serviram de esteio para a conformação da independência cultural brasileira. Figurados como guerreiros combatentes e resistentes à colonização portuguesa, os indígenas serviram de mote para a elaboração de um discurso antilusitano, muito ao gosto dos anseios independentistas de parte da elite nacional, num momento histórico de certa hostilidade aos portugueses. Isso porque, nos três séculos em que o Brasil esteve sob a tutela de Portugal, a ingerência da elite portuguesa nos negócios do país foi marcante. Não foram apenas privilégios comerciais, mas de gerência política, cargos da administração local, distribuição de títulos nobiliárquicos etc.

Depois da Independência, acentuou-se o sentimento de que os portugueses gozavam de regalias, sendo os brasileiros injustiçados. Ainda durante o Primeiro Reinado, porém, nunca deixaram de ser motivos de fortes desavenças os lugares ocupados pelos portugueses e brasileiros no poder, o que bem evidencia a formação dos posicionamentos políticos, identificados uns como brasileiros, outros como portugueses, os chamados pés-de-chumbo.¹²¹

Em determinados casos, esse antilusitanismo tomou feições regionais, pois, desde 1808, com a vinda da Família Real para o Brasil, o centralismo político e econômico da

¹²¹ COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República. Momentos decisivos*. 7ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999; NEVES, Lúcia Maria B. P. das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

região Sudeste tendeu sempre a se aprofundar. Essa centralização regional confundia-se com uma centralização lusitana, pois, na consolidação do Estado brasileiro, o Rio de Janeiro exerceu, de certa forma, poder coercitivo sobre o resto do país.¹²² Nesse sentido, não se pode esquecer que a administração portuguesa fora transplantada para o Brasil, e, junto a ela, todo um corpo político-administrativo de origem lusitana. Essas discordâncias tornaram-se claras em 1817, ainda no Primeiro Reinado, e nas revoltas do Período Regencial, que nunca deixaram de se animar por certo sentimento contra os portugueses incrustados na administração Imperial e gozando regalias garantidas pelo Imperador.¹²³

Desta forma, no primeiro momento, a questão posta aos nossos escritores era a de estabelecer certo distanciamento da cultura portuguesa, delimitando os traços culturais peculiares de nação brasileira. A questão é que, não sendo necessariamente portugueses, os parâmetros de constituição das nações foram baseados em modelos europeus.

Os padrões da Europa, de definição das nações, tinham como pressuposto a eleição de um povo ancestral, que, com suas lendas, mitos e costumes, fundamentavam como entidades antigas e costumeiras. Mirando-se nesses modelos, muitos escritores brasileiros procuraram encontrar esse povo. Esse é o contexto da invenção do indígena como o povo originário de nação brasileira. De acordo com Leyla Perrone Moyses:

Os índios constituíam uma matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens: eram aquela origem mítica necessária a toda nação; eram nossa *parte* não-europeia; já quase exterminados, prestavam-se a todas as fantasias; serviam de biombo para os negros, que estavam demasiadamente próximos e suscitavam a questão espinhosa da

¹²² SOUZA, Ricardo Luiz. O antilusitanismo e a formação da nacionalidade. *Politéia: História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 5, nº 1, 2005, p. 133-151.

¹²³ O antilusitanismo também teve certo espectro popular. Luiz Ricardo Souza identificou-o nas pequenas querelas cotidianas, em torno das desavenças entre portugueses e brasileiros, como também no costume que se tornou corrente no período de os brasileiros mudaram seus nomes para nomes de origem indígena. SOUZA, Ricardo Luiz. Op. Cit. Conferir também VILLALTA, Luiz Carlos. Pernambuco 1817, “encruzilhada de desencontros” do Império Luso-Brasileiro: notas sobre as ideias de pátria, país e nação. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 58-91, junho/agosto, 2003.

escravidão, cuja abolição só se tornou tema literário quando iminente, por consenso e pressão internacional.¹²⁴

O escritor francês Fernando Denis foi o primeiro, no século XIX, a figurar o indígena brasileiro como uma raça nobre e guerreira, em contraposição aos portugueses, movidos pela cobiça, vingança e sede de glória. Segundo ele, caso o Brasil quisesse autonomia em termos literários, esta seria conquistada por intermédio da tematização dos originários habitantes da terra.

Serviram de referência para muitos autores nacionais os textos *Résumé de L'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, escritos em 1826. Neles, Denis estabelece os principais temas e ênfases nos quais os escritores brasileiros deveriam se fundamentar para elaboração de uma literatura de “cor local”. Os índios e seus feitos heroicos, a natureza brasílica, exuberante e exótica, e a feição mestiça do povo brasileiro são os pontos nodais da proposta do viajante estrangeiro como temas para a literatura nacional.¹²⁵

Ao imaginário romântico europeu do índio como povo primitivo, simples, natural, vem unir-se uma temática mais especificamente nacional dos índios como bravos guerreiros, antilusitanos e anticolonialistas. Como enfatiza Maria Aparecida Ribeiro: “escrito em prosa, o texto é o primeiro passo para a apropriação do exótico pelos românticos brasileiros que o irão assumir e transformar em nacional”.¹²⁶

¹²⁴ PERRONE-MOYSÉS, Leila. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estud. Avançados*. [online]. 1997, vol.11, n. 30, p. 250.

¹²⁵ Segundo Maria Aparecida Ribeiro: “Nessa nova obra, o escritor não só lembra aos franceses que a nação recém-independente bem acolheria uma nova tutela literária – a da França –, como assume ele próprio o papel de pontífice, ao intitular o capítulo introdutório “Considerações gerais sobre o carácter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”. Ver: RIBEIRO, Maria Aparecida. Projeto e realização épica em José de Alencar. *Hist.R.*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan. /jun. 2011, p. 187.

¹²⁶ Id. *Ibid.*

Gonçalves de Magalhães¹²⁷ considerado o introdutor do romantismo no Brasil, seguiu sugestões de Denis ao escrever sobre as balizas que deveriam orientar a escrita de uma literatura nacional. No seu artigo, publicado na França, em 1836, sob convite de Denis, ele reitera as ideias do francês sobre quais deveriam ser os personagens, os cenários e a linguagem que dariam às narrativas locais uma feição distinta da portuguesa e de outras literaturas europeias.

De acordo com Magalhães, “com a expiração do domínio português, muito se desenvolveram as ideias. Hoje o Brasil é filho da civilização francesa, e como nação é filho dessa revolução famosa que abalou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura e os cetros dos reis”.¹²⁸ Segundo, ainda o autor, a poesia nacional não havia florescido logo após a independência do Brasil porque “contrárias à poesia são as épocas revolucionárias”.¹²⁹

Magalhães ainda criticou o paradigma clássico que orientava os escritores anteriores ao seu ensaio *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, publicado em 1836. Segundo ele, os poetas brasileiros empregavam a imagem de uma “grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil”, levando-os a olvidar “a simples imagem que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia”.¹³⁰ Sugeriu, assim, que as imagens clássicas do Parnaso, com seus deuses e mitos, deveriam ser esquecidas, por muito de estrangeirismo que carregavam, e substituídas por cenas inspiradas na grandiosa paisagem americana.

¹²⁷ Domingos José Gonçalves de Magalhães nasceu no Rio de Janeiro em 1811. Ficou conhecido como o introdutor do romantismo no Brasil porque em seu ensaio crítico denominado *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* e em seu livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*, ambos de 1836, tiveram grande repercussão no debate sobre a nacionalidade literária no Brasil. O *Discurso* foi publicado em Paris na revista *Niterói*, editada por brasileiros que residiam na França. Cf. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, p.13-15. V. 2.

¹²⁸ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. p. 7. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/discursoh1br.pdf. Acesso em: 05 de outubro de 2015.

¹²⁹ Id. *Ibid.*, p. 8.

¹³⁰ Id. *Ibid.*, p. 8 e 9.

Magalhães finaliza o seu ensaio, tentando responder às seguintes indagações. “Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria? Os indígenas cultivavam porventura a poesia?”¹³¹ A resposta é positiva. Servindo-se da premissa romântica, e mesmo iluminista, de que o homem é fruto de seu meio, e de que este exerce grande influência física e moral sobre os seus habitantes, o autor conclui que os primitivos habitantes do Brasil não só possuíam uma vasta e bela poesia, como também era esta portadora de uma originalidade, por meio da qual os pensadores nacionais deveriam se inspirar, caso almejassem uma autonomia literária. Em suas palavras,

talvez tivessem eles de influir na atual poesia brasileira como os cânticos dos bardos influíram na poesia do Norte da Europa, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade do cristianismo. Do que fica dito, podemos concluir que o país se não opõe a uma poesia original, antes a inspira. Se até hoje a nossa poesia não oferece um caráter inteiramente novo e particular, é porque os nossos poetas, dominados pelos preceitos, limitaram a imitar os antigos que, segundo diz Pope, é imitar mesmo a natureza, como se a natureza se ostentasse em todas as regiões e, diversos sendo os costumes, as religiões e as crenças, só a poesia não pudesse participar dessa atividade, dessa variedade, nem devesse exprimi-la.¹³²

Desta forma, o ensaio de Gonçalves de Magalhães contém praticamente todos os elementos que orientaram o programa romântico de constituição de uma autonomia literária. Seguindo sugestões de autores franceses, Magalhães sublinhou a natureza brasileira como paisagem grandiloquente e os índios e sua língua como fatores de originalidade de literatura brasileira.

Somente 20 anos depois da obra crítica, em 1856, Magalhães publica a narrativa ficcional em que pretendeu dar forma às suas ideias expostas anteriormente: *A Confederação dos Tamoios*. O autor escolheu um gênero literário que não se usava mais na maior parte da Europa: a epopeia. Os escritores românticos europeus valorizavam a

¹³¹ Id. Ibid., p. 8.

¹³² Id. Ibid., p. 11.

épica, mas a tinham como um gênero do passado, ligando-a à origem mítica das nações: os portugueses possuíam os *Lusíadas*, de Camões, a saga heroica do povo português; os escoceses, os *Cantos de Ossian*, de James Macpherson,¹³³ e, no mais, parte significativa da Europa poderia se fiar na obra que inaugurou o gênero: a obra magistral de Homero, *Ilíada e Odisseia*.¹³⁴

A *Confederação dos Tamoios* seria, para Magalhães, exatamente essa obra épica que faltava ao povo brasileiro. Como não havia no passado colonial um bardo brasileiro que tivesse narrado a saga dos brasileiros, Magalhães tomou para si tal empreitada. Em sua percepção de que a jovem nação ainda não tinha literatura própria, parecia-lhe apropriado que o gênero inaugural da literatura brasileira fosse a epopeia. A obra de Magalhães, apesar de exaltada pelo Imperador, que foi um entusiasta e seu patrocinador, não teve grande repercussão junto ao público. Maria Aparecida Ribeiro, nesse sentido, faz a pertinente indagação:

[...] imprimiria Magalhães à temática de seu poema, em pleno 2º reinado – já extintas as lutas pela Independência e o Brasil governado por um Imperador brasileiro – contornos de vingança e repúdio aos portugueses que já não satisfaziam ao público? ¹³⁵

José de Alencar praticamente estreou na escrita literária com *A carta sobre a Confederação dos Tamoios*, um conjunto de artigos escritos em 1856, no mesmo ano em que saiu a epopeia, alvo de sua crítica. Nesta, Alencar delineou o seu projeto literário de como deveria ser escrita uma literatura que tivesse como personagens protagonistas os

¹³³ *Os Cantos de Ossian* é um poema épico que o escocês James Macpherson afirmou ter recolhido entre o povo escocês que residia nas Terras Altas. O autor atribuiu ao poema uma antiguidade como justificativa da identidade cultural dos escoceses em relação aos irlandeses, que os haviam anexado. Ao longo do século XIX, a autenticidade dos versos foi questionado, gerando muitas polêmicas. Vale notar que *Os Cantos de Ossian* inspirou nacionalismos literários no mundo todo, num momento de emergência das nacionalidades. Cf. TREVOR-ROPER, Hugo. A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: A HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

¹³⁴ ABRAMS. M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

¹³⁵ RIBEIRO, Maria Aparecida. Op. Cit., 190.

indígenas, tecendo considerações diversas sobre os enredos, as cenas e as ênfases, próprios de uma obra épica nacional. Alencar criticou vários pontos do poema do autor: Magalhães não havia conseguido representar o índio com a devida grandeza, própria de uma epopeia; não realçou adequadamente a grandiosidade da natureza brasileira; e, de modo geral, a forma como ele fez uso das imagens e da língua indígena em *A Confederação do Tamoios*.

Apenas um ano depois, em 1857, José de Alencar publicou *O Guarani*, no qual operou algumas daquelas sugestões que havia escrito nas *Cartas*. O autor narrou a história da colonização portuguesa com base na saga da família Mariz, ameaçada indígenas e por outros colonizadores, que ao contrário dos Mariz, eram inescrupulosos. A sobrevivência da família só se tornou possível em razão da amizade com Peri, um índio amigo da família e apaixonado por Ceci, a filha de Antônio Mariz. No romance, Alencar conseguiu realizar aquilo que apontou de inadequado no poema de Magalhães. Entretanto, *O Guarani* é classificado por Alencar como romance histórico, o que deixava ainda em aberto a necessidade, salientada pelo autor, da escrita de “um verdadeiro poema épico nacional”.

Na sua autobiografia literária, Alencar assinalou: “quanto a poesia americana o modelo para mim, ainda hoje é Chateaubriand”. Em *O Guarani* são evidentes as inspirações no escritor francês François-René Chateaubriand, que havia escrito os romances *Atala* (1802) e *Les Natchez* (1826), nos quais são narrados os contatos dos colonizadores ingleses com os indígenas dos Estados Unidos. A prosa de Chateaubriand teve grande repercussão nas Américas e foi modelo para muitos escritores que estavam em busca da narração de suas origens nacionais, pois trazia para a cena os personagens autóctones, com a vantagem de utilizar o gênero romance, consagrado pelo público leitor, tanto na Europa como nas Américas. Nas palavras de Maria Cecília de Moraes Pinto:

Para o tema, Chateaubriand oferecia uma imagem harmoniosa que era, na Europa, o coroamento da literatura exótica, iniciada no século XVI. A ela, viera somar o sentimento da natureza, dessa natureza que os homens de ciência acabaram de descobrir, os poetas louvavam e muitos já encaravam como antídoto dos males da urbanização nascente e da civilização em decadência. Voltar à natureza era encontrar a pureza das origens; falar do homem em seu meio primitivo expressava a saudade de um bem perdido.¹³⁶

Evidentemente, como mostrou a autora, José de Alencar não fez uma cópia do escritor francês. O autor de *O Guarani* inspirou-se nele, mas criou uma narrativa original, tanto na imagem que formou dos indígenas, como na forma de narrar suas experiências. Em síntese, conforme ainda a autora, Alencar positivou os indígenas por meio de outros recursos, que não apenas o exotismo expresso por Chateaubriand, nacionalizando a temática indígena e conformando-a aos anseios independentistas da literatura brasileira.

José de Alencar, depois do sucesso do romance *O Guarani*, ainda persistiu na ideia da necessidade da escrita de uma epopeia que glorificasse os nossos primitivos habitantes e evidenciasse a beleza e a grandiosidade da natureza brasileira. O romancista chegou a avançar em sua empreitada, escrevendo, em 1863, a epopeia *Os filhos de Tupã*; contudo, nem a concluiu, nem a publicou. Maria Aparecida Ribeiro sublinhou as indecisões de Alencar quanto ao gênero mais adequado para contar a saga de um povo em um período em que a epopeia parecia não mais agradar o paladar dos leitores modernos. Conforme observa, Aparecida Ribeiro isso é notório no fato de Alencar, nas *Cartas*, referir-se à necessidade de um “poema” nacional e *Iracema* ter sido classificado como lenda:

[...] pode-se perceber aí uma noção diferente de tempo narrativo. Alencar parece prefigurar um gosto pelo romanesco e pelo tempo do romance, com as suas possibilidades de melhor fixar o caráter das personagens, desenvolver e ligar episódios. Tal ideia fica ainda mais clara quando se observa que ele também censura a menção pura e simples das lendas e costumes indígenas, recomendando que sejam inseridos na narrativa e ornados com “belas imagens”.¹³⁷

¹³⁶ MORAIS PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 25.

¹³⁷ Id. *Ibid.*, 193.

Na sua “Carta a Jaguaribe”, um posfácio a *Iracema* (1865), Alencar teceu um conjunto de considerações sobre a apropriação da língua indígena e da sua centralidade para a independência cultural do país. A questão suscitada por Alencar era a de como servir-se da língua indígena e qual seria o gênero literário mais apropriado na feitura de um poema nacional.

Em síntese, em *Iracema*, José de Alencar criou um poema épico inovador, em forma de prosa. Ele evidencia querer, como um romântico, se diferenciar das formas clássicas, seus modelos, linguagem e figurações da natureza. Até aí, no entanto, não há nenhuma observação sobre uma diferença entre a “língua brasileira” e a língua portuguesa. Muito pelo contrário, sua proposta visava a maior “harmonia da língua portuguesa”.

Contudo, se em *Iracema* não há um antilusitanismo, que tinha como tema a resistência do indígena ao colonizador, como foi sugerido por Ferdinand Denis e explorado por muitos escritores anteriores e contemporâneos a Alencar,¹³⁸ as figuras do indígena e da natureza brasileira continham boa dose de influência francesa.¹³⁹

Como salienta Maria Aparecida Ribeiro, desde os anos de 1820, assiste-se a uma luta em torno da hegemonia cultural sobre a escrita da literatura nacional. Ferdinand Denis havia sido o primeiro a sugerir personagens e temas que deveriam fundamentar a constituição de uma literatura autenticamente brasileira. Almeida Garrett, influenciado por Denis, também publicara, no mesmo ano, o *Bosquejo da história da poesia e língua Portuguesa*, e “nele incitava o Brasil a tomar os seus próprios rumos literários”.¹⁴⁰ O autor português escreveu dois livros indianistas, *Komuray* (1824) e *Helena* (1853), mas não os

¹³⁸ RIBEIRO, Maria Aparecida. *Literatura brasileira*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

¹³⁹ RIBEIRO, Maria Aparecida. Jakaré-Ouassou e a luta pela hegemonia literária. *Máthesis*, 6, 1997.

¹⁴⁰ Id. *Ibid.*, p. 117.

concluiu, e, portanto, não os publicou. Os romances de Garrett foram resposta a Denis, que escrevera *Os Maxacalis*. E Ribeiro conclui:

Mas o novo texto "brasileiro" de Garrett, ainda com ecos de Ferdinand Denis, com muitas alusões a Lamartine e algumas a Chateaubriand, fica inconcluso com a morte do escritor. E com isso adiada a hipótese de Portugal, mesmo com acentos franceses, vir a liderar a fundação de uma literatura brasileira.¹⁴¹

A pergunta é: se em *Iracema* (1865) há certa hegemonia francesa sobre Alencar, o mesmo pode ser pensado a respeito das obras que sucederam o romance? Com vistas a responder às indagações, é necessário partir dos comentários feitos ao romance, por um crítico português.

Em 1867, Pinheiro Chagas publicou o livro *Novos ensaios críticos*, no qual dedica um capítulo a *Iracema*, intitulado “Literatura brasileira – José de Alencar”. O crítico mostrou-se um admirador de Alencar, a quem tributou o feito de ser quem primeiro deu feição a uma literatura brasileira. A principal ressalva de Pinheiro Chagas a *Iracema* diz respeito à “falta de correção da língua portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais”.¹⁴²

Essas observações de Pinheiro Chagas, apesar de terem sido em princípio duramente respondidas por Alencar, em seu pós-escrito à segunda edição de *Iracema*¹⁴³, fazem supor um novo direcionamento à sua criação artística e às suas reflexões sobre a língua, literatura e cultura brasileiras. Como bem salientou Maria Aparecida Ribeiro, foi depois das críticas de Pinheiro Chagas que José de Alencar começou a escrever sobre a

¹⁴¹ Id. *Ibid.*, p. 122.

¹⁴² CHAGAS, Pinheiro. Literatura brasileira – José de Alencar. In: *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 198. (Edição do centenário de *Iracema*). Para uma boa análise da polêmica ver: BORGES, Valdeci Rezende. *Manuel Pinheiro Chagas leitor crítico de José de Alencar: a censura e a resposta*. *Intellèctus*, ano IX, n.2, 2010.

¹⁴³ ALENCAR, José de. Pós-escrito a *Iracema*. In: *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 169. (Edição do centenário de *Iracema*).

diferenciação do idioma português falado no Brasil do português de Portugal,¹⁴⁴ pois, nos paratextos de *Iracema*, o autor se referia, em verdade, à língua indígena como critério de nacionalidade.

No ensaio do escritor português, a questão linguística veio acompanhada de termos e reflexões que, até aquele momento, não tinham sido postos por Alencar. Apoiando-se em Schiller, Chagas escreve sobre “esses mistérios da poesia, esses resplendores e essas sombras da confusa floresta das tradições populares que sempre assustam a literatura elegante”.¹⁴⁵ E segue:

Se os escritores brasileiros desejam realmente fazer uma língua nova, corrompendo a antiga, como as línguas modernas da Europa se formaram na corrupção do latim, devemos adverti-los que isso não prova senão o desprezo das regras mais elementares da filologia. A transformação da língua é um fenômeno, que se opera sem a que a vontade humana possa nele intervir por forma alguma.¹⁴⁶

Pinheiro Chagas conclui, taxativo, que: “é ao povo, esse ignorante sublime que está confiado o sagrado depósito. Os sábios enriquecem um idioma, só o povo o transforma”. A crítica é incisiva. Alencar, em *Iracema*, baseou-se principalmente em cronistas do tempo colonial e manejou os vocábulos indígenas com grande liberdade. Em termos de tradição, contudo, ou transformação do idioma, como alertou Pinheiro Chagas, esse recurso de Alencar diz pouco sobre a diferença entre a língua portuguesa e o idioma do Brasil; sobretudo porque não foi fruto de pesquisa de Alencar qualquer idioma modificado, falado em seu presente pelas populações que habitavam o território nacional. Ou melhor, o crítico frisou que as transformações na língua, que poderiam resultar num idioma nacional, eram históricas. E, sendo históricas, não deveriam se basear em

¹⁴⁴ RIBEIRO, Maria Aparecida. O Saí e a Serpente: diálogos entre José de Alencar e Pinheiro Chagas. In: _____. *Sentido que a vida faz*. Porto: Campo das Letras, 1997.

¹⁴⁵ CHAGAS, Pinheiro, Op. Cit., p. 196.

¹⁴⁶ Id. Ibid., p. 199.

pesquisas de vocábulos do período colonial, e, por intermédio deles, querer modificar a língua, como uma idiossincrasia do escritor. A língua, para ser modificada, exigiria um longo processo de transformação e adaptação, que produziria um idioma novo. Na visão de Pinheiro Chagas, o Brasil, um país ainda jovem, não havia passado pelas transformações necessárias à diferenciação do idioma. Desta forma, a língua do escritor brasileiro deveria ser a língua portuguesa, sem alterações.¹⁴⁷

A resposta de Alencar é, em princípio, hostil. Uma das reticências do romancista, quanto ao crítico português, estava no fato de este ter menosprezado a importância dos escritores na transformação das línguas e ter, como vimos, atribuído esse papel ao povo, “esse ignorante sublime”. Nas palavras de Alencar, no pós-escrito a *Iracema*:

O mesmo sucede com a gramática: saída da infância do povo, rude e incoerente, são os escritores que a vão corrigindo e limando. Cotejem-se as regras atuais com as regras que predominavam no período de formação porque passaram todas sob a ação dos poetas e prosadores.¹⁴⁸

A crítica mais fundamental de Alencar ao artigo de Pinheiro Chagas refere-se, porém, ao fato de ele ter afirmado não haver nenhuma diferença entre a língua portuguesa e a língua falada no Brasil. Alencar retrucou:

Quando povos de uma raça habitam uma mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade, mas se estes povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se também separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais.¹⁴⁹

Desta forma, o autor de *O Guarani* não parece ter discordado de Pinheiro Chagas acerca de algumas de suas observações sobre as transformações nas línguas. Os termos

¹⁴⁷ CHAGAS, Pinheiro. Op. Cit.

¹⁴⁸ ALENCAR, Jose de. Pós-escrito a *Iracema*. In: *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 169. (Edição do centenário de *Iracema*).

¹⁴⁹ Id. *Ibid.*, p. 170.

“popular” e “tradição”, que haviam sido ponto de reflexão do crítico português, pelo que parece, o fizeram repensar suas proposições sobre a língua, os temas e os personagens que devem inspirar ao escritor a elaboração de uma literatura brasileira. Quando, em 1874, publicou o seu ensaio *Questão filológica*, Alencar anotou: “Contestando um acerto do elegante escritor português, enunciei nas notas de *Iracema* de que bem longe de demover-me, cada vez mais compenetro-me”.¹⁵⁰

Pelo que tudo indica, depois de 1868, José de Alencar mudou significativamente os rumos de sua reflexão. Não parece mais a ele interessar, como em *Iracema*, a pesquisa dos costumes e da língua de uma “raça extinta” como critério de nacionalidade, como havia sido comum no período de hegemonia literária da França. A questão, daí em diante desenvolvida por Alencar, gravitava ao redor daqueles dois elementos anotados por Pinheiro Chagas: o povo e a tradição. A conclusão do artigo aponta claramente para esse novo rumo:

Não há negar que os escritores da América, não achando na terra da pátria vestígios e tradições de uma literatura indígena, eram levados naturalmente a imitar os modelos da Metrópole. Nesse empenho, por isso mesmo que sentiam o influxo irresistível da natureza virgem que o separa do primitivo berço exageravam-se em guardar as fórmulas consagradas. Mas à medida que a revolução progride, esse artifício desaparece; e o escritor verdadeiramente nacional, acha na civilização da sua pátria, e na história já criada pelo povo, os elementos não só da ideia, como da linguagem que a deve exprimir.¹⁵¹

Em 1872, no prefácio de *Sonhos d’Ouro*, Alencar propõe-se discorrer sobre esta farta produção romanesca, escrita em pouco mais de dois anos. Neste, o que o escritor exprime é um verdadeiro programa literário, classificando suas obras por estilo e por período histórico, com coerência e solidez impressionantes. No prefácio, ele ofereceu uma proposta significativamente diferente com respeito à nacionalidade brasileira. Os

¹⁵⁰ ALENCAR, Jose de. Questão filológica. In: *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 239. (Edição do centenário de Iracema).

¹⁵¹ Id. Ibid., p. 240.

pontos dessa mudança mostram-se bem claros. O romancista não mais falava em indígenas, mas nas tradições, costumes e linguagem “de nossos pais”. Com efeito, o que se nota nos romances, posteriores a *Iracema*, é uma tensão entre os novos costumes advindos com o aprofundamento do processo civilizatório no Brasil e aqueles que Alencar acredita ser fruto de uma tradição. E, em se tratando de tradição, é a cultura portuguesa de maior relevo na constituição da cultura brasileira, em razão, segundo Alencar, do longo processo de adaptação dela aos trópicos.

Desta forma, a emergência da cultura popular na produção de José de Alencar foi concomitante ao refluxo da figura do indígena como a principal alegoria da nacionalidade. O autor direcionou sua pesquisa, não mais a um tempo primitivo, e sim a um tempo histórico, que, segunda acentua, “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplendida”.¹⁵²

Ao povo invasor ele chamou de “raça ilustre”. O elemento indígena é suprimido. Quando se refere ao termo cultura, dirigiu-se aos portugueses, e os indígenas parecem confundir-se com a própria natureza. A aproximação de Alencar com a produção portuguesa, em particular do tema da cultura popular, acarretou uma mudança nas suas reflexões sobre a cultura brasileira.

2.2 Nacionalidade e cultura popular em *O nosso cancioneiro*

Já em 1874, José de Alencar publicou o ensaio *O nosso cancioneiro*. Ele principiou assim: “é nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação”. O autor afirmou tratar do estudo da poesia popular e de sua importância para a

¹⁵² Id. Ibid., p. 14.

definição de uma literatura nacional. Não vemos índios, mas duas poesias que versam sobre bois desgarrados e a aventura dos vaqueiros em lascá-los. São elas *O rabicho de Geralda* e *Boi Espaço*, resultantes de pesquisa direta da fonte popular, feita por Alencar e amigos. As questões linguísticas não se direcionavam agora à língua indígena, mas à língua portuguesa adaptada no Brasil. Conforme Alencar:

Estas questões filológicas andam de presente tão estudadas e discutidas, que realmente é para encher-nos de pasmo como há quem seriamente conteste a revolução fatal que a língua portuguesa tem de sofrer no solo americano para onde foi transplantada: revolução da qual já se notam os primeiros e vivos paços, no que já se pode chamar dialeto brasileiro.
153

Alencar tinha como objetivo mostrar as variações linguísticas que observou nas poesias populares e a sua diferença da língua portuguesa de Portugal. Tais alterações, como salientou, vinham em consequência do “viver americano”. Em síntese, ele argumentou que o português cantado nas poesias populares era mais dinâmico e sonoro, ao contrário do português da antiga metrópole, que se manteve enrijecido em razão da antiguidade. O autor respondeu a Pinheiro Chagas, pois este houvera afirmado que no Brasil a língua tendia a uma decadência. Para Alencar o português brasileiro estava em pleno processo de florescência. Em suas palavras:

Se o português, transferindo-se para a América, desenvolvendo-se no seio de uma natureza tão opulenta como aquela onde se enriqueceu o sânscrito seu antepassado; se o português nessas condições não tivesse não tivesse o viço e a seiva necessários para brotar de si um novo idioma sonoro, exuberante e vigoroso; triste dele; seria uma língua exausta votada a breve e rápida extinção.¹⁵⁴

Desta forma, as reflexões sobre a língua são acompanhadas dos pensamentos acerca da cultura popular. O termo popular parece não se referir aos indígenas. Em todo

¹⁵³ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. In: *Obra completa*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 980.

¹⁵⁴ Id. *Ibid.*, p. 981.

o ensaio não há nenhuma referência às tradições e línguas indígenas. Os termos do diálogo e da comparação ocorrem com autores portugueses, não mais franceses. No caso, o único livro referido é *Romanceiro* (1853), do escritor português Almeida Garrett. Alencar o cita para mostrar a diferença de nossas tradições populares em relação às portuguesas. Advogando essa distinção, o autor brasileiro cria a classificação, para as poesias analisadas, de *cancioneiro*. Segundo afirma:

Pelas investigações de Garrett no seu *Romanceiro*, parecem que de um lado elas frisam com a xácara, por serem dialogadas entre interlocutores, ou narradas por um deles; do outro lado se aproximam do romance, pelo tom épico ou narrativo, sem ornato lírico. Podemos nós, porém casar esses nomes cultos, que respondem a trovas de outro gênero, com as inspirações rústicas e aos improvisos incorretos entre os quais nunca vogaram aquelas denominações? Entendo eu que não. Por isso adotei por título ou pretexto dessa palestra a palavra mais lata de cancionero que abrange tudo.¹⁵⁵

Em seu *Romanceiro* (1853), Garrett elaborou, assim como Alencar, densa reflexão sobre centralidade da poesia popular para a independência literária de Portugal. Ele apoiou-se, sobretudo, em autores alemães e ingleses, que, segundo destaca, foram os responsáveis pelo despertar da Europa para a importância da “poesia primitiva” na formação das nacionalidades. Lamenta, da mesma forma, que os países ibéricos¹⁵⁶ tenham tardado para esse movimento “regenerador”. Logo nas primeiras linhas, Garrett salientou:

O meu ofício é outro: é popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras, os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 970.

¹⁵⁶ Vale notar que Peter Burke cita os países ibéricos entre aqueles que despertaram para a importância da cultura popular para a emergência da nacionalidade, em seu amplo panorama do que denominou “descoberta da cultura popular” na Europa. Consultar: BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

¹⁵⁷ GARRETT, Almeida. *Obras completas*. Rio de Janeiro/Lisboa: H. Antunes Livraria Editora, 1904, p. 401. (Edição prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga)

Dentre os modelos estrangeiros a se negar, a França era o principal alvo de Garrett. Assim como na Alemanha, cuja reação literária dos românticos foi contra a subserviência de alguns intelectuais aos padrões artísticos franceses¹⁵⁸, Garrett reclamava da hegemonia francesa sobre a cultura e a literatura portuguesa. A reação baseou-se, fundamentalmente, na ideia de que o povo, ao contrário dos eruditos e letrados, estava mais arraigado na tradição, e, portanto, não se sujeitou ao espírito de imitação, comum nas classes elegantes. Ele reclamava daqueles que estavam renegando a “fidalga origem de suas línguas e literatura, prostituindo-as em tão humilhante servidão francesa”.¹⁵⁹ E bradou: “vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza, e deixemos em paz «gregos, romanos e toda a outra gente»”.¹⁶⁰

O trabalho feito por Garrett é semelhante ao procedido pelos irmãos Grimm.¹⁶¹ Ele reuniu e restaurou “canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como lhe queiram chamar”.¹⁶² Acerca destas, ele teceu reflexões históricas com o objetivo de identificar nelas a peculiaridade da nação portuguesa. O autor pareceu ser a grande referência de José de Alencar. Não se dirigindo em nenhum momento a outros autores, considerados centrais no movimento romântico e o seu programa de restauração e estudo da cultura popular,¹⁶³ Alencar talvez tivesse como principal interlocutor o escritor português.

¹⁵⁸ Ver: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 33. V.1.

¹⁵⁹ GARRETT, Almeida. Op. Cit., p. 408.

¹⁶⁰ Id. Ibid., p. 402.

¹⁶¹ Os irmãos Grimm foram dois autores alemães que primeiro propuseram a coleta e publicação das poesias, casos, crenças e lendas do povo, e interpretaram esse material colhido como manifestações da nacionalidade. O hábito de coletar e colecionar usos e costumes, segundo Peter Burke, não era uma novidade na virada do século XVIII, pois os antiquários já se interessavam pelas excêntricas do povo, o que era novo era certa positividade dada, por parte dos românticos, a essas manifestações populares, ligando-a aos mais autênticos traços da alma da nação. Nesse sentido, consultar: BURKE, Peter. Op. Cit.; ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

¹⁶² GARRETT, Almeida. Op. Cit., p. 402.

¹⁶³ O próprio Garrett citou muitos desses autores na introdução de seu *Romanceiro*. São eles: Schiller, os irmãos Grimm, Herder, M. Raynouard, F. Schlegel e Mme de Staël.

Desta forma, como se viu de início, o tema do indígena como fator de diferenciação nacional foi oriundo de sugestões de pensadores franceses, entre os quais se destacam Fernand Denis. O dilema dos escritores brasileiros foi encontrar um personagem que coubesse em seus anseios de independência cultural em relação à metrópole portuguesa. O indígena encaixou-se bem. Era o povo autóctone que aqui residia anteriormente à colonização, evitava tocar no assunto inconveniente da escravidão e, por fim, possuía toda uma produção filosófica e literária francesa na qual poderia se ancorar.

A temática indígena, por outro lado, veio acompanhada daquele termo que representava um “orgulho” da França: civilização. Ao escrever sobre os indígenas, José de Alencar pretendia atualizar a literatura brasileira, alçando-a a um lugar nas literaturas dos povos civilizados. Ou seja, os povos autóctones serviriam de biombo para a constituição de uma narrativa moderna que romperia com os padrões clássicos e sintonizava a ficção brasileira com os modelos de constituição das literaturas nacionais, advindos da Europa. O fato pode parecer contraditório: o que povos “primitivos” teriam a contribuir no desenvolvimento de uma sociedade moderna e civilizada? O paradoxo é apenas aparente. O indígena não representado como uma figura real, de “carne e osso”.¹⁶⁴ Ele funcionava como uma essência espiritual,¹⁶⁵ um modelo distante no tempo e no espaço, mediante o qual se poderia, no caso do Brasil, positivar o país, e, no caso da França, servir de artifício à crítica romântica da civilização.

Nos anos de 1870, portanto, a ideia do indígena e suas tradições como requisitos primordiais da identidade brasileira entrou em declínio. Sílvia Romero, em 1888, escreveu sobre essa transição do pensamento social brasileiro. Segundo ele, a

¹⁶⁴ A expressão é de Antônio Cândido em sua *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

¹⁶⁵ Cf. MAILHE, Alessandra. Brasil, margens imaginários: lo popular em la novela y el ensaio del siglo XIX a la vanguardia. Buenos Aires: Lumiere, 2011, p. 13-70.

nacionalidade romântica, fundamentada na figura do indígena, era irreal e fantasiosa. É certo que favoreceu o sentimento de diferenciação nacional, contudo, ressaltou que o indígena não era em si uma figura nacional, pelo menos o que se encontrava em estado puro, isolado da civilização. Os traços indígenas, formadores da nacionalidade, haviam se dissolvido e imiscuído na raça portuguesa e africana. Seria, portanto, o mestiço o tipo racial brasileiro *par excellence*. Nesse sentido, Romero propôs um estudo etnográfico, de modo a identificar as contribuições de cada uma das raças para a formação do país. A transição do indianismo para o “popular”, tido como estudo dos hábitos e costumes do povo, foi uma reação contra a visível influência francesa em nosso pensamento social.

Escreveu Romero:

Por isso nós, os amigos da intuição antifrancesa, atiramo-nos ao estudo de nossa poesia e crenças populares, convencidos do valor dessa contribuição etnológica, desse subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação. Ainda aqui é bom lembrar que foi Herder o primeiro que mostrou a importância daquele elemento nas literaturas.¹⁶⁶

Já em 1875, foi publicado o romance *O sertanejo*, no qual Alencar realizou as proposições expostas em *O nosso cancionero*, como havia prometido. Na narrativa, percebe-se o recurso utilizado pelo autor de a todo o momento discernir os usos e costumes brasileiros dos portugueses. Ele queria evidenciar as permanências e as mudanças resultantes da aclimação da cultura portuguesa em terras brasileiras. Logo no começo do romance, o escritor salienta:

Em geral essa gente adotava um traje em que a moda portuguesa do tempo era modificada pela influência do sertão. Aqueles, porém, traziam um gibão verde guarnecido de galão branco, uma vestia amarela e calções da mesma cor com botas pretas e chapéus à frederica. Larga catana, à ilharga, trabuco a tiracolo e adaga à cinta, além dos pistoletes nos coldres completavam o equipamento destes indivíduos cuja sinistra catadura já de si incutia mais susto do que as próprias armas.¹⁶⁷

¹⁶⁶ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 136. V. 1.

¹⁶⁷ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, v.1 e 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, p.5.

Em muitos pontos do romance, a comparação é o principal recurso utilizado por José de Alencar, no sentido de enfatizar a distinção do país, em termos de usos e costumes. Tais reflexões se diferenciam em muito, daquelas elaboradas por Alencar até as renhidas polêmicas em torno de *Iracema*. Os indígenas são figuras tangenciais da narrativa.

O indígena, que nas narrativas da nacionalidade, já era representado como raça extinta, mas que era possível extrair atributos espirituais positivadores do caráter nacional, contanto que figurados em um passado distante, deixaram também de expressar esses aspectos míticos da origem da nacionalidade brasileira. José de Alencar, por exemplo, que ainda havia figurado a morte do indígena no desfecho de *Iracema*, com o falecimento da virgem dos lábios de mel e com o nascimento de Moacir, representante de uma nova raça, não mais falou das tradições indígenas como constituidoras da personalidade nacional. Em *Ubirajara* (1874), os índios formaram nações que não se confundem com a nação brasileira, representando a proto-história do país.

Desta forma, o apagamento da cultura indígena é duplo: há uma percepção do índio como uma raça extinta que vem juntar-se ao desaparecimento quase total das narrativas literárias e científicas sobre as tradições indígenas como formadoras da nacionalidade. O livro *Estudos da poesia popular do Brasil* (1888), de Silvio Romero, resume essa mudança da estrutura de sentimento quanto aos personagens e costumes representativos da cultura brasileira. Ele assevera:

O que queremos tirar a limpo é, por ora, o fato de que em nossa poesia popular não existe um só resquício da população indígena, e que, por consequência, ela deveu a sua formação a elementos novos, a leis excepcionais, e quase somente de transplantação. Que o índio nenhuma tradição nos legou é facto sabido e não carece de prova. Ninguém o lamenta; é esse o facto, e só um ou outro procura fazer renascer este

anacronismo. Nas lendas hoje ainda repetidas pelo povo existem, que saibamos, somente a do caipora e do curupira.¹⁶⁸

O ensaio *O nosso cancioneiro*, publicado em 1874, revelou essa transição do pensamento de Alencar e, de certa forma, do próprio pensamento social brasileiro, que desde os anos de 1870, passou a conformar a identidade brasileira com esteio em pesquisas linguísticas da fala dos brasileiros e da pesquisa, publicação e reflexões sobre a poesia popular.

¹⁶⁸ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880)*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

CAPÍTULO III

Os sentidos da cultura popular sertaneja em José de Alencar

Nos anos de 1870, os letrados brasileiros “descobriram” o popular como requisito da nacionalidade. Nos dois decênios anteriores, os “escritores do Norte” escreveram tendo como inspiração a poesia popular, mas não as associavam diretamente à cultura nacional. Nos anos 1880, Silvio Romero fez um bom levantamento e análise desses escritores nortistas, ressaltando a proximidade de suas poesias com a poesia popular. Contudo, não considerou essa produção letrada como popular, em razão de sua origem erudita. Para Romero, tais poesias deveriam ser consideradas literatura, e não poesia popular, pois tinham origem em letrados que se baseavam na “musa popular”, mantendo certa distância da poesia proveniente diretamente do povo.

Em 1874, José de Alencar publicou um pioneiro estudo sobre a poesia popular, intitulado *O nosso cancionero*. Além de ter coletado e publicado poesias de origem popular, o autor empreendeu uma análise de sua importância para o país. Publicado em no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, como cartas endereçadas a Joaquim Serra, o texto teve como objetivo a análise dos poemas “O rabicho da Geralda” e “Boi Espaço”, colhidos entre os cantadores do sertão, por Alencar e colaboradores.

Até a publicação desse ensaio, a associação entre poesia popular e nacionalidade não era evidente. As modinhas e lundus, bem como toda uma poesia nortista, que posteriormente Silvio Romero atribuiu caracteres de nacionalidade, eram identificadas como populares, mas não eram tidas como manifestações nacionais. Quanto às poesias nortistas, pode-se dizer que eram bem mais nativistas do que nacionalistas ou

regionalistas.¹⁶⁹ Já relativo às modinhas e lundus, apesar de inspirarem muitos dos nossos escritores românticos em suas criações poéticas, estes não o faziam com intuito de estabelecer uma literatura nacional. Como se sabe, a figura nacional por excelência, pelo menos até início dos anos de 1870, foi quase unanimemente o indígena. E, ainda que Fernand Denis tivesse alertado para a feição mestiça do povo brasileiro, tal reflexão só chegou a informar mais intensamente a produção letrada nacional na década de 1870.

José de Alencar apresentou certo pioneirismo no manuseio e nos significados conferidos à poesia popular. Antes dele, segundo Silvio Romero, apenas Celso de Magalhães havia escrito um estudo visando a explicar os sentidos da poesia popular para a cultura brasileira, além de ter coletado e publicado versos de origem popular. Prática, desde então, corrente entre os escritores brasileiros.¹⁷⁰

Da poesia “O rabicho da Geralda”, o Alencar tinha a sua disposição três versões, a qual se acrescentou uma última, enviada por um parente, obtida no Ouricuri. Já do poemeto “Boi Espácio”, apenas reteve três quadras, sendo que uma delas estava incompleta. O historiador Capistrano de Abreu, que auxiliou na coleta, enviou-lhe uma versão, mas Alencar achou-a “consideravelmente truncada”.

Um dos pontos suscitados por Alencar, relativa à poesia diretamente colhida entre o povo, era a de que ela serviria agora à apreciação de leitores citadinos e civilizados. Ao serem identificadas, pelo escritor, certas rudezas e barbarias na poesia popular, este sublinhou que, corrigindo-a, estaria prestando bons serviços à pátria. Com base nas versões coletadas, Alencar afirmou “tentar a difícil empresa de refusão dessas várias rapsódias, adotando uma paciente restauração [...], processo empregado por outros países

¹⁶⁹ O nativismo não pode ser pensado como nacionalismo. O fato de determinadas obras aproveitarem a natureza e outros motivos locais como inspiração literária foi anterior à ideia de que estes representavam a nacionalidade. Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit.

¹⁷⁰ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880)*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

para a compilação da poesia popular”.¹⁷¹ O escritor explicou no que consiste esse método de manejo e exposição:

Na Apuração das cantigas populares, penso eu que se deve proceder de modo idêntico a restauração dos antigos painéis. Onde o texto está completo é somente espoá-lo e raspar alguma crosta que porventura lhe embote a cor ou desfigure o desenho. Se aparecem seleções de continuidade provenientes de escaras de tinta que se despegou da tela é preciso suprir a lacuna, mas a condição de restabelecer o traço primitivo.¹⁷²

Assim como os irmãos Grimm e Almeida Garret, Alencar interferiu na poesia popular, corrigindo os erros ortográficos e de sintaxe. As grosserias e o mau gosto do povo, como pensava, deveriam ser limados, de forma a não ofender o paladar delicado de seus leitores. Não obstante, o ato corretivo deveria evitar que a poesia perdesse a aura de originalidade e o primitivismo.

Esta era em uma operação moralizadora e corretiva da cultura popular. Segundo Alencar, a poesia popular deveria ser depurada, pois só assim “prestará serviços às letras pátrias”.¹⁷³ Em suas palavras,

onde o meu ilustrado colega com o seu gosto delicado descobrir a sutura do antigo texto com os retoques, é claro que o trabalho ficou imperfeito. Ou essa costura provenha do refazimento ou de alguma corruptela, frequentes nos versos orais, a missão do compilador é apagá-la de modo que não fosse possível duvidar-se da pureza da lição popular.¹⁷⁴

Sendo assim, o fato de não ser criação de um escritor erudito, mas de proveniência popular, a poesia deveria ser corrigida e burilada pelo estudioso. Não estava no norte intelectual de Alencar manter intacta a poesia popular e publicá-la tal qual foi colhida da

¹⁷¹ ALENCAR. José de. *O nosso cancioneiro*. Op. Cit., p. 971.

¹⁷² Id. Ibid., p. 971.

¹⁷³ ALENCAR. José de. *O nosso cancioneiro*. Op. Cit., p. 972.

¹⁷⁴ Id. Ibid., p. 972.

fonte. Esse método, denominado científico pelos intelectuais posteriores a Alencar, foi introduzido no Brasil apenas nos anos de 1880, por Silvio Romero.

José de Alencar estava diante, portanto, de um difícil desafio: manter ao mesmo tempo o “primitivismo” e a “pureza” da poesia popular e ao mesmo tempo transcrevê-la para a forma impressa. E assim como nas formulações de *Iracema*, ele mostrou aguda consciência da sua comunidade de leitores e dos suportes da poesia popular.

3.1. Escrita e oralidade em *O nosso cancionero*

Conforme nos ensina Walter Ong, as formas orais são radicalmente diferentes das escritas. Em comunidades orais primárias – aquelas que não tiveram quase ou nenhum contato com a escrita – a relação entre a linguagem e a palavra é completamente oposta às “visões ocidentais”. Nestas últimas, as palavras são vistas como coisas, e, geralmente, dissociadas de um contexto “psicodinâmico” na qual encontra plena realização nas culturas orais. Como salienta o autor,

[...] as nações quirográficas e tipográficas tendem a pensar os nomes como rótulos, etiquetas escritas ou impressas coladas imaginariamente no objeto nomeado. As nações orais não percebem um nome como etiqueta, pois não fazem a ideia de um nome como algo que pode ser visto. Representações escritas ou impressas de palavras podem ser rótulos; as palavras reais, faladas, não.¹⁷⁵

Segundo Ong, a linguagem escrita representa nova forma de “estocar conhecimento”. A palavra impressa possibilita que a memória se estabeleça, independentemente de quaisquer outros recursos que ensejam continuidade e permanência. “Se a distração confunde ou oblitera da mente o contexto do qual emerge o

¹⁷⁵ ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas (SP): Papyrus, 1998, p. 43.

material que estou lendo agora, o contexto pode ser recuperado passando-se novamente os olhos pelo texto de modo seletivo”.¹⁷⁶

Já nas comunidades orais primárias, as formas de transmissão de determinados conhecimentos vitais exigem relação com a palavra completamente diversa. Na perspectiva de Ong:

Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliteraões e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjunto temáticos padronizados (a assembleia, a refeição, o duelo, a ajudante do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados pela retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados.¹⁷⁷

O autor ressalta, ainda, o fato de que, na escrita, a relação da pessoa com a palavra se estabelece no campo visual. Quando as pessoas alfabetizadas ouvem uma palavra, elas a correlacionam com a sua imagem grafada. Já nas culturas orais, a relação com a palavra é mediada, sobretudo, pelo som. A palavra, a música e a memorização, nesse caso, são indissociáveis. Elas constituem formas de atribuir sentido ao mundo e, ao mesmo tempo, garantir a reprodução da cultura. Isso explica, segundo Walter Ong, a importância dos anciãos como transmissores privilegiados de saberes e práticas essenciais para a comunidade. Mediante ditos populares, cantigas, causos e outros ensinamentos, os mais velhos garantem certa permanência, sem a qual os saberes constitutivos e vitais correriam o risco de desaparecer. Nesse sentido,

[...] o pensamento requer certo tipo de continuidade. A escrita estabelece no texto uma linha de continuidade fora da mente [...]. No discurso oral, a situação é diferente. Não há como retroceder fora da

¹⁷⁶ Id. Ibid., p. 50.

¹⁷⁷ Id. Ibid., p. 45.

mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada.¹⁷⁸

Por outro lado, nas culturas orais, a transmissão de saberes exige um contexto de comunicação dinâmico que envolva o orador e a comunidade de seus ouvintes, que “inclui gestos, inflexões vocais, expressão facial e todo o cenário humano e existencial, em que a palavra real, falada, sempre ocorre”.¹⁷⁹ Desta forma, nas culturas orais, o conhecimento tem um caráter mais coletivo e exige uma participação empática e comunal, em que a voz e o som têm proeminência sobre a imagem da palavra. Ao contrário das culturas escritas, as culturas orais não se desenvolvem com origem em conhecimentos que se adquirem de forma individual e silenciosa, como é o aprendizado por intermédio dos livros.

Ainda, na leitura de Ong, a necessidade de novidade e originalidade, típicas da escrita, não importa para as comunidades orais. Geralmente, as culturas orais transmitem seus saberes com suporte na repetição e na padronização. É a repetição que assegura a retenção e a continuidade de um saber, pois as palavras e seus sentidos não podem ser buscados nos dicionários, em algum lugar que as fixa e imortaliza, mas devem ser sempre lembrados como garantia de continuidade. Essa repetição, entretanto, não significa necessariamente que não haja qualquer tipo de inovação. Essa é certamente bem mais lenta do que nas culturas escritas. Tendo por base conhecimentos e experiências comuns àquele grupo, o orador improvisa, percebe o público ao qual se dirige, introduz as novidades em determinados padrões estabelecidos em um contexto de comunicação direta e experiencial. Por ser um saber dinâmico e relacional, que exige práticas agregativas e empáticas, a sua transmissão desenvolve-se a partir inúmeros saberes e experiências das

¹⁷⁸ Id. Ibid., p. 51.

¹⁷⁹ Id. Ibid., p.58.

comunidades de sentido, o que impede uma excessiva dissonância entre o orador e seu público e, portanto, inovações radicais.¹⁸⁰

Portanto, as formas escritas e seus usos guardam grande distância da cultura oral, pois, neste caso, não importa apenas uma leitura individual e silenciosa, típicos da literatura moderna, mas uma relação entre o emissor e seu público, que é sempre mediada por gestos, interferência dos leitores e improvisos. Dentre outras coisas, as poesias orais têm estreito vínculo com a música, pois é ela que estabelece o metro e possibilita a memorização. Em seu encontro com o velho Felipe, nas suas pesquisas *in loco*, Alencar evidenciou essa distância entre as formas escrita e oral. Ele escreve:

Aí tive a ocasião de verificar a virtude da música sobre a reminiscência. Quando se faziam na memória do velho Felipe os eclipses de que falei, ele compunha a presença e o gesto, pelo teor dramático; e remontava-se ao trecho anterior, e vinha seguindo a letra pela cantoria. Assim atravessava o passo difícil.¹⁸¹

José de Alencar mostrou arguta percepção da dinâmica das culturas orais. Ele observou a importância da música para a reminiscência, o “teor dramático” da transmissão de saberes, a centralidade da voz em detrimento da imagem da palavra e a necessidade de “repetir e improvisar”. Em suas análises sobre as cantigas populares do Ceará, o autor afirmou:

Sabe-se que os nossos vates populares, à imitação dos trovistas provençais, ou troveiros, como os chamou Garret, improvisam e repetem suas canções ao toque da viola. A cadência da toada, apaga a aspereza do metro perfeito, e imprime ao verso cantado um ritmo sonoro. Quem transporta para a imprensa essas composições que não foram destinadas à leitura tem por dever apresentá-las com a forma por que às apreciam aqueles que porventura as escutam, vestidas com a rude harmonia do canto sertanejo. E ainda assim a correção gramatical ou

¹⁸⁰Segundo Ong: “A originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com uma audiência, em sua época – a cada narração, deve-se dar a história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Porém, os narradores também introduzem novos elementos em velhas histórias”. ONG, Walter J. Op. Cit., p. 53.

¹⁸¹ Id. Ibid., p. 970.

métrica não vale a poesia nativa, que se expande na voz e no entusiasmo do trovador popular.¹⁸²

Alencar também percebeu a importância dos mais velhos na dinâmica de transmissão dos saberes das comunidades orais. Em sua pesquisa realizada no Ceará, em 1873, o romancista foi atrás exatamente de um velho de mais de 80 anos, chamado Felipe. Sobre ele, Alencar anotou:

Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele, do que numa biblioteca, onde não encontraria as antigualhas que me contou. Mas a sua memória já se obscurecia com a sombra de quase um século que perpassou por ela. Era preciso esperar com paciência os momentos em que se desnublava, e algumas vezes lhe rastrear no espírito o fio de uma ideia para desenvolver as outras que se lhe encadeavam.¹⁸³

O interesse de Alencar em procurar o velho Felipe, no que tudo indica, era bem direcionado. Ele queria que o velho Felipe repetisse as poesias há muito perdidas, que eram de um tempo muito remoto. Dessas poesias, como as *Cartas* direcionadas a Joaquim Serra deixam entrever, restavam alguns fragmentos, dos quais o autor conseguiu recuperar apenas quatro estrofes. Essas poesias não eram mais cantadas pelos poetas populares. Alguns anos depois, Araripe Júnior realizou pesquisa em busca dessas poesias pelo interior do Ceará, mas não encontrou nenhuma versão.¹⁸⁴

Nesse ponto, é preciso recorrer novamente a Walter Ong. Segundo ele, “os significados da palavra nascem continuamente do presente, embora os significados passados, obviamente, tenham moldado significado presente em muitos e diferentes aspectos, já não reconhecidos”.¹⁸⁵ Sendo assim, a permanência de determinados sentidos, nas culturas orais, está interligada diretamente ao seu uso presente. Uma prática perdura

¹⁸² ALENCAR, José de. O nosso cancionero. Op. Cit., p. 979.

¹⁸³ ALENCAR, José de. O nosso cancionero. Op. Cit., p. 970

¹⁸⁴ ARARIPE JÚNIOR, T. Cantos populares do Ceará. In: JÚNIOR, T.A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. V. I.

¹⁸⁵ ONG, Walter J. Op. Cit., p. 58.

porque responde a demandas afetivas, imaginárias e experienciais de determinadas comunidades, geralmente restritas. Não existe, portanto, a necessidade de preservar ou estocar conhecimentos que não tenham relação com a vida presente. “A cultura oral primária preocupa-se pouco em preservar habilidades como um *corpus* abstrato, independente”.¹⁸⁶ E ainda:

A escrita alimenta abstrações que afastam o conhecimento da arena onde os seres humanos lutam entre si. Ele separa aquele que conhece daquilo que é conhecido. Ao manter o conhecimento imerso na vida cotidiana, a oralidade o situa dentro de um contexto de luta. Provérbios e enigmas não são usados simplesmente para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual: dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo com outro mais adequado e oposto.¹⁸⁷

Ainda na compreensão de Ong, nas comunidades orais, “o presente impunha sua própria economia às lembranças passadas [...]. As tradições orais refletem antes valores culturais presentes do que uma curiosidade inútil sobre o passado”.¹⁸⁸

Agora retomemos a frase de Alencar: “Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele, do que numa biblioteca, onde não encontraria as antigualhas que me contou”.¹⁸⁹ Essa frase de Alencar é de uma densidade semântica impressionante. Como vimos anteriormente, ele observou com arguta sensibilidade a dinâmica das comunidades orais e sua diferença das sociedades baseadas no letramento. Mas quando procurou o velho Felipe, ele quis encontrar uma cultura que não mais existia. Em razão dessa inexistência, o autor simplesmente fechou os olhos para o seu presente e buscou em um passado remoto as origens míticas e gloriosas da nação brasileira. O velho Felipe lhe revelou “antiquarias” de caráter curioso e pitoresco. O revelado, porém, já estava morto e cabia ao caçador de excentricidades apenas contemplar. A abstração e a racionalização,

¹⁸⁶ Id. Ibid. p. 54.

¹⁸⁷ Id. Ibid. p. 55.

¹⁸⁸ ONG, Walter J. Op. Cit., p. 60.

¹⁸⁹ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 970.

típicas das sociedades letradas, também se tornaram evidentes quando Alencar comparou o velho Felipe a um livro com o qual se aprendeu mais do que com uma biblioteca.

Essa busca de um passado morto, em detrimento de um presente vivo e dinâmico, fica explícita nos métodos e em algumas observações de Alencar. Em primeiro lugar, quando Felipe não consegue se lembrar da poesia há muito perdida, Alencar explica esse fato como sinal de sua velhice. Não percebe, no caso, as dinâmicas do conhecimento nas comunidades orais, como se explicou há pouco. Por outro lado, a recomposição da poesia em sua suposta forma primitiva e originária, com base em fragmentos heteróclitos, indica que Alencar queria reconstituir uma integridade, que não a de um presente vivo das comunidades orais, mas uma homogeneidade que sirva de alegoria da moderna nação. Segundo afirma Paul Zumthor:

Uma prática frequente entre os folcloristas consiste em reduzir a um esquema comum as múltiplas versões de uma canção ou de um conto: arquétipo cuja estrutura e cujo sentido pode-se depois definir com frieza. Esta hipótese implícita de um leitor universal, que transcende os limites do espaço e do tempo é, num determinado momento do estudo fecunda; ela não poderia ser inaugural: serve como ressoador para a audição individual, única fundadora, e fora da qual nenhuma voz existe.
190

Retorne-se, mais uma vez, a um trecho anterior. Havendo várias versões da poesia “O rabicho da Geralda”, Alencar viu essa variedade como “defeitos”. Estes foram provenientes, segundo ele, de “alguma corruptela, frequentes nos versos orais”. As várias versões de um mesmo poema lhe possibilitavam restabelecer a originalidade da poesia e seu “traço primitivo”. Essa operação explicita uma visão de Alencar sobre a cultura popular. Ela deveria ser vista como tradição, e, desta forma, pouco passível de transformações e mudanças. Ao deparar com várias versões da poesia popular, o autor

¹⁹⁰ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 43.

simplesmente sugeriu a supressão dessas mutações, procurando com a escrita criar uma forma fixa e incorruptível.

Desta forma, quando Alencar tentou conceder sentido à poesia popular, o fez com três conceitos preestabelecidos: tradição, sertão e nação. A ideia de tradição possibilitou o afastamento do presente e a busca das origens, caros ao projeto romântico conservador. A obsessão pelas origens, como bem nos mostrou Michel Foucault, é uma forma de representar o passado na qual não se admitem a imprevisibilidade e as irrupções do tempo histórico, permitindo ao pensamento retornar sempre a uma integridade perdida.¹⁹¹ Nesse sentido, o presente geralmente se mostra como uma ruína, em sua condição de degenerescência, ao qual se deve negar em prol de um passado tranquilizador ou de um futuro como uma utopia retrospectiva, que restitui o passado. A ideia de tradição, portanto, suprime o tempo histórico, e possibilita a José de Alencar constituir imaginariamente a nação como entidade imortal, fora do tempo. Essa estratégia discursiva coaduna-se com o projeto conservador do autor para o país. Quando fala de tradição, como vimos, refere-se ao “tempo de nossos pais”, tempo que deve se conservar como garantia de segurança e estabilidade, em um contexto de profundas transformações na realidade brasileira.

Já a ideia de sertão possibilitou a ele situar a cultura popular em um espaço distante dos conflitos sociais urbanos. O sertão foi representado como o espaço da comunhão, da estabilidade e da autoridade, como veremos melhor na análise de *O Sertanejo*.¹⁹² Segundo interpretação de Alencar, nas cidades residiam somente a turba insana e o povo rude, que

¹⁹¹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

¹⁹² Sobre a ideia de sertão no século XIX, consultar: MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. São Paulo: IEL/UNICAMP, 1997. (Dissertação de Mestrado); OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000; AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, 1995, p. 145-151.

não sabiam cantar nem contar histórias. Michel de Certeau ensina que, para grande parte dos pesquisadores do século XIX, a cultura popular se mostrava sempre em extinção. Como lhes parecia inexorável o avanço do progresso e da civilização, tratava-se apenas de contemplar a cultura popular como uma herança perdida, uma “beleza do morto”.¹⁹³ Nesse sentido, tanto as tradições indígenas, como a cultura popular, eram vistas em extinção. A própria ideia do que seria o popular era bem seletiva. Alencar relegou ao esquecimento todas as manifestações culturais indígenas, negras e mestiças de seu presente e buscou o popular naquilo que considerava morto.

Alencar escreveu logo no início de seu ensaio *O nosso cancionero*: “É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação”.¹⁹⁴ A razão última dada por Alencar para o estudo da poesia popular era a elaboração de uma língua nacional. Aqui entra o termo nação, que funcionava como categoria capaz de emanar e dar sentido a quase tudo, pois o que importava a Alencar com a pesquisa da poesia popular era, em última instância, mostrar que o Brasil era uma nação autêntica e distinta. O povo e sua língua serviam ao projeto alencariano de criar uma língua e literatura nacional. Essa nova “língua”, pensada por Alencar, pode ser analisada com apoio no que Eric Hobsbawn categorizou de “constructo semiartificial”, ao estudar a formação das nações europeias, pois, sendo uma “invenção” dos letrados, tinha seus alicerces em uma língua geral falada pelo povo.¹⁹⁵

¹⁹³ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.

¹⁹⁴ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 961.

¹⁹⁵ HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Op. Cit. Ver também: COLETTI, Vittorio. A padronização da linguagem: o caso italiano. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 375-458.

3.2 A cultura popular entre o local e universal

Voltemos mais uma vez ao velho Felipe. Segundo Alencar, ele era “descendente do grande algodão (Amanai), contemporâneo do célebre Camarão (Poti)”. O autor ressaltou serem estas “linhagens cearenses da nobreza indígena”.¹⁹⁶ Essa filiação do velho Felipe do Pici – conhecido assim porque morava em um sítio próximo do Aronches, atual Parangaba – não era gratuita. Alencar sempre ressaltava e valorizava os traços de nobreza de uma raça indígena extinta, na conformação de um passado glorioso para a nação brasileira. Esses personagens aparecem no “Argumento Histórico” de *Iracema*.¹⁹⁷ O fato de o Sr. Felipe ser descendente de linhagens indígenas nobres, corrobora o projeto alencariano, consubstanciado na formulação de uma língua que tinha por base a língua portuguesa aclimatada no Brasil e uma literatura que aproveitasse a língua indígena de um tempo primitivo, anterior à colonização. Nesse sentido, o escritor estava em consonância com a visão das elites intelectuais brasileiras no que diz respeito ao índio e sua linguagem. Segundo esses, os indígenas eram um povo degenerado, sendo suas culturas consideradas bárbaras. Os estudos linguísticos sobre os indígenas devem regressar a um tempo em que o índio ainda podia ser considerado raça nobre e guerreira. Como se viu, a imagem criada de uma raça indígena extinta¹⁹⁸ – não verdadeira, pois ainda existiam muitos índios não contatados no Brasil, além dos que perduraram

¹⁹⁶ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 970.

¹⁹⁷ ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro, 1965. Edição do Centenário.

¹⁹⁸ Kaori Kadama, em trabalho que analisa o discurso etnográfico sobre os indígenas na revista do IHGB, demonstrou com clareza essa perspectiva das elites letradas com respeito aos indígenas. Parece contradição o fato de considerar o indígena ser pensado como uma raça degenerada e, ao mesmo tempo, erigido como um símbolo da nacionalidade. Na verdade, não era uma contradição. O índio era valorizado como um ideal, como bem salienta José de Alencar, não correspondendo a qualquer índio real, colocado no presente da escrita sobre suas culturas. Cf.: KADAMA, Kaori. *Os Índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

dissolvidos na população brasileira – fez parte, segundo Ivone Cordeiro Barbosa, de uma política de apagamento das culturas indígenas.¹⁹⁹

O velho Felipe era, na concepção romântica de Alencar, um meio para acessar a sabedoria popular. Era ele que proporcionaria um mergulho mais profundo na “multidão anônima”. Nesse sentido, o Sr. Felipe seria o repositório de um saber que representava toda a alma do povo, a alma verdadeira, ingênua, primitiva, que serviria como o espelho da nação. O fato de ele ter mais de 80 anos contemplava o imaginário romântico alencariano sobre a cultura popular. A ideia de que o avanço da civilização e das cidades corromperia e degeneraria o povo, fizera os românticos se embrenharem em redutos pouco modificados pelo modo de vida moderno, e ali ouvir, dos mais antigos, histórias que já haviam se perdido. Eram cantos, contos, tradições e crenças que não se encontravam mais pelas cidades.

Por outro lado, esse meio de coleta, que se deu por meio de um intenso fluxo de versões enviadas pelos conhecidos e amigos de José de Alencar na província do Ceará, é uma evidência de que havia certo hábito entre as elites locais de anotar e colecionar “causos”, poesias, “crendices” provenientes do povo. As “coisas do povo” não deixavam de ser vistas com certa curiosidade e exotismo, dentro do espírito nacionalista do que é típico e próprio de uma determinada região. Esse impulso em direção aos hábitos e costumes do povo foi certamente favorecido pelas viagens, intituladas comissões científicas, patrocinadas pelo Império, com vistas ao conhecimento do país: a descrição de suas paisagens, sociedade e tipos locais. As comissões representam o esforço do Estado Imperial em integrar o país em termos políticos e culturais, além, claro, do interesse

¹⁹⁹ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

econômico por uma “paisagem útil”, ou melhor, a prospecção dos recursos naturais do país necessários ao seu desenvolvimento e progresso.²⁰⁰

No Ceará, teve destaque a Comissão Científica liderada por Freire Alemão, que percorreu a província em 1859 e ficou conhecida como Comissão das Borboletas. José de Alencar faz alusão em suas Cartas à Comissão. Em princípio, ele denuncia o grande dispêndio de recursos do Império. Segundo alegava, se em vez de uma dispendiosa caravana, fossem enviados um ou dois homens de talento, a Comissão seria bem mais proveitosa. A crítica, entretanto, foi apenas um detalhe do descontentamento de Alencar com a política, dado que ele teve que praticamente abandonar sua carreira, em virtude de querelas com o Imperador. As viagens científicas, assim como uma literatura geral de viagens, tiveram grande influência sobre o pensamento do escritor. Sobre o resultado da Comissão, Alencar aludiu ao fato da pouca atenção do ministro responsável por essa “versalhada”, que contava história de bois:

Ora, suponhamos que o ministro não tinha curiosidade de ver o trabalho da comissão; que era uma espécie de ministro cruz, como os há; lá ia o Rabicho da Geralda para Europa. Chamavam-se os antiquários para decifrar aquele códice que naturalmente se tomaria por cópia de inscrições antediluvianas; e aí teríamos para sempre celebrizada a nossa fazendeira da ribeira do S. Francisco.²⁰¹

O trecho faz parte de uma retórica comum entre os escritores da época, no que diz respeito não apenas à poesia popular, mas a literatura em geral: a pouca atenção dada pelas autoridades políticas à cultura e às artes, ainda mais se tratando daquelas de origem popular.²⁰² Para Alencar, a referência é sempre a Europa, onde se valorizava a poesia

²⁰⁰ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

²⁰¹ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit. 973.

²⁰² Alencar afirmou sobre o seu trabalho de coleta da poesia popular: “É preciso, porém, não somente o gosto pelas escavações, como folga para as empreender; coisas muito difíceis de reunir em um país em que as letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave. Cf.: ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 962. Sobre a retórica da vitimização dos letrados na obra de Alencar, ver: ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa de José de Alencar*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL/UNICAMP, 2003.

popular e a divisava como fundamental para o sentimento de nacionalidade. A conexão entre as produções locais com o pensamento europeu era quase sempre direta, servindo este de modelo, seja para corroborar suas perspectivas, seja para negá-las.

O recurso da comparação entre a realidade local e a europeia encontra-se em praticamente todo texto de *O nosso cancioneiro*. Alencar dedicou-se, em sua produção ficcional e crítica, a mostrar a originalidade das manifestações culturais brasileiras, comparadas com as europeias, além de reiterar a ideia da positividade do Novo Mundo. Nessas *Cartas*, Alencar teve como objetivo mostrar a originalidade da língua portuguesa falada no Brasil, tendo por base a linguagem da poesia popular. De acordo com o autor, elas faziam parte de uma “literatura militante”, pois pretendiam questionar uns “profundíssimos filólogos”, que “negam, a nós brasileiros o direito de legislar sobre a língua que falamos”:²⁰³

É contra isso que reclamo em nome de nossa literatura e por honra da mocidade brasileira, que aí vem cheia de vigor e talento pedindo contra do meio século de existência política. É essa submissão que não tolero; e como já o disse uma vez, quebraria a pena antes do que aceitar semelhante expatriação literária. Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nos esforços generosos de seu renascimento; prezemos sua literatura e seus costumes; porém nunca imitá-lo servilmente. Importaria anular a nossa individualidade.²⁰⁴

O nosso cancioneiro faz parte de uma nova fase de Alencar, em que este deslizou de uma tendência mais indianista e primitivista para uma mais histórica, conforme a classificação da literatura feita por ele em *Benção paterna*, prefácio do romance *Sonhos d'ouro* (1872). Ao longo dos anos de 1870, o autor dedicou especial atenção ao romance de cunho histórico, que, segundo ele, representava “o consórcio do povo invasor com a

²⁰³ ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Op. Cit., p. 965. Alencar, como vimos em capítulo anterior, estava polemizando contra o crítico português Manuel Pinheiro Chagas e o maranhense Antônio Henrique Leal, que haviam criticado em *Iracema* o fato de Alencar insurgir-se contra as normas do bom português ou de querer inventar uma nova língua de sua cabeça.

²⁰⁴ Id. *Ibid.*, p. 983.

terra americana”.²⁰⁵ Ao longo de 1870, o antilusitanismo já havia perdido força, dada a distância da independência política e ao fato de Portugal não mais representar uma ameaça à alteridade cultural da nação em formação. O tema da língua indígena como pilar da consolidação da independência literária cedeu lugar à língua portuguesa, pois nela se encontrava o substrato das tradições, costumes e hábitos que ligavam a jovem nação brasileira à civilização europeia. Com efeito, em se tratando de “tradição”, a França tinha pouco ou quase nenhuma relação com o Brasil, que teve sua formação histórica diretamente relacionada com o país luso.²⁰⁶

Desta forma, na medida em que se distanciava da independência, a França passava a ser também tomada como um modelo de civilização cuja “invasão” cultural era tida como perigosa para a originalidade cultural do país. As críticas ao afrancesamento dos costumes foi uma constante nos romances, sobretudo naqueles da geração de 1870. Isto não deixa de ser paradoxal, pois eram ainda as teorias raciais, algumas de autores franceses, que informavam as leituras que os escritores nacionais tinham do país.²⁰⁷ Já as tradições portuguesas são reabilitadas como aquelas que permitiriam dotar a nação brasileira de um passado histórico. Como expressou Alencar: “depois da independência, se não antes, começamos a balbuciar a nossa literatura, pagamos, como era natural, o tributo à imitação, depois entramos em sentir em nós a alma brasileira, e a vazá-la nos escritos, com a linguagem que aprendemos de nossos pais”.²⁰⁸

Em termos de poesia popular, o único escritor europeu citado por Alencar em *O nosso cancioneiro* foi Almeida Garret. A alusão ao escritor português tem por objetivo

²⁰⁵ ALENCAR, Jose de. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos D’ouro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, p. 13.

²⁰⁶ PERRONE-MOYSES, Leyla. *Vire e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

²⁰⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²⁰⁸ ALENCAR. José de. *O nosso cancioneiro*. Op. Cit., p. 982. Observemos que os principais interlocutores nos estudos sobre a cultura popular no Brasil são os escritores portugueses. Silvio Romero, por exemplo, dedicou um livro inteiro em sua polêmica com Teófilo Braga, estudioso do folclore português.

frisar a diferença das composições populares brasileiras em relação às portuguesas.

Salientou Alencar:

Não sei na classificação literária que nome se possa dá com propriedade a essa e outras composições populares de nosso país. Pelas investigações de Garret no seu Romanceiro, parecem que de um lado elas frisam com a xácara, por serem dialogadas entre interlocutores, ou narradas por um deles; do outro lado se aproximam do romance, pelo tom épico e narrativo sem ornatos líricos. Podemos nós, porém casar esses nomes cultos, que respondem trovas de outro gênero, com as inspirações rústicas e aos improvisos incorretos de nossos sertanejos, entre os quais nunca vogaram aquelas denominações. Entendo eu que não. Por isso adotei por título ou pretexto dessa palestra literária a palavra mais lata de cancionero que abrange tudo.²⁰⁹

De acordo com o trecho, a poesia popular brasileira era autêntica e diferente de tudo o que se encontrava no Velho Mundo. Alencar também ligou tais poesias ao que ele denominava “viver americano”. Segundo o autor, a cinestesia da poesia popular pastoril, que se revestia de tons épicos, assumiu tais feições porque se desenvolveu em condições naturais diferentes da europeia. Pode-se entrever aqui a ideia romântica do *volk*, ou melhor, a noção de que o artista possuía uma relação íntima com a terra em que vivia. Este, para ser verdadeiro, deveria simbolizar a natureza e os costumes de seu lugar e de seu povo. O romantismo elaborou essa teoria da representação artística como uma crítica ao convencionalismo e formalismo do classicismo, que atribuía valor estético à imitação das formas clássicas. Já os românticos defendiam a imitação da natureza e dos costumes do povo como critérios valorativos da criação artística.²¹⁰

Com efeito, foi essa visão romântica que deu subsídios à elaboração de literaturas nacionais, pois, se contrapondo ao universalismo clássico, advogou a originalidade das expressões artísticas e sua particularização ligadas à nacionalidade. José de Alencar, nesta

²⁰⁹ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 971.

²¹⁰ Nesse sentido ver: LIMA, Luis Costa. O controle do imaginário. In: _____. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007 e ABRAMS, M. H. Op. Cit

senda, ao analisar as poesias pastoris, demandou a necessidade de apreender todo um modo de vida do vaqueiro cearense. Ele escreveu:

O vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso, e de grandes manadas de gado, esparsas pelo campo. Esse sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante. Livre, tendo para esconder-se brenhas impenetráveis, e o deserto onde refugiar-se, esse gado almargio, se não era de todo selvagem, também não podia ser chamado doméstico. O vaqueiro, forçado pelas condições do país a criá-los às soltas, tinha necessidade de domá-lo, sempre que fosse possível amalhar as reses para a feira e outros misteres.²¹¹

Em contraste, portanto, com os costumes do vaqueiro europeu, em que a vida repousava na “serenidade e candura”, os nossos vaqueiros se agitavam em “entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprime antes um cunho cinegético”.²¹² Na Europa, como nos fez ver Alencar, o gado era criado em espaços reduzidos ou confinados, o que levava certa acomodação, uma lentidão, fazendo com que os cantos pastoris fossem líricos. Mesmo na Espanha, nas touradas, o boi era “encerrado em um âmbito estreito, assustado com a presença da multidão e a algazarra dos capinhas” e “não passa de uma vítima a imolar”. Em síntese, o autor defendia a superioridade de nossas tradições pastoris comparadas às europeias, pois elas possuíam vigor, energia e vivacidade, que correspondiam a uma nação jovem e promissora. Uma Europa cansada *versus* uma América pujante. Nesse sentido, os vaqueiros sertanejos eram heróis, o que inexistia na Europa, pois a era mítica havia de todo definhado.

Desta forma, um dos tópicos do discurso de Alencar é relativo à oposição entre a jovialidade do Novo Mundo perante a antiguidade da Europa. O autor parecia estar inteirado dos debates travados entre os românticos europeus, que constatavam o fim da epopeia como um gênero na Modernidade. Na Europa, o romance e a poesia lírica vinham

²¹¹ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 963.

²¹² Id. *Ibid.*, p. 964.

tomar lugar da epopeia, que havia se perdido com o declínio das sociedades antigas, baseadas em valores de honra, de guerra e de feitos heroicos e imemoriais. Os românticos europeus afirmavam que o processo civilizatório levava o fim dessa era de ouro²¹³, pois se baseava em valores racionais, pragmáticos e materialistas.²¹⁴ Por outro lado, os românticos valorizavam o que denominavam poesia da natureza, em detrimento da poesia da cultura. Aos olhos críticos dos românticos, a poesia da antiguidade, e mesmo aquelas que não haviam entrado em contato com a artificialidade da sociedade civilizada, representava uma expressão mais autêntica e verdadeira do poeta. Alencar reiterou esse imaginário europeu sobre o Outro americano e identificou no Brasil aqueles elementos que os românticos europeus ressentiam faltar em seus países:

Estou convencido de que nosso cancionero nacional é mais rico do que se presume. Falta-lhe sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das formosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o sabor pingo e sobram-lhe em compensação o perfume de nossas florestas e vigoroso colorido da natureza, como o do viver americano.²¹⁵

A questão expressa pelo escritor cearense é a de como o Brasil se posicionava perante outras nações civilizadas. Afirmou José de Alencar: “[...] a Providência havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do velho mundo”.²¹⁶ Aqui se instala o paradoxo entre a antiguidade do Velho Mundo e a jovialidade do Novo Mundo. Se a Europa possuía um passado ancestral de lendas e mitos que fundamentava a invenção das nações como entidades antigas, por outro lado, o maior aprofundamento do processo civilizatório no Velho Mundo teve como decorrência o fenecimento dessa era mítica. Já no Novo Mundo, em latitudes distantes da civilização, ela ainda subsistia. A uma

²¹³ Sobre o mito da idade de ouro, consultar: GIRARDET, Rauol. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

²¹⁴ Cf. ABRAMS, M. H. Op. Cit.; WILLIAMS, Raymond. Op. Cit.

²¹⁵ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 963.

²¹⁶ Id. Ibid., p. 962.

civilização europeia decadente e cansada, José de Alencar contrapôs uma América exuberante.²¹⁷

Como o Brasil não possuía um passado histórico remoto de mitos e lendas que justificasse a fundamentação do país como uma nação, já que estas eram pensadas como antigas e costumeiras, José de Alencar, como outros românticos brasileiros, atribuiu à natureza e aos índios características que funcionavam como alegorias da nacionalidade. Os indígenas, como visto, aproximavam bem mais da natureza do que da “civilização”. A beleza e a grandiosidade da natureza brasileira eram pensadas como compensação de um déficit em relação a uma falta de um passado histórico, propiciando a constituição de uma identidade ao Brasil. Ademais, como no país eram notórias tanto discordâncias como diferenças regionais relativas à formação da nação, a natureza serviria como elemento unificador do território e da cultura brasileira.²¹⁸

Contudo, certo medievalismo subsiste na produção romântica nacional. Gonçalves Dias, por exemplo, conferiu atributos medievais aos índios em seus poemas.²¹⁹ José de Alencar, por sua vez, em muitas passagens de seus romances, inclusive em *O Guarani*, narrou cenas em que o passado colonial brasileiro se assemelhava aos romances históricos europeus ambientados no período do medievo.

Os heróis e seus feitos imemoriais faziam parte desse complexo simbólico-mitológico basilar na imaginação das nações, que tinha o épico como gênero por excelência. Segundo Alencar, sendo o Brasil um país jovem, ainda se poderia identificar

²¹⁷ Sobre natureza e identidade nas Américas ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: _____ *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999.

²¹⁸ Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: _____. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999. MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Moderna, 1997.

²¹⁹ RIBEIRO, Maria Aparecida. Da princesa Santa Joana a índia saudosa do amigo: o medievalismo em Gonçalves Dias. *HVMANITAS*, vol. L, 1998.

em suas canções esse caráter épico, há muito fenecido na Europa. Ele chegou a comparar a “magnanimidade dos nossos rústicos vates” à epopeia homérica, com a diferença de que os nossos “rapsodos” engrandeciam o boi e não os troianos, como na *Ilíada*. Em síntese, o autor defende a superioridade de nossas tradições pastoris comparadas às europeias, pois elas tinham vigor, energia e vivacidade, que correspondiam a uma nação jovem e promissora. Uma Europa cansada *versus* uma América vigorosa.

Portanto, a escolha das poesias “Rabicho da Geralda” e “Boi Espaço” justifica-se porque são ilustrativas de um Brasil onde podiam ser encontradas “certas individualidades mais pujantes que absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde”. Interessavam a José de Alencar os atos de heroísmo e destreza dos vaqueiros, cantados pela poesia popular. Os dois poemas narram a história de um boi selvagem, que se tornou famoso pelas suas proezas em resistir ao enlace dos vaqueiros. Desgarrado das manadas, esse boi, alcunhado barbatão, tornou-se coadjuvante de muitas histórias que corriam pelo sertão. O autor imprimiu nos feitos dos vaqueiros em laçar os bois características marcadamente épicas. E se dizia “convencido de que os heróis das lendas sertanejas eram mitos e resumiam o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas e provida mãe que o alimentava e vestia”.²²⁰

Outro aspecto da concepção de Alencar acerca da poesia popular é de caráter espacial. Segundo o autor, a poesia popular estava exposta a um processo de degradação, sendo necessário restituí-la em sua originalidade e encontrar, nesse tempo afastado, a autenticidade do Brasil como nação. Esse mesmo distanciamento é expresso em termos espaciais. O autor afirmou: “há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior”.²²¹ E mais adiante:

²²⁰ Id. *Ibid.*, p. 978.

²²¹ Id. *Ibid.*, p. 962.

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e torna-se por esse modo símbolo de uma ideia e de uma época. Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece nas latitudes onde não se dissiparam de todo a primitiva rudeza e a ingenuidade do povo.²²²

Na visão de Alencar, o processo civilizatório que se aprofundava no Brasil no século XIX, tendia a tornar as nações indistintas, apagando seus traços peculiares, impossibilitando de se desenvolverem como culturalmente autênticas. Existiam, contudo, espaços conservados intactos e distantes da civilização, onde ainda se poderia encontrar a “primitiva rudeza e ingenuidade do povo”.

No trecho citado anteriormente se encontra outro tópico do discurso alencariano bem mais difícil de compreender e diz respeito à ideia que o autor tinha de civilização. O movimento romântico tinha como um dos fundamentos principais a negação do processo civilizatório, pois postulava a ideia de que tendia a uniformizar os povos mediante a imposição de regras e condutas racionalizadoras. O incremento da civilização acarretou um desencantamento do mundo, onde os mitos, as lendas e a religião perderam-se diante de um tempo em que a lógica do dinheiro se tornou imperativa.²²³ Esse processo os românticos viam como uma decadência moral. Esse foi o argumento de Alencar ao acentuar que o incremento da civilização debilitava o mitologismo e nivelava os homens.

De acordo com Alencar, o Brasil e a América, de modo geral, eram capazes de processar uma verdadeira regeneração na civilização: por ter mantido intacto certo primitivismo, por ser uma terra jovem e pujante e, sobretudo, por manter certa distância da decadência moral advinda com o processo civilizador dissolvente, - um tempo mítico, heroico, ingênuo, rude e que deveria ser restaurado. Como o processo civilizador se

²²² Id. *Ibid.*, p. 978.

²²³ Cf. SALIBA, Elias Thomé. *Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

disseminava de forma rápida e avassaladora, apoderando-se da corte e das cidades, restavam alguns redutos, distantes no espaço e no tempo, em que o povo ainda “era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade”²²⁴.

A constatação de uma atualidade degenerada levava à busca de um passado, um tempo primitivo em que os povos ainda não haviam sido corrompidos pela civilização. A cultura desses povos primitivos representava a originalidade das nações. Interessava identificar uma continuidade histórica entre a cultura daqueles povos e a nação moderna. A cultura do povo seria o antídoto contra o caráter homogeneizador do processo civilizatório. Por manter-se distante ou isolado da civilização o povo teria mantido pureza, ingenuidade e originalidade. Em contraposição às relações artificiais decorrentes da civilização, o povo estabeleceria relações naturais e verdadeiras. Assim, as nações teriam a personalidade alicerçada na cultura do povo e sua individualidade definida pela espontaneidade e naturalidade com que ele comungava uma cultura.

Certas vertentes do Romantismo, porém, não levaram essa crítica da civilização até as últimas consequências. Norbert Elias, nesse sentido, analisa as diferenças entre o termo *kultur*, de proveniência alemã e o vocábulo civilização, mais ligado ao pensamento social francês. Segundo o autor,

Enquanto os membros da *intelligentsia* alemã de classe média, pelo menos na mente, nos devaneios de seus livros, forjam conceitos que divergem frontalmente dos modelos da classe alta, e desta maneira lutam em território politicamente neutro todas as batalhas que não podem travar no plano político e social porque as instituições e relações de poder existentes lhes negam instrumentos e mesmo alvos, enquanto eles, em seus livros, opõem as características humanas da classe alta seus próprios novos ideais e modelos de comportamento, a *intelligentsia* reformista de corte da França permanece durante muito tempo no contexto da tradição de corte. Esses franceses desejam melhorar, modificar, adaptar. A parte alguns estranhos, como Rousseau, não opõem ideais e modelos radicalmente diferentes à ordem dominante, mas ideais reformados e modelos dessa ordem. As palavras

²²⁴ BURKE, Peter. Op. Cit., p. 37.

"falsa civilização" contém tudo o que a diferencia do movimento alemão. Os escritores franceses sugerem que a falsa civilização deve ser substituída pela autêntica.²²⁵

No caso de Alencar, ligado mais estreitamente ao pensamento francês, a negação por completo da civilização nos condenaria a perder todos os ganhos advindos com ela. E para o autor eram muitos: a literatura, o pensamento, os bons modos, a ciência, a indústria, a cultura, sem as quais, nos afundaríamos na mais obscura das barbarias. Não se tratava, assim, de negar o processo civilizatório, mas de aperfeiçoá-lo,²²⁶ manter os ganhos advindos com a civilização, mas reformá-la, sobretudo do ponto de vista moral. Daí a afirmação do autor: "Não se junte a possante individualidade de um povo a expandir-se ao influxo da civilização".²²⁷

Percebe-se que ele estava militando por uma civilização em que os valores da religião, da moral e do sentimento servissem como um fator capital do desenvolvimento humano, como havia sido expresso pelo movimento romântico. Os costumes dos povos primitivos ou mesmo dos homens do campo, envoltos em aura de idealidade, serviriam como um repositório de qualidades morais através dos quais a civilização decadente deveria ser reformada. Desta maneira, o autor estava constituindo, por meio da literatura, aquilo que Raymond Williams denominou tradição seletiva.²²⁸ Nesse sentido, José de Alencar realizou duas operações fundamentais para a definição da identidade brasileira: selecionou, em meio a uma ampla gama de manifestações populares, aquelas que atendessem ao seu projeto de formação da nacionalidade e positivou a natureza e os costumes brasileiros. Sendo ainda a Europa o ponto de referência ao redor do qual se

²²⁵ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 55. V.1.

²²⁶ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras de civilização: ensaios*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

²²⁷ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 966.

²²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

definiam diferenças nacionais, comparar foi outro recurso largamente utilizado pelo autor.

3.3 A identidade brasileira entre o Velho e o Novo Mundo

A América simbolizou, no pensamento ocidental, perspectivas paradoxais. Duas estruturas de sentimento que a representaram, ora como o lugar idílico e paradisíaco, em que os europeus utilizaram para se contrapor ao cansaço do Velho Mundo, ora como o lugar do pecado, da perversão e da inferioridade.²²⁹ Tendo em vista esse par de opostos, arrigado no imaginário europeu, José de Alencar orientou as suas visões sobre o Brasil, ou melhor, de uma variedade de imagens que tinha à disposição, o escritor se deteve apenas naquelas que serviam de posituação do país. Isso não significa desprezar a capacidade artística de José de Alencar, pois ele criou com origem numa realidade nova, mas compreender que a sua escrita tinha sempre em mente uma imagem do país criada pelos europeus. Não se trata aqui de entrar em antiga polêmica, que consiste em pensar se Alencar criou uma obra original ou imitativa,²³⁰ e sim perceber que ele escreveu tendo como inspiração o Outro²³¹ como baliza para a caracterização de identidade nacional. Como bem anota Leyla Perrone Moyses,

Numerosos estudos sobre o nacionalismo demonstraram que a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constitui graças a metáforas. Algumas metáforas utilizadas nos discursos identitários da América Latina nos permitem captar as dificuldades da constituição de sua autoimagem, e verificar que essa imagem depende sempre do outro europeu, quer seja para imitá-lo, quer para rejeitá-lo.²³²

²²⁹ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Cia das Letras, 1991; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos...* Op. Cit.

²³⁰ MORAES PINTO, Maria Cecília. Op. Cit.

²³¹ TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.

²³² PERRONE-MOISES, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estudos avançados*. [online]. 1997, vol.11, n. 30, p. 247.

Perante um manancial de representações positivas e negativas constituído sobre a nação, o escritor nacional, em seu afã de positivar a imagem do país, valeu-se de um discurso muitas vezes ufanista, ao narrar a natureza e os costumes nacionais. Essa operação tem dupla face: de um lado, realiza uma inversão das imagens negativas provenientes dos relatos dos viajantes²³³, tornando positivo aquilo que foi relatado como negativo; de outra parte, seleciona e cria imagens positivadoras da natureza e dos costumes locais.

Esse processo de selecionar e positivar evidencia-se, no livro *O Sertanejo*, na constituição da imagem do mestiço Arnaldo. José de Alencar escolheu entre uma enorme diversidade de sujeitos que habitavam o território brasileiro – diferentes no que diz respeito a classe, etnia, organização social e política e à cultura – aqueles que atendiam ao seu projeto “nacionalista”. Em princípio, os negros e quaisquer de seus descendentes mestiços não foram figurados como representantes da alma nacional. A cultura afro-brasileira, tão heterogênea em seus usos e costumes, foi simplesmente omitida na narrativa alencariana. Com efeito, associados à escravidão, os negros não cabiam na estrutura de sentimentos dessa primeira geração romântica e seus desejos de positivar a cultura brasileira. O Estado Imperial e seus intelectuais cuidaram de excluir da narrativa nacional a contribuição cultural dos negros e seus descendentes mestiços, pois a consideravam degradantes e prejudiciais à imagem do país. A condição de escravo do negro emergia como a única definidora de sua imagem, diante dela se sublimava toda a sua expressão cultural. Enfim, para José de Alencar, os negros em nada contribuíam na formação da personalidade do brasileiro.²³⁴

²³³ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

²³⁴ Já em uma geração posterior, como são o caso de Silvio Romero e da Escola do Recife, os negros passam a ter uma contribuição efetiva na formação do caráter do brasileiro; contudo, esses intelectuais tinham uma imagem muito negativa dessa contribuição. Os negros eram tidos como um fator degenerador da cultura

Existem, entretanto, momentos que Alencar compara a América, não com a Europa, mas com o Egito, com os países árabes, com os citas. Nesse caso, percebe-se dupla intenção. A comparação feita pelo autor é sempre com civilizações milenares, o que dá ao Brasil certa legitimidade como nação antiga, pois seus costumes se assemelhavam àqueles encontrados em povos de cultura ancestral. Por outro lado, esse recurso, muito empregado nos estudos do folclore, era parte de um universalismo enciclopédico do colonialismo ocidental. O saber sobre civilizações distantes e exóticas foi articulado em institutos e academias europeias, de modo mais orgânico e sistemático desde o século XVIII e constitui parte importante do imaginário ocidental sobre o Outro: mais especificamente sobre o significado do Oriente para o saber ocidental, Edward Said afirma:

Sob o título geral de conhecimento do Oriente, e no âmbito da hegemonia ocidental sob o oriente, a partir do século XVIII, surgiu um Oriente complexo, adequado para o estudo da academia, para a exibição no museu, para a reconstrução da repartição colonial, para a ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo, para exemplo de teorias econômicas e sociológicas de desenvolvimento, revolução, personalidade cultural, caráter nacional ou religioso.²³⁵

Ainda conforme Said, esse corpo discursivo ocidental moderno sobre o Outro não deve ser pensado “simplesmente como uma necessidade da imaginação”. Ele se estabelece dentro “de uma relação de poder, de dominação, em graus variáveis de uma hegemonia complexa”.²³⁶ Diferente, contudo, de um discurso sobre o Outro, oriundo do

brasileira e o horizonte de expectativa de alguns desses intelectuais era de que o negro fosse gradualmente extirpado da cultura nacional pela miscigenação com a raça branca. Outros tinham uma visão ainda mais pessimista, pois achavam que a marca deixada pelos negros na personalidade do povo condenava o Brasil à barbárie e o impossibilitava de, mesmo no futuro tornar-se um país civilizado. Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. *Adolfo Caminha e Rodolfo Teófilo...* Op. Cit; SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²³⁵ SAID, Edward W. *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia da Letras, 2007, p. 35

²³⁶ Id. *Ibid.*, p. 32.

centro do império ocidental, Alencar elaborou um discurso sobre a sua nação de origem, ou melhor, fala sobre si e não sobre o Outro. O epicentro de produção simbólica, contudo, que deu sentido e significado às diversas culturas do planeta, em nenhum momento foi questionado por Alencar. A elaboração da diferença nacional orbitava em torno daquele centro hegemônico, que era, a um só tempo, econômico, político e cultural.

Isso explica outra característica do discurso de José de Alencar: a tensão entre o que era familiar e o que era estranho. A familiaridade se dava em dois níveis: de um lado Alencar usava a retórica da familiaridade para justificar maior verossimilhança de seu discurso em relação aos estrangeiros que escreviam sobre o país; de outro, usava o mesmo recurso para mostrar autoridade em se reportar ao sertão, que, como ele ressaltava, os habitantes da capital tinham pouco conhecimento. No caso do estranhamento, é perceptível a necessidade de Alencar dialogar com uma literatura de viagem, que representava as realidades locais como pitorescas e exóticas. Tomando como referência ainda Said, podemos assinalar que José de Alencar quer ao mesmo tempo caracterizar o sertão como estranho e “incorporá-lo esquematicamente num palco teatral, cujo público, gerente a atores estão voltados”²³⁷ para a capital do Império. Desta forma, a produção alencariana está nesse entre-lugar de uma visão estrangeira sobre o país e a representação das comunidades locais e indígenas.

Em *O nosso cancionista*, o romancista anunciou: “todas essas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos”. José de Alencar cumpriu sua promessa, publicando, em 1875, o romance *O sertanejo*. As cenas da vaquejada no Ceará têm especial destaque no romance. Alencar as narrou com um detalhamento impressionante, conseguindo transmitir aos leitores a grandeza e bravura dos vaqueiros.

²³⁷ Id. *Ibid.*, p. 113

Chega certo momento, porém, que o recurso da comparação se sobressai. O interessante é que Campello, personagem do romance, ainda no século XVIII, tinha a consciência da superioridade dos vaqueiros em relação a outros cavaleiros europeus, pois é ele que afirmou:

— E que pensa, Fragoso, que nossos vaqueiros não seriam homens para pedir meças em jogos de destreza aos mais esforçados paladinos de outras eras? Por mim tenho que nunca Roldão, Lançarote, ou algum outro dos doze pares de França, estacou na ponta de sua lança um cavaleiro à disparada com tanta bizzarria, como tenho visto topar um touro bravo na ponta da aguilhada.²³⁸

No caso acima, o romancista mostra que os nossos vaqueiros são superiores em valentia e destreza em relação aos lendários doze pares de França, estória que alimentou o imaginário romântico europeu, em seu afã de constituir um passado ancestral e lendário. Em Alencar, a elaboração desse passado, ou de uma tradição, é posta em termos de uma comparação com o passado europeu. Por ainda serem jovens, no entanto, as nações do Novo Mundo se mostram como a promessa de um futuro menos corrompido e degenerado para a civilização ocidental.

Desta forma, não representando ainda um saber que se expressava como especializado, como depois foi denominado de folclore, esse saber diletante acerca das classes populares representava uma forma de sociabilidade típica das elites letradas. Geralmente, os sentidos dados à cultura popular pelos letrados, como vimos, eram completamente distantes dos sentidos que tais lendas, crenças e outros saberes tinham para o próprio povo. Isso se evidencia na representação da cultura popular como uma manifestação de nacionalidade. Nesse ponto de vista, o processo era ainda bastante

²³⁸ ALENCAR, José de. *O sertanejo*: romance brasileiro, v.1 e 2. Rio de Janeiro : B. L. Garnier, 1875, p. 192.

seletivo. Jose de Alencar tinha um grande interesse pelos aspectos da cultura popular que serviam ao seu projeto de fazer um inventário dos usos e costumes tipicamente nacionais.

De acordo com Williams, toda tradição é seletiva, pois se baseia no recorte de determinadas aspectos do passado destacados, em detrimento de outros relegados ao esquecimento. Desta forma, o ato mesmo de selecionar e destacar faz parte da própria constituição de uma tradição, sendo comum tanto às elites letradas como às camadas populares, como meio de dar sentido ao passado.²³⁹ O que se questiona nessa análise é quais costumes populares foram destacados por José de Alencar e o sentido ideológico da invenção da tradição.

Retomemos a frase inicial de *O nosso cancionero*: “É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação”. Partindo dela, podemos compreender melhor os sentidos primordiais que o autor atribuiu à cultura popular. Ela, segundo o Alencar, “interessa pelas cousas pátrias”. Desta forma, a poesia popular era importante porque serve a uma causa fundamental, que é a nacionalidade brasileira.

A frase traz também uma definição de nação. Esta deveria ser definida e singularizada pela literatura popular, pois apenas ela mantivera caracteres de pureza e ingenuidade, como deveria ser a “alma” de uma nação. Decorre daí que tanto o povo, quanto a nação, constituíam entidades abstratas nas quais se identificavam uma unidade e uma essência. Para José de Alencar, era necessário entender a essência de povo para chegar-se à essência da nação. Em princípio, o que se procurava era definir nação, expressa como um dado apriorístico, de cuja origem emanavam todos os sentidos conferidos à história, à natureza e aos costumes de um espaço social. Como destaca Flora Sussekind:

²³⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

De modo quase programático afirmava-se então uma linha direta com a Natureza, um primado incontestado da observação das peculiaridades locais – com a finalidade de se produzirem obras “brasileiras” e “originais” – mas ao mesmo tempo era preciso “não ver” a paisagem. Porque sua razão e seu desenho já estavam pré-dados.²⁴⁰

Desta forma, José de Alencar procurou no povo aquilo que ele achava que fossem qualidades essenciais da alma de uma nação. Os termos primitivismo, rudeza, rusticidade, pureza, originalidade, usados para qualificar a poesia popular, diziam muito da idealização com que o autor via o povo. Ao escrever sobre o povo, na verdade, Alencar estava se referindo à nação brasileira. Quanto mais o autor se referia ao povo, mais se distanciava de sua experiência e de seu cotidiano. Ao tentar definir o outro, definia a si mesmo e seu projeto de nacionalizar a cultura brasileira.

A articulação das ideias de tradição, originalidade e primitivismo na avaliação da cultura popular não é, decerto, proveniente dos sentidos que os populares atribuem as suas manifestações. Elas são projeções que os escritores lançam sobre o povo e fazem parte do processo da formação de uma nação imaginada. A tradição entrevista na antiguidade da poesia visa a estabelecer uma ancestralidade para a nação, a originalidade oferecia os seus traços distintivos e o primitivismo seus elementos emotivos e espontâneos. Alencar articula a cultura popular em um tempo remoto – arcaico, como diria Bhabha – a define como uma forma fixa, original e incorruptível, fazendo-a representar as bases de um projeto pedagógico e homogeneizador, inerente à formação simbólica das nações. A elaboração imaginária de nação como um corpo, uma unidade, representa uma emergência que se dá à custa do silenciamento de muitas diferenças.²⁴¹

²⁴⁰ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 33.

²⁴¹ BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998, p. 198-238.

José de Alencar tomou como referência o saber ocidental e universalista para dar sentido às culturas populares do Brasil. Isso não implica dizer que, com essa operação, ele tenha suprimido o específico nacional. É evidente que o autor colaborou efetivamente – com seus estudos sobre a língua, com a narrativa literária e com a descrição dos costumes populares – para forjar uma identidade para o Brasil. O problema é que a própria ideia de nação é um constructo ocidental, e, com respeito às Américas, se desenvolveu dentro dos parâmetros coloniais modernos.²⁴² As culturas populares não se identificavam como nacionais, pelo menos até lhes ser revelado este caráter exógeno.

²⁴² MIGNOLO, Walter. Op. Cit.

CAPÍTULO IV

José de Alencar: a língua e a literatura “popular”

4.1 Língua oficial, língua geral e língua étnica

Em termos objetivos, a língua dificilmente pode ser tomada como um critério para definir nação, a não ser como invenção de uma elite letrada, no processo de homogeneização cultural inerente à formação das nações modernas. A língua não é, contudo, criação meramente artificial.²⁴³ No caso de José de Alencar, percebe-se que o seu projeto de padronização de uma “língua brasileira”²⁴⁴ é em princípio ancorado na língua indígena e, posteriormente, em uma língua falada pelo povo, proveniente da poesia popular, como mostram suas muitas contendas linguísticas.

A imagem de uma nação unificada foi geralmente acompanhada de campanhas de alfabetização do povo no Brasil e na América Latina no século XIX.²⁴⁵ Não foi a alfabetização, entretanto, o fator determinante para a integração linguística das várias populações à língua hegemônica, pois os índices escolares eram ínfimos. As populações

²⁴³ HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Op. Cit.

²⁴⁴ Utiliza-se a expressão “língua brasileira” entre aspas, pois o brasileiro não é bem uma língua distinta da língua portuguesa, mas uma variação com algumas modificações que não gerou uma nova língua. José de Alencar, por exemplo, nunca se referiu ao português falado no Brasil como uma nova língua, mas como um novo idioma; contudo, como mostrou Ivana Stolze Lima, alguns escritores e críticos do Brasil referiam ao português falado no Brasil como uma nova língua. Cf. LIMA, Ivana Stolze. A língua brasileira e os sentidos de nacionalidade e mestiçagem no Império do Brasil. *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p. 334-356.

²⁴⁵ A necessidade de ampla campanha de alfabetização com intuito de educar e civilizar o povo - e em alguns casos torná-lo cidadão - é a tônica da maior parte dos escritores e ensaístas brasileiros, sobretudo dos republicanos, que vinculavam educação e cidadania. No Ceará, por exemplo, já em 1874, os escritores da denominada Academia Francesa fundaram a Escola Popular, onde promoviam palestras abertas ao povo. Alguns conhecidos escritores brasileiros proferiram palestras nessa escola. Entre eles podemos citar: Capistrano de Abreu, Araripe Júnior e Senador Pompeu. José Veríssimo é paradigmático em se tratando de um projeto de educação nacional com vistas ao progresso e à civilização no Brasil. Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. Educar e Civilizar: um projeto das elites letradas para o Ceará no final do século XIX. *Educação em Debate* (UFC), v.1/2, 2009, p. 150-163; CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. In: *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268; COSTA, Adriane A. Vidal. José Veríssimo: o sujeito e o espaço na construção da nação brasileira. *Paralelo 20 (Belo Horizonte)*, Belo Horizonte, v. 2, p. 35-46, 2004.

indígenas e africanas das Américas foram historicamente integradas à língua hegemônica por outros meios, decorrentes de um longo processo de colonização.

No esforço de unificação política de nação brasileira, uma língua foi padronizada para usos literários e administrativos.²⁴⁶ Em princípio, esses projetos de definição da “língua brasileira” descartaram as línguas indígenas e africanas como dignas de se constituírem como língua oficial do país, pois os letrados as consideravam primitivas ou bárbaras. Estas línguas deveriam ser dissolvidas na língua nacional, mas com o aproveitamento de alguns vocábulos, expressões e dicções, que corroborariam a autenticidade do português brasileiro.²⁴⁷

No período em estudo, a língua indígena foi intensamente explorada por muitos intelectuais como fonte linguística conformadora da nacionalidade literária. Os periódicos científicos e literários da época possuíam inúmeros estudos da língua indígena, pontuando sua centralidade para a independência linguística.²⁴⁸ Na poesia e na prosa de ficção, era comum encontrarmos muitos vocábulos salpicados, comumente acompanhados de um glossário, trazendo a tradução dos termos indígenas para o português. É o caso, por exemplo, dos romances *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, e o poema indianista *Porangaba* (1861), de Juvenal Galeno. Como sabemos, o indianismo foi a mais importante ideologia do Estado Imperial e os escritores românticos incorporaram largamente as suas lendas, mitos e línguas à imaginação nacional.

No que diz respeito aos afrodescendentes, como já apontamos, é visível um projeto de completo silenciamento de sua cultura. Não existem estudos, no período, cujo

²⁴⁶ HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780...* Op. Cit., p. 69; MIGNOLO, Walter D. *História locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

²⁴⁷ Ángel Rama realizou semelhante reflexão sobre as formas como as narrativas latino-americanas processam a língua do povo. RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

²⁴⁸ KADAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

foco seja as línguas africanas. José de Alencar, considerado praticamente um dos inventores da literatura nacional, simplesmente não tocou no assunto. Em seus diversos estudos linguísticos, nos quais elaborou propostas de investigação da fala do povo, e da sua importância para a nacionalização da língua, as línguas africanas foram completamente esquecidas. O escritor não escreveu sequer algo se posicionando contra considerar as línguas e a cultura africanas como elementos formadores da língua e da literatura nacional. Era como se elas não existissem.²⁴⁹

Desta forma, a língua foi um elemento fundante da imaginação nacional. Como, no século XIX, a literatura se mostrava para os escritores como espelho da nação, sendo capaz de representar o ser nacional em seus diversos aspectos, a questão da língua assumiu um papel proeminente. Conforme aponta Walter Mignolo:

Uma das armas poderosas para a construção de comunidades imaginadas homogêneas foi a crença numa língua nacional, ligada a uma literatura nacional, que contribuísse, no domínio da língua, para a cultura nacional. Ademais, a cumplicidade entre língua, literatura, cultura e nação relacionava-se também a ordem geopolítica e as fronteiras geográficas. Língua e literatura faziam parte de uma ideologia de Estado, apoiada por seus intelectuais orgânicos.²⁵⁰

José de Alencar, por exemplo, ligava a independência do país, em termos culturais, à determinação de uma “língua” e de uma literatura que fossem distintas da Metrópole. Daí por que, na definição de um idioma brasileiro, ele propôs o aproveitamento das línguas indígenas e da língua aclimatada no país, como critério de diferenciação linguística.

²⁴⁹ Nos anos de 1880, Silvio Romero denunciou esse sepulcral silêncio, mas a custo de considerar as línguas africanas bárbaras e incivilizadas. Com o Modernismo, o problema teve grande destaque e a fala dos africanos no Brasil foi incorporada como fator importante da língua. Gilberto Freire observava os costumes dos diminutivos e da fala meio amolengada como traços de uma herança africana que não nos deveria envergonhar.

²⁵⁰ MIGNOLO, Walter D. *História locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 299.

Como assinala Benedict Anderson, nesse século, na Europa, começaram a predominar escritos nas línguas vernáculas, em detrimento do latim. Os estudos linguísticos se multiplicaram e serviam como base para constituir uma unidade nacional. Não casualmente, essa “foi a idade de ouro dos lexicógrafos, gramáticos, filólogos e literatos do vernáculo”.²⁵¹

Os critérios para a escolha de uma língua ou dialeto que serviriam de modelo para a constituição de uma língua nacional eram variados. Geralmente a língua que se impôs como nacional foi aquela falada por uma intelectualidade minoritária e combativa, que orbitava em torno do poder. A língua nunca deixou, contudo, de ser um construto semiartificial:²⁵² seja porque correspondia, majoritariamente, apenas a uma das tantas línguas ou dialetos falados, ou porque tomou a forma de um mosaico, tentando privilegiar certa diversidade linguística do território nacional.²⁵³

No caso do Brasil, marcado por uma história de colonização, pode-se segmentar a língua em língua geral, oficial e étnica. As formas como se articulam essas três línguas estão diretamente relacionadas às configurações de poder em que estão inseridas. Isto porque, onde se formaram as nações, seus respectivos Estados implementaram uma política de alfabetização na língua, definida como oficial.²⁵⁴

A língua oficial se prestou a uma comunicação cartorial, administrativa e jornalística. Foi geralmente alçada ao *status* de língua literária e imposta pelos sistemas escolares de alfabetização, que proliferaram no século XIX. Sendo a língua do Estado, a língua oficial foi normatizada e deu origem às gramáticas vernáculas. Inúmeros e intensos debates linguísticos nesse período, no Brasil, estiveram direcionados à delimitação e

²⁵¹ ANDERSON, Benedict. Op. Cit., p.112.

²⁵² HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos...* Op. Cit.

²⁵³ COLETTI, Vittorio. A padronização da linguagem: o caso italiano. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 375-458.

²⁵⁴ HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos...* Op. Cit; COLETTI, Vittorio. Op. Cit.

fixação dessa língua, já que ela possuía importante significado político, pois, como assinalado há pouco, seria ela a língua do Estado, da literatura e da alfabetização.²⁵⁵

Na maioria das vezes, a língua oficial não conseguiu se impor sobre as faladas. Estas resistem, por vezes, como língua marcadamente diversa da língua do Estado, outras vezes por meio dos dialetos: modulações linguísticas diferenciadas por certas regiões ou localidades.

A língua geral é a falada no cotidiano. É resultante do intenso cruzamento das diversas línguas encontradas no território nacional. Por ser muito maleável e dinâmica, quase nunca se prestou a uma sistematização gramatical e normativa. No século XIX, ainda se dava conta de uma língua geral do Brasil, que era uma fusão do tupi com o português. O projeto de tornar o tupi a língua oficial do país, proposto pela figura quixotesca de Policarpo Quaresma, não era completamente sem propósito. A língua portuguesa não havia se imposto de forma tão hegemônica sobre as outras línguas do território nacional.²⁵⁶ Além do mais, ainda eram muitas as tribos e nações indígenas que viviam isoladas da civilização e que falavam uma língua completamente distinta do português.

A língua denominada étnica é a praticada pelas comunidades nativas ou comunidades africanas transplantadas, que possuíam, ou uma língua completamente distinta da língua nacional ou uma variação linguística significativamente diferente. Essas são as línguas familiares e das tribos e “nações” que habitam um território, que fora circunscrito em termos nacionais.

Caso a “colonização” avance em direção às comunidades isoladas, integrando-as à comunidade nacional, aquelas tendem a se comunicar usando duas línguas: as locais, familiares e tribais, e a língua geral. Com a intensificação da alfabetização, as

²⁵⁵ LIMA, Ivana Stolze. Op. Cit.

²⁵⁶ Id. Ibid.

comunidades locais, que normalmente não utilizavam a escrita, eram educadas na língua oficial.

Com respeito a línguas africanas, houve intenso processo de aculturação, pois os africanos foram forçosamente integrados à sociedade colonial portuguesa por via da escravidão. Desterritorializados de suas comunidades de origem e traficados para o Brasil, quando aqui chegaram, geralmente, perdiam contato com a sua etnia, fato que impossibilitava a comunicação na língua materna. Com efeito, de modo a evitar solidariedade, os senhores de escravos procuravam misturar etnias em seu plantel, e os africanos, para se comunicarem, tanto com os outros escravos, como com os seus senhores, tiveram que adotar a língua portuguesa.²⁵⁷

Enquanto havia fluxo de escravos, pelo menos até a metade do século XIX, ainda subsistia uma variedade de línguas africanas no Brasil. Por outro lado, os espaços urbanos com maior densidade demográfica, como nos casos do Rio de Janeiro e Salvador, permitiam que os africanos restabelecessem os antigos laços perdidos com a diáspora, ou criassem outros, com base em suas culturas.²⁵⁸ Com o fim do tráfico e uma maior intolerância por parte das autoridades imperiais²⁵⁹, os africanos que permaneceram no

²⁵⁷ MATTOSO, Kátia. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

²⁵⁸ Um importante estudo sobre esses laços em Salvador na primeira metade do século XIX é o livro de REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁵⁹ No século XIX, houve muitas revoltas lideradas por negros ou que contavam com eles em suas fileiras. Em tais revoltas, como estudou João José Reis, foram mobilizados fortes elementos da cultura. No caso da Revolta dos Malês, por exemplo, a língua foi um elemento central, e assumiu a escrita uma feição religiosa. No caso de Salvador, tais revoltas tiveram como contrapartida das elites uma forte repressão às diversas manifestações culturais africanas, que perceberam a intensa associação entre cultura e rebelião. Por outro lado, depois da revolta dos escravos no Haiti, em 1791, as elites imperiais passaram a veicular um discurso em que estavam o medo e a repressão. O medo de que os acontecimentos no Haiti também acontecessem no Brasil, e, em consequência, uma intensiva repressão às manifestações dos africanos e dos afrodescendentes. Ver: AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites no século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. REIS, João José. Tambores e tremores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Org.). *Carnavais e outras F(r)estas. Ensaios de História Social da Cultura*. São Paulo: UNICAMP/CECULT, 2002, v. 1, p. 101-155.

país foram rapidamente integrados à sociedade nacional, de forma que, nas primeiras décadas do século XX, era muito raro o uso das línguas africanas.²⁶⁰

As línguas indígenas foram em parte destruídas com a colonização, que apagou não apenas suas diversas línguas, mas também dizimou os próprios índios. Outra parte significativa das línguas indígenas foi colonizada mediante escravização, aldeamentos e políticas metropolitanas de integração indígena na sociedade colonial, como foi o caso do Diretório Pombalino, e depois nacional, conforme demonstram as diversas discussões travadas pelos letrados da pós-independência²⁶¹, como as legislações do período imperial.²⁶² A despeito, porém, de todas essas políticas e práticas “colonialistas”, que levaram à dizimação de grande parte dos índios, no século XIX ainda existiam muitas comunidades indígenas em todo o território nacional. Muitas delas tiveram pouco contato com a civilização ocidental e outras viviam ainda completamente isoladas.²⁶³

Os dialetos locais evidenciam-se em muitas outras variações linguísticas, que são os dialetos regionais. No século XIX, eram tão numerosos e variados como eram as línguas africanas e indígenas. Resultavam de complexos cruzamentos destas com as diversas comunidades linguísticas que habitaram o território, desde a colonização. Destacam-se os espanhóis, que, além de exercerem domínios sobre a América Portuguesa dos anos de 1580 a 1620, habitavam a maior parte das zonas fronteiriças do país; franceses e holandeses que, nos séculos XVI e XVII, questionaram as posses portuguesas nas

²⁶⁰ No Ceará, por exemplo, os cronistas relatam a existência de algumas festas nas primeiras décadas do Novecentos, que eram cantadas em Ioruba. João Nogueira afirma que no período natalino, aconteciam os congos, que percorriam as ruas das cidades e convergiam para a Igreja do Rosário, a mais antiga de Fortaleza. Otacílio Azevedo assinala que, em 1917, aconteceu a última dessas festividades cantadas em língua africana. Ver: AZEVEDO, Otacílio. *Fortaleza descalça: reminiscências*. Fortaleza: Ed. UFC, 1992; NOGUEIRA, João. *Fortaleza velha*. Fortaleza: Edições UFC; PMF, 1980.

²⁶¹ KADAMA, Kaori. Op. Cit.

²⁶² CUNHA, Manuela Carneiro da. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura/ FAPESP, 1992/ 1998. P. 133-154.

²⁶³ Id. Ibid.

Américas e tiveram presença efetiva no Norte; imigrantes italianos e alemães, que no século XIX passaram a ter expressiva participação nas regiões Sudeste e Sul.

Tais fluxos nunca cessaram, mas, em alguns períodos, como a segunda metade do século XIX, tornaram-se muito intensos, em virtude das políticas de imigração do Estado Imperial. As elites brasileiras, prevendo o fim da escravidão em algumas décadas, implementaram várias políticas de imigração que tinham como foco, sobretudo, o imigrante europeu, visto também como um vetor civilizador²⁶⁴.

José de Alencar, por exemplo, apresentava um duplo posicionamento a respeito dessa “invasão” das línguas estrangeiras no Brasil. Ele tinha receio de que esse influxo descaracterizasse a língua nacional, mas via com bons olhos o fator civilizador advindo com a cultura europeia. Com efeito, era a Europa que fornecia os modelos de constituição das línguas e literaturas que serviam de base para seu projeto nacionalizante. Ou melhor, em seu esforço na definição de uma “língua” e literatura brasileira, as referências de Alencar são filólogos e lexicógrafos europeus.

Desta forma, o dilema dos construtores da “nação imaginada” era o de como integrar essa variedade linguística na narrativa nacional ou, mais especificamente, como circunscrever e definir uma língua que figurasse como a língua oficial e literária. Certamente essa não era uma escolha aleatória. Ela é determinada pelas configurações de poder que garantam certa legitimidade e duração, pois estava em jogo não somente língua da literatura, como a língua do Estado. Benedict Anderson fez uma observação um tanto apressada, ao comparar as políticas das línguas nas Américas e na Europa. Segundo ele,

nas Américas, havia um isomorfismo quase total entre a extensão dos vários impérios e a extensão de suas respectivas línguas vernáculas. Na Europa, porém, essas coincidências eram muito raras, e os impérios

²⁶⁴ COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

dinásticos intra-europeus eram basicamente polivernaculares. Em outras palavras, os mapas do poder e da língua impressa eram diferentes.²⁶⁵

Conforme visto há pouco, os impérios americanos eram também polivernaculares. Assim como na Europa, nas Américas, havia enorme diversidade linguística, sobre a qual o Estado e os letrados agiam no sentido de criar uma homogeneidade linguística. Isso se dava tanto em termos imaginários, com a criação das literaturas nacionais, ou objetivamente, por meio do aprofundamento da “colonização”, que no século XIX foi alavancado pelas elites nacionais.

Vale notar que, na definição de uma língua literária e oficial no Brasil, as relações de poder entre a elite intelectual e o “povo” foram verticalmente hierárquicas, senão de um completo isolamento. As comunidades indígenas e afrodescendentes do território nacional exerciam pouca ou nenhuma pressão nas políticas da língua. Deste modo, nos debates no século XIX, partia-se do princípio de que o português era a língua nacional, pois, afinal, era o idioma utilizado pelas elites imperiais e as ligavam a uma tradição ocidental.

José de Alencar, nos inúmeros debates que encetou, nos dá a dimensão dos pontos suscitados pelas elites letradas em torno da língua. No seu entendimento, a independência política do país deveria se desdobrar também em uma independência cultural. Como a língua do Império era a língua portuguesa e a nação deveria ser independente e diversa da antiga Metrópole, a questão fundamental do programa alencariano foi determinar a diferença da “língua brasileira” de sua matriz europeia. No final do seu ensaio *O nosso cancionista*, cuja questão central era averiguar a contribuição da poesia popular na nacionalização da língua, o autor evidenciou a associação entre política e língua, em seu projeto de “naturalização da literatura”. O ensaio visava a questionar “uns

²⁶⁵ ANDERSON, Benedict. Op. Cit., p. 120.

profundíssimos filólogos” portugueses que “negam a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos”. Assim,

depois da independência, se não antes, começamos a balbuciar a nossa literatura, pagamos, como era natural, o tributo à imitação, depois entramos em sentir em nós a alma brasileira, e a vazá-la nos escritos, com a linguagem que aprendemos de nossos pais. Prosseguimos com a nossa senda, quando em Portugal principiou a cruzada contra a nossa embrionária e frágil literatura, a ponto de negar-nos até uma individualidade própria. Não era engenhoso, e não era justo.²⁶⁶

Descartada, portanto, por José de Alencar, a possibilidade de as línguas indígenas e africanas figurarem como línguas nacionais, interessava-lhe manter a língua portuguesa, mas diferenciando-a de sua matriz; ou melhor, abrigar o português de Portugal. Nesse sentido, o autor elaborou uma argumentação tipicamente romântica com respeito ao desenvolvimento da língua e de sua centralidade para a constituição de uma literatura nacional, pois foram os românticos os contestadores dos padrões clássicos, em razão dos seus paradigmas formalistas e universalistas, e defensores de que a língua deveria ser considerada como fator dinâmico no desenvolvimento da personalidade dos povos.

Essas ideias subsidiaram os vários movimentos culturais europeus que pregavam a língua e a literatura como fatores responsáveis pela singularidade das nações, dado que foram deslocados os critérios valorativos da literatura da imitação das formas clássicas para a capacidade do artista de expressar a natureza e a cultura em que estava enraizado. Desse modo, o escritor deveria partir da língua falada pelo povo, e não das formas clássicas, para a criação literária.

Na Europa, a ênfase foi conferida ao uso das línguas vernáculas em detrimento do latim e, em determinados casos, em prejuízo das línguas estrangeiras, como a francesa. A Alemanha, por exemplo, enquadra-se no segundo caso, pois lá uma classe média letrada

²⁶⁶ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. In: *Obra completa*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 982.

defendeu o uso do alemão em oposição ao francês, que era escrito e falado pela nobreza²⁶⁷. No caso do Brasil, onde a língua da Metrópole era a das elites letradas, não se tratava propriamente de negar a sua matriz em prol de outra língua, como no caso das línguas indígenas e africanas, mas encontrar um ponto médio²⁶⁸ entre a língua portuguesa de Portugal e a língua portuguesa falada no Brasil – que era, sem dúvida, diferente. A solução encontrada por Alencar, com inspiração nos românticos europeus, foi dar proeminência ao ambiente como fator diferenciador da língua brasileira.

4.2. José de Alencar e a língua literária brasileira

As inúmeras polêmicas linguísticas nas quais José de Alencar se viu envolvido tinham como cerne a defesa do português como língua dinâmica, que se modifica e se adapta em novos ambientes e configurações histórico-sociais. Esse era, fundamentalmente, seu principal argumento em defesa da variação da língua portuguesa falada no Brasil.

O autor, portanto, sustentou o argumento de que a língua da literatura brasileira, caso queira se diferenciar da língua portuguesa, deveria partir da língua historicamente formada e ambientada nos trópicos. Como até a independência política não se cogitava em escrever que não fosse com base nas normas gramaticais e linguísticas de Portugal e os escritores brasileiros pagavam “tributo à imitação”, Alencar propôs investigar a língua falada pelo povo e nela basear-se para a constituição da literatura nacional. Ele foi,

²⁶⁷ Segundo Elias, “[...] no topo, por quase toda a Alemanha, situavam-se os indivíduos ou grupos que falavam francês e decidiam a política. No outro lado, havia uma *intelligentsia* de fala alemã que de modo geral nenhuma influência exercia sobre fatos políticos. De suas fileiras saíram basicamente os homens por conta dos quais a Alemanha foi chamada terra dos poetas e pensadores. E deles, conceitos como Bildung e Kultur receberam seu cunho e substância especialmente alemães”. Ver: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 33. V.1

²⁶⁸ COLETTI, Vittorio. A padronização da linguagem: o caso italiano. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 375-458.

portanto, um militante na defesa de um português mais fluído, mais sonoro e que imitasse a “fala americana”. Essa sua visão lhe rendeu muitas críticas por parte de linguistas portugueses e brasileiros, que o acusaram do uso leviano da língua.²⁶⁹

Nas reflexões alencarianas sobre a língua, é notável aquela sua transição de pensamento, apontada no primeiro capítulo da tese, ou seja: até *Iracema*, o autor tinha como proposta a constituição de uma literatura nacional com base no aproveitamento da língua de uma “raça extinta”, o indígena; depois de *Iracema* o escritor passou a reportar-se a uma língua falada pelo povo, enxergando nesta, inclusive, um idioma novo. É nesse ponto que reside a importância do estudo da cultura do povo. A poesia popular tem sua importância porque, segundo ele,

nós, escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos e locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos. Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abraçando o instrumento das ideias.²⁷⁰

Assim sendo, a língua do povo, na compreensão histórica de José de Alencar, é o elemento basilar da constituição da individualidade linguística nacional. Na introdução de seu romance *Sonhos D'Ouro* (1872), intitulado “Benção Paterna”, ele justificou mais uma vez a centralidade do estudo da fala do povo para a nacionalização da língua. Percebendo-se em um contexto de intenso influxo da civilização, em que o país era perpassado por muitas influências externas, Alencar viu o povo como um repositório de uma língua que progrediu em solo brasileiro, e nele passou por longa aclimação. Como

²⁶⁹ Como já apontamos, depois que publicou *Iracema*, em 1865, José de Alencar foi alvo de muitas críticas por parte de escritores portugueses e brasileiros, sobretudo nortistas. De Portugal vieram os polêmicos comentários de Pinheiro Chagas e do Norte brasileiro, as críticas do cearense Franklin Távora e do maranhense Antônio Henriques Leal. O romancista rebateu a todas, gerando uma frutífera discussão sobre a língua portuguesa. Cf. RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008. (Tese de doutorado)

²⁷⁰ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Op. Cit., p. 966.

pensava, o povo, diferente dos letrados, estava mais enraizado na natureza brasílica; e sofreu, por conta disso, um longo processo de adaptação, que tornou a sua língua diferente da língua portuguesa. José de Alencar criou, basicamente, uma oposição entre uma língua historicamente formada no Brasil e as diversas línguas que “invadiam” o território brasileiro, com especial destaque para os afrancesamentos.²⁷¹

Na citação a seguir, o romancista evidenciou uma oposição entre as influências estrangeiras e uma língua, por assim dizer, histórica. Preocupava-o a maneira como devem ser mediadas na formação de uma literatura nacional:

Onde não se propaga com rapidez, a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Ha, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado [...]. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos. A importação continua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização. Os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação; por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família. Não assim os povos são feitos; estes tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo; aceitam o bom e o mal, o belo e o ridículo; para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta.²⁷²

Como expreso nesta passagem, segundo Alencar, o país era alvo de constante invasão das culturas estrangeiras. Em uma nação considerada ainda em sua infância, o

²⁷¹ A relação dos escritores brasileiros com a literatura francesa era paradoxal. Como a literatura francesa exercia enorme influência sobre a nacional, a independência linguística do país passava necessariamente por uma postura negativa dessa “cultura colonizadora” em termos de influência literária. No século XIX, era comum, entre as camadas abastadas da Corte, o uso do francês como requisito de distinção cultural. Escrever e falar expressões provenientes da língua francesa era sinal de hábitos civilizados. O próprio José de Alencar em seus primeiros artigos em jornais, depois enfeitados com o título *Ao correr da pena*, defendeu-se da acusação de que seus livros possuíam muitos termos franceses. Ele retrucou, afirmando que era tarefa do escritor tirar uma fotografia da sociedade elegante da Corte, e esta comunicava-se em uma língua saturada de afrancesamentos.

²⁷² ALENCAR, Jose de. “Benção paterna”. In: _____. *Sonhos d’Ouro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, p. XIV.

desejo de imitar o que era de fora é justificável, sobretudo em se tratando da influência de países mais civilizados. Nas cidades e na Corte, onde o contato com a cultura “forasteira” era mais intenso, a sociedade brasileira ia perdendo ainda mais a sua tipicidade e ganhava uma “fisionomia indecisa, vaga e múltipla”.²⁷³

Segundo o autor, nos lugares mais distantes da civilização, no interior, nos sertões do país, a sociedade ainda mantinha traços culturais resultantes de uma formação mais antiga e tradicional. Nesse passado, marcado pelo consórcio dos portugueses, uma “raça ilustre”, e um povo guerreiro, os indígenas, consolidaram-se as bases da cultura e da “língua brasileira”. Nesse período “glorioso e viril”, o país desenvolveu um “eu próprio” que o tornava resistente ao influxo da civilização e lhe possibilitava a cada dia se enriquecer “ao contato de outros povos”.²⁷⁴ Em seu tempo, Alencar identificou ainda nas cidades, e até na corte, os “recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado”. A nacionalidade brasileira residia exatamente nesses redutos, pois lá “a cor local” “encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla”.

José de Alencar, portanto, percebia na civilização uma ação dissolvente das particularidades nacionais. À medida que ela avançava, ia apagando o que as sociedades tinham de original e típico, inclusive a língua, que, como ele asseverava, era o “instrumento das ideais”. A garantia de que não haveria total dissolução residia nas formações históricas mais antigas, tradicionais, que se desenvolveram e se consolidaram em terras brasileiras, com o destaque para a língua, pois seria ela que subsidiaria a constituição das literaturas nacionais. Essa língua, aquela “falada pelo povo”, propiciaria

²⁷³ O Romancista, por exemplo, defendeu-se da acusação de que os seus romances *Lucíola*, *Diva* e *Pata da Gazela* possuíam confeição estrangeira, afirmando ser resultado daqueles que desconheciam a fisionomia da sociedade fluminense, “que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso”. ALENCAR, José de. “Benção Paterna”. Op. Cit. p. XV.

²⁷⁴ ALENCAR, José de. “Benção Paterna”. Op. Cit., p. XIII.

ao escritor encontrar os vocábulos, as locuções e a sintaxe que serviriam de baliza para a constituição de uma literatura original e diversa da portuguesa.

E qual seria esse passado que permaneceu “quase intacto”, de que o escritor deve se servir para criar uma literatura original? E qual a língua falada pelo povo que o escritor deve operar para criação literária?

Alencar formula com maestria, em suas cartas, notas, prólogos e posfácios, uma sólida explicação sobre como a literatura poderia se referenciar na língua do povo e qual seria exatamente esse povo. Em “Benção Paterna”, prefácio do romance *Sonhos d’ouro* (1872), o autor desenvolve o argumento para se entender o que ele denominou “período orgânico” da literatura. Ele analisa as fases históricas da literatura, levando em conta a contribuição dos portugueses e dos indígenas na formação da cultura brasileira, para então deduzir qual seria a língua mais adequada para a constituição de uma língua literária nacional. Em outras palavras, Alencar formulou o que necessariamente significava essa língua histórica, que contribuiu para a conformação de um “eu próprio, que resiste ao prurido da imitação”.²⁷⁵

O romancista dividiu em três fases o período orgânico da literatura nacional: primitiva, histórica e “infância da literatura”. Nesse sentido, vale observar, primeiramente, a diferença entre o desenvolvimento da língua e da literatura na perspectiva de José de Alencar. Segundo ele, no princípio o país não tinha nem uma língua nem uma literatura nacional. A língua passou por um processo de aclimação, mas não gestou, de logo, uma literatura nacional. Nos escritores anteriores à independência política, já se podia vislumbrar essa aclimação da língua, mas eles não escreviam uma literatura brasileira, dado serem portugueses nos trópicos e escreverem obedecendo às normas linguísticas portuguesas. Foi só a independência política que ensejou o

²⁷⁵ ALENCAR, Jose de. “Benção paterna”. Op. Cit., p. XIV.

nascimento de uma literatura própria para o país. Desta forma, o período em que o autor está situado é o terceiro, que são os “começos” da literatura nacional. Desde aí, ele próprio se considerava parte do longo processo de formação da literatura, situando-se no período de sua “florescência”, e se propôs definir o que seria importante para o desenvolvimento da singularidade brasileira.

A primeira fase, a primitiva, era composta de “lendas e mitos, da terra selvagem e conquistada”. Nesse período, não se podia falar nem de uma língua nem de uma literatura brasileiras. Elas se resumiam às tradições de Portugal, que Alencar metaforizou com a imagem do “filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou”²⁷⁶. O romance *Iracema* aborda essa fase, que era o período inaugural, o da “infância” dos povos, das origens dos países, no qual a língua portuguesa não havia ainda se aclimatado aos trópicos. Segundo anota, é uma idade cheia de “santidade e enlevo”, período em que os portugueses que aqui chegaram apenas “veneravam” a “terra pátria”, a “mãe fecunda”, e não viam no Brasil outra coisa senão a terra em que pisavam.²⁷⁷ Ou seja, os primeiros colonizadores tinham o seu olhar voltado para o atlântico, desconsiderando a natureza e as tradições indígenas brasileiras.

A segunda fase, a histórica, apesar de não bem definida no prefácio por Alencar, compreende os anos que vão dos séculos XVII e XVIII até a independência política. A língua brasileira teve seu desenvolvimento nesse período, que “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplendida”²⁷⁸. Nas poéticas palavras de Alencar:

²⁷⁶ Id. Ibid., p. XIII.

²⁷⁷ Martin é a alegoria desse colonizador. Durante todo o romance, tem seus sentimentos e sonhos voltados para o além-mar. Tal fato causa, inclusive, certa frustração em *Iracema*, pois tem que suportar a ideia de que seu amado vive triste, com os pensamentos em uma mulher branca, que se espreita no horizonte.

²⁷⁸ Id. Ibid., p. XIII.

Ao conchego desta pujante criação, a tempera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; ornam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo. É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.²⁷⁹

Note-se que Alencar criou uma antítese entre natureza e cultura. Os portugueses, aqui chegando encontraram uma terra virgem, uma “pujante criação”, com a qual estabeleceram uma troca: trouxeram cultura e receberam dos trópicos uma natureza exuberante, que lhe propiciaram a formação de uma civilização, com uma língua diferente e outros costumes. Os romances *O guarani* (1857) e *Minas de prata* (1865) narram este período. *O guarani* é ambientado às margens do rio Paquequer, um afluente do rio Paraíba, e transcorre no começo do século XVII. *Minas de Prata*, por sua vez, toma como cenário a Bahia desse mesmo período. Pode-se também situar aí o romance *O Sertanejo*, escrito depois do prefácio de *Sonhos d’Ouro* (1872). Esta narrativa possui todas as características dos romances situados nessa fase, mas em um período bem adiantado, pois os acontecimentos se desenrolam na metade do século XVIII, nos sertões cearenses.

Na terceira fase, posterior à independência, segundo o próprio Alencar, já teríamos uma língua suficientemente aclimatada, ao ponto de ele se reportar à língua falada no Brasil como um idioma novo. Com base nesse idioma, os escritores brasileiros deveriam constituir uma literatura também nova, uma literatura própria. Portanto, ele próprio faz parte dessa fase, que diz respeito não somente à língua, mas também à infância da literatura nacional. Desta forma, na terceira fase, os romances são ambientados no tempo em que vivia José de Alencar. No concernente a essa fase, Alencar escreveu os seus chamados romances urbanos, que são *A viuvinha* (1860) e *Cinco minutos* (1860) *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Senhora* (1875) – que não está citado em

²⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. XIII.

“Benção Paterna”, pois foi escrito posteriormente ao prefácio – e o próprio romance *Sonhos d’Ouro* (1872). Alguns desses romances foram alvo de intensas críticas por parte de escritores contemporâneos a Alencar, que o acusavam pelo uso excessivo de estrangeirismos e galicismos. Alencar retrucou:

Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, - que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também, alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classicismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom do merecimento do antigo? ²⁸⁰

Desta forma, o romancista justificou o uso dos muitos estrangeirismos em seus romances urbanos com o argumento de que estava tirando uma fotografia da sociedade cosmopolita e universal das cidades, em especial, da Corte. Nesse espaço, portanto, o autor identificou poucos traços, seja de costumes ou linguísticos, que possibilitassem a constituição de uma literatura de “cor local”. Os romances urbanos têm um papel de denuncia militante contra a invasão dos novos valores da civilização que o escritor considerava condenáveis. *Senhora*, um dos últimos romances urbanos de Alencar, traz essa crítica de forma magistral. Nele, Alencar, como bom romântico, denunciou o poder dissolvente do dinheiro sobre as relações humanas, a artificialidade reinante na sociedade civilizada e o ímpeto, entre os habitantes da Corte, de imitar tudo o que era de fora.

Enquadram-se também nessa fase os romances ambientados, não na Corte, mas em suas proximidades. Resultavam do processo, observado por José de Alencar, de descaracterização da cultura brasileira. Não são romances históricos, como salientou o autor, pois suas ações aconteciam em seu tempo recente, com base no qual ele próprio

²⁸⁰ Id. *Ibid.*, p. XV.

vivenciou as transformações que se passavam com a língua, os costumes, os mitos, as lendas, enfim, as mudanças no imaginário, decorrentes da integração do país à modernidade. Em suas palavras, o

Tronco do Ipê, o Til e o Gaúcho, vieram dali; embora, no primeiro, sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte, e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica, e se repassa do espírito forasteiro. Nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência.²⁸¹

Desta forma, a literatura, que principiava sua independência, teria de se servir da língua historicamente desenvolvida em solo americano para conquistar sua autonomia cultural, revelando-se como original e distinta. Assim, faz-se necessário compreender o modo como Alencar procedeu à incorporação das línguas, no caso, indígenas e portuguesa, na definição de uma língua e literatura nacionais ou, de outro modo, como as culturas populares foram transculturadas no nível da narrativa alencariana. Não há como pensar a mesma análise para as línguas africanas, pois, como mostramos, elas não foram consideradas pelo escritor.

Conforme vimos, de acordo com Alencar, na fase primitiva, não existia literatura nacional, e sim apenas as línguas portuguesa e indígena. A língua indígena, na concepção do romancista, não poderia ser alçada à condição de língua nacional, pois, como pensava, apesar de sua singeleza, não era uma língua civilizada. Quando o autor fez referência aos indígenas, ele os concebeu como seres naturais e não culturais. Assim como os índios, são a fauna, a flora e o clima tropical. Todos estes constituíam o ambiente que propiciou a aclimação do português no Brasil.

Ainda que concebendo a língua indígena como natural, Alencar propôs servir-se dela. Na sua “Carta a Jaguaribe”, um posfácio a *Iracema* (1865), ele tece um conjunto de

²⁸¹ Id. Ibid., p. XV.

considerações sobre a apropriação da língua indígena e sua centralidade para a independência literária do país:

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.
282

Para Alencar, a literatura brasileira, ainda em sua infância, caso quisesse diferenciar-se da literatura de sua antiga metrópole, deveria regressar a um tempo primitivo em que a língua indígena vivia em contato estreito com a natureza, sendo mais pura e espontânea. Esta é também uma perspectiva romântica, que opunha a poesia da natureza à poesia da cultura, afirmando ser aquela mais verdadeira, pois resultava da expressão interior e sincera do artista.²⁸³

Nas reflexões que amparam *Iracema*, José de Alencar representou o indígena como esse homem natural e propôs servir-se de sua língua na constituição de uma literatura nacional. A língua indígena, contudo, a ser incorporada à literatura, era aquela anterior à colonização. Realizando um apagamento de todas as línguas indígenas faladas em seu presente²⁸⁴, Alencar deu um salto até um passado remoto, figurado como um lugar de origem, berço da nacionalidade.

Em sua pesquisa linguística relacionada aos indígenas, o romancista referenciou-se nos cronistas do século XVI e XVII, como Gabriel Soares de Souza, e em muitos pesquisadores contemporâneos para os quais as pesquisas da língua indígena se tornaram

²⁸² ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Typ. De Vianna e Filhos, 1965, p. 195.

²⁸³ ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

²⁸⁴ Em Alencar, a questão etnolinguística era de pouquíssima relevância. O ponto central de sua argumentação, consoante divisado, são as variações linguísticas decorrentes do contato dos portugueses com a natureza brasileira, aí incluídos os índios. O autor também não realizou qualquer pesquisa sobre as línguas indígenas faladas pelos índios de seu tempo. O ponto central de sua argumentação, conforme se viu, está nas variações linguísticas decorrentes do contato dos portugueses com a natureza brasileira, aí incluídos os índios.

uma sociabilidade típica das elites letradas. A independência política trouxe sensível valorização dos vocábulos indígenas, pois eles significavam um legítimo sentimento de amor à terra. Também abundavam os dicionários de vocábulos indígenas, bem como artigos em jornais letrados e científicos que tinham como finalidade demonstrar a origem de determinadas palavras indígenas, sobretudo aquelas que deram nome às províncias e povoados. As plantas, os rios e os animais, cujos nomes eram indígenas, também se prestavam ao diletantismo dos escritores pós-independência, para quem tais estudos representavam sincero sentimento de amor à pátria. O próprio Alencar cita alguns desses autores, entre eles; Senador Pompeu, Ayres de Casal e von Martius. O conhecimento da etimologia das palavras indígenas era visto com bons olhos pelos escritores da época, pois era também um sinal de erudição, que se coadunava bem com a cultura bacharelesca do século XIX.

Alencar serviu-se largamente da língua indígena. Ele retirou dela, sobretudo, vocábulos, traduzindo-os, e integrou-os em sua narrativa, constituindo um enredo basicamente ocidental. Nem a forma como as línguas indígenas foram efetivamente incorporadas à fala americana, em um presente transculturado e heterogêneo, muito menos as variações linguísticas resultantes da apropriação que os indígenas fizeram da língua portuguesa, interessavam ao seu projeto elitista e ocidentalizante.

O autor, à sua época, porém, ofereceu uma proposta original sobre o aproveitamento da língua indígena na narrativa nacional. Em sua “Carta a Dr. Jaguaribe”, o posfácio de *Iracema*, o romancista questionou o uso excessivo de vocábulos indígenas pelos escritores de sua época:

Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém certa rudez ingênua de

pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas, não se encontrava ali.²⁸⁵

Esse mesmo questionamento já fora lançado em 1856, em sua *Carta sobre a Confederação dos Tamoios*. Incomodavam José de Alencar a linguagem rebuscada e o formalismo clássico com que Gonçalves de Magalhães traduzira a língua dos índios e a incorporara ao seu poema épico. Mesmo Gonçalves Dias, “poeta nacional por excelência”, era visto com ressalva, porque “os selvagens do seu poema falam uma linguagem clássica”, “eles exprimem ideais próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza”.²⁸⁶

A preocupação do romancista parece ter sido com a narrativa moderna, que era distinta dos gêneros literários do passado. Como vimos, Alencar, inclusive, havia iniciado um poema épico, mas deixou-o pelo meio do caminho. O modo como o autor narrou a saga dos indígenas, por meio da forma romance, foi realmente original na sua época. Tais reflexões alencarianas reiteraram sua condição de escritor renomado, cujas narrativas estavam em intenso diálogo com um público leitor. As questões desenvolvidas por Alencar, certamente, não estavam no horizonte de Gonçalves Magalhães, para quem o diálogo com um público leitor urbano, moderno, civilizado, não parecia exercer qualquer pressão sobre a criação artística. Vejamos essas esclarecedoras palavras de Alencar:

Um dia, porém, fatigado da constante e aturada meditação ou análise para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio. Todo este improbo trabalho que as vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escropulo d'ouro fino, tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração? E sobre esse, logo outro receio. A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados seriam apreciados em seu justo valor, pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?²⁸⁷

²⁸⁵ ALENCAR, José de. *Iracema*. Op. Cit., 194

²⁸⁶ Id. *Ibid.*, p. 195.

²⁸⁷ ALENCAR, José de. *Iracema*. Op. Cit., 196

Alencar, portanto, manejou com grande liberdade os termos indígenas em *Iracema*, o que demonstra grande consciência da constituição de uma língua literária para o Brasil. Em alguns casos, ele não só traduziu livremente alguns vocábulos indígenas, mas, com base neles, criou expressões e palavras. Como bem salientou, a ele interessavam a sonoridade da frase, a cor, o movimento da narrativa, que, de alguma forma, corresponderem aos anseios do leitor moderno. Nisso, foi muito feliz, pois *Iracema* representou um sucesso de público, com duas edições vindas a lume, com o autor ainda em vida.²⁸⁸

Ainda conforme o trecho acima, a língua indígena que a literatura deveria aproveitar para a narrativa nacional foi extinta junto com os próprios indígenas. O escritor nacional deveria, ante esse fato, fazer uma regressão até o momento em que ela era pura e singela. Articulada nesse tempo arcaico, a língua indígena era vista como estática e sem história. Com efeito, nesse prefácio, Alencar deu muito mais importância à natureza do que à cultura como fator transformador da língua. A língua brasileira nasceu do encontro da cultura do povo invasor com a natureza tropical, e nesta estavam incluídos os índios. Na visão de Alencar, os índios eram vistos mais como seres naturais do que culturais.

A escolha de uma língua indígena situada em um passado distante e proveniente de uma “raça extinta” coadunava-se com o pensamento das elites imperiais relativo aos indígenas. A própria ideia de que os índios já estavam extintos justificou, principalmente após a Lei de Terras, em 1850, o contínuo apossamentos de suas terras pelos grandes proprietários. Como a lei definia que, onde houvesse aldeamentos, vilas de índios ou mesmo a presença comprovada de comunidades indígenas, as terras deveriam ser consideradas propriedades destes, e o argumento mais recorrente das elites era o de que

²⁸⁸ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e as visões do Brasil. Rio de Janeiro: UFF, 2006. (Tese de Doutorado)

simplesmente nas terras não existiam índios. As polêmicas em torno da existência ou não de índios, e mesmo os fatores culturais que o caracterizariam, atravessou quase todo o século XIX, sendo que a ideia de que eles eram uma raça extinta representou uma vitória dos setores colonialistas nacionais.²⁸⁹

Por outro prisma, a ideia do indígena como “raça extinta” está em sintonia com outra, - a noção dos indígenas como degenerados. Conforme o imaginário corrente entre os escritores e romancistas do período, os índios haviam sido, em um período anterior à colonização, um povo nobre, honrado e guerreiro. A integração destes à colonização causou uma degradação em seus costumes. Deste modo, aqueles que ainda existiam no presente pouco se prestavam a uma elaboração imaginária da escrita indianista, que se centrou na imagem ideal daqueles índios distantes do tempo das narrativas nacionais.²⁹⁰

Apesar das propostas linguísticas diferentes, porém expressas em *O nosso cancionero* e *Iracema*, são notórios, nos dois livros, posicionamentos muito próximos de Alencar a respeito da língua indígena e da portuguesa falada no Brasil. Esta última aclimatou-se na natureza brasílica, o que ensejou uma variação linguística que a tornou diferente da língua matriz. Com respeito à segunda, além de ser vista como estática, o escritor deveria realizar uma depuração e dela retirar o que fosse digno de figurar como literatura. Escreve Alencar:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.²⁹¹

²⁸⁹ VALE, Carlos Guilherme Octaviano do. Aldeamentos Indígenas no Ceará: revendo argumentos históricos sobre o desaparecimento étnico. In: PALITOT, Estevão Martinhs. *Na Mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009, p. 106-154.

²⁹⁰ DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaio de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

²⁹¹ Id. *Ibid.*, p. 195.

A ambiguidade é evidente. Para Alencar, a língua indígena era rude, grosseira e bárbara. Ela era, entretanto, dotada também de certa singeleza primitiva. Cabia ao escritor selecionar aqueles elementos linguísticos que cunhassem a individualidade nacional. Assim, eles contribuiriam para tornar o português uma língua mais expressiva, mais sonora e com módulos mais suaves.

Desta forma, o predomínio da língua colonizadora, “civilizada” e erudita sobre as línguas indígenas e a língua falada pelo povo é quase completo. Isso fica claro no posfácio de *Iracema*, no qual polemiza com Pinheiro Chagas. O autor português acusava-o da pretensão de inventar novo idioma, já que isso não era tarefa do escritor, mas do povo. Alencar ironizou, respondendo: “Mas em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento, no falar do povo, esse ‘ignorante sublime’ como lhe chamou”.²⁹² José de Alencar, nesse sentido, salientou o papel do escritor em “talhar” e “limar” o “grosseiro dialeto do vulgo”, do “povo, rude e incoerente”.²⁹³ Num longo trecho de “Benção Paterna”, faz-se mais clara a tarefa que Alencar incumbe ao escritor de, por assim dizer, civilizar as línguas do povo, seja este o indígena, o português ou o mestiço:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado; tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes, que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.²⁹⁴

²⁹² ALENCAR, José de. *Iracema* (pós-escrito). Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 169. (Edição do Centenário de Iracema)

²⁹³ Id. *Ibid.*, p. 169.

²⁹⁴ ALENCAR, José de. “Benção Paterna”. *Op. Cit.*, p. XVI.

Assim, o escritor se colocou perante uma diversidade linguística, que incluía, além da língua portuguesa, as línguas indígenas, africanas e as são resultantes da “refusão do idioma velho com outras línguas”, que Alencar tratou como impureza. Na percepção de Alencar, esse “cadinho” linguístico representava uma barbaria. Nas palavras de Júlio Ramos, “escrever, nesse mundo, era dar forma a esse mundo modernizador, era civilizar, ordenar o sem sentido da barbárie americana”.²⁹⁵

Portanto, a tarefa do escritor era basicamente civilizadora, do ponto de vista da língua. A tópica romântica da decadência era ratificada por Alencar em sua concepção de um tempo presente amorfo e caótico. Ante tal concepção, seu horizonte de expectativas foi o delineamento de uma literatura e uma língua plenamente formadas em um futuro íntegro. A língua literária era o meio que o escritor possuía em sua tarefa de, a um só tempo, integrar o Brasil ao “influxo da civilização” e evitar que este perdesse as peculiaridades culturais, como uma nação em decurso de formação.

Ainda no pós-escrito de *Iracema*, Alencar retrucou Pinheiro Chagas, que salientou a transformação pela qual passava o português no Brasil como uma decadência. Segundo Alencar, o futuro decidiria se tais transformações representariam uma decadência ou uma florescência. E conclui: “sempre direi que seria uma aberração de todas as leis morais que a pujante civilização brasileira, com todos os elementos de força e grandeza, não aperfeiçoasse o instrumento das ideias, a língua”²⁹⁶.

A ênfase na identidade da língua com a nação foi concomitante à consolidação do Estado brasileiro. Foi posteriormente à independência política que os escritores começaram a se questionar sobre qual língua corresponderia à nação que estava sendo

²⁹⁵ RAMOS, Júlio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 28.

²⁹⁶ ALENCAR, José de. *Iracema* (pós-escrito). Op. Cit. 171.

formada. Segundo Mignolo, de forma geral, “as línguas nacionais surgiram em cumplicidade com o Estado e com as instituições que regulavam os usos e abusos da língua”.²⁹⁷ A sintonia das elites locais com o pensamento civilizador ocidental as levou a se definirem pela língua do colonizador e torná-la a língua oficial do Estado nacional nascente. Tal política da língua era condizente com uma ideologia do nacional que considerava a língua de matriz europeia superior às outras línguas do território nacional. A consolidação da língua portuguesa como código nacional pressupunha um exercício do poder de imposição da língua das elites nacionais sobre as outras línguas. Nesse sentido, a língua era mais um dos elementos de dominação e de exclusão política, econômica e social. A língua, portanto, tinha o poder de “atuar sobre as conquistas geográficas como força unificadora”.²⁹⁸

Os inúmeros estudos sobre as línguas indígenas,²⁹⁹ tidas como um exotismo e pensadas como uma rigidez, indicavam um projeto nacionalizante que segregava tais línguas a um isolamento ou as incorporava de forma esquizofrênica. Em *Iracema*, essa operação de tradução redutora dos sentidos e da cosmovisão da língua indígena fica bem evidente. O esforço de Alencar era o de encontrar uma correspondência na língua portuguesa para termos presentes na fala indígena. Essa “tradução” deslocava os vocábulos de seu contexto linguístico, em que o significado não possuía tanta distância do significante, atribuindo a estes um sentido que pouco se aproxima da cosmovisão dos povos nativos; desterritorializa-os, portanto.

A língua indígena foi utilizada como “matéria-prima” da narrativa nacional, sendo a transculturação narrativa praticamente nula.³⁰⁰ Segundo Ángel Rama, tais métodos de

²⁹⁷ MIGNOLO, Walter. Op. Cit., p. 345

²⁹⁸ Id. Ibid., 350.

²⁹⁹ Cf. KADAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

³⁰⁰ Ángel Rama preocupou-se em compreender de que forma as narrativas literárias na América Latina incorporaram a língua, a cosmovisão e estruturação literária das narrativas populares, que eram

processar a língua e a cultura indígena fazem parte do “horizonte romântico burguês”, baseado em uma ideia de representatividade e originalidade de nação. Nesse horizonte, são estabelecidos lugares distintos para as culturas locais e a cultura ocidental europeia. As primeiras, das quais procurou se diferenciar o escritor, são situadas em plano inferior, daí sua qualificação como rústica e primitiva, simples e ingênua. Essas também não são vistas como passíveis de mobilidade e transformação, sendo classificadas como línguas mortas ou extintas.

José de Alencar, por exemplo, considerava que o português se abrigou por intermédio de uma adaptação ao território, percebendo, assim, a língua portuguesa em seu movimento e transformação. Numa perspectiva semelhante a que tinha das línguas indígenas, contudo, Alencar via com ressalva a língua portuguesa falada no Brasil. A língua falada, efetivamente transculturada, pois decorrente de um longo contato entre o colonizador, os indígenas e afrodescendentes, não deveria ser considerada a língua literária e culta. De um lado, a literatura nacional, culta e civilizada, de outro, as línguas e literatura populares, típicas e exóticas. As línguas e literaturas populares, portanto, são nacionais, mas não eram consideradas por Alencar como literatura. Desta forma, para Alencar, tanto a língua indígena como a língua falada pelo povo deveriam passar por uma depuração a fim de se tornarem literatura.

Conforme Mignolo, o território é um espaço de “interação de pessoas entre si e com o mundo”. Nesse sentido, pode-se dizer que a ideia de nação expressa em José de Alencar, que ligava língua e literatura ao território nacional, atribuindo-lhe identidade única, portadora de uma língua comum, significava uma desterritorialização das línguas

marcadamente orais. Em se tratando da língua, Rama ressaltou o modo como a narrativa representa a fala das camadas populares. Nesse sentido, a sua pergunta central era: a língua do escritor era a mesma dos personagens populares de seus romances? Caso a resposta fosse sim, essa língua teria alguma correspondência com a língua falada pelo povo? Ver: RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

indígenas e locais.³⁰¹ A representação escrita das culturas locais e indígenas na América Latina opera, portanto, o que Mignolo denominou “falas fora do lugar”. Nesse sentido, só a escrita possibilitaria criar fixidez e padronização da fala que é, por natureza, móvel, inconstante e viva, tendo a função de organizar e sistematizar o caos da realidade americana, como pensado por maior parte dos escritores.³⁰²

O estudo das línguas e dos costumes indígenas tornou-se muito comum entre os intelectuais brasileiros da época. Em nenhum momento, entretanto, esses escritores cogitavam na possibilidade de quaisquer dessas línguas se tornarem a língua oficial e administrativa do Brasil. Supondo que, em breve, os índios estariam dissolvidos na nação brasileira, imaginavam também que suas línguas e costumes estariam fadados a desaparecer. Os índios eram vistos com curiosidade, exotismo e certa nostalgia. Nessa perspectiva, se poderia contemplar a “beleza do morto”.³⁰³ O discurso alencariano realizou uma operação que era ao mesmo tempo de apropriação e de exclusão. Alencar apropriou-se das culturas locais e indígenas com o objetivo de criar certa legitimidade aos seus projetos de elaboração cultural brasileira, que exigiam uma definição do que seria o povo formador da nação emergente. Ao integrá-las, porém, Alencar o fez de forma que estas perdessem toda a dinâmica histórica e fossem vistas de maneira harmoniosa, elidindo os conflitos em torno da imposição da língua colonizadora sobre as outras línguas. Integrou, portanto, as culturas indígenas ao discurso nacional e as relegou a um horizonte “calmo e tranquilizador”, do ponto de vista de uma perspectiva que classificava, descrevia e segregava, como bem refletiu Michel de Certeau, quanto à apropriação do popular pelos letrados.³⁰⁴

³⁰¹ MIGNOLO, Walter. Op. Cit., p. 366.

³⁰² RAMOS, Júlio. Op. Cit.

³⁰³ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

³⁰⁴ CERTEAU, Michel de. Op. Cit.

Em razão do pouco índice de alfabetização e da existência de muitas comunidades indígenas isoladas da civilização, os projetos de unificação nacional passaram ao largo de parte significativa dessa população. Essas comunidades não seriam um incômodo, até seus territórios se tornarem “necessários” ao progresso do país. Caso a civilização avançasse, já que um dos princípios das nações era serem expansivas, as comunidades deveriam se submeter aos novos padrões culturais modernos. A sociedade moderna, baseada em determinados princípios de produtividade e de racionalidade, demonstrava profunda diferença das sociedades e culturas que com ela se depararam. Essas últimas tiveram que se adequar ou correr o risco de desaparecerem.

As populações indígenas já haviam sido em parte desterritorializadas pelo processo de colonização. Os intensos deslocamentos das populações nativas, escravizadas ou confinadas nos aldeamentos, que os colonizadores denominavam muito sugestivamente de reduções, acarretou uma fissura na relação que a linguagem estabelecia com o lugar. Os indígenas foram expulsos de seus territórios, ou mesmo capturados e aldeados. Nos aldeamentos, tiveram que adquirir um novo modo de vida e, conseqüentemente uma nova língua.

No concernente às comunidades afrodescendentes não foi muito diferente. Elas foram integradas à língua e à cultura nacional por processos violentos, que causaram significativo apagamento de suas línguas e de suas culturas. E, ainda que sejam identificados traços miscigenados na cultura brasileira, é inegável o grande predomínio da cultura ocidental colonialista. Afinal a “língua brasileira” que subsiste é, com algumas pequenas variações e alguns vocábulos, a língua portuguesa.

Desta forma, o estabelecimento de uma nação brasileira deu-se por via do apagamento ou silenciamento das muitas e heterogêneas comunidades que habitaram, ao longo do tempo, o território nacional. A “cultura nacional” se sobrepôs de forma

avassaladora sobre as outras culturas. E, se hoje, restam poucos vestígios das diversas línguas e culturas indígenas e africanas, isto devido ao fato de que a formação da nacionalidade visava a constituição de uma comunidade una e homogênea, como bem frisou Cornejo Polar.

Nesse sentido, a alfabetização não teve importante impacto nas populações locais, visto que os seus índices eram baixíssimos. Por outro lado, tais populações foram representadas pela escrita, literária ou não, no processo de imaginação das nações. Portanto, foi a escrita que procurou dar sentido à experiência do outro, de descrevê-lo, circunscrevê-lo, racionalizá-lo, dominá-lo. A correspondência direta entre a escrita e esse amplo território que é a nação brasileira, tão propalada pelos escritores do século XIX, significou um tipo de ordenação das múltiplas e heterogêneas linguagens, em um padrão fixo e homogêneo.

CAPÍTULO V

A cultura popular: hierarquia e subordinação em *O sertanejo*

Uma das maneiras de compreender a forma como José de Alencar pensou a cultura popular sertaneja é ligando-a à tecedura social em que ele a enredou. Nesse sentido, o gênero romance possibilita perceber aquilo que outros gêneros não permitem, ou permitem menos. No ensaio “O nosso cancionero” figuram personagens e ideias, isolados e abstratos, ao passo que, no romance *O sertanejo*, eles são objetivados e trazidos para o mundo social, revelando a comunicação entre suas várias vozes e como estas são hierarquizadas.³⁰⁵ A cultura popular, no caso, é posicionada em relação à cultura dominante. A forma como essas culturas são confrontadas ao longo da narrativa permite compreender a cosmovisão de Alencar acerca do lugar que o popular ocupa na sociedade de seu tempo.

Para melhor compreensão da análise sobre o romance, sintetizamos brevemente o enredo de *O sertanejo*. O capitão-mor Gonçalo Pires Campello, homem branco e proprietário da fazenda Oiticica, em Quixeramobim, no Ceará, residia em sua propriedade com a família e subordinados. Entre os seus empregados estava Arnaldo – o protagonista do romance – um vaqueiro mestiço, cuja família já servia a Campello há muitas décadas. Arnaldo era apaixonado pela filha do capitão-mor, Flor, com quem cresceu junto na fazenda Oiticica e compartilhou muitas meninices. Com a viagem da família Campello para o Recife, Flor conheceu Fragoso, o proprietário das terras vizinhas à Oiticica. Este se apaixonou por Flor, enxergando nela também a possibilidade de herdar as extensas terras de Campello.

³⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

A trama é desenvolvida em torno do amor não correspondido de Arnaldo por Flor e a resistência dele em se submeter às ordens do capitão-mor. Fragoso se interpôs ao casal romântico e se tornou o vilão da narrativa. A recusa de Flor em aceitar a corte de Fragoso o fez arquitetar um plano para invadir a Oiticica, apoderar-se da fazenda e casar com Flor.

Arnaldo, juntamente com Job, um velho índio morador das terras, conseguiram, no desfecho, salvar a fazenda e a família de Campello – que já estava na iminência de ser invadida por uma horda de capangas da fazenda vizinha – por meio de uma velha amizade que havia estabelecido com os índios Cratiús, que apareceram armados e deram fim aos intentos nefastos de Fragoso. Arnaldo, consagrado herói, contudo, não chegou a consumir seu amor por Flor porque sabia da grande distância social entre ele, um vaqueiro, e a filha da “nobre” família Campello. No fim, Arnaldo submete-se à autoridade de Campello e dele herda o nome.

5.1. O perfil moral e social da nobreza da terra nos sertões

Uma questão central do romance *O sertanejo* é a elaboração da imagem de uma elite sertaneja e sua distinção da elite citadina, considerada civilizada. Como vimos, sob determinados aspectos, Alencar enxergava com maus olhos o processo civilizatório na capital carioca. Eram objeto de sua crítica, o visível afrancesamento, as relações artificiais, a decadência moral e os interesses vis, permeados pelo dinheiro.³⁰⁶

No referido romance, a elite sertaneja é compreendida nessa oposição à elite citadina civilizada. Aquela floresceu no interior do país, onde era menor o influxo da civilização. Na percepção de Alencar, uma nação não poderia ser baseada apenas no inculto, no primitivo, no selvagem – no caso, as comunidades indígenas que habitavam a

³⁰⁶ Cf. BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencariana de uma identidade da Nação brasileira. *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, v.26, n° 51, p. 96.

região – por isso ele recorreu à antiguidade da colonização portuguesa como definidora de uma tradição. Logo nas primeiras páginas do romance, escreve:

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia. A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações. Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.³⁰⁷

No trecho, o presente do escritor é comparado ao passado. Na verdade, são dois passados: o da sua infância e o da metade do século XVIII, período em que transcorre o romance. Do tempo de sua infância, ele lamenta a longa ausência da terra natal e o desejo de “respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante”. Um passado próximo que perde “a primitiva rudeza”. Essa é a justificativa do escritor para retomar um passado mais distante, de um século. Naquele passado, o sertão era mais intocado, mais primitivo.

Tal perspectiva coaduna-se com a ideia de nação presente na obra de Alencar. Os atributos culturais típicos do país formaram-se no passado, por intermédio da aclimação dos portugueses aos trópicos e de sua mestiçagem com os indígenas. Em seu tempo, Alencar observou certa descaracterização da cultura brasileira, em virtude da invasão estrangeira e do aprofundamento do processo civilizatório, que, segundo o autor, nivela os homens, tornando as nações indistintas.

José de Alencar, portanto, constrói a imagem de nação como alegoria da ruína. A nacionalidade está sendo deteriorada por uma atualidade que corrói, fragmenta, despersonaliza. Exige, portanto, a sua restituição em um passado íntegro e estável, ocorrente no plano da narrativa. Segundo José Reginaldo Gonçalves,

³⁰⁷ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 4.

Em outras palavras, a coerência narrativa é concebida, ilusoriamente, como narrativa factual. A nação é transformada em um distante objeto do desejo – o distante passado nacional, a identidade nacional autêntica – contaminado pela coerência com que é narrado, e simultaneamente, buscado. Incoerência e diferenças, indeterminação e contingência são expulsas do limite do discurso nacional, e concebidas como parte de nossa vida cotidiana. A coerência e integridade de que carecemos são projetados numa dimensão ausente, que é tornada presente pelas narrativas sobre a identidade e o passado nacional.³⁰⁸

A ambiguidade do pensamento de Alencar reside no fato de que o processo civilizatório do presente é submetido a duras críticas, mas esse mesmo processo é positivado no passado. Com efeito, seria a colonização portuguesa que ocuparia o “vastíssimo deserto” em que se encontrava o sertão.

Desta forma, o que o escritor realizou foi a narração de uma civilização passada que era superior à civilização presente. Isso se deu com a elaboração imaginária de uma nobreza da terra. O projeto independentista de José de Alencar pressupunha uma diferenciação da antiga metrópole portuguesa, contudo, era somente com origem nela que se constituiria uma linha de continuidade entre o passado e o presente, forjando uma ancestralidade para a civilização nos trópicos. Nesse sentido, a família de Campello, epicentro da narrativa, é envolta por uma aura de exemplaridade.

Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em torno de si o deserto que os cercava. Havia fazendeiro, e o capitão-mor Campello era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na *libré* de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.³⁰⁹

Essa forma de qualificação da elite rural permeia todo o romance. O escritor não poupa a tinta ao descrever a riqueza e opulência que cercavam as famílias ricas do sertão.

³⁰⁸ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996, p. 20.

³⁰⁹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 44. (V.1)

Estas eram superiores em bom gosto e refinamento aos atuais nobres residentes na capital do Império e à própria nobreza metropolitana contemporânea ao tempo do romance. A colonização cortou o “deserto” dos sertões, onde antes habitavam o primitivo e o selvagem, e ali fundou uma civilização que deveria servir de espelho para sociedade desejada pelo romancista. Isso porque, à riqueza e à opulência, a nobreza sertaneja acrescia a moderação, a austeridade, a generosidade e, o que é mais importante, a autoridade:

Para segurança da propriedade e também da vida, tinham necessidade de submeter à sua influência essa plebe altanada ou aventureira que os cercava, e de manter no seio dela o respeito e até mesmo o temor. Assim constituíam-se pelo direito da força uns senhores feudais, por ventura mais absolutos do que esses outros de Europa, suscitados na média idade por causas idênticas. Traziam séquitos numerosos de valentões; e entretinham a soldo bandos armados, que em certas ocasiões tomavam proporções de pequenos exércitos.³¹⁰

Portanto, onde existia uma “plebe altanada” e “aventureiros”, os senhores de terra, aqui comparados a senhores feudais, impuseram a ordem, princípio basilar de uma civilização nos sertões. Comparada com a sociedade urbana – que José de Alencar associava a desordem e a barbárie, ou mesmo, a aparência e superficialidade – a sociedade sertaneja distinguia-se pelo controle e estabilidade, irradiadas pelo poder absoluto dos senhores.³¹¹ A cosmovisão do romancista fundamenta-se, sobretudo, na narração de uma sociedade rural autoritária e paternalista, que deveria servir como exemplaridade para a constituição de uma cultura nacional.

No sertão, entretanto, não só imperava a civilidade e a ordem. Os senhores, como Alencar faz ver, eram mandões que “exerciam soberanamente o direito de vida e de morte,

³¹⁰ Id. *Ibid.*, p. 93.

³¹¹ Como as cidades surgiram como o espaço do risco e das classes perigosas no século XIX no Brasil, as imagens da estabilidade política eram associadas à subordinação aos senhores de terra. Cf. PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Tese de doutorado: IFCH-Campinas, 1999.

jus vitae et necis, sobre seus vassalos”, sem o que não era possível exercer qualquer tipo de governo. A sociedade sertaneja era baseada majoritariamente no exercício da violência.³¹² De forma geral, esses “senhores feudais” tangiam a arrogância e eram ciosos da suntuosidade que os cercava. Tal arrogância é causa, segundo o autor, das encarniçadas lutas que assolavam aquelas terras, como fora manifesto na afamada pendenga entre Montes e Feitosas.³¹³

Romanescamente, ele resolveu esse dilema, criando uma camada senhorial bondosa, honrada e paternal. Seriam esses senhores os verdadeiros focos de uma verdadeira civilização nos sertões. Com isso, ele processou uma importante depuração do tipo ou perfil da elite local. Ao se centrar na família Campello, visava a diferenciá-la de outras tantas famílias do sertão. A nobreza da terra, portanto, foi alegorizada na figura de Campello. Homem de “temperança de gesto e palavra”, cuja disciplina e “moderação inabalável” — que não descaiam em vulgaridades — “impunha a quantos lhe falavam um irresistível acatamento”. Campello, que “provinha de sangue limpo, mas plebeu”, e “conseguindo título de nobreza, queria merece-lo por seus dotes, e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão”. É, portanto, mais nobre do que os nobres da corte.

Desta forma, Campello se diferencia de outros senhores pela moderação, senso de justiça e obediência conquistada, não pela imposição, mas pelo respeito. Tais qualidades levam o leitor a certa simpatia pela figura desse personagem. De certa forma, Alencar estava arbitrando sobre como deveriam ser os senhores: bons, justos, paternais. Se, como vimos, a cidade é vista como *locus* da civilização decadente, sendo necessário negá-la, no sertão era necessário processar uma depuração. Domada a violência e

³¹² Cf. MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Op. Cit.; VIEIRA JUNIOR, Antônio Otaviano. *Entre paredes e bacamartes: história da família no sertão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha; HUCITEC, 2004.

³¹³ Os Montes e os Feitosas foram duas famílias que travaram entre si, na primeira metade do século XVIII, uma violenta guerra nos sertões do Ceará pela posse das terras marginais do rio Jaguaribe e afluentes. A Guerra envolveu vários índios Tapuias, entre eles os Jucás, que habitavam a região dos Inhamuns.

controlada a arrogância vigente entre os potentados do sertão, esses figurariam como exemplo de uma camada verdadeiramente civilizada, diversa da civilização de fachada predominante na corte.

Entre uma elite decadente citadina e um povo bárbaro, restava a nobreza do campo.³¹⁴ Alencar, desta maneira, cria a imagem de uma nobreza rural, austera e morigerada. É levando em conta essa perspectiva senhorial que se deve analisar como a cultura popular é integrada ao projeto alencariano de nacionalização da cultura brasileira.

5.2 O Vaqueiro

O vaqueiro, conforme aponta Ivone Cordeiro Barbosa, possuía lugar privilegiado na sociedade do sertão.³¹⁵ Baseada na quarteação,³¹⁶ a atividade pecuária possibilitava aos vaqueiros tornarem-se um dia fazendeiros. Daí o importante lugar dado a ele na narrativa alencariana. A positivação do vaqueiro como alegoria da nação, figurando-o como um herói, oferecia ao escritor uma brilhante solução na construção de uma narrativa da identidade brasileira. O vaqueiro é a alegoria do povo. Ele era forte, valente, saudável, honrado e justo. No caso de Arnaldo, havia também certa obediência, sub-reptícia, mas havia. José de Alencar nos faz crer que a desobediência de Arnaldo se dava não por desacreditar da autoridade de Campello, mas porque era um filho das selvas, como são os índios. O herói mestiço prefere a liberdade primitiva. Aproximando-o ao indígena, o romanista ressalta seus atributos míticos.

³¹⁴ Raymond Williams, ao estudar as representações da Inglaterra rural, apontou esse aspecto seletivo criado pela literatura sobre o campo, que serviu de repositório de uma tradição, sendo figurado como simples e morigerado. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

³¹⁵ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum...* Op. Cit.

³¹⁶ Nas fazendas da pecuária, os senhores, além dos muitos empregados, tinham vaqueiros que trabalhavam para ele em regime de quarteação, ou seja, dos gados recolhidos e ferrados, um pertencia aos vaqueiros.

O ponto alto do romance, em que se mostram as façanhas de Arnaldo, é a narração da vaquejada. José de Alencar demora-se nela por muitas páginas. Com efeito, é esse costume um dos que melhor se prestam ao seu projeto literário de positivar a cultura nacional. Dentre as muitas tarefas que compõem o dia a dia do vaqueiro, o romance recorta e enfatiza aquelas que o associam à ideia de nobreza e heroísmo. Comparando os vaqueiros aos cavaleiros árabes e citas, aqueles superam estes em destreza e valentia, pois, como anota:

O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes do que uma corda de cânhamo, e crivados de espinhos. Ele não vê o solo que tem debaixo dos pés, e que a todo o momento pode afundar-se em um tremedal ou eriçar-se em um abrolho. Falta-lhe o espaço para mover-se. Às vezes o intervalo entre dois troncos, ou a aberta dos galhos, é tão estreita, que não podem passar, nem o seu cavalo, nem ele, separados, quanto mais juntos. Mas é preciso que passem, e sem demora. Passam; mas para encontrar adiante outro obstáculo e vencê-lo.³¹⁷

Eram, pois, o vaqueiro e o índio alegorias da nacionalidade brasileira. Os predicativos que lhes são atribuídos são praticamente os mesmos: heroísmo, destreza, valentia, força, liberdade, rusticidade, primitivismo, honra etc. O índio, no entanto, tem um traço que não tem o vaqueiro: a insubmissão. Arnaldo, como vimos, mantém-se insubordinado durante quase todo o romance, deixando clara sua descendência indígena. Ser vaqueiro, contudo, não o desagradaria muito, pois como escreve Alencar:

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. Esta circunstância levou Arnaldo á condescender por enquanto com a vontade do capitão-mor. Fosse outro o emprego, que apesar da disposição de seu ânimo, não o aceitaria por uma hora.³¹⁸

³¹⁷ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Op. Cit., p. 80. V.2.

³¹⁸ Id. Ibid. P. 18 (v.2).

Aqui aparece mais uma condição determinante a escolha do vaqueiro. Entre todas as formas de trabalho que aparecem no romance – escravos, pajens, servidores domésticos – é a pecuária alçada à condição de representar a cultura nacional. É notável a constituição de uma tradição cultural mediante um processo acentuadamente seletivo.³¹⁹ Os costumes urbanos são negados e entre os costumes populares rurais só alguns são dignos de figurar como formadores do povo brasileiro. O interesse pelo vaqueiro dá-se pelo fato de ele não entrar na “classe dos servidores estipendiados”. Com essa operação, silenciam-se todos os costumes dos escravos e dos homens livres pobres. A exclusão social é causa de uma exclusão cultural, a cultura do pobre não é digna de visibilidade.

5.3 O indígena entre a “selvageria” e o colaboracionismo

Os índios aparecem de forma tangencial na narrativa de *O sertanejo*. Como é perceptível em seus paratextos, esse romance pode ser classificado nas categorias de regional e histórico. Nesse sentido, o autor intenta narrar as relações dos índios com o colonizador em um momento em que estes já estão significativamente integrados à sociedade colonial. Exemplo disso é a figura de Arnaldo. Ele tem ascendência indígena, mas já está relativamente integrado à civilização colonial por meio da atividade da pecuária e de certa subordinação ao dono da terra, que é Campello. O romance é narrado na óptica do colonizador, que mantém sob seu domínio um séquito de subordinados, entre eles negros, pobres e mestiços.

No romance figuram também índios que formam “nações” não subordinadas aos grandes proprietários. Os Jucás são os que aparecem no romance. O nome, segundo Alencar, significa matar, e seu chefe é Anhamun, que se traduz como irmão do Diabo. Os

³¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Jucás habitam a região de Cratiús, fronteira às terras onde se desenvolveram as fazendas de gado.³²⁰

Na narrativa ficcional, no início, a relação dos colonizadores com os índios era de animosidade. De acordo com Alencar; “depois de renhidos combates, os Jucás refugiaram-se nos Cratiús, de onde refazendo as perdas sofridas e aproveitando a experiência anterior, se lançaram de novo na ribeira do Jaguaribe, assolando as fazendas e povoados”.³²¹ Reduzidos a uma região, os Jucás passaram a representar uma ameaça à civilização do gado. A esse respeito, escreveu Alencar: “não se tinham animado ainda a assaltar a Oiticica, onde o capitão-mor estava pronto a recebê-los; mas seus insultos eram constantes, não se passava semana em que não matassem algum agregado da fazenda, ou não queimassem plantações”.

Em razão dessas ameaças a sua fazenda, Campello combateu os Jucás, prendendo o seu chefe, Anhamun. A impressão que se tem é a de que são os índios os verdadeiros agressores da trama. Afinal, são eles que estão insultando, roubando, destruindo as fazendas e matando. A fronteira entre as sociedades indígenas e a “civilização” é rompida, e Alencar considerou os índios os responsáveis por essa violação dos limites. Isso justifica a atitude de Campello em defender as suas terras, dando combate aos índios. A perspectiva de Alencar ainda é a dos senhores, pois seu olhar é projetado da fazenda para fora e não ao contrário.

Existe, todavia, uma ambiguidade na visão de Alencar que fica bem expressa na recusa de Arnaldo em combater os Jucás. O narrador justifica essa recusa nos seguintes termos: “O rapaz tinha lá para si que os índios não faziam senão defender a sua

³²⁰ A economia da pecuária desenvolveu-se predominantemente nas margens dos rios Jaguaribe e Acaraú.

³²¹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, Op. Cit., p. 187. V.2.

independência, e a posse das terras que lhes pertenciam por herança e de que os forasteiros os iam expulsando. Fora esta a razão por que não se empenhara em combater-los”.³²²

A certa altura da narrativa, o combate entre os Cratiús resulta na prisão de seu chefe. Arnaldo, por simpatia ao chefe Anhamum, liberta-o do cativo da fazenda Oiticica. Com isso estabelece com Anhamum uma amizade, que leva o chefe a tratá-lo como *coapara*, que, segundo Alencar, significa camarada ou mesmo amigo dedicado. Tal amizade será fundamental para o desenrolar da trama, pois foi por meio dela que a família de Campello e sua fazenda foram salvos da invasão de Fragoso. A amizade dos Cratiús coroa o final do romance e restabelece a paz.

A questão é resolvida, portanto, em termos de uma conciliação. Por meio desse enredo, José de Alencar corrobora um argumento muito comum utilizado pelas elites ao longo da colonização e cristalizado na historiografia oitocentista no Brasil. Segundo essa visão, era necessário fazer uma distinção entre índios aliados e opositores dos portugueses. Os aliados são normalmente bem-vistos pela historiografia, pois colaboraram na expulsão dos franceses e holandeses, sendo também fundamentais no processo colonizador. Mediante o estabelecimento desses laços de amizade, foi possível levar a cabo a “guerra justa”³²³, contra as “nações” indígenas que, não integradas à colonização, eram tidas como bárbaras.³²⁴ Desta forma, a amizade entre índios e portugueses foi essencial na colonização dos sertões. José de Alencar traz para o plano da ficção esse episódio da história da relação entre índios e portugueses e toma partido dos colonizadores.

³²² Id. *Ibid.*, p. 189.

³²³ A noção de Guerra Justa foi estabelecida no final do século XVIII pelas autoridades portuguesas como forma de conciliar a necessidade de colonização e de integração dos indígenas por meio pacífico. Aqueles que resistiam à colonização podiam ser mortos e escravizados, os que colaboravam com os colonizadores deveriam ser integrados à sociedade colonial em casamentos e aldeamentos. Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da. *Política Indigenista no século XIX*. In: *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

³²⁴ Cf. BARROS, Paulo Sérgio. *Confrontos invisíveis: colonialismo e resistência indígena no Ceará*. São Paulo: Annablume, 2002.

Ademais, como bem afirma Leyla Perrone Moises, não representando real ameaça à sociedade civilizada em que vivia Alencar, os índios foram objeto das mais mirabolantes projeções dos escritores. Transplantados para um passado e um lugar distante dos conflitos urbanos, os indígenas se conformavam bem nos desejos de liberdade, resistência e bravura, o que era caro ao projeto dos românticos para a nação brasileira. José de Alencar não tem a mesma posição em relação aos negros. Representando real ameaça à sociedade escravocrata “civilizada”, os afrodescendentes não são figurados como combativos e resistentes. Aliás, Alencar qualifica o negro como submisso. Com efeito, com relação aos índios, o romance reitera, segundo Ivone Cordeiro,

[...] os propósitos da política oficial adotada na segunda metade do século XIX, cujo objetivo era diluir as populações indígenas no conjunto da população, como forma de negar a sua existência e produzir uma legitimidade em torno do histórico processo de expropriação de suas terras.³²⁵

Desta forma, o romance insere-se em uma estrutura de sentimentos com respeito aos índios no Império. Em resumo, as elites sustentavam uma política de silenciamento, com base na constatação de que no Brasil não havia mais índios, pois estes haviam sido assimilados à população brasileira³²⁶. Outros romances de Alencar, como *Iracema e O Guarani*, evidenciam esse “mito sacrificial” do indígena, que, no plano narrativo, é figurado através da morte ou do apagamento da cultura das comunidades indígenas no desfecho da narrativa.³²⁷

³²⁵ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum*: o sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000, p. 83.

³²⁶ VALLE Carlos Guilherme Octaviano do. Aldeamentos indígenas no Ceará do século XIX: revendo argumentos históricos sobre desaparecimento étnico. In: PALITOT, Estêvão Martins (org.). *Na Mata do Sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009.

³²⁷ OLIVEIRA. João Pacheco de. As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: KNAUSS, Paulo, AZEVEDO, Cecília, ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 229-268.

A cultura indígena também perpassa todo o romance mediante a constituição do perfil de Arnaldo. Ele é sempre descrito com atributos que o identificam como índio, apesar de ser um mestiço. “A agilidade de um tigre” e “rompeu-lhe do seio um grito selvagem” são metáforas que ligam Arnaldo aos caracteres indígenas. Ele, como os índios, é filho da selva e, por essa proximidade, confunde-se com a própria natureza; o primitivismo do que é intocado, puro, virgem, ingênuo; uma virgindade exuberante e grandiosa; uma profunda comunicação com a natureza transparece em várias passagens do romance. No escuro da noite, deitado no cimo das árvores, Arnaldo avista os olhos fosforescentes de uma onça. Não aparenta nenhum medo, muito pelo contrário, conversa com o bicho como se fosse um velho conhecido. Noutra passagem, “si a juriti arrulhava no ninho, respondia-lhe, Arnaldo docemente, com um quérulo gorjeio”.³²⁸

Ao denominá-lo sertanejo, Alencar tipifica o personagem Arnaldo. Sertanejo é uma classificação indicativa de que Arnaldo não é mais um indígena, mas um homem dos sertões, um mestiço. Por configurar um tipo épico, o personagem não representa um indivíduo, mas é portador das características de toda a sociedade³²⁹. O personagem é configurado como um tipo fechado: não oscila, não titubeia, é resoluto, convicto, não tem dramas existenciais. Apenas um dilema acompanha Arnaldo: o amor. Esse é, porém, para o protagonista como outros obstáculos a ele impostos; ele não tem dúvidas, seu amor é transparente e verdadeiro. O que o impossibilitava era uma barreira intransponível, que, no romance, representa uma questão de classe social: Flor é nobre, Arnaldo é um vaqueiro.

Outro dilema são as posições assumidas diante de Campello, seu patrão. Arnaldo ao longo do romance, reitera a sua liberdade, sua vontade de ser nômade, de viver no seio

³²⁸ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 74. V.2.

³²⁹ MORAES PINTO, Maria Cecília de. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

da floresta, de ser um selvagem, um índio. Essa atitude de Arnaldo é causa de uma das principais contrariedades de Campello, que vê naquilo um desacato a sua suprema autoridade. Arnaldo, portanto, representa uma selvageria que se instaura no seio da estabilidade autoritária da civilização sertaneja, figurada pela fazenda Oiticica.

Apesar de seu instinto selvagem, no entanto, que o faz insubmisso e incontrolável, mantendo ao longo de todo o romance uma resistência à autoridade do Capitão-Mor, Arnaldo ainda se coloca como um seu subordinado. Tal subordinação se dá por um respeito incorruptível e é justificada, pelo próprio personagem, por uma relação basicamente paternal. Alegando, por exemplo, por que Jób deveria deixar a sua cabana, Arnaldo afirma: “— E tu sabes que o capitão-mor é a sombra de meu pai neste mundo”.³³⁰ Isto indica uma relação permeada por laços paternalistas. Campello queria Arnaldo como seu principal vaqueiro, já que o pai dele fora seu vaqueiro. São relações de subordinação cortadas por laços de amizade e reciprocidade.

Essa tensão é um dos cernes principais do enredo. Arnaldo se tornará ou não um subordinado de Campello? O que o faz vacilar é menos o reconhecimento da autoridade de Campello do que o amor a Flor. Em muitos momentos da narrativa, ela pede a Arnaldo que obedeça ao seu pai, que reconheça a sua rebeldia como uma inconseqüência. É exatamente esse amor romântico a fazer com que Arnaldo se submeta. É o amor que “amansa” o instinto selvagem de nosso herói épico. Essa conciliação é coroada com Arnaldo ajoelhando-se e beijando a mão de Campello, como reconhecimento de autoridade. O fazendeiro, por sua vez, dá a Arnaldo o seu nome, o que indica uma despersonalização da figura de Arnaldo. Como é sabido, o batismo é o ato mais simbólico da conversão dos indígenas à cultura do colonizador, por meio dele os religiosos

³³⁰ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 107. V.1.

acreditavam apagar os traços de barbaridade dos indígenas.³³¹ Sendo assim, a submissão e conversão de Arnaldo processam-se por duas perspectivas ocidentais e cristãs: o amor romântico e o batismo.

5.4 Outros setores subalternos do sertão

O colmo da cabana era de palha da carnaúba; como do tronco eram os esteios e cumeeira, e dos talos a porta aberta nesse momento. O interior constava de um só repartimento com uma emposta de esteira da mesma palha, levantada no meio da choupana. A um lado via-se um balaio com o feitiço de mala e tampa também de palha de carnaúba trançada; fronteiro um entre cujo leito era formado das aspas da palmeira que fornecera todo o material da habitação.

José de Alencar, *O sertanejo*

Nesta passagem, está expressa, em parte, a condição social do pobre. Em contraste com a suntuosidade da morada de Campello, aqui vemos a pobreza, a precariedade, a pequenez. No caso, Alencar parece estar mais preocupado em tipificar uma forma de construir as casas no Norte, com o uso artesanal da carnaúba, do que denunciar a condição da miséria do sertanejo. No livro, a pobreza é vista como singela. O velho Job, por exemplo, gosta de dormir “ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a tem os mais suntuosos palácios”³³². Com efeito, a pobreza é representada como virtude cristã e deve ser contrastada com a sociedade cortesã. A liberdade de Job está na fruição da natureza e não no estabelecimento de uma relação social.

³³¹ NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios (colonialismo e repressão cultural)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

³³² Id. *Ibid.*, p. 64.

A narrativa deixa entrever, contudo, uma limitação dessa liberdade. Job é obrigado a deixar sua cabana e esconder-se na selva, coagido pela autoridade de Campello. Arnaldo justifica a necessidade de Job fugir da cabana, pois ele é um dos principais suspeitos do incêndio que ia matando a filha do Capitão-Mor. Ele diz a Job: “— O capitão-mor é severo, e duro de abrandar”.³³³ O velho deveria ser subordinado e servil, respeitando a suprema autoridade de Campello.

Ilustra melhor essa perspectiva senhorial a atitude de Campello em relação a outro morador de suas terras: José Venâncio. Este havia se instalado nas terras de Campello sem a sua autorização e construído o seu “casebre de emboço coberto de palha”³³⁴. José Venâncio foi duramente advertido pelo senhor, que observou que a cumeeira de sua casa era feita de carnaúba. Não tendo conhecimento das ordens expressas pelo potentado, de que não queria ver cortado um pé de carnaúba em suas terras, ele pediu desculpas e “curvou de leve o joelho, fazendo submissa reverência ao capitão-mor”.³³⁵ José de Alencar quis conduzir o leitor a uma simpatia pelo senhor, pois nas páginas anteriores havia escrito sobre a generosidade de Campello. Ele foi figurado como bondoso, pois deixava continuar vivendo na fazenda José Venâncio. Foi também representado como um homem sábio, pois assim aconselhava seu morador: “— A carnaúba é um presente do céu: é ela que na seca dá sombra ao gado, e conserva a frescura da terra. Quem corta urna carnaúba ofende à Deus, Nosso Senhor; e nós não podemos os deixar sem castigo tão feio pecado. Vai em paz, José Venâncio”.

Vale notar que, apesar de não ter pensado estritamente em termos de raça, como foi predominante entre os escritores de uma geração de 1870³³⁶, *O sertanejo* está

³³³ Id. Ibid., p. 59.

³³⁴ Id. Ibid., p. 12. V. 2.

³³⁵ Id. Ibid., p. 14.

³³⁶ A geração de 1870, formada por escritores das faculdades do Recife e Fortaleza, é considerada a introdutora das ideais positivistas e evolucionistas no Brasil. Em termos literários, eles são os responsáveis

salpicando de referências ao determinismo racial. Escrito em 1875, depois de José de Alencar ter recebido duras críticas dos escritores nortistas, sobretudo Franklin Távora³³⁷, o romance reverbera várias teorias raciais da época. Ao tratar especificamente do indígena, José de Alencar o envolve em uma áurea mítica, de forma que, alegorizado, ele transcende características de raça. Importavam, no índio, como visto anteriormente, a sagacidade, a coragem, a força, a comunhão com a natureza, a valentia, o que o liga, não especificamente, a teorias raciais, mas à alma positivada da nação. Observe-se, com efeito, que quase não há caracteres depreciativos da raça indígena.

No que diz respeito ao negro e sua cultura, como já apontamos, é notório um quase completo silenciamento. Estes aparecem normalmente na figura dos pajens, servindo à mesa, conduzindo os senhores e até tocando para acompanhar a ceia, como descrito na seguinte cena: “[...] durante essa primeira parte do almoço, alguns pajens tocavam charamelas, gaitas e outros instrumentos que formavam então, as bandas de música marcial”³³⁸. Os negros, aqui, não tocam os instrumentos característicos de sua cultura³³⁹, nem, pelo que parece, as suas músicas. São integrados a uma cena cultural dos brancos. Há, no entanto, um momento no romance em que o negro contribui para o “caráter” do brasileiro e que Alencar expressa em termos de miscigenação:

Luiz Onofre era um produto desse cruzamento de raças a que se deu o nome de curiboca. Assim como a sua tez representava a fusão das três cores, a alva, a vermelha e a negra, da mesma sorte o seu caráter

pelas principais ideias que fundamentam o realismo-naturalismo. Entre os escritores, destacam-se Sílvio Romero, Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Tobias Barreto.

³³⁷ A polêmica partiu de Franklin Távora, que escreveu um conjunto de cartas a Feliciano de Castilho, denominadas Cartas a Cincinato, nas quais elabora duras críticas às figurações que José de Alencar faz das gentes do sertão, como dos enredos dos romances alencarianos, sobretudo *Iracema*. Cf. RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro...* Op. Cit.

³³⁸ Id. Ibid., p. 111.

³³⁹ A presença cultural do negro, ainda no século XIX, foi marcante, inclusive no Ceará. Estudos recentes revelam como os negros estavam inseridos no cotidiano da cidade de Fortaleza do século XIX e sua resistência cultural através dos congos, das Irmandades do Rosário, sambas e outras manifestações culturais. Cf. MARQUES, Janoti Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações*. Fortaleza: UFC, 2008. (Dissertação de Mestrado)

compunha-se dos três elementos correspondentes àquelas variedades. Tinha a avidez do branco, a astúcia do índio, e a submissão do negro.³⁴⁰

O escritor o caracterizou assim para mostrar que “Fragoso não podia achar melhor instrumento para seu projeto”,³⁴¹ que era o de raptar Flor, dado que Campello tinha praticamente lhe negado a mão da filha. Portanto, o negro entrou como o componente formador de uma cultura, condicionado por uma raça, que o fez mais adequado às ações de rapinagem, banditismo e outras atitudes nefastas. Em *O sertanejo*, Alencar levou em consideração a raça negra, mas a custo de suas características raciais aparecerem como fator negativo e condenável do caráter do povo brasileiro. E o que é mais interessante notar: em contraposição ao sentimento de independência do indígena, o negro foi figurado como obediente e submisso. Com efeito, a cultura afrodescendente não se coaduna com a ideia de identidade nacional que José de Alencar queria formar para a nação brasileira.

No romance *O sertanejo*, os ladrões, os ciganos e vagabundos são também representados. José de Alencar os descreve sob uma perspectiva dos proprietários de terra. Dos seus costumes, a ênfase recai sobre os roubos de animais e de crianças. Não importam seus cantos e danças, vestimentas, hábitos alimentares, mas o fato de que representam perigo aos senhores. Mais uma vez a memória é um critério de verossimilhança da narração:

O escritor destas páginas ainda tem viva a lembrança dessas partidas de ciganos, que muitas vezes se arrancharam no sitio onde nasceu; e cuja derrota era assinalada pelo desaparecimento das aves de criação e animais domésticos, especialmente cavalos, quando não havia a lamentar o furto de crianças, de que faziam particular indústria.³⁴²

³⁴⁰ José de Alencar. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 126.

³⁴¹ Id. Ibid., p. 126.

³⁴² Id. Ibid., p. 114. V.2

O costume particularmente descrito por Alencar é uma ilustração da manha e sordidez que atribui aos ciganos. Quando volta da caça ao Dourado, Arnaldo vê um rapaz que

[...] estava a fazer ao baio uns afagos e carícias, tão gacheiros que para exprimi-las adotou a língua o seu próprio nome. O povo rude chamava a isso, enfeitiçar o cavalo; e acreditava que o animal assim enliçado fugia do dono para seguir o ladino.³⁴³

Ademais, vale observar que, quando os pobres aparecem no romance, são quase sempre adjetivados como vagabundos e bandidos, a não ser que estejam submetidos ao jugo dos senhores.³⁴⁴ Destaca-se aqui o importante papel civilizatório que é atribuído aos senhores, que faz parte de uma estrutura de sentimentos com respeito aos homens livres pobres: quando não submetidos à ordem senhorial ou integrados à civilização, são tidos geralmente como “classes perigosas”, representando sério risco à propriedade.³⁴⁵

É relevante transcrever uma longa passagem do romance em que José de Alencar descreve o cotidiano de trabalho dos sertanejos. Percebe-se, neste caso, um detalhamento das diversas atividades das grandes fazendas de gado do sertão. Além da atividade predominante, a criação de gado, pelo escritor considerada como a mais nobre, há outras que constituíam a subsistência do sertanejo, como são as da mandioca e da cana. A fazenda aparece como um complexo que contém curral, engenho de cana e casa de farinha. De outro lado, estão assinaladas no romance diversas formas de relações de trabalho – o escravo e o livre – convivendo num mesmo espaço. Tudo isso converge para um centro: a casa do senhor, que, de sua varanda, supervisiona com grande entusiasmo.

Vejamos:

³⁴³ Id. *Ibid.*, p. 114.

³⁴⁴ PECHMAN, Robert Moses. *Op. Cit.*

³⁴⁵ PINHEIRO, Francisco José. O homem livre - pobre e a organização das relações de trabalho no Ceará. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, v. 20-21, nº 1e2, 1989/90, p. 199-230.

[...] lenhadores voltavam do mato carregados de feixes, enquanto os companheiros conduziam à bolandeira cestos de mandioca, ainda da plantação do ano anterior, para a desmancharem em farinha durante o serão. As mulheres livres ou escravas, umas pilavam milho para fazer o xerém; outras andavam nos poleiros guardando a criação para livrá-la das raposas; e os moleques as ajudavam na tarefa, batendo o mata-pasto, ou dando cerco às frangas desgarradas. As cozinheiras, encaminhando-se para a frente a fim de lavar ali na água corrente a louça de mesa e fogão, assim como as caçarolas, cruzavam-se em caminho com as lavadeiras que já se recolhiam com as trouxas de roupa na cabeça. Nos currais tirava-se o leite, acomodavam-se os bezeros, e cuidava-se de outros serviços próprios das vaquejadas, que já tinham começado com a entrada do inverno, porém só mais tarde deviam fazer-se com a costumada atividade. Era a este, de todos, o mais nobre dos labores rurais, que o capitão-mor costumava assistir regularmente, para o que toda a tarde à hora da sombra transportava-se ele do seu posto no patamar da casa, e vinha com a família sentar-se defronte do curral na mesma poltrona, que o pajem levava após si. D. Genoveva entendia mais particularmente com o leite, o qual ali mesmo distribuía; uma parte entregava-se às doceiras incumbidas dos bolos e massas; outra repartia pelas crias, e o resto era levado à queijaria. Isto quando não tinha chegado ainda a força do inverno, porque nesse tempo havia tal abundância, que se enchiam todas as vasilhas e até os cochos onde os cães do vaqueiro iam beber.³⁴⁶

O quadro é realmente pitoresco. O escritor representa-o como uma lembrança, pois, como afirma, na sua infância teve ocasião de ver essa “singela história”. O recurso da memória é mais uma vez agenciado como forma de legitimar um discurso. O mais interessante no trecho, entretanto, é que essa paisagem é pintada em um final de tarde. As cenas de trabalho se misturam ao crepúsculo, dando uma impressão de beleza e enternecimento. O senhor vê tudo isso com satisfação e lirismo. Essa é, sem nenhuma dúvida, uma perspectiva da boleia,³⁴⁷ como afirmou Raymond Williams. Visto sob o ângulo do senhor, o trabalho é uma atividade que causa satisfação e nobreza, inclusive o trabalho escravo. O que é elidido, no caso, são os elementos penosos e martirizantes do trabalho, que em nenhum momento é mostrado pelo escritor.

³⁴⁶ ALENCAR, *O sertanejo*, Op. Cit., p. 243. V.1.

³⁴⁷ A categoria “perspetiva da boleia” é formulado por Raymond Williams como meio de referir-se àquele olhar sobre a realidade do campo de um ponto de vista de uma janela de um trem. Vista sob esse ângulo, ou melhor, de fora, a realidade do campo geralmente aparece como um quadro que emana lirismo e beleza. Cf. WILLIAM, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Op. Cit.

5.5 Cultura popular, cultura de elite: os limites da circularidade

Como afirmou Peter Burke, em razão da variedade das manifestações do povo seria mais apropriado falar em culturas populares³⁴⁸. Além de sua variedade, as culturas populares mantêm intenso fluxo com a cultura erudita. Daí a dificuldade que se tem de partir de uma estratificação social para inferir uma estratificação também cultural. Muitas das práticas culturais das classes subalternas são compartilhadas pelas elites e vice-versa. Isso não significa pintar um quadro róseo do intercâmbio cultural entre esses dois segmentos.

Existem casos em que é realmente muito difícil perceber a linha que separa essas culturas. Em algumas propriedades rurais, os senhores comungavam a cultura dos sertanejos: comiam a mesma comida, usavam vestimentas parecidas e participavam de algumas festividades em comum. Não quer dizer, porém, que os senhores deixem de exercer a sua posição de mando e mantenham-se em posições sociais e materiais superiores aos seus subordinados. Por outro lado, em algumas festividades coletivas, religiosas ou laicas, percebe-se que existem lugares demarcados em que os senhores reafirmam sua distinção social e cultural.

As modalidades de contato e as formas de interação da cultura da elite com a cultura popular são múltiplas e se dão em contextos históricos e sociais diferentes. São normalmente trocas desiguais, mas que variam segundo o interesse e a posição social dos grupos em questão. As apropriações do popular pela cultura erudita, e o reverso, dependem das configurações sociais e relações de poder de uma determinada sociedade.

No romance *O sertanejo*, a variedade da cultura popular é perceptível. São ciganos, vaqueiros, negros, agricultores, índios, que se entrecruzam no romance,

³⁴⁸ BURKE, Peter. Op. Cit.

revelando a heterogeneidade de culturas que convivem no sertão. A questão a ser expressa é como Alencar traz para o plano da narrativa essas diversas experiências e as suas muitas formas de contato e relação com a cultura da elite. Desse modo, é possível entender como são transculturadas essas culturas no plano da narrativa romanesca.³⁴⁹

No concernente à cosmovisão, José de Alencar vê a crença do sertanejo como superstição. Em várias passagens do romance, quando o autor se reporta ao imaginário mítico do sertanejo, faz questão de observar que ele é próprio do povo rude. Marca com isso um distanciamento entre o culto e o popular. A ciência é a explicação que é usada para desmistificar as “crendices” do povo. Este mantém certas crenças em virtude da ignorância. O narrador reafirma sua superioridade cultural ao buscar uma explicação dentro de sua visão de mundo para fatos explicados de outra forma pela cultura popular. Faz isso no sentido de desprestigiar o outro, ou vendo-o como equivocado, ou tipificando-o como exótico.

Em certo momento do romance, José de Alencar compara três visões que explicam um acontecimento sobrenatural: o fato de Arnaldo ter amansado, apenas com um olhar, a onça que iria atacar Flor. Na visão de João Coité, são coisas de feitiçaria e bruxaria, coisa de homem metido com o demônio. Aí aparece mais uma vez a figura de Job, o bruxo. João Coité relaciona o feito de Arnaldo à sua amizade com Job. Chamado para opinar sobre o fato, padre Telles, capelão da fazenda, enumera umas tantas coisas que provam a existência do sobrenatural, mas a tudo atribui milagre divino. Já Agrella, gerente da fazenda Campello, que com este se “unira à ponto de já não fazerem mais de uma pessoa, embora repartida por dois corpos”, sustenta a opinião de ser tudo aquilo da ordem do natural. Sendo Campello um homem reto e objetivo, e Agrella, sensato, fica a ideia de

³⁴⁹ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

que a explicação feiticista é equivocada e a cristã aceitável e recomendável, pois o milagre se fez para salvar a filha de Campello. Já a explicação de que “elas têm uma causa natural, conhecida dos que especulam estes arcanos da natureza” deixa transparecer uma posição do narrador. Depois o narrador esclarece o fato. Arnaldo tem a onça como uma velha conhecida, pois lhe poupa os filhotes e até os alimenta em um momento de seca. Sobressai, portanto, uma explicação natural, desacreditando das crenças do povo. Por fim, Campello afirma: “— Ora está a cousa explicada, sem milagres, nem feitiçarias. Ao cabo tudo vem dar nisto; *que* és um bravo, Arnaldo, valente como as armas”.³⁵⁰

José de Alencar aponta também a distância entre a cultura dos índios e sertanejo e sociedade civilizada das cidades. Há um momento no romance em que Arnaldo se mimetiza nas folhagens e tenta perscrutar o que estão conversando Fragoso e seus companheiros, querendo saber quais intenções do cavalheiro em relação a sua amada Flor:

Se Arnaldo conhecesse a cidade como conhecia o deserto e seus habitantes; si estivesse habituado a observar a fisionomia do homem com a perspicácia do olhar que penetrava a mais basta espessura e investigava o semblante, o gesto, o porte da floresta; com certeza adivinharia o que falavam entre si os quatro mancebos.³⁵¹

O autor coloca em conflito dois universos culturais que não conseguem traduzir um ao outro. Há uma economia de gestos nos homens civilizados que são inelegíveis para o homem da floresta. Na impossibilidade de compreensão Arnaldo evidencia esse estranhamento; contudo, o próprio narrador se coloca como um mediador entre essas duas culturas, conseguindo ler o que os personagens não leem e dando a entender que é o escritor o mais capaz de expressar essa essência profunda do *Volk*, como advogam os românticos.³⁵² Daí muitas vezes as expressões como “o homem da cidade não

³⁵⁰ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Op. Cit., p. 159. V.1.

³⁵¹ Id. Ibid., p 221.

³⁵² OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

compreende”, “ao homem civilizado parece estranho”, que deixam subentender que é tarefa do escritor e da literatura desvendar essa essência pulsante da nação, que se encontra em sua natureza selvagem.

Voltemos à citação que descreve o fim de tarde. Neste momento, são descritos o cotidiano de trabalho na fazenda, sob o olhar orgulhoso de Campello. Às cenas de trabalho vem compor o quadro campestre, o som prolongado do aboio e o ambiente festivo das cantigas de trabalho. Os vaqueiros voltam à fazenda entoando a poesia do Boi Espacio; poesia que lhe serviu de estudo para escrever *O nosso cancionero*. Alencar intercala o texto com um trecho da cantiga:

Vinde cá meu Boi Espacio,
Meu boi preto caraúna;
Por seres das pontas liso,
Sempre vos deitei a unha.

Criou-se o meu Boi Espacio
No sertão das Aroeiras;
Comia nos Cipoais,
Malhava nas capoeiras.

Foi este meu Boi Espacio,
Um boi corredor de fama;
Tanto corria no duro;
Como na varge de lama.

Nunca temeu á vaqueiro,
Nem à vara de ferrão;
Temeu á José de Castro
Montado em seu alazão.³⁵³

Intercalar a narrativa romanesca com a poesia popular tornou-se depois muito comum na literatura regional do Ceará. Franklin Távora usa o mesmo recurso no seu romance *O cabeleira* (1876), José Carvalho, em *Perfis sertanejos* (1897), Rodolfo Teófilo, em *O Paroara* (1899) Domingos Olympio, em *Luzia-Homem* (1903), Oliveira Paiva, em *Dona Guidinha do Poço* (1903), Gustavo Barroso, em *Terra do sol* (1912), e

³⁵³ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 248. V.1.

muitos outros.³⁵⁴ A literatura, portanto, cumpriria o papel de documentar e registrar os costumes populares. Nesse caso, pode-se dizer que José de Alencar tinha uma preocupação próxima da visão do folclorista, pois foi em poesias colhidas entre o povo que o autor se preocupou com o fato de a poesia não perder “sabor primitivo”. Com efeito, o tratamento das línguas populares, em seu confronto com a língua culta, foi posto por meio de uma dualidade imiscível. A língua culta, a do escritor, foi separada da língua popular, que manteve seu caráter de rusticidade e primitivismo. O romance criou uma hierarquia das línguas: de um lado, o culto, o refinado; de outro o rústico. As línguas populares, em sua tradição oral, estavam fadadas a um lugar de imobilidade e fixidez e tratadas como peças museológicas. José de Alencar processou sobre elas uma “integração racionalizadora”, conforme adverte Michel de Certeau.³⁵⁵ Elas passaram a servir a um projeto homogeneizador da constituição de uma língua geral, que era o português brasileiro. As línguas populares não eram para José de Alencar a língua literária. Tampouco era, evidentemente, a língua do escritor. Delas José de Alencar serviu-se para elaborar algumas variações do português da antiga metrópole, no seu projeto letrado de nacionalização da língua.

Vale notar ainda que, quando passa a qualificar a poesia e os cantos populares sertanejos, José de Alencar utiliza mais uma vez dois recursos, que é tônica de toda a obra. O canto de sertanejo é uma “ária rude” de um “bardo”. O primitivismo sertanejo deve ser comparado com a cultura ocidental. Bardo, ária, rapsodos são formas com que os escritores europeus classificavam a sua tradição histórica cultural, fundamental no estabelecimento da nacionalidade. Nesse sentido, o romancista escreve o romance *O sertanejo* com base numa “dialética” entre a diferença e a semelhança. A cultura brasileira é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com a tradição europeia. Desse

³⁵⁴ Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de Alencar. A cidade e o campo... Op. Cit.

³⁵⁵ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

movimento resulta uma síntese, algo novo e original, só possível com a incorporação dos costumes populares nacionais à cultura civilizada europeia. Essa dialética evidencia-se quando Alencar descreve a vaquejada, um costume local relacionada à atividade pecuária:

Havia naquela época entre os abastados criadores da província essa bizzaria de se vestirem de couro à sertaneja, e associarem-se assim por mero recreio às lidas dos vaqueiros, cujo ofício desta arte enobreciam. Nisso não faziam senão imitar os castelões e fidalgos da Europa que também se trajavam de monteiros, à moda rústica, para ir à caça. O sertão do Norte oferecia então aos ricos fazendeiros uma ocupação idêntica à das correrias de lobos e outros animais daninhos, em que se empregava a atividade dos nobres no reino. Eram as vaquejadas do gado barbatão, que se reproduzia com espantosa fecundidade, por aqueles ubérrimos campos ainda despovoados.³⁵⁶

Vê-se, mais uma vez, o esforço da formulação de uma nobreza da terra, legitimada por sua comparação com os fidalgos medievais europeus. Nesse sentido, o romance é uma fonte privilegiada na percepção do distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular. Percebe-se uma imagem de comunhão entre essas duas culturas, pois Campello e sua família participam da vaquejada; contudo, “O traje do fazendeiro distinguia-se dos outros pela riqueza”.³⁵⁷ Ao contrário dos demais, seus ornamentos eram do mais fino couro e adornados com ouro e prata. Já as mulheres, “vestidas de amazonas, com seus roupões de fino droguete guarnecido *dealamare**, trajavam com o mesmo, senão maior, luxo e primor das fidalgas de Lisboa”.³⁵⁸ Deslindam-se, portanto, dois pontos da relação entre a cultura popular e cultura da elite: distinção e subordinação. Contrária à imagem de uma cultura compartilhada, temos aí uma cultura dominante que se distingue da cultura popular e sobre essa exerce um poder de subordinação. José de Alencar não denuncia essa relação conflituosa, muito pelo contrário, essa representava a cosmovisão do escritor. Em detrimento da experiência heterogênea das culturas populares do sertão, Alencar impõe

³⁵⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 9.V.1.

³⁵⁷ Id. Ibid., p. 8. V.2.

³⁵⁸ Id. Ibid., p. 7. V.2.

um convencionalismo que não propicia entender as formas de contato entre as culturas populares e a erudita. Mais do que isso, o que ele busca demarcar são as distinções e a não miscividade entre esses dois universos. O procedimento indica uma cosmovisão do autor, que, além de descrever e classificar, distingue e segrega. Essa é uma visão aristocrática e autoritária da cultura popular.³⁵⁹

O projeto literário de José de Alencar representa a busca das origens do povo brasileiro. *O sertanejo* é narrado na metade do século XVIII, num tempo que o autor considera já como histórico. A evidência mais forte dessa temporalidade histórica é que o seu personagem principal é um caboclo. Arnaldo é um vaqueiro relativamente integrado à civilização portuguesa. O que não o faz completamente absorvido à civilização é o espírito insubmisso que herda dos índios. Sendo, portanto, descendente de índios e brancos, não seria Arnaldo, na verdade, Moacir, filho de Iracema e Martim?

Em *Iracema*, romance fundador, a gênese do povo brasileiro é representada pela união de Iracema com Martim: o indígena e o português. O índio, entretanto, é sacrificado em prol de uma nova raça. Essa nova raça, o caboclo, tipificada em Arnaldo, não deixa descendentes mestiços. O final do romance *O sertanejo* nos faz supor esse processo de miscigenação interrompido. Se Martim e Iracema geram Moacir, Arnaldo não deixa descendente. Flor mantém-se casta, como um desejo de uma adoração platônica de Arnaldo. Nesse caso, as questões de classe mostram-se mais importantes do que as de raça. Esse é o mesmo limiar que não pode ser rompido quando Alencar receia escrever para caboclos. Se a cultura indígena compõe a personalidade do brasileiro, se faz de forma abstrata e mística, não como resultado de mestiçagem racial, o que será enfatizado pela geração de 1870. Efetivamente, o romancista não almeja uma sociedade de caboclos. Sendo eles uma presença no sertão, difícil simplesmente de apagar, para Alencar, a sua

³⁵⁹ SANTIAGO, Silvano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-116.

condição deveria ser a de submissão às classes dominantes brancas, como Arnaldo havia se curvado à autoridade de Campello.

O que impossibilita a união de Arnaldo e Flor não é apenas o tópico romântico da amada casta e inacessível, pois entre eles se interpõe uma barreira bem mais difícil de transpor: a da hierarquia social. Arnaldo é um vaqueiro, um criado de Campello e Flor é uma nobre, uma legítima representante das classes abastadas do Brasil. Nas palavras do escritor:

Essa afeição que tinha a Arnaldo seria mais do que a simples amizade de uma irmã de criação por seu companheiro de infância? Não. Ela, a filha do capitão-mor Campello, não podia ver em um vaqueiro outra coisa senão um agregado da fazenda, ao qual dispensava um quinhão da estima protetora, que repartia com seus bons servidores, como a Justa, a Filipa e outros. Daí em diante cumpria-lhe manter a distância que a separava do seu colço, para que este não a esquecesse outra vez, e de um modo tão grosseiro. Sentiu que havia de custar-lhe bastante envolver Arnaldo, a quem sempre distinguira com sua afabilidade, no mesmo trato frio e imperativo que usava com a gente da fazenda. Mas assim era preciso, e assim havia de ser.³⁶⁰

Com efeito, nem mesmo o amor é capaz de figurar uma comunhão, colocando-se acima das hierarquias sociais. Em vez disso, os lugares sociais são bem demarcados, as hierarquias devem-se manter estáveis. José de Alencar, com esse enredo, reafirma sua posição política conservadora e aristocrática, num momento de grande instabilidade e indefinição dos rumos do Segundo Reinado no Brasil.³⁶¹

³⁶⁰ Id. *Ibid.*, p. 208. V.2.

³⁶¹ Cf. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: editora Hucitec, 2004; CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Relume-Dumará, 1996.

PARTE II

Juvenal Galeno: mediador cultural nos sertões cearenses

Apresentação

É exatamente no parecer fácil que está a grande dificuldade.

(Tristão de Alencar Araripe Junior, em artigo sobre Juvenal Galeno)

José de Alencar foi um dos mais renomados escritores românticos do século XIX. Seus romances tiveram grande circulação e mereceram segundas edições, com o autor ainda em vida, como foram os casos de *O guarani* e *Iracema*. Seu renome nacional ainda permanece, pois seus livros são lidos com interesse, seja no meio acadêmico ou nas escolas secundárias. Ademais, personagens como *Iracema* são representativas de um imaginário nacional e local. Em Fortaleza, ergue-se, à beira-mar uma estátua da índia, com o semblante voltado para o mar, em posição de guerreira.

Por outro lado, a obra de José de Alencar se apresenta como a mais representativa do que se denomina identidade nacional. Sua escrita é paradigmática de uma elaboração simbólica da nacionalidade. Por meio dela é possível vislumbrar um mapa alegórico do país, contemplando suas paisagens, o seu povo e a sua história. No que se refere ao povo brasileiro, Alencar buscou os personagens mais significativos para representar a nação: o português aclimatado aos trópicos, o indígena inscrito no passado, o vaqueiro, o gaúcho etc. É notável, pois, um sentido em buscar a identidade do Brasil através do povo brasileiro.

A busca em definir o povo, seus hábitos e costumes é própria do movimento romântico em seu estreito vínculo com a emergência das nacionalidades no século XIX. Juvenal Galeno também apresentava interesse pelo povo. Contudo, os sentidos que atribui

às suas experiências são muito diversos daqueles expressos por Alencar. É justamente essa diferença que se pretende analisar na segunda parte deste trabalho.

Uma leitura, ainda que geral, dos livros de história da literatura brasileira aponta ausência de muitos escritores. Os motivos não são muito precisos. Eles podem ser de ordem estética, no caso, ficam para a história apenas aqueles que melhor representam esta ou aquela tendência, ou podem ser também de ordem geopolítica, os artistas que permanecem longe dos centros econômico-culturais possuem bem menos chances de conquistar renome nacional. Essa situação é evidente quando se estuda o contexto literário brasileiro do terceiro quartel século XIX. O Rio de Janeiro era o centro quase absoluto de nossa vida cultural, de forma que os escritores dele distantes tinham as suas obras reduzidas a uma circulação local, não sendo quase nunca conhecidos pelo “grande público”.

Com Juvenal Galeno não foi diferente. Suas obras e sua pessoa, de um modo geral, são muito pouco conhecidas ainda hoje. Ele gozou de certo prestígio nacional no século XIX em razão da sua estada no Rio de Janeiro em 1855. O seu livro *Prelúdios poéticos* (1856), publicado na capital do Império, deu ao autor certa visibilidade e trânsito entre os homens de letras do período, sobretudo aqueles que se reuniam em torno do livreiro Francisco de Paula Brito.³⁶²

O contato com os escritores do Rio de Janeiro evidencia-se pelo fato de *Lendas e canções populares* (1865) ter sido comentado por autores brasileiros e portugueses, para os quais Galeno enviou o livro. *Lendas e canções* foi apreciado pelos brasileiros Machado de Assis, Tristão de Alencar Araripe Júnior, Franklin Távora, Antônio Marques Rodrigues, J. C. Fernandes Pinheiro e pelos portugueses Pinheiro Chagas e José Feliciano de Castilho. Os comentários de Machado de Assis foram publicados no jornal *Diário do*

³⁶² Francisco de Paula Brito (1809-1861) foi um importante tipógrafo, editor e livreiro que viveu no Rio de Janeiro no século XIX.

Rio de Janeiro; os de Franklin Távora, na *Semana*, também do Rio; o de Pinheiro Chagas, no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, de Lisboa; os outros saíram em jornais do Ceará. Depois disso, o único destaque recebido foi o que lhe deu Sílvio Romero em sua *História da literatura brasileira*, de 1888. Daí em diante, Galeno foi praticamente esquecido nas histórias da literatura brasileira.³⁶³

Em fins da década de 1950, a Casa de Juvenal Galeno³⁶⁴ promoveu palestras sobre o autor, com convidados de renome nacional, como Câmara Cascudo, Francisco Alves de Andrade e Gustavo Barroso. Os textos originários do evento, basicamente sobre folclore, foram publicados pela própria Casa, em *Anais*, em 1958.

Atualmente, as referências ou estudos sobre a obra do autor ainda são poucas e esparsas. Uma pesquisa realizada em bancos de dissertações e teses das universidades brasileiras, incluindo, claro, as cearenses, revelou a quase ausência de estudos sobre a obra galeniana³⁶⁵. Quase sempre, Juvenal Galeno aparece de forma tangencial, ilustrando temas sobre a medicina popular³⁶⁶, os primórdios da dramaturgia no Ceará ou em textos laudatórios que enfatizam seu pioneirismo na área do folclore e da literatura. Juvenal Galeno foi realmente pioneiro em muitos fatos ligados à vida cultural do Ceará: o primeiro livro de poemas, a primeira peça de um escritor cearense encenada na província

³⁶³José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira* (1916), e Ronald Carvalho, em *Pequena história da literatura brasileira* (1919), não mencionam Galeno nem entre os menores da poesia romântica. No decorrer do século XX, o quadro não se modifica. Afrânio Coutinho na sua *Introdução à literatura no Brasil* (1959) sequer menciona Galeno. José Aderaldo Castello em *Para um roteiro de conhecimento do Brasil* (1970), menciona rapidamente a poesia “semi-popular” de Juvenal Galeno e omite-o completamente da sua *Literatura brasileira: origens e unidade* (1999). Antônio Cândido não faz referência ao poeta em nenhuma das edições de *Formação da literatura brasileira* (1975).

³⁶⁴A Casa de Juvenal Galeno foi desde o final do século XIX um espaço de encontro de vários artistas da cidade, tanto eruditos, como populares. Em seu interior, aconteciam saraus poéticos, cantorias, apresentações de pequenas orquestras etc. Ainda hoje é um espaço cultural da cidade de Fortaleza no qual acontecem eventos culturais das mais diversas naturezas, desde de saraus a apresentações circenses.

³⁶⁵Encontramos apenas uma dissertação dedicada exclusivamente a Juvenal Galeno. Cf. AGUIAR, Antônio Sérgio Pontes. *Juvenal Galeno: romantismo e poesia popular em lendas e canções populares* (1865). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013. (Dissertação de Mestrado)

³⁶⁶GADELHA, Georgina da Silva. *Os saberes do corpo: a “medicina” caseira e as práticas populares de cura no Ceará* (1860-1919). Fortaleza: UFC, 2007. (Dissertação de Mestrado)

e as primeiras recolhas de lendas e canções do povo publicados no Ceará são de sua autoria.³⁶⁷

Uma dificuldade na análise da obra de Galeno é a falta de referências intelectuais que o inspiraram. De modo bem diverso de José Alencar – que praticamente deixou um mapa de suas leituras – o poeta da serra de Aratanha não nomeou quase nenhum autor. O único que citou foi o alemão Herder, embora a crítica especializada já tenha mencionado como seus interlocutores o francês Pierre Jean Béranger e o brasileiro Gonçalves Dias. Também podem ser considerados aqueles a quem Galeno dedicou poemas de teor liberal com cariz encomiástico, como, por exemplo, Evaristo da Veiga, José Bonifácio e Tristão de Alencar. Os dois primeiros foram grandes representantes do pensamento liberal oitocentista no Brasil, sendo José Bonifácio conhecido como o patriarca da Independência. Tristão de Alencar destacou-se pela sua liderança na Confederação do Equador, no Ceará.

Esse pequeno quadro de referências intelectuais já clarifica em parte o pensamento social do poeta das *Liras cearenses*. Juvenal Galeno foi animado por duas vertentes de pensamento presentes entre os escritores oitocentistas no Brasil. De um lado, pela via de Herder, detecta-se o romantismo de origem alemã, que fora inspirador de uma constelação de representações sobre o homem do campo, facilmente identificada no enaltecimento que Galeno fez da cultura popular das classes pobres rurais. De outro, recebeu influências de Evaristo da Veiga e de outras figuras do liberalismo constitucionalista brasileiro, que expressavam uma escrita patriótica e reformadora. No caso, Galeno fez uso da literatura para fins estreitamente políticos: denunciando o sistema político imperial, defendendo o constitucionalismo e exaltando os voluntários e heróis da Guerra do Paraguai. A representação do povo como o cidadão de um Estado constituído de direitos possui grande

³⁶⁷Cf: ANDRADE, Francisco Alves de. O pioneiro do Folclore no Nordeste. *Revista do Instituto do Ceará*, tomo LXII, ano LXII. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda., 1948.

força em toda a obra do autor, e o liga às ideias federalistas das províncias do Norte desde, pelo menos, as insurreições de 1817.³⁶⁸

O rastreamento das raízes intelectuais nos possibilita a compreensão de Juvenal Galeno como um homem culto, que leu o mundo com esteio num quadro de referências letradas. Deve juntar-se, a este procedimento metodológico, outro caminho analítico considerado indispensável, que consiste na resposta ao questionamento: de que forma o diálogo do escritor com a cultura popular local deixou marcas em sua obra? A resposta à pergunta é fundamental, se dirigida particularmente ao autor, pois o seu contato com as comunidades pobres interioranas foi intenso, além de sua anunciada vontade de dar visibilidade aos pensamentos e sentimentos do povo. Alfredo Bosi nos alertou para a importância de considerarmos os processos interativos que ocorrem também na arte culta:

[...] embora veladamente, na medida em que o vetor ideológico modernizante, posto em movimento pela revolução romântica, ressaltou a originalidade de um “eu” criador liberto de esquemas formais cerrados. A análise detém-se, às vezes, nesse passo: ver no texto o que é recorrente e o que não é, o que é simétrico e o que é assimétrico etc. Cabe a interpretação buscar o movimento expressivo, dizendo de qual percepção parte e para quais valores se inclina o artista quando retoma um traço ou uma palavra³⁶⁹.

No que diz respeito às formas e gêneros, deve-se levar em conta, além de uma literatura culta, decorrentes da formação letrada de Juvenal Galeno – sobretudo a poesia de estilo romântico de sua época – aqueles outros que o autor tentou transpor para sua escrita. Estes eram, acima de tudo, ligados às formas de transmissão oral. Os gêneros orais eram muito variados, incluindo contos, canções, romances, xácaras etc. Muitos deles

³⁶⁸ Em 1817, algumas províncias do Norte se rebelaram contra o centralismo do Império e sua excessiva interferência nos assuntos locais. Baseados em ideias iluministas francesas de soberania, os revoltosos de Pernambuco pretendiam maior autonomia para a província e alguns aventavam até fundar uma república independente.

³⁶⁹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 53.

estavam associados a danças, como, por exemplo, ao bagaço, ao coco e ao reisado³⁷⁰. Caso não sejam levadas em conta essa variedade e a especificidade daqueles com quem Juvenal Galeno dialogou mais diretamente, não é possível perceber facilmente parte substancial de suas poesias.

Quanto à cosmovisão do escritor há uma tensão entre a perspectiva das classes hegemônicas e dos setores populares, que constitui uma marca galeniana. Da obra do escritor emergem as vozes do “povo pobre” com suas “queixas” contra o “despotismo” dos ricos, dos políticos, dos membros da igreja, dos agentes do recrutamento militar, dos delegados de polícia, enfim, das classes dominantes locais.

Metodologicamente, um dos procedimentos quanto a Juvenal Galeno, adotado nesta pesquisa, é compreender e evidenciar na obra do autor aquilo que mais se assemelha à poesia erudita e ao imaginário político³⁷¹ das elites, daquilo que parece ser proveniente dos setores populares. A tarefa não é simples, pois os cruzamentos realizados por ele são complexos. Em alguns momentos, parece estar apenas transcrevendo o que ouvia dos poetas populares; em outros, a escuta servia apenas de inspiração, sendo a maior parte do próprio Galeno. Num mesmo poema, por vezes, escutam-se as vozes populares, seguidas de passagens onde surge ou predomina a voz do narrador, uma transfiguração ou não do autor. Em outros casos, as formas poéticas e as expressões idiomáticas são muito

³⁷⁰ O reisado é música e dança que acontece próximo ao dia 6 de janeiro em comemoração à visita dos Reis Magos a Jesus Cristo. Os brincantes vestem-se de reis e outras figuras, cantam e encenam autos. Não foram encontradas definições para o termo bagaço. Quanto ao coco, segundo a Enciclopédia da Música Popular, é uma “dança peculiar ao Nordeste e Norte do Brasil, frequente na zona litorânea, embora tenha surgido no interior, nas usinas açucareiras [...] Conhecida também por samba, pagode, zambê e bambelô, consiste em uma roda de dançadores e tocadores que giram e batem palma [...] A música inicia-se com um tirador-de-coco, ou coqueiro, entoando versos, respondidos pelo coro. Cf. *Enciclopédia da música popular: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

³⁷¹ Decidiu-se utilizar o conceito de imaginário político, e não ideias ou programas políticos, pois o conceito abrange pensamentos, sentimentos, atitudes etc., referentes ao âmbito da política. Por outro lado, como o trabalho se ancora nos conceitos de Bakhtin, é importante diferenciar o conceito de cosmovisão, que se refere a uma percepção mais individual, do conceito de imaginário, relativo a subjetividades coletivas. Cf. BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

diferentes da poesia popular, mas o imaginário se mostra colado a um ponto de vista das camadas pobres.

No concernente ao imaginário das elites, a análise é facilitada pela enorme disposição de documentos que o revela. Esse imaginário está por todo lado, nos jornais, romances, poesias, discursos políticos e numa vasta bibliografia que a estudou em detalhe. Do ponto de vista literário, sabe-se que um conjunto de obras se liga a determinadas convenções estéticas. No caso de Galeno, sua criação é notadamente filiada ao Romantismo brasileiro em vários aspectos: os temas, a metrificação, as imagens da natureza e do povo. São também identificáveis, entretanto, vários pontos de distanciamento. Seriam esses afastamentos decorrentes da aproximação com os valores e atitudes do povo?

A cultura dos setores populares, por seu turno, é bem mais difícil de identificar, pois tanto as fontes como os estudos críticos são escassos. Em Galeno, é necessário verificar onde se encontra “a cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’”³⁷². O método, portanto, se dá um pouco por subtração: o que não se assemelha mais diretamente ao imaginário das elites tem provável proveniência do povo. Contudo, isso não deixa de trazer certa tensão, pois, em alguns momentos, essas culturas não se mostram muito divergentes. No contexto cultural em que Juvenal Galeno estava inserido, as elites tinham diversos pontos de interação com o povo: compartilhavam hábitos alimentares, participavam das mesmas festividades, ouviam um mesmo repertório de músicas etc. Nem por isso existia uma harmonia social. As tensões entre as camadas sociais eram intensas, e Galeno traz à tona esses confrontos.

Como vimos no capítulo anterior, José de Alencar narrou a experiência da relação entre as classes dominantes e subalternas como harmônica, sendo os pontos de tensão

³⁷² BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 76.

foram resolvidos pela atitude paternal do personagem Campello, no romance *O sertanejo*. Essa harmonia, contudo, não representa uma indistinção cultural: os hábitos nobres e civilizados da família Campello são bem diferentes dos pobres em seu entorno. Desta forma, pode-se dizer que o romance expressa uma harmonia social pautada na hierarquia e na diferenciação sociocultural entre setores dominantes e subalternos. Juvenal Galeno, em alguns momentos, ressalta essa harmonia, mas ela é vista dentro do processo de circularidade cultural, como é o caso do poema “Noite de São João”:

Em minha terra a estas horas,
Eu sorria alegremente,
Tirava sorte co'as moças
E brincava tão contente!
Era ledo e folgazão
Em noite de São João!...

Pulava destro e sorrindo,
Por cima d'uma fogueira,
Aplaudido sendo sempre
Por menina feiticeira!
Brincava com tantas belas
Por São João compadre delas!³⁷³

O autor ressalta aí a vivacidade e a espontaneidade das festas de caráter popular, mas, noutro texto, na introdução de *Lendas e canções populares*, critica as festas das elites: nas festividades populares “não se sentia essa frieza, não se via esse cinismo dos bailes aristocráticos”³⁷⁴. A passagem revela que Galeno transitava entre duas culturas. Certamente o mesmo trânsito não era uma prerrogativa das classes populares, pois elas dificilmente participavam dos bailes aristocráticos.

Por outro lado, mesmo a cultura popular lhe sendo familiar, Galeno a percebia com certo estranhamento. O próprio autor salientou o seu interesse por outros tipos de saberes que não os seus, aqueles que eram provenientes do povo. Na introdução de seu

³⁷³ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Fortaleza: Comercial, 2010, p. 91.

³⁷⁴ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: SECULT, 2010, p.70.

livro *Lendas e canções populares*, expôs a tensão entre essas duas culturas, se colocando como um mediador cultural:

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política [...]. Se o consegui, não sei; mas para consegui-lo, procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me. Acompanhei-o passo a passo no seu viver, e então, nos campo e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias, – aprendi seus usos, costumes e superstições [...].³⁷⁵

Os escritos deixados por esses mediadores culturais constituem uma das mais importantes fontes para o entendimento da cultura popular em determinadas épocas. Nesse sentido, é a própria obra do poeta uma fonte essencial para o desvendamento de alguns dos valores e atitudes do povo pobre do interior do Brasil. Ao analisá-la, no entanto, não podemos perder de vista o fato de ele ter pertencido às elites locais e distinguir-se do povo em termos econômicos, sociais e educacionais.

³⁷⁵ Id. *Ibid.*, p.61.

CAPÍTULO 6

Juvenal Galeno: uma trajetória

6.1. O lugar de Juvenal Galeno na sociedade cearense

As amáveis atenções de dona Maria prolongaram-se além da sua casa, pois, apenas havíamos tomado posse de nossa habitação abandonada, em Pacatuba, e um excelente jantar – galinhas, carnes de vaca, legumes etc. – chegou-nos trazido na cabeça de dois negros. Quando vi a carga que esses dois homens tinham transportado tão rapidamente, pelo mesmo caminho que eu acabara de descer, rolando, saltando, cambaleando, escorregando, de todas as maneiras, enfim, exceto andando como uma pessoa normal, eu invejei a agilidade e a segurança de movimentos desses negros, rudes, seminus e descalços.

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ Elizabeth Cary; *Viagem pelo Brasil (1865-1866)*

Os viajantes Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz partiram do Rio de Janeiro com destino ao Pará, retornando ao mesmo destino, sempre pela costa. No caminho, o navio parou em algumas províncias, permanecendo por alguns dias, de forma que a comissão científica realizasse aí os seus estudos. No dia 31 de março de 1866, chegaram ao Ceará, permanecendo por 16 dias.

A dona Maria, amavelmente mencionada por Agassiz na epígrafe, era a mãe de Juvenal Galeno. A cena, descontados a dose de humor e o sabor pitoresco, nos introduz no ambiente cultural e social em que viveu o poeta das *Lendas e canções populares*. A posse de escravos, a cortesia que se prolongava além de sua casa e a fartura de “galinhas, carnes e legumes” são indícios de sua origem abastada.

Essa abastança foi testemunhada por outros viajantes que estiveram no Ceará. Em 1859, o botânico Freire Alemão, em expedição que perdurou por mais de dois anos na

província, custeada pelo Imperador Pedro II e vinculada a IHGB, também enfatizou a cortesia com que fora recebida a sua comissão:

Como disse, passamos o dia com o Senhor Costa, dia de inverno, com grandes chuueiros de tempo em tempo. Tratou-nos ele e sua senhora com o melhor com o melhor que podíamos desejar; mesa farta e variada, leite coalhado, requeijão, queijos muito bons feitos no seu sítio de criar, arroz de leite excelente. Tivemos cuscuz ao almoço, excelente café com leite, vaca, carneiro, galinhas etc.³⁷⁶

A comissão fez pousada no sítio Boa Vista, de José Antônio da Costa e Silva, pai de Juvenal Galeno, durante muitos dias, certamente porque ali seus membros foram bem tratados, pois estavam em residência de uma das mais ricas propriedades da Serra da Aratanha. Foi o próprio poeta que deu notícia a Freire Alemão da riqueza de sua família. Segundo as palavras do botânico: “Em conversa com o Sr. Juvenal”, o poeta observara que “seu avô foi dos primeiros lavradores desse lugar, foi possuidor de toda a Serra da Aratanha, que se dividiu sua morte pelos seus oitos herdeiros [...]”³⁷⁷

Esta riqueza é refletida no interior da ampla morada da família, que possuía três pavilhões: um superior, onde morava a filha casada da família Costa; outro, no qual Freire Alemão diz haver uma sala com “um bonito piano, sofá, e cadeiras de palha, cadeiras de balanço, muito usadas aqui, mesmo em palácios, bofetes com mangas e jarras; castiçais de cristais no fundo de uma alcova, com cama armada de cortinados, colchas etc., rodapés rendados etc.”; e, finalmente, por baixo de tudo, “umas lojas que servem de armazém, moradia de escravos etc.”³⁷⁸

A mesa farta – com frutas, legumes, queijos, bolos, doces, carnes – contrastava, e muito, com a maioria da população ao derredor, “os pobres”, que “sofrem fome e

³⁷⁶DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (orgs.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Catálogo e transcrição. Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v.81, 1961, p. 199.

³⁷⁷ Id. Ibid., p. 246.

³⁷⁸ Id. Ibid., p. 259.

miséria” e “às vezes dão graças a Deus se têm um pouco de farinha de mandioca pura”.³⁷⁹ Por sua vez, a rica, requintada e espaçosa moradia de Juvenal Galeno e sua família guardava grande distância das condições de habitação dos pobres. Como assinala Freire Alemão:

A habitação do povo, logo em redor da capital, e por toda a parte, que aqui tenho visto, é a coisa mais miserável, que se poderia imaginar. Há, conforme o seu tamanho, um certo número de forquilhas toscas, sobre o que se atravessam uns varais também toscos, em caibro e em ripa do mesmo mato, e cobrem com palha de palmeira as paredes, que são as quatro exteriores, das quais nem sempre são completas, e uma interior que divide a palhoça em duas partes – a alcova e a sala, que também é cozinha. Essas paredes são também tecidas de palha de palmeira – raras vezes são totalmente paus apicados e barrados. Em alguns casos tudo serve para parede – ao pé do matadouro, na cidade, são chifres do gado; ao pé dos engenhos é o bagaço de cana, com que formam paredes, e até telhados.³⁸⁰

Sob o prisma político, a trajetória de Galeno também o ligava às classes dominantes do Império. Dos anos de 1860 a 1865, foi alferes da Guarda Nacional, elegeu-se deputado provincial, suplente pelo círculo de Icó, e foi membro da Comissão para o Alistamento de Voluntários da Pátria, na Vila de Maranguape — postos que exigiam, se não um empenho pessoal, influência e renda³⁸¹. É desse período a escrita patriótica do autor, como veremos adiante expressa nos livros *Lendas e canções populares* (1865) e *Cenas populares* (1872).

O lugar de mando e o poder oligárquico da família Costa e Silva foi muito bem ilustrado no episódio que serviu de inspiração para o poema “A machadada”. No dia comemorativo do aniversário da Constituição de 1824, Juvenal Galeno, na condição de

³⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. 217

³⁸⁰ Id. *Ibid.*, p. 201

³⁸¹ A criação da Guarda Nacional teve inspiração francesa, que na revolução armou os civis com o objetivo de evitar a reação do Antigo Regime. No caso do Brasil, a Guarda Nacional cumpriu a função de compensar a falta de estrutura político-militar do Estado nacional em formação. Os títulos eram imputados, normalmente, aos membros das elites locais, de forma que estas garantissem a ordem em suas regiões. Em alguns casos, membros dos setores populares podiam adquirir patente mediante atos de heroísmo em guerra ou pacificação de revoltas em território nacional.

alferes, deveria comparecer a uma revista do Batalhão. Contudo, tendo sido convidado para saborear um peru juntamente com Gonçalves Dias, o Senador Pompeu e Silva Coutinho – que se reuniam por causa da Comissão Científica, da qual o poeta maranhense era um dos membros – optou pela companhia dos escritores, deixando de comparecer à revista, razão pela qual o comandante do batalhão, Coronel João Antônio Machado, aplicou-lhe uma pena de seis dias de prisão. Indignado com a atitude do coronel, o poeta satirizou-o em “A machadada”, chamando-o asno, camelo, tolo etc.

O poema evidencia que Juvenal Galeno gozava de certos privilégios que permitiam a publicação de algo tão desonroso para com um coronel da Guarda Nacional. Outras personagens, que são os deuses do Olimpo, também pintados de forma caricatural e burlesca, são figurados em uma assembleia para decidir o destino do poeta. Marte é defensor de que ele deveria marchar. Baco e Apolo são contrários. Diz Apolo:

[...] Senhores, não concordo
 Com essa opinião, pois me recorde,
 Que nas filas do terceiro, existe um vate,
 Um poeta que jamais gostou de mate
 E somente de café; esse poeta,
 Não deve, sob o mando de um pateta,
 O *fandango* empunhar! Eu não consinto
 Que se assemelhe o cantor ao fraco pinto,
 Que se abaixe, que se avilte de tal sorte,
 Que tal chefe receba, e que se importe
 Com rigores de tolo e analfabeto!
 Ó, não, mil vezes não! O bardo esbelto
 Despreza a estupidez, ama a ciência
 E escarnece da mundana penitência.³⁸²

O poeta tinha também, como uma diferença em relação ao povo, o letramento.³⁸³

No ano de 1846, há registro de sua matrícula em uma escola primária da Pacatuba,

³⁸² GALENO, Juvenal. *A machadada: poema fantástico e A porangaba: lenda americana*. Fortaleza: Secult, 2010, p. 31.

³⁸³ Com base nos depoimentos dos viajantes, o letramento era uma característica bem particular da família Costa e Silva, pois todos se impressionaram com a formação do pai de Juvenal Galeno.

conforme João Clímaco Bezerra³⁸⁴. Galeno deu seguimento aos seus estudos na cidade de Fortaleza, onde foi aluno de latim do Cônego Antônio Nogueira Braveza. Nesse período, mais precisamente em 1849 – com apenas 13 anos – fundou, junto com Gustavo Gurgulino de Sousa, o jornal *Sempreviva*, destinado ao sexo feminino.³⁸⁵

Em 1850, seguiu para a cidade de Aracati, em companhia de seu tio, o médico Marcos Teófilo, onde deu continuidade aos seus estudos e trabalhou como prático de farmácia. Ali estudou em uma Escola Pública destinada ao ensino do latim, com o prof. Porfírio Sérgio de Sabóia. Conclui os seus estudos secundários no Liceu do Ceará em 1855³⁸⁶, estabelecimento de ensino onde foi educada a elite letrada do Ceará³⁸⁷. No Liceu, participou do jornal *Mocidade Cearense*, de efêmera existência.

Depois de concluídos os estudos, Galeno retornou ao sítio Boa Vista. Caso almejasse prosseguir os seus estudos, o filho de José Antônio Costa e Silva teria que realizá-lo fora da província, pois não havia estabelecimento de ensino superior em Fortaleza. Todavia, como o único filho homem, seu pai o queria como herdeiro e administrador de suas plantações de café. Sendo assim, Juvenal Galeno viajou para o Rio de Janeiro, com o objetivo, não de realizar curso superior, mas de aprender as modernas técnicas de produção de café das regiões do Sul, pois não existia a formação superior em Agricultura. Em carta datada em 18 de abril de 1854, endereçada ao cunhado José Antônio da Justa, então residente no Rio de Janeiro, ele expõe os motivos do interesse em ir para a Capital do país:

³⁸⁴ BEZERRA, João Clímaco. *Juvenal Galeno: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959. (coleção Nossos Clássicos)

³⁸⁵ MACEDO, Dimas. Estudo crítico e biográfico de Juvenal Galeno. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 563-581.

³⁸⁶ BOIA, Wilson. Ao redor de Juvenal Galeno. Fortaleza: IOCE, 1986.

³⁸⁷ O Liceu do Ceará foi fundado oficialmente em 15 de julho de 1844. O estabelecimento teve como modelo o colégio D. Pedro II, que, apesar de ser público, cobrava taxas, o que o tornava praticamente inacessível aos pobres. Entre seus professores e alunos figuraram pessoas ilustres, como foi o caso do Senador Pompeu, Barão de Studart, Farias Brito, Gustavo Barroso etc.

Como pretendo seguir a agricultura, por isso vou estudar os estudos que pertencem à agricultura e mais outros para me instruir, e depois viajar para o interior do Rio de Janeiro, para visitar as grandes fazendas de café, etc. Eu queria me formar em uma academia onde houvesse estudos que pertencessem à agricultura; porque o homem formado representa mais na sociedade, do que, o que não é, mas no Brasil ainda não há uma academia de agricultores, por isso tinha a vontade de ir para academia de Belas Artes [...] ³⁸⁸

A vontade de cursar as Belas Artes indicava o pendor artístico de Galeno. Apesar de ver logrados os seus planos de matricular-se nas Belas Artes, ele viajou para o Rio de Janeiro. Uma carta de um amigo de seu pai, José Rufino de Almeida, recomendou-o ao impressor Paula Brito. Juvenal Galeno ambientou-se, então, nos espaços onde circulava a elite letrada da Capital do Império.

Nesse período, em que conviveu com figuras como Quintino Bocaiúva, Melo Moraes Filho, Saldanha Marinho, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e Teixeira e Sousa, Galeno publicou seu primeiro livro, *Prelúdios poéticos* (1856), publicado pela editora carioca Tipografia Americana. É importante ressaltar que os escritores do círculo de Paula Brito eram admiradores de modinhas e lundus, sendo eles próprios compositores de algumas das mais conhecidas canções do século XIX, dentre elas se destaca a parceria de Gonçalves de Magalhães com o músico português Rafael Coelho, com os títulos “A hora que não te vejo”, “As flores” etc. ³⁸⁹

Retornou ao Ceará em 1857, passando a viver na fazenda de seus pais. Desde então, foi intenso o trânsito entre Fortaleza e Pacatuba, a cidade e a serra – sem contar a praia, citada muitas vezes em suas crônicas *Cenas populares*. A sua atividade literária foi intensa, de 1863 a 1865, período em que publicou o poema de cunho político *A machadada* (1860), a poesia indianista *Porangaba* (1861), e a peça *Quem com ferro*

³⁸⁸ BOIA, Wilson. Op. Cit. p. 17.

³⁸⁹ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 134.

fere com ferro será ferido (1861). Em 1865, deu estampa ao livro *Lendas e canções populares*. O pioneirismo de *Prelúdios poéticos*, publicado em 1856, considerado pela crítica o primeiro livro de poesia de um autor cearense, e da peça de teatro *Quem com ferro fere com ferro será ferido*, a primeira de um autor cearense, comprovam as prerrogativas intelectuais de Juvenal Galeno.

Nos anos de 1870, Galeno publicou dois livros, *Canções da escola* (1871) e *Cenas populares* (1872), e um jornal, o *Lira cearense* (1872). *Cenas populares* foi o único livro em prosa escrito pelo autor; *Canções da escola*, adotado pelo Conselho de Instrução Pública do Ceará, foi escrito no período em que Galeno assumiu o cargo de Inspetor Literário da Comarca de Fortaleza.

Já *Lira cearense* é um folheto que circulou de janeiro a abril de 1872. Os primeiros números continham oito páginas, saindo sempre aos domingos, e os dois últimos, com os títulos *Ecos silvestres* e *Folhas do coração*, tinham 36 páginas, com periodicidade mensal.³⁹⁰ Apesar de sua efêmera circulação, impressiona que, nesse período, um poeta tenha publicado um folheto contendo exclusivamente poesias.

No ano de 1883, Galeno escreveu um bom número de poemas de tom satírico, criticando a sociedade cearense e os publicou no jornal *A Constituição*, com o pseudônimo *Silvanus*. Esses poemas foram reunidos e publicados com o título *Folhetins de Silvanus*, em 1891. Depois dos *Folhetins de Silvanus*, Juvenal Galeno deixou de publicar livros. Seus poemas estão dispersos em vários jornais locais.³⁹¹ Destacam-se os publicados no jornal *Correio do Ceará*, de 1918 a 1919.³⁹²

³⁹⁰ Os *Folhetins* foram editados em Fortaleza pela Tipografia do Comércio. No frontispício das *Liras* vem escrito: “publica-se aos domingos. Assinatura 1\$000 rs. por mês. Escritório – Praça do Ferreira, n. 12”

³⁹¹ Em pesquisa Wilson Bóia aponta os seguintes jornais nos quais escreveu Juvenal Galeno: *Sempre Viva*, *A Quinzena*, *O pão* (da Padaria Espiritual, *Almanaque do Ceará*, *Ceará Ilustrado*, *Revista do Instituto*, *Iracema* etc). BÓIA, Wilson. Op. Cit.

³⁹² Publicados depois por Wilson Bóia, em sua biografia sobre Juvenal Galeno. Cf. BOIA, Wilson. Op. Cit.

Já as *Cantigas populares e Medicina caseira* têm as primeiras edições datadas em 1969, publicados de forma póstuma. São livros compostos por poesias nunca publicadas. Segundo informações de José Aureliano Câmara, as *Cantigas* foram ditadas pelo autor a sua filha e secretária, Henriqueta Galeno.³⁹³ O livro *Medicina caseira* também foi ditado a Henriqueta, segundo o médico Oswaldo Riedel.³⁹⁴

Em 1876, Juvenal foi nomeado Juiz Municipal e de Órfãos da Câmara da Pacatuba, onde passou a residir depois do casamento com Maria do Carmo Cabral. Até 1887, ano em que passou a residir definitivamente em Fortaleza, sua atividade letrada foi intensa na capital, como se viu.

Depois que lá chegou, apesar de ter publicado apenas um livro, participou das mais importantes sociedades letradas do Ceará. Em 1887, por exemplo, foi um dos sócios fundadores do Club Literário – grupo de escritores que fez circular o periódico *A Quinzena*³⁹⁵, jornal literário e científico ligado à causa da abolição da escravatura. Nesse sentido, vale lembrar a sua militância ativa em prol da causa antiescravista. A região em que se situava a fazenda de seus pais foi uma das primeiras do país a abolir a escravidão, no ano de 1884.³⁹⁶

Em 1889, Juvenal Galeno foi designado diretor da Biblioteca Pública do Ceará. Nas duas últimas décadas do século XIX e nas primeiras de século XX, o poeta representa o exemplo de um típico homem de letras do período. Colaborou com a maioria dos periódicos literários e científicos da cidade – como é o caso de *Revista*

³⁹³ CÂMARA, José Aureliano S. Apresentação à Primeira Edição. In: GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Op. Cit

³⁹⁴ RIEDEL, Oswaldo. Apresentação à Primeira Edição. In: GALENO, Juvenal. *Medicina caseira*. Fortaleza: SECULT, 2010.

³⁹⁵ A *Quinzena* foi um periódico científico-literário pertencente ao Club Literário. Tendo circulado no final da década de 1880, ele caracterizou-se, principalmente, pelo seu comprometimento com a causa abolicionista. Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. *Adolfo Caminha e Rodolfo: Teófilo: A cidade e o campo na literatura naturalista cearense*. Fortaleza, UFC, 2001. (Dissertação de Mestrado)

³⁹⁶ A vila de Acarape foi uma das primeiras do Brasil a libertar os escravos, em primeiro de janeiro de 1883. Depois do feito, criou-se vizinho a ela a Vila de Redenção, como símbolo do pioneirismo da província.

Iracema, *Almanaque do Ceará*, *Ceará Ilustrado*, do jornal *O Pão* etc. -, sendo um dos sócios fundadores da Instituto do Ceará, em 1887.

Vale destacar o fato de que alguns de seus poemas foram musicados por Alberto Nepomuceno – como foi o caso de *A jangada*, *Porangaba*, *Ave Maria* etc. – e outros compositores cearenses eruditos, como Branca Rangel, Edgar Nunes e Aloísio Pinto. Nesses anos, o círculo de artistas de convivência do poeta podia ser muito bem considerado a fina flor da cultura local.³⁹⁷ Aqui o contexto, entretanto, era completamente outro. A poesia popular, uma cultura residual no período da escrita das *Lendas e canções*, nessas duas primeiras décadas, conheceu um momento de franca emergência; até que, com o Estado Novo, se tornou hegemônica.³⁹⁸

A trajetória de vida de Juvenal Galeno revela que, sem dúvida, ele não era poeta de origem popular, contudo, sua obra esteve ligada ou fazia referência à cultura e à poética popular desde o seu primeiro livro, *Prelúdios poéticos* (1856). O que se pretende analisar neste trabalho são os contextos e a dialogia da obra de Galeno com o imaginário, a língua e as formas poéticas do povo, entendendo que esta dialogia mudou com o tempo e deve, por essa razão, ser contextualizada.

³⁹⁷ MARTINS, Ana Luiza Rios. *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 –1920)*. Fortaleza: UECE, 2010. (Dissertação de Mestrado).

³⁹⁸ Na metade do século XIX, o interesse pela cultura popular estava restrito a um pequeno número de escritores, que a viam como um resíduo capaz de fundamentar a ancestralidade das nações. No começo do século XX, as vozes em favor da cultura popular vão se tornando cada vez mais intensas, ao ponto de perder aquele caráter apenas residual e representar realmente um traço emergente da cultura brasileira. No pós-1930, a cultura popular passou a ser evocada oficialmente, como alicerce da identidade nacional. Sobre os conceitos de residual, emergente e hegemônico, consultar: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

6.2 Juvenal Galeno no pensamento social brasileiro

Uma das características mais acentuadas da obra de Juvenal Galeno é a dificuldade em defini-la ou enquadrá-la nas correntes literárias ou estudos folclóricos. Juvenal Galeno é folclorista ou poeta popular? Sua obra é romântica ou realista? Ele é nacionalista ou regionalista?

6.2.2 Nação, região e sertão na poesia galeneana

Desde a década de 1870 os críticos procuraram vincular a obra de Galeno a expressões autênticas de determinada região ou associá-la ao nacionalismo literário. Franklin Távora foi um dos primeiros a ligar Juvenal Galeno ao regionalismo. Em 1876, Távora lançou o romance *O Cabeleira*, em cujo prefácio delineou um programa com vistas a nortear a criação literária nacional. Seu argumento era de que o tipo mais representativo da nação residia no Norte, sendo proveniente da cultura popular. Na elaboração das personagens e do enredo do romance³⁹⁹, o autor baseou-se em folhetos e na oralidade. Um ano depois, em 1877, Távora publicou *Lendas e tradições populares do Norte*, no qual aponta a “importância das pesquisas sobre as fontes populares para a criação poética”⁴⁰⁰ e opõe a região Norte, que ainda conservava muitos hábitos e costumes antigos do povo, à Corte, que, em razão do grande influxo da civilização, perdera todos os caracteres nacionais, impedindo a emergência de uma literatura autêntica.

³⁹⁹Albuquerque Júnior realizou uma análise perspicaz do desenvolvimento desse regionalismo, que, pelo menos até a década de 1920, era identificado como nortista, depois da qual se passou a denominar nordestino, já que a ideia de Nordeste, como uma região geográfica-cultural, surge apenas no século XX. O escritor mais representativo do regionalismo nordestino, como sabemos, é Gilberto Freyre.

⁴⁰⁰RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008, p. 85. (Tese de doutorado)

Essas posições regionalistas de Távora estão bem refletidas em artigo escrito sobre Juvenal Galeno, no jornal *A Semana*, em 3 de dezembro de 1887. O texto faz parte de uma série intitulada “Escritores do Norte do Brasil”, mediante a qual deu continuidade ao seu plano de divulgar a produção do Norte, mostrando a evidência da nacionalidade dos escritores, calcada nos elementos da cultura popular:

Cada um desses livros é um monumento para a literatura do Norte. As *Canções Populares* não são apenas um livro brasileiro sem rival em seu gênero. Não é temeridade afirmar que, por agora, é o livro mais popular que possuímos, o livro em que mais entra o sentimento, a vida e a maneira de falar do povo; e se não é ainda o nosso *Cancioneiro*, quem o lê fica convencido que aquele poeta seria atualmente o mais competente para colecionar e restabelecer a poesia do povo, seu amigo, hóspede, companheiro e inspirador.⁴⁰¹

Franklin Távora criou uma oposição geográfica, e também cultural, na literatura brasileira. De um lado, o Norte, com costumes antigos e típicos; do outro, o Sul, sujeito a um cosmopolitismo dissolvente do caráter nacional.

Já Sílvio Romero não apresentava a mesma oposição geográfica de Távora. Não obstante ter agrupado Galeno a outros poetas, que classificou como poetas do Norte, Romero não estava imbuído de um regionalismo tão marcante. Para ele, não seria qualquer um dos tipos regionais específicos que dariam o tom à nacionalidade brasileira, mas “um espírito geral que os compreende, que os domina: é o espírito popular, subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo”.⁴⁰² Como bem afirmou:

Já temos a centralização política e administrativa; não procuremos agora a compressão literária. Continuai, continuai, poetas e romancistas, estudai os costumes provincianos; reproduzi nos vossos cantos e nas vossas novelas o bom sentir do povo, quer do norte, quer do sul; marcai as diferenças e os laços existentes entre estas gentes irmãs, que são o braço e o coração do Brasil. Não é de vossos estudos, interessantes ao observador e ao psicólogo, que nos pode vir o mal. O que seria melhor: uma pátria uniforme, morta, gelada, ou *vivace* e

⁴⁰¹ *A Semana*. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1887, p. 2.

⁴⁰² ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, p. 135.

múltipla em suas manifestações? Daí não vem perigo. De cortesanismos exclusivistas é que já estamos gafos. Não se chama isto dividir a literatura nacional em duas; é apenas afirmar a unidade na multiplicidade.⁴⁰³

Desta forma, Romero e Távora, ao tratarem a obra de Galeno, dela procuraram auferir os pressupostos da brasilidade. Romero identificou alguns temas, certas formas populares caracteristicamente nacionais e um objetivismo que a diferenciava do subjetivismo romântico da época. Já para Távora, a poesia de Galeno corroborava o seu projeto regionalista, pois possuía aqueles aspectos considerados como nacionais, que não constatou nos poetas do Sul.

Uma perspectiva regionalista da obra de Galeno persistiu entre os estudos folclóricos do Nordeste. Durval Muniz, em análise recente, demonstrou como, na visão dos folcloristas Francisco Alves de Andrade, Câmara Cascudo e João Clímaco Bezerra, ela assumiu conotações regionalistas. Estes autores, entretanto, diferentemente de Távora, reportaram-se à região Nordeste e não à região Norte. Segundo Durval Muniz, o fenômeno representa a emergência discursiva do Nordeste como uma região culturalmente diferente do Sul. Juvenal Galeno é visto pelos folcloristas como um dos primeiros a despertar para a importância das tradições populares no Brasil, o que sinalizava o próprio Nordeste como uma região que guardava as raízes da nacionalidade.

Com o objetivo de desconstruir essa configuração discursiva, apontando os dispositivos de poder nela existentes, Durval Muniz partiu da ideia de que o Nordeste, desde o final do século XIX, se encontrava em franca decadência econômica, perdendo o seu lugar de proeminência política e cultural para as regiões do Sul. Essa situação teria levado as elites nordestinas a elaborarem um discurso ressentido, afirmando a sua identidade com base em uma retórica tradicionalista, valorizando o passado em

⁴⁰³ Id. *Ibid.*, p. 140.

detrimento do presente, o antigo em detrimento do moderno, e as relações harmônicas e afetivas paternalistas em oposição ao individualismo burguês. Em suas palavras:

A emergência dos estudos do folclore regional e a emergência da noção de cultura nordestina parecem ser inseparáveis do processo de declínio da importância econômica e política vivida por esse espaço e suas elites, que parecem temer não restar espaço para ocuparem, também, no mundo das letras. O estudo do folclore local, das tradições regionais, parece ser uma forma de defesa de um dado modo de vida, de uma dada estrutura social, de um dado momento histórico em que este espaço e estas elites ocuparam outra posição na correlação de forças e nas disputas regionais, entre as várias áreas do país.⁴⁰⁴

O problema da análise de Durval Muniz foi ter visto a obra de Juvenal Galeno somente por meio de seus críticos. Do mesmo modo que Silvio Romero viu na obra do poeta cearense um nacionalismo popular e Franklin Távora um regionalismo nortista, Durval Muniz, levado pelas suas fontes, não saiu da relação de Galeno com o regionalismo nordestino.

Alguns outros estudos contemporâneos agrupam o poeta entre os nacionalistas. Cristina Betioli Ribeiro, por exemplo, ao analisar a emergência do popular entre os escritores do Norte, situa Galeno ao lado de José de Alencar, de Araripe Júnior, de Sílvio Romero, de Mello Moraes Filho, entre outros.⁴⁰⁵ A autora considera Galeno como um dos escritores que, na segunda metade do século XIX, associou a incorporação, a coleta e a publicação das poesias populares com objetivos nacionalizantes. Sandra Ramos Casemiro, em *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*, desenvolve interpretação semelhante.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 51.

⁴⁰⁵ RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte: um lugar para a nacionalidade*. São Paulo: UNICAMP, 2003. (Dissertação de Mestrado).

⁴⁰⁶ CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*. São Paulo: FFLCH/USP, 2012. (Dissertação de Mestrado)

De início, é necessário salientar, por um lado, que a parte mais significativa da obra de Juvenal Galeno é anterior a quaisquer tipos de regionalismos literários, e, por outro, que a perspectiva popular do autor não pode ser reduzida a intuítos nacionalizantes. A associação feita entre o popular e a região Norte ou a Nação, por exemplo, da forma como foi pensada por Távora e Romero, não estava nos horizontes de Juvenal Galeno.

Em vez de regional ou nacional, até os anos de 1870, a expressão poesias “sertanejas” era mais comum aos títulos ou subtítulos de livros com temas rurais ou interioranos. Essa denominação ligava esses poemas a uma região específica, sendo mais condizente com aquela acepção de sertão corrente no século XIX, cujas conotações eram: interior, distante da civilização, inculto etc⁴⁰⁷. O termo sertão referia-se a qualquer lugar do país que fosse longe das cidades ou do litoral. Usualmente a expressão era utilizada para remeter aos espaços intocados pela civilização — as matas virgens, os campos indevassados, as fronteiras desconhecidas — ou às fazendas e às pequenas cidades interioranas. Nesse sentido, a palavra possuía um conteúdo mais simbólico do que um espaço geográfico específico: representa o que é distante, para além, dentro⁴⁰⁸: para os que estavam nas capitais, o sertão eram as cidades interioranas e fazendas; para quem estava nas cidades interioranas, o sertão eram os sítios e as fazendas, e assim, sucessivamente.

Por isso, tais associações, da forma como foram realizadas pelos regionalistas e os nacionalistas, não estão presentes na geração a que pertencia Juvenal Galeno. Quando o autor escrevia inspirado nas canções do povo, não o fazia no sentido de definir um tipo mais brasileiro e nem mesmo imaginava ter sido este preponderante em determinadas regiões.

⁴⁰⁷ MARTINS, Eduardo Vieira. *Imagens do sertão em José de Alencar*. Campinas: UNICAMP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

⁴⁰⁸ Cf. AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, nº 15, 1995, p. 145-151.

Entre os escritores chamados “do Norte”, parece predominar um sentimento de localidade, mais do que de nacionalidade ou regionalismo. Esse sentimento pode ser verificado, por exemplo, nos inúmeros poemas cujos temas são os da saudade da terra natal. Nesses casos, não é a corte, como um espaço situado em uma região determinada, uma realidade que se deve negar. Em Juvenal Galeno, a crítica é de modo mais genérico às cidades, como espaços corruptores. Pode-se mesmo dizer que a perspectiva é romântica, não nacional.

O que alguns dos “escritores do Norte” às vezes manifestavam era um sentimento bem típico de quem deixava a sua terra natal, onde tinham uma vida estável. Na Corte, a vida se apresentava bem mais complexa. O discurso era o de quem via como lados opostos a civilização, corruptora e artificial, e um mundo mais simples e natural, localizado no lugar de origem. A percepção do Norte como um *locus*, da nacionalidade por excelência brasileira, foi posterior.⁴⁰⁹ Como exemplo, veja-se o poema de Galeno “Lembranças da partida”:

A partida se aproxima
 Para a terra em que nasci,
 Vou ver a serra formosa,
 Que rival não tem aqui!
 Voltando para meus lares
 Vou ver aqueles lugares
 De tão saudosas lembranças!
 Viver em minha terra
 Na casinha lá na serra
 Numa vida de bonanças! ...

Abraçar a mãe querida,
 Por quem suspiro e pranteio;
 Vou vê-la! Gozar afagos,
 Ternos mimos em seu seio! ...
 Abraçar o pai amado,
 Carinhoso e desvelado,
 A quem, oh Deus! amo tanto!
 Vou ver minhas irmãzinhas.
 Tão novas, inocentinhas,

⁴⁰⁹ Consultar: RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte: um lugar para a nacionalidade*. São Paulo: UNICAMP, 2003. (Dissertação de Mestrado).

Vou deixar viver de pranto! ...

Vou ver a fresca vertente
 Refrescando os laranjais,
 Da brisa, fraco murmúrio
 Nos verdes canaviais! ...
 Ver a fonte da ladeira
 Deslizando feiticeira,
 Onde sempre me banhava;
 E das matas os cantores,
 Os mimosos trovadores,
 Que eu tão gostoso escutava! ...⁴¹⁰

É certo que, como bem demonstrou Romero, nos poetas do Norte, entre os quais Galeno, havia um impulso em direção à cultura popular. A ideia de uma nação culturalmente unificada, no entanto, não se aplica a todos os escritores desse período. Exceto a figura um tanto ideal do indígena, que conseguiu relativamente impor-se por um bom tempo no panorama do pensamento social brasileiro, o sentimento nacional era difuso. Conforme o autor:

Um dos problemas que conseguimos modificar em seu sentido obsoleto é o do nacionalismo literário. Era uma velha teima a de procurar um certo *nativismo* flutuante e incorreto, que nem mesmo sabia a que visava. O conceito desse nativismo atravessou duas fases, que não devem mais ser confundidas como o têm sido comumente. Na primeira tinha veleidades étnicas e andava a procura de uma raça que nos caracterizasse e, por via de regra, dizia mal das outras. Ora era o português, ora o negro, ora o caboclo. Este predominou. Convencidos mais tarde os nativistas do que havia de artificial nessas tentativas, abandonaram a ideia de *raça* e apegaram-se à de *classes* fundadas nas grandes divisões geográficas do país.⁴¹¹

Dessa forma, é mais adequado pensar a obra de Juvenal Galeno como sertanista ou nativista. O nativismo presente entre os escritores, desde o século XVIII, no Brasil, não deve ser confundido com o posterior nacionalismo literário. A fixação literária das paisagens locais, a identificação de seus tipos e o aproveitamento das canções populares

⁴¹⁰ Galeno, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de José Soares de Pinto, 1856, p. 140.

⁴¹¹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 135.

na criação poética são anteriores ao nacionalismo. Antônio Cândido situa alguns desses poetas a partir do Arcadismo como pré-românticos, ressaltando que o movimento romântico no Brasil floresceu sem uma ruptura completa com o passado, sendo perceptíveis várias linhas de continuidade.⁴¹²

Nesse sentido, Juvenal Galeno parece ter aliado um nativismo anterior ao romantismo à premissa romântica de buscar no povo a matéria para a criação artística. Acabou-se deparando com uma profusão de manifestações populares, abundantes em sua localidade. Segundo Romero, a peculiaridade dessas poesias residia exatamente em sua aproximação com a poesia popular. É o caso, por exemplo, do que escreveu sobre as poesias do sergipano Bittencourt Sampaio:

Há nelas duas qualidades de composições, as de inspiração local e sertaneja e as de inspiração mais geral. N'umas e n'outras os dotes principais do poeta são – a melodia do verso, a graciosidade que o faz primar em pequenos quadros, e certa nostalgia pelas cenas pela vida simples, fácil, descuidosa das regiões sertanejas e campestres.⁴¹³

A tensão apresentada por Romero, em toda essa parte dedicada aos poetas do Norte, é entre o local e o nacional. Se, no trecho acabado de citar, ele trata do geral e do local, no restante, se percebe uma dubiedade em relação à ideia de local: local por vezes quer dizer o que é brasileiro, sendo geral o que é universal; local, em outros momentos, remete a um sentido bem mais restrito, não denota o que é nacional, mas uma natividade, um lugar de nascença. O paradoxo está na origem do próprio termo nação, que, a princípio, servia mais exclusivamente para expressar o local de origem ou nascimento e, ao longo do século XIX, passou a designar comunidades extensas, ou melhor, comunidades imaginadas com delimitações territoriais definidas, um centro político e

⁴¹² CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 181-183. (Volume I).

⁴¹³ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 1182.

administrativo e uma configuração cultural que integrava as diferenças em um todo homogêneo.⁴¹⁴

Silvio Romero publicou a *História da Literatura brasileira* em 1888. Nessa altura, é concebível um olhar retrospectivo que conforma culturalmente o Brasil como uma nação. Afinal, o país já havia passado por um longo processo de sua formação, que tem como um marco a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838.⁴¹⁵

A própria noção de história da literatura brasileira é de alguma forma uma ideia nacionalista.⁴¹⁶ Ela integra, em um só movimento linear e cumulativo, a variedade dos fatos literários e históricos, tanto no tempo como no espaço. No tempo, por meio da identificação de temas que aos historiadores da literatura indicavam prenúncios de estágios mais conformados, como, por exemplo, os personagens indígenas em Santa Rita Durão, ou mesmo a fixação da paisagem em Alvarenga Peixoto. No espaço, por meio da seleção de autores e temas que funcionassem como vestígios de uma peculiaridade nacional. O pensamento nacionalista, como bem salientou Hobsbawn, narra os fatos histórico-sociais como um destino manifesto⁴¹⁷.

Intrigante é perceber que os aspectos regionalistas da obra de Galeno foram praticamente esquecidos, todavia a ideia de sua obra como nacional permanece viva. Traduziria isso o fato de que, se o regionalismo parece um objeto obsoleto e ultrapassado, o nacionalismo, por sua vez, ainda é uma ferramenta teórica e metodológica em vigor na academia? Difícil responder. Mais certo é que a análise da obra de Galeno se torna mais frutífera quando o desloca dos pressupostos do nacional e do regional e o estuda em

⁴¹⁴ Conferir: HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990; ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

⁴¹⁵ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 05-08.

⁴¹⁶ Ver: CORNEJO POLAR, Antônio. *O Condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

⁴¹⁷ HOBBSAWN, Eric. Op. Cit.

termos de localismo, isto é, investigar as conexões e os diálogos que encetou com as comunidades locais, seus costumes e seu imaginário.

Silvio Romero, ao discorrer sobre os poetas do Norte, entre os quais Juvenal Galeno, ressaltou neles um romantismo diferente, no qual vislumbrou como um pré-realismo, por identificar traços que comprovavam um programa de nacionalismo fundamentado na cultura popular. Nesse sentido, como se viu, os poetas do Norte se distinguiam pela ausência de um subjetivismo e do indianismo: eles eram mais realistas do que os outros românticos e revelavam a verdadeira fisionomia mestiça do povo brasileiro. Esse é um olhar notadamente retrospectivo, assim como o foi o olhar regionalista de Franklin Távora.

Romero também demarcou outra posição em relação aos poetas do Norte: estes eram poetas populares, mas não deveriam ser estudados pelo folclore, mas pela crítica literária. Em que consistiriam essas diferenças? É o que se busca responder no próximo tópico.

6.2.3 Entre a literatura e o folclore: a poesia de Juvenal Galeno

Renato Ortiz, em suas análises sobre as representações da cultura popular no século XIX, apontou uma diferença entre românticos e folcloristas na forma como tratavam a matéria popular. Segundo o autor, os românticos, impelidos pela ideia do “gênio”, ao incorporarem as tradições populares, não faziam uma distinção entre si e o povo, acreditando serem capazes de expressar a alma popular. Já os folcloristas, baseados no que denominavam método científico, defendiam a não interferência do escritor nas criações populares, cabendo ao pesquisador apenas coletar e publicar as canções, contos e lendas do povo, sem nelas processar nenhuma modificação. Nesse sentido, apontado

por Ortiz, a obra de Juvenal Galeno é notadamente romântica.⁴¹⁸ Essa classificação de Ortiz refere-se mais especificamente a uma forma com que os pesquisadores tratam a matéria de origem popular. No que diz respeito a Juvenal Galeno, no entanto, existe outra indefinição: seria ele um poeta popular?

Francisco Alves de Andrade defende que Galeno deve ser considerado o pioneiro do folclore brasileiro, pois “subsiste em sua definição de atitudes, não apenas aspirações de poeta, mas espírito de ciência, vontade de penetração, no sentido de revelar um mundo encoberto e ainda desconhecido para as nossas letras”.⁴¹⁹ Para ele, Galeno era, ao mesmo tempo, um poeta popular e um folclorista: possuía tanto o olhar afetivo e próximo, que se identifica com o povo, como o olhar distanciado e analítico, próprios do “cientista”.

João Clímaco Bezerra, por sua vez, enfatizou a diferença entre o poeta popular e o folclorista, enquadrando Galeno na primeira classificação. Segundo ele:

Juvenal Galeno não foi, a rigor, um poeta folclorista, mas um poeta popular, no sentido que hoje poderíamos emprestar ao artista que buscasse na tradição, nos costumes e nos anseios do povo, a fonte inspiradora de sua criação. Apesar de intitular o seu principal livro de *Lendas e Canções Populares*, o fato é que muitas dessas lendas e canções são nascidas do seu talento e da sua inspiração de poeta.⁴²⁰

O autor, para quem as poesias folclóricas deveriam ser anônimas e oriundas do próprio povo, observou que a obra de Galeno está “situada nas imperceptíveis fronteiras que separam o folclore do popular”⁴²¹. Aqui, portanto, os poemas de Juvenal Galeno não são folclóricos porque são autorais.

⁴¹⁸ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

⁴¹⁹ ANDRADE, Francisco Alves de. Introdução. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978.

⁴²⁰ BEZERRA, João Clímaco. *Juvenal Galeno: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959, p. 7. Coleção Nossos Clássicos.

⁴²¹ Id. *Ibid.*

Sílvia Romero, por sua vez, não especifica a diferença entre poeta folclórico e popular. Isso porque, para ele, a expressão “popular” já indicava que as poesias eram anônimas. O termo por ele utilizado para indicar poesias autorais era “popularizado”. Assim, a questão não era bem mostrar Juvenal Galeno como poeta popular ou folclórico, mas se sua obra era poesia popular ou literatura. Para Romero, a poesia popular era toda aquela de origem direta do povo e deveria ser estudada pela ciência do folclore; caso não, ela era classificada como literatura, e prestava-se mais aos estudos literários e estéticos. Escritores eruditos que compunham poesias baseadas em temas populares não faziam poesia popular, mas literatura. Portanto, para o autor, havia uma linha que demarcava a diferença entre literatura e poesia popular. Esta era proveniente, de maneira direta, do povo, devendo submeter-se aos estudos científicos, ao folclore, e não a “divagações estéticas”. Aos românticos, se quisessem compor como o povo, apagando aquela linha de distinção, era aconselhável que realizassem uma obra de valor artístico. As reticências de Romero em relação à obra de Juvenal Galeno baseavam-se no fato de o sergipano achar que ela não era genuinamente popular, ao mesmo tempo em que possuía qualidade estética inferior ao que se podia considerar literatura. Segundo Romero:

Cumpra advertir que essa espécie de poesia só tem graça quando sabe aliar à verdade os primores da arte, as gentilezas e galas do estilo, quando é obra de um verdadeiro artista. Fora daí só tem valor quando é puramente popular. Ou inteiramente popular, anônima, colhida da boca dos menestrais dos sertões, ou então transfigurada, depurada, elevada pelos poetas de talento. Quando não é uma nem outra coisa, quando é um gênero híbrido, que nem é popular, nem culto, qual a produz o maçador e mediano Juvenal Galeno, essa poesia é a mais enjoativa triaga que imaginar-se pode. Um poeta desta última espécie nem tem o mérito do tropeiro, do matuto, do tabaréu, do caipira, do sertanejo que descanta suas trovas, nem tem o merecimento de um Bittencourt Sampaio, de um Joaquim Serra, de um Gentil Homem, e d'outros assim.⁴²²

⁴²²ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 1183.

Essa percepção já guarda uma posição quanto à poesia popular. O estabelecimento de uma rígida divisão, colocando de um lado a língua literária, oficial e culta e de outro a poesia popular, hierarquizando-as, fez parte de uma política da língua no século XIX, em que as culturas populares foram consideradas inferiores, apesar de constituírem um dos principais parâmetros da formação nacional. Ao considerar a poesia popular como folclore, Silvio Romero simplesmente ressalta que esta não deve diretamente ser considerada nacional e literária, a não ser que seja depurada pelos escritores cultos; ou melhor, a poesia popular continuava marginalizada, apesar servir de orientação para a modificação da língua nacional.⁴²³

Os estudiosos do folclore do século XX tiveram percepções diferentes das de Sílvio Romero sobre Juvenal Galeno. Aqueles que não o classificaram de folclórico, e sim popular, não desqualificaram esteticamente as suas obras. Clímaco Bezerra, por exemplo, refutou em Machado de Assis a afirmação de que, embora o talento de Juvenal Galeno fosse filho da natureza, quanto ao gênero canção, o poeta necessitava “estudar mais a língua, a versificação e os modelos”⁴²⁴. Para Bezerra, Machado de Assis era um purista, não lhe sendo possível vislumbrar as muitas inovações trazidas com o Modernismo, que apregoava o uso simples da linguagem, baseada na fala cotidiana. Nesse sentido, Galeno é visto como um revolucionário e a sua obra como originalíssima. Outro ponto que Bezerra assinala a favor do poeta é sua escrita em “ótima linguagem portuguesa, com excelente estilo brasileiro”⁴²⁵, sem cair nos artifícios daqueles poetas

⁴²³Cf. MIGNOLO, Walter D. *História Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 309; RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: AGUIAR, Flávio & GUARDINI, Sandra T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 213.

⁴²⁴ ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978, p. 29.

⁴²⁵ BEZERRA, João Clímaco. *Op. Cit.*, p. 13.

que reproduziam as gírias e linguajar matutos. A singeleza de seus versos estava na aproximação com o povo e não à falta de erudição:

E para cantar seu povo na sua tradição, na sua singeleza, nos seus costumes e na sua luta, anônima e simples, mas nem por isso menos revolucionária, Juvenal Galeno teve que romper com a literatura de sua época, criando, como criou, uma nova forma de expressão e uma linguagem que era amada e entendida na região onde viveu e aqui serviu.⁴²⁶

Câmara Cascudo também sublinhou que os atributos da obra Juvenal Galeno não decorriam de uma falta de erudição. O escritor conheceu os poetas maiores, escreveu na *Marmota Fluminense*, de Paula Brito, conviveu com Machado de Assis e Gonçalves Dias, sendo que “ninguém o desconheceu ou diminuiu?”⁴²⁷ Compor poesia popular era para Galeno, conforme Câmara Cascudo, uma escolha e não uma falta de estro, pois “apenas, e muito heroicamente, quando o mandaram decidir-se entre a lira de ouro de Apolo e a flauta de bambu e cera de abelha de Pan, decidiu-se por este”⁴²⁸. Segundo o folclorista potiguar, a obra de Galeno apresentava todas as características da poesia popular, pois era espontânea, sincera e verídica. O fato de Galeno não ser necessariamente um homem do povo não desautoriza a obra como popular.

Dessa forma, na crítica do século XX, não há dúvida de que Juvenal Galeno fosse um poeta popular, mas em sua época, essas questões não estavam bem definidas. Sílvio Romero, por exemplo, enfatizou em seus *Estudos da poesia popular brasileira* (1888) e na *História da literatura brasileira* (1888) que o poeta não era popular, pois a sua questão, como se disse, era posta em termos de literatura e folclore. Havia, contudo, em Galeno, outros tipos de saberes e costumes do povo que Romero não deixou de ressaltar:

⁴²⁶ Id. Ibid., p.15.

⁴²⁷ CASCUDO, Luis da Camara. Juvenal Galeno. In: *Anais da Casa Juvenal Galeno*. Fortaleza: Casa de Juvenal Galeno, 1958, p. 154.

⁴²⁸ Id. Ibid.

Tem passado pela mais completa encarnação da intuição popular em nossa literatura; há neste ponto razões pró e razões contra. Contra pode-se dizer que não foi ele o primeiro a inspirar-se no viver de nosso povo, nem foi o que o fez com mais talento e mais arte. A favor pode-se asseverar que nenhum de nossos escritores, como ele, se interessou tanto e tão constantemente com as nossas classes populares, ninguém as acompanhou tão amoravelmente, tão apaixonadamente. Este livro [*Lendas e Canções Populares*] é um livro de consciência, de amor e de verdade, em que pretendo dar do melhor de meu espírito em favor de minha pátria.⁴²⁹

Se Romero desvalorizou a obra de Galeno “porque nem é a idealização artística do viver popular, nem é a colheita direta de seu *cancioneiro*”, por outro lado, não deixou de frisar, em Galeno, o “conhecimento prático dos costumes populares” e o “amor às classes proletárias”.⁴³⁰

Câmara Cascudo também observou esta característica peculiar de Juvenal Galeno em relação aos costumes populares. Segundo anotou, a obra de Galeno não traz nenhum heroísmo dos personagens populares, nem qualquer idealidade na conformação de seus tipos. Ele escreveu sobre o homem cotidiano e presente. Em suas palavras:

Os heróis de Juvenal Galeno são os de todo dia, do trágico cotidiano, vaqueiros no seu cavalo, pescadores junto à vela, lavadeiras no rio, sapateiros no tirapé, o homem da enxada, da foice recurva na derrubada, a mão forte aceirando o roçado, o rojão da viola, o luar envenenado a vontade, a noite de verão sertaneja. [...] Lembramos também que Juvenal Galeno é poeta do povo real, amando, sofrendo vivendo, do povo que trabalha.⁴³¹

O folclorista fez uma divisão na obra de Galeno que possivelmente não estivesse no horizonte do poeta. Segundo reflexões de Cascudo, no Brasil conviviam duas literaturas. Uma com origem nos colonizadores nos séculos XVI e XVII – “o povo”, “o homem bom”, em suas palavras – que se conservou entre o povo. Essa cultura seguiu

⁴²⁹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, Op. Cit., p. 1165.

⁴³⁰ Id. Ibid., p. 1166.

⁴³¹ CASCUDO, Câmara. Op. Cit., p. 159.

apartada de outra, uma poesia letrada, “represada nos livros”, pouco inventiva, pois enrijecida pelas normas gramaticais. A literatura erudita seguiu desprezando a literatura popular. “O homem do povo, em resposta, não sabe o que a História da literatura verdadeiramente ensina, com sua ciência unípede e sua visão monocular”⁴³².

Juvenal Galeno, segundo Cascudo, estava no interstício dessas duas tradições.

Nele era discernível uma parte culta e outra popular:

Nele existem duas literaturas, iguais e rivais. O vocabulário não é fiel a uma ou a outra. Escapole lusitanismo, como chega, risonhamente, aos plebeísmos gostosos, dando o pingó da pimenta malagueta indispensável ao condimento local. Há nos seus versos, cordas da lira, harpas e mesmo guitarras. Mas quem vibra mesmo é a viola, chorando no baião sem fim da função sertaneja, onde a morena o mata de amor de madrugada porque lhe apertou a mão.⁴³³

A despeito da imagem um tanto condimentada do folclorista paraibano, o trecho é bastante perspicaz quanto à relação de Galeno com a cultura popular, em especial no tocante a essas duas literaturas. Em quase toda a sua obra, é possível discernir, com certa minúcia, as diferenças de uma para a outra; e, contudo, não se pode afirmar que elas eram rivais. Pelo menos não foi assim que Galeno as tratou. É verdade que ele atribuiu ao universo popular alguns de seus poemas; porém, mesmo aqueles que não foram escritos sobre os temas populares, o poeta os classificou como populares.

Câmara Cascudo fez essa compartimentação na obra de Galeno com base em um saber que, ao seu modo, dividiu as manifestações que seriam consideradas populares e as que não seriam: o folclore. Ilustrativa dessa perspectiva folclórica da cultura popular foi a diferença feita por ele entre o poeta social e o poeta popular:

O poeta do social canta os raros motivos urbanos e rurais, ainda originais e puros. É a lavandeira, a engomadeira, o jornaleiro, o guia do boiadeiro, o vaqueiro e o velho jangadeiro, veterano de Toneleros, o

⁴³² Id. Ibid., p. 153.

⁴³³ Id. Ibid., p. 154.

último caboclo, a vivandeira acompanhando o soldado, os sambistas de baião, os padres da Companhia, embarçados na praia do Iguape [...] Não o fariam o produtor de poesia popular, o mero, mesmo magnífico aproveitamento dos motivos de interesse coletivo. Há muito nesse processo, não do popular, mas da popularidade.⁴³⁴

Cascudo está correto ao acentuar que muitas das poesias de Galeno não foram cantadas pelos “poetas populares”. Contudo, pode-se reunir a essa afirmação outra pergunta: o que o conteúdo político-social da poesia de Galeno revela da cultura das populações pobres com quem ele entrou em contato? Veremos a seguir.

6.2.4 Juvenal Galeno: romântico ou realista?

O interesse pelos hábitos e costumes do povo, suas crenças e canções, teve sua expressão maior com o Romantismo. Antes, as “coisas” do povo eram vistas como antigualhas, objetos de colecionadores. O movimento romântico, em seu estreito vínculo com a emergência das nacionalidades, passou a associar o “popular” às peculiaridades locais: ao que há de autêntico em um povo. A tendência foi ampla, abrangendo parte significativa dos países europeus, especialmente aqueles que apresentavam nações em formação, ou onde seus escritores se ressentiam de certa invasão cultural, geralmente francesa, que viam como impedimento ao florescimento de uma literatura genuína.⁴³⁵

No Brasil, desde a independência política, em 1822, tratou-se de negar a influência da metrópole portuguesa, adotando-se sugestões vindas da França, como o

⁴³⁴Id. *Ibid.*, p. 157.

⁴³⁵Cf. BURKE, Peter. *Op. Cit.* Eric Hobsbawn denominou, muito apropriadamente, essa fase do nacionalismo de literária e folclórica, uma vez que, embora muito difundida no meio letrado, não se estendeu ao conjunto da população, dados os meios de comunicação de massa ainda incipientes. Ver: HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo de 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

aproveitamento das tradições indígenas e a exaltação da natureza brasileira considerados traços de nacionalidade. Depois, incorporou-se o que se denominou “popular”.

Um olhar panorâmico sobre a obra de Juvenal Galeno leva a dizer que ela se liga ao movimento romântico pelos temas e as diretrizes estéticas. O escritor versou sobre os nossos primitivos habitantes, exaltou a beleza da natureza brasileira e fez das manifestações populares o alvo central de seu interesse. Sob o prisma estético, rompeu com a rigidez métrica do classicismo e deixou de lado as figuras greco-romanas, em prol de uma mitologia local. E, embora nunca tenha deixado explícito qualquer tipo de proposta ou programa de independência cultural e literária, tudo indica que Galeno esteve animado pelos ideais patrióticos característicos dos românticos brasileiros.

Juvenal Galeno pode ser situado ao lado dos denominados poetas do Norte: uma gama de escritores que são hoje praticamente conhecidos apenas no plano local, ou passaram a ter a atenção mais dos estudiosos do folclore. Sílvio Romero, ao escrever sobre eles, convida-nos a ir “[...] às regiões do Norte ouvir ainda um punhado de cantores, quase totalmente desconhecidos no sul do Império”.⁴³⁶ Entre os escritores do Norte elencados que considera os mais representativos do grupo, estão: Pedro de Calazans, Bittencourt Sampaio, José Maria Gomes de Sousa, Elzeário da Lapa Pinto, Franklin Dória, Trajano Galvão, Gentil Homem, Bruno Seabra, Joaquim Serra, Joaquim Sousa Andrade e Juvenal Galeno. O tom militante de Romero contra o “verdadeiro desdém por tudo quanto é nortista, tudo que não é da corte e das cinco províncias do Sul”⁴³⁷, comprova o lugar periférico ocupado por esses autores.

Sílvio Romero identificou uma diferença entre os escritores do Sul/Sudeste e os escritores do Norte:

⁴³⁶ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888, p. 1071. V. 1 e 2

⁴³⁷ Id. *Ibid.*, 1071.

A poesia sob a influência dos moços poetas da escola de São Paulo, ou nela filiados, Azevedo, Lessa, Bonifácio de Andrada, Laurindo, Junqueira... tinha como feição característica a subjetividade, os afetos pessoais, íntimos de seus autores; a poesia, sob a direção dos moços do norte, na escola do Recife, buscou intuitos mais objetivos, mais exteriores, mais gerais, [...] deram mais atenção aos costumes, situações, lendas, fatos populares; deixaram-se inspirar d'esse realismo campesino, nacional, bucólico.⁴³⁸

Essa diferença é, anos mais tarde, ignorada por Antônio Cândido, que vê a poesia romântica do decênio de 1850 e 1860 em termos gerais. Segundo o crítico, ela possui três linhas básicas – “nacionalismo e meditação”, representada por Gonçalves Dias; “drama interior, humor e satanismo”, tendo como expoente Álvares de Azevedo; e “melancolia e sentimentalismo”, tomando o modelo de Casimiro de Abreu.

Romero valoriza a obra dos “nortistas”, pela diferença aquelas tendências e pela representação que trazem do caráter do povo brasileiro, decorrente da aproximação com a poesia popular. Por isso, vê nesses autores uma antecipação do realismo:

Já vimos que a literatura brasileira desde os seus primórdios queria ser a expressão de nossa raça. Mas qual era a nossa raça? Aqui principiavam as dúvidas; uns buscavam a feição principal de nosso povo no português, outros no caboclo, raríssimos no africano. O romantismo reavivou este debate e deu até certo ponto a palma aos selvagens pelo órgão de Gonçalves Dias, José de Alencar e outros. Ao lado, porém, destes mestres, e com mais tino e mais critério do que eles, levantou-se um grupo de moços que foi procurar no povo atual, como ele se acha constituído, no mestiço físico e moral, em suas tradições e costumes, a nossa fisionomia peculiar de nação. Daí proveio esse lirismo da roça, do sertão, dos matutos, dos tabaréus, lirismo simples, expressivo e mimoso quando sai do alaúde de um poeta de talento.⁴³⁹

E, ao lançar o seu olhar sobre as obras dos poetas do Norte, fê-lo com base em alguns pressupostos: elas apresentavam um realismo pouco comum aos românticos, estavam calcadas nos elementos tradicionais da cultura popular, e, por dedução, representavam o que havia de mais peculiar e nacional na produção literária do período

⁴³⁸ Id. Ibid., 1075.

⁴³⁹ Id. Ibid., 1082

aqui analisado. Em suas palavras: o “melhor da poesia do Norte” estava no “vigor descritivo e caráter nacional e brasileiro”.⁴⁴⁰

Juvenal Galeno experimentou aqueles três estilos sublinhados por Antônio Cândido. Em *Prelúdios poéticos* (1856), livro concebido no período em que o autor residiu no Rio de Janeiro, esses estilos ocorrem com maior frequência. Com o retorno à província, mais precisamente à sua fazenda, na Serra de Aratanha, a sua poesia assume mais aquelas feições “realistas” identificadas por Silvio Romero nos escritores do Norte.

No estilo mais egótico destaca-se, como exemplo, o poema *Spleen*, publicada em seu livro *Prelúdios poéticos* (1856). Nela, o poeta expõe uma realidade urbana sombria e triste, na qual se sentia pouco à vontade:

Que tédio, meu Deus, que vida triste,
 Que terrível viver, que enfado atroz!
 Coração amoroso, que feroso
 Outrora palpitava, hoje tão frio
 Apenas anuncia uma existência!
 E esse estro abrasado, que me dava
 Inspiradas canções, ternas ardentes,
 Jaz hoje tão gelado com o *spleen*!

Se os prazeres procuro, se na turba
 Em ruidosos festins, em loucas danças
 Eu tento me alegrar, deixando o tédio...
 É em balde! Tudo odeio e aborreço!⁴⁴¹

Embora possam parecer sentimentos reais, esses versos denotam certo convencionalismo, muito bem caracterizado pelo modo como o escritor expressa ideias em relação ao ambiente urbano e civilizado. A solidão e a sensação de opressão, o tédio e o enfado são facilmente encaixados em um estilo que a crítica literária classifica como egotismo romântico.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Id. *Ibid.*, p. 1102

⁴⁴¹ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Op. Cit., p. 104.

⁴⁴² CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit.

Duas décadas depois, todavia, Galeno via com desdém o subjetivismo egótico e byroniano. Depois de sua volta à província, ele não escreveu nenhum poema que, pelo menos, se aproximasse do modelo. Em “Tipos em prosa”, texto que publicou no jornal *Constituição*, em 1883, ele traçou de forma caricatural a figura dos poetas provincianos:

Estragando o novo gênero, os poetas tocavam os extremos; voando às nuvens, seus cantos eram incompreensíveis, vagos, vaporosos; descendo às imundícies da terra, endeusavam a prostituição, a crápula e o que há de mais asqueroso, e assim faziam corar as faces mais pudibundas. A imprensa da província vomitava diariamente essa poesia cética e sensualista; os pais de família tremeram pela intranquilidade da inocente prole; e as musas tomaram cerrado luto por muito tempo.⁴⁴³

Mais abundantes são as poesias que se encaixam na linha “melancolia e sentimentalismo”, definida por Antônio Candido. Os títulos já indicam essa tendência mais “subjetiva” de seu fazer literário desses primeiros tempos: “Cismar”, “Não te esqueças de mim”, “Ah! Não vales”, “Sou triste” etc. Juntando esta tendência de conteúdo amoroso aos temas da saudade, da infância e da terra natal, teremos o livro quase por inteiro. A relação que a maioria dessas poesias estabelece com a poesia popular é quase nenhuma; mesmo os temas e o vocabulário estão distantes da língua e do imaginário popular. O poema “A serrana” ilustra bem o que se acabou de mostrar:

Ontem à tarde junto ao rio
Contemplei linda serrana
Tão mimosa! Semelhava
Das naiades a sultana! ...
Ontem à tarde, junto ao rio,
Padei com dor insana! ...⁴⁴⁴

⁴⁴³ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 208.

⁴⁴⁴ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Op. Cit. p. 113.

Como se vê, apesar do uso da redondilha maior (metro de gosto popular), o vocabulário é erudito, unindo a referência a uma figura da mitologia grega - herança do classicismo - ao gosto pelo exotismo/orientalismo romântico.

Outra obra que liga Galeno aos temas mais convencionais do romantismo brasileiro de sua época, no caso à linha “nacionalismo e meditação”, é *Porangaba* (1861), poema narrativo que conta a lenda da origem da localidade do mesmo nome. Tais e quais outras obras indianistas, o poema é salpicado de termos indígenas e traz no final um glossário, escrito pelo autor, elucidando a origem dos vocábulos e descrevendo os costumes, com viés etnográfico. O escritor ainda escreveu um posfácio, com base em pesquisas científicas contemporâneas e obras de escritores que tematizaram o povo autóctone (caso de Santa Rita Durão, mencionado duas vezes), no qual explicou os costumes mencionados. Por seu turno, a natureza brasileira compõe um cenário lírico, como na terceira estrofe:

A tarde era vinda! Que doce mistério,
Que extrema beleza por sobre o seu manto,
Na virgem floresta, no meio dos ermos,
Quem pode pintá-la da lira num canto?

Que vaga tristeza, por toda natura,
Que doce harmonia nos campos então!
Os bardos alados solavam seus hinos,
E ao longe tapuia saudosa canção.

Nos galhos, nos ramos de verdes arbustos
Cantavam graúnas com coro entoado,
Alegres jandaias, vem-vens, papagaios,
Em bando passavam – voando no Prado.⁴⁴⁵

A imagem de Porangaba, protagonista da poesia, emana beleza, ingenuidade e pureza, valores cristãos herdados dos primeiros colonizadores, a que vêm complementar

⁴⁴⁵GALENO, Juvenal. *A Machadada: poema fantástico e Porangaba: lenda Americana*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 67.

as similitudes com os elementos naturais da fauna e da flora brasileira⁴⁴⁶: as faces imitam “da pitomba a cor morena”, os cabelos “reluzem como as plumas das graúnas sonoras” e as falas são como “cantos de canário”⁴⁴⁷. Nesse ponto, Juvenal Galeno reitera as representações do índio como símbolo nacional, com os requisitos de idealidade, cuja imagem pouco correspondia à realidade dos povos indígenas, e era, sim, uma projeção pessoal e política dos desejos particularistas da elite letrada do Segundo Império. Conforme Antônio Cândido:

Essa tendência define um desejo de individuação nacional, a que corresponde ao de individuação pessoal. Libertação graças à definição da autonomia estética e política (expressa principalmente pelo indianismo) e a conquista de exprimir direta e abertamente os sentimentos pessoais (manifesta sobretudo nas tendências propriamente romântica do lirismo individual).⁴⁴⁸

A história indígena narrada em *Porangaba* é mostrada, muito ao gosto romântico, como pertencente à tradição: segundo afirma o narrador, a lenda lhe foi contada por “um velho caboclo, dizendo que a escutara a seus pais, e esses a seus maiores”.⁴⁴⁹ Com isso, Juvenal Galeno elege um tópico romântico, o da veracidade do que está a contar. Procedeu como José de Alencar, que subintituiu lenda seu livro *Iracema*, usando o mesmo tópico do testemunho. O autor escreveu que *Iracema* era “uma lenda que me contaram, à calada da noite, nas lindas várzeas onde nasci”.

Ainda nessas primeiras poesias de Galeno, entretanto, é observável um conteúdo social em que se identifica bem aquele pré-realismo apontado por Silvio Romero. Em *Porangaba*, as imagens da natureza e da descrição da personagem indígena são facilmente percebidas como dentro das normas gerais do Romantismo. Também assim

⁴⁴⁶ Nesse sentido consultar: RIBEIRO, Maria Aparecida. Exílios de *Iracema*: da nova raça à diluição da identidade brasileira. *Agália*, nº 33 e 34, 2º semestre de 2005, p. 199-206.

⁴⁴⁷ GALENO, Juvenal. *A Machadada: poema fantástico e Porangaba: lenda Americana*. Op. Cit.

⁴⁴⁸ CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 20. V. II.

⁴⁴⁹ GALENO, Juvenal. *A Machadada: poema fantástico e Porangaba: lenda Americana*. Op. Cit., p. 57.

o enredo, que se estrutura com origem num triângulo amoroso e de uma situação de “adultério”, com castigo para os transgressores. Um português é recebido pelos índios de uma tribo, que lhe entregam Porangaba, como sinal de boas-vindas. A índia apaixonava-se pelo branco, mas esse segue em busca de ouro, razão que o trouxera ao Ceará. Porangaba, mesmo chorando a ausência do amado, une-se com um guerreiro de sua tribo: Pirauá. O português retorna, declara que nunca esquecerá Porangaba e lhe propõe uma fuga. Pirauá de uma moita espregueita o diálogo. Desonrado com o adultério, lança-se sobre o português e mata-o. Porangaba é condenada pelo ato de traição, amarrada num tronco e morta a flechadas. O Pajé anuncia o ritual:

— Que não falte a menor solenidade,
Da lei ao cumprimento;
Diz pausado o Pajé: —Tupã ordena
Ele preza a doce paz entre os esposos
E não o aviltamento!⁴⁵⁰

Exceto os símiles dos indígenas em relação à natureza brasileira, o enredo pouco se presta a uma alegoria da nacionalidade. Os indígenas não foram vitoriosos ou derrotados, nenhum consórcio entre estes e o português e, ainda por fim, uma cerimônia de condenação e morte da personagem protagonista.

Prelúdios poéticos já contém dois poemas de teor mais realista. No poema “A canção do jangadeiro”, o tópico romântico da pobreza em contraste com os que “gastam ouro” e gozam em “festins” deixa entrever uma perspectiva mais social, em que a felicidade do jangadeiro está sujeita às condições cotidianas do ofício da pescaria:

Já é noite, e os seus filhos
Jazem na praia a esperar
Coitadinhos, têm os olhos
Nas águas sem os mudar!
Rema, rema, jangadeiro,
Pobrezinho aventureiro.

⁴⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 103.

É tão precário o sustento,
 Que colheste lá no mar!
 Mas assim da tenra prole
 Vais a fome saciar...
 Rema, rema, jangadeiro,
 Pobrezinho aventureiro!⁴⁵¹

No lugar da imagem um tanto abstrata e uniforme da paisagem da vila de pescadores que integra o todo em um quadro de simplicidade e inocência, como é próprio de uma convenção romântica, a poesia revela aspectos destoantes, como o “precário sustento” e a necessidade de a “fome saciar”.

Se em *Prelúdios poéticos* e *Porangaba* os temas são notadamente românticos, as produções posteriores assumem outras feições: o autor passou a apresentar uma preocupação social incomum, certamente em decorrência de seu contato e admiração por Gonçalves Dias⁴⁵². Foi este, inclusive, conforme alguns estudiosos, que em 1859, em viagem com a Comissão Científica⁴⁵³, aconselhou Galeno a que “se deixasse de poesias acadêmicas e procurasse no povo a matéria dos seus versos”.⁴⁵⁴

Esse outro modo de falar da vida do homem e das paisagens do interior do país vai assumindo um lugar cada vez maior na poesia de Juvenal Galeno. Isto pode também ser explicado pela aproximação mais estreita do poeta com povo, com a sua volta à terra natal e o impulso em servir-se “da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes de seus próprios versos”⁴⁵⁵. No livro *Lendas e canções populares*, a poesia de Galeno passou a ter uma orientação mais realista, pois a denúncia social e a pretensão

⁴⁵¹ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Op. Cit., p. 116.

⁴⁵² Consultar: RIBEIRO Maria Aparecida. Exílios de Iracema: da nova raça à diluição da identidade brasileira. *Agália*, nº 33 e 34, 2º semestre de 2005, p. 199-206.

⁴⁵³ Consultar: PORTO ALEGRE, Maria Sylvania. *Comissão das borboletas: a ciência do império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2003.

⁴⁵⁴ Francisco Alves de Andrade, na introdução das *Lendas e canções populares*, afirma que o fato foi também comentado em Rodolfo Teófilo, Antônio Sales e Maria Linhares.

⁴⁵⁵ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 61.

do autor em representar o povo “tal qual ele é”, afasta-o do programa romântico mais subjetivo e idealista.

Esse realismo de conteúdo social pode ser observado na elaboração que o autor faz dos tipos populares. A sua preocupação maior é denunciar uma condição presente de opressão e miséria dos setores populares. Em “O velho caboclo”, por exemplo, o poeta cria a situação de uma roda de conversas em que a personagem homônima do título conta uma história a seus filhos. Num ritmo caro a Gonçalves Dias (v. p. ex. “I-Juca-Pirama”), o caboclo fala de sua ancestralidade indígena:

Sou filho dos velhos guerreiros tapuias,
Da raça gentil,
Que o sul habitavam e as plagas do norte
Do vasto Brasil
Da tribo valente por todas temidas
Nos feitos sem par
Meu sangue é sem casta, sem casta maldita:
Ouvi meu cantar

Meu pai, o tapuia, na briga era fero,
Qual tigre a rugir,
Minha mãe, a cabocla, era bela, era terna,
Qual rola a carpir:
Na luta eram fortes, na paz era manso
Seu grato passar;
Amavam-se muito, seus filhos prezavam:
Ouvi meu cantar.

Então eram livres e livres as tribos,
Quais vagas do mar;
O julgo nefando de brancos estranhos,
Estranhos eram ao lar;
Não tinham senhores, só tinham seus chefes,
De justo mandar;
Assim nesse solo, viviam contentes...
Ouvi meu cantar.⁴⁵⁶

O trecho traz um tempo de outrora em que vigoravam a liberdade e a justiça entre os índios. Naquele tempo, eles eram homens livres e felizes, guerreiros fortes e valentes até que chegarem as caravelas trazendo a escravidão, a profanação, a violação

⁴⁵⁶ Id. Ibid., p. 111.

e a morte, imagem muito corrente na primeira fase do indianismo brasileiro e de que “O canto do piaga”, de Gonçalves Dias, é, talvez, o melhor exemplo; todavia, Galeno não para aí. Observe-se:

E o pobre caboclo
 Que vê-se humilhado
 Que vê-se esbulhado
 Daquilo que é seu;
 Sem terra em que plante,
 Pagando até renda
 Do chão da vivenda,
 Dizendo – era meu.

Pagando tributos
 Do curto roçado
 Que dá-lhe o bocado,
 Preciso ao viver:
 Que importa que o filho
 Soltando gemidos,
 Lhe grite aos ouvidos:
 – Eu quero comer.

E sempre curvado
 Ao dono da terra
 Que às vezes encerra
 Maldade e rancor;
 Que às vezes expulsa-o,
 Roubando-lhe a roça
 Das leis sem temor.⁴⁵⁷

A perspectiva de Galeno é inegavelmente social. O discurso corrente no período contrastava a imagem do indígena no passado com um presente de uma “raça degenerada”, mostrando o índio em condições dissolutas. No trecho acima, o argumento do autor para explicar a condição miserável dos descendentes de índios é a opressão dos senhores, donos da terra. Essa é, sem dúvida, uma visão insólita; explicá-la pelo Realismo não basta.

Perspectiva semelhante é expressa em relação a algumas profissões femininas. Destacam-se “A lavandeira”, “A costureira” e a “A engomadeira”. A condição em que se

⁴⁵⁷ Id. Ibid., p. 114.

colocam as três é a de empregadas dos “ricos”⁴⁵⁸. Nos três casos, o trabalho é árduo e mal pago, mas a denúncia não se restringe somente a isso. Veja-se o caso da lavandeira:

Minha gente, esta camisa
Nunca teve um só botão!
Leva a culpa... paciência
Ora vejam, que rasgão!
Estende o pano, ligeira,
Eia, vamos lavandeira!

Que bonito casaquinho...
Vamos, nada de invejar,
Enche a cuia, molha a roupa
No quarador a secar.
Molha a roupa, e mais ligeira,
Eia, vamos, lavandeira.⁴⁵⁹

O que Juvenal Galeno denuncia no poema é uma forma cotidiana de opressão. O nível de abstração é ínfimo. Além do mau pagamento, a poesia expressa alguns detalhes de como são sentidos os abusos dos senhores: a culpa pela falta de um botão na camisa, por uma mancha na roupa, as insinuações de inveja. Galeno também observa a ausência de intervalo para as refeições ou para fumar um cigarro. Neste último caso, a ironia é contundente: “É bom fumar dentro d’água”. E apesar de o autor não estar falando do trabalho escravo, não deixa de assemelhar a ele o trabalho da lavandeira, realçado no refrão “Eia, vamos, lavandeira!”, pois este, além de mostrar um incentivo da trabalhadora a ela própria, também encerra a ideia de pressa dos patrões em ter o serviço pronto. É um fenômeno interessante essa imprecisão e mistura de vozes, sentimentos e perspectivas. Ouve-se a voz da lavandeira falando de si e consigo própria, além das vozes dos senhores, pois a terceira pessoa do presente do indicativo confunde-se com o imperativo: molha, bate, sacode, estende. Em outros momentos a voz da lavandeira é bem discernível, como, por exemplo, em “levo a culpa, paciência!”, quando é utilizada a primeira pessoa do

⁴⁵⁸ Uso aqui os termos de Juvenal Galeno.

⁴⁵⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 377.

presente do indicativo. De um modo geral, a perspectiva é a da lavadeira. A poesia tenta mostrar ao leitor o que ela sente: a pressão por um trabalho mais ligeiro, a injustiça pelas culpas que lhe atribuem e, claro, o trabalho penoso. Galeno apresenta pormenores que reforçam o olhar do poeta social, pois que a lavadeira já se vê fustigada por todos:

E no poço, me parece,
Vejo o peixinho a ralar,
Pois a roupa, ensaboando,
Vim suas águas turvar...⁴⁶⁰

Na poesia “A engomadeira”, a denúncia do trabalho árduo repete-se. Galeno, contudo, chama a atenção para outra forma de abusos dos patrões. A questão não está tão explícita. Logo na primeira estrofe, o autor leva o leitor a deduzi-la. A voz é da engomadeira:

Eu sou pobre engomadeira,
Suando ganho vintém...
Chamam-se os moços – formosa,
E os velhos querem-me bem...
 Ai, não é graça...
Os velhos querem-me bem.⁴⁶¹

Na medida em que o poema avança, revelam-se o assédio sexual e a prostituição a que a engomadeira é obrigada para receber um pouco mais. O verso “receio ferros de amor”, seguido de “sem eles sou mais feliz”, mostra bem isso:

Três vinténs esta camisa...
Pois é caro, meu senhor?
Roupa assim encanta as moças...
Três vinténs lhe custa amor...
Ai, não é graça!
Três vinténs lhe custa amor.

Meu Jesus! Que ferro quente!
Quase a camisa tostou...
Vou esfriá-lo depressa
Neste duro paletó...

⁴⁶⁰ Id. Ibid., p. 378.

⁴⁶¹ Id. Ibid., p. 421.

Ai, não é graça!
Neste duro paletó.⁴⁶²

Galeno aponta um duplo movimento: o do senhor a molestar a moça e o da moça, em contrapartida, exigindo algum dinheiro:

E entretanto a engomadeira,
Que sabe tanto agradar...
Sempre esquecida e mal paga...
Se o freguês sabe pagar...
Ai, não é graça!
Se o freguês sabe pagar.

Mas devo calar-me, devo...
Que todos querem-me bem;
É minha sina a pobreza...
Suando ganho o vintém.
 Ai, não é graça!
Suando ganho o vintém.⁴⁶³

O autor indica ainda que a engomadeira não tinha outra escolha senão o silêncio, pois a impunidade desse tipo de crime deveria ser comum na época, sobretudo quando ele partia dos ricos. Diante do assédio sem punição, a engomadeira não tinha outra escolha, senão exigir algum dinheiro.

No poema “A costureira”, mostra-se também o trabalho penoso, embora se perceba um duplo sentimento (ao mesmo tempo que a costureira se lamenta, revela-se grata porque sem esse trabalho não teria outro modo de sustento):

Coitada da costureira,
A vida levo a coser,
Que se não fora a costura,
Quem me daria o comer?
Minha agulha, minha amiga,
Foi essa sorte coser!

Nesse mundo de amargura,
Que fora de mim sem ti,
Pobre moça, abandonada,

⁴⁶² Id. Ibid., p. 421.

⁴⁶³ Id. Ibid., p. 422.

Sem roupa, sem pão me vi...
 Minha agulha, minha amiga,
 Que fora de mim sem ti? ⁴⁶⁴

Mais uma vez Galeno, na fala da costureira para agulha, lembra a prostituição a que são condenadas as moças mais pobres: “quantas moças não se perdem/por não quererem te amar”. ⁴⁶⁵

A condição da costureira é diversa da lavadeira e da engomadeira. Estas trabalham nas casas dos senhores, enquanto a costureira, ao que parece, trabalha na própria casa. Por isso, quanto a lavadeira e a engomadeira, a ênfase é no assédio, na injustiça, no jugo dos patrões, a costureira é capaz de agradecer o fato de ter patrões:

Cosendo a roupa do rico,
 Nada invejo, alegre estou;
 Bendigo a quem dá serviço
 A pobrezinha que sou...
 Minha agulha, minha amiga,
 Nada invejo, alegre estou. ⁴⁶⁶

Nos três exemplos, Juvenal Galeno mostra modos diferentes de as classes populares se inserirem no sistema de dominação da época. A riqueza desta perspectiva está no fato de não evidenciar apenas uma visão de cima, do letrado, que, ou vê as classes populares como degeneradas ou as representa como submissas, impotentes, encobrendo a sua condição de sujeitos sociais. Galeno nos revela relações sociais mediadas por acomodações e conflitos e um cotidiano de trabalho que traz alegrias e tristezas, prazeres e penares. Essa maneira de interpretar as coisas não consiste apenas em um realismo. Juvenal Galeno nos mostra um pouco mais do que isso. O que se tem aí é um modo de ver o mundo de um ângulo diferente: na perspectiva das classes populares.

⁴⁶⁴ Id. Ibid., p. 339.

⁴⁶⁵ Id. Ibid.

⁴⁶⁶ Id. Ibid., p. 341.

Dois pontos ainda devem ser considerados quanto à constituição literária dos tipos populares: eles não se reduzem a revelar uma imagem pitoresca e não são necessariamente tipos nacionais. O poema “Na eira”, uma das poucas que toma as cores do pitoresco, Galeno expõe também uma tensão social marcada pelos abusos cotidianos dos senhores para com os seus empregados. A situação é de uma apanhadora de café negociando com o seu patrão. Ela o chama para que ele venha medir o seu café. O senhor afirma que o cesto não está cheio:

– Oh! falta inda muito
Assim me enganais...
– Senhor, o que é isso?
Ali tem demais...

– Serrana o que dizes,
É falso, não vejo;
Se queres que assente,
Completa co’um beijo.

– Não posso, pois nunca
Tiveste amor...
– Ingrata, não fujas!
– Me largue, senhor.⁴⁶⁷

Os poemas sobre a lavandeira, a engomadeira, a costureira e a apanhadora de café mostram que Juvenal Galeno construiu um repertório de formas de ganha-pão do povo. Nesse sentido, a referência do autor deve ter sido mesmo a Comissão Científica de Freire Alemão, que explorou o Ceará no ano de 1859. No relatório de Alemão, vê-se que ele descrevia muito da condição social do povo, além, claro, do interesse pelos recursos naturais. O cientista também ouviu o povo e, em muitos casos, foi mordaz na denúncia de sua condição miserável.

É possível que proveu daí o realismo de Juvenal Galeno. Contudo, deve-se frisar que o poeta não porta um olhar tão distanciado e objetivo, como é evidente nas narrativas

⁴⁶⁷ Id. Ibid., p. 185.

científicas. Galeno, como um poeta social, denuncia a situação das comunidades interioranas do Ceará, mas, diferente dos demais discursos de sua época, não tece comentários pejorativos sobre o povo. Ademais, o perfil dos “tipos populares” não se coaduna com uma perspectiva nacionalizante. Afora a figura do indígena, que se aproxima de um nacionalismo romântico, sendo, ainda assim, pouco convencional, os outros personagens de Galeno não trazem quaisquer pretensões de simbolizar a nação, nem mesmo a região. Ou melhor, eles são mais fruto de uma dialogia do autor com o povo, do que com a simples projeção de seus ideias e valores. Por isso a dificuldade em analisar a sua obra. Nela ressoam as vozes dos setores populares, mas que nem sempre estão rigidamente separadas da voz do próprio autor. E é exatamente a reverberação dessas vozes que dá à sua poesia social um matiz diferente, pois traz consigo uma perspectiva não apenas do poeta social, mas também dos setores populares.

No Romantismo em geral, o comportamento das pessoas do povo era condenado ou assumia aura mítica. Por outro lado, as elites econômicas também podiam ser condenadas ou idealizadas. No caso José de Alencar, havia entre os elementos exemplares os senhores de terra, como o coronel Antônio Pires Alves Campello, de *O sertanejo*, onde Arnaldo, o vaqueiro, assumia um perfil mítico. No Realismo, apesar de seu caráter denunciativo, o povo não deixou de ser visto de forma depreciativa, com raras exceções, como no caso de Machado de Assis. E, assim como no Romantismo, no Realismo a imagem do povo guardava muito da projeção dos escritores, sendo muito difícil entrever em suas linhas o que o povo pensava ou sentia. O poeta social falava do povo, para o povo, pelo povo, mas quase nunca falava como o povo. Este não foi o caso de Galeno.

O livro *Lendas e canções populares* é um dos que mais trazem um conteúdo social de denúncia contra o “despotismo” que o rico exercia sobre o pobre. No contexto em que foi escrito, Galeno esteve envolvido diretamente com o povo, pois foi nomeado para dois

cargos que exigiam um contato direto com ele: Inspetor da Educação Pública e membro do Corpo para a Alistamento do Voluntários da Pátria. Foi nesse período que o caráter denunciativo se tornou mais intenso. Esse aspecto das *Lendas e canções* é também muito marcante no livro *Cenas populares* (1872).

Juvenal Galeno, porém, nunca deixou de compor poemas românticos naquelas linhas analíticas propostas por Antônio Candido: “nacionalismo e meditação” e “melancolia e sentimentalismo”. O que ele abandonou completamente foi o byronismo, talvez porque acreditasse ser manifestação de sentimentos muito pouco condizente com a realidade em que estava inserido. Aliás, como vimos, ele chegou mesmo a caricaturar a figura do poeta satanista.

Desta forma, Juvenal Galeno, apesar de certo realismo, não foi guiado pelo cientificismo da “geração de 70”. O próprio poeta posicionou-se contra essa vaga de materialismo e cientificismo que grassou entre os escritores do período.⁴⁶⁸ No poema “Os novos sábios”, ele traçou os seguidores dessas ideias, caricaturando o fato de que, nas horas de dificuldade, esses homens se agarravam aos terços e rosários:

Não acreditem, leitores,
Na história dessas mulheres,
Contra os livres pensadores!
Os nossos materialistas,
Que sejam positivistas,
Ou se chamem panteístas,
Ou macacais darwinistas,
São da ciência esplendores,
Talentos superiores,
Que, pregando ideias suas,
Iluminam nossas ruas,
Servindo de combustores.

Que importa que muitos caiam
Em grande contradição,
Negando todos os dogmas

⁴⁶⁸ Vale ressaltar que em 1872 foi fundada no Ceará a Academia Francesa, um grupo de escritores que disseminou o pensamento cientificista na província. Esses escritores, inclusive, chegaram a promover palestras abertas ao público, que denominaram Escola Popular e que circularam o jornal *Fraternidade*. Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. Op. Cit.

De nossa religião,
 E rogando à virgem Santa
 Se lhe dói o coração?
 Ou, se vêm a morte perto,
 Gritando por confissão.

Que neguem da alma existência,
 De manhã numa calçada,
 E à noite passem suando
 Com medo de alma penada?⁴⁶⁹

A reação contra o positivismo é explicável, pois vinha de encontro à mentalidade religiosa e espiritualista característica do pensamento de Galeno. Ainda porque, o positivismo, representado na literatura pelo naturalismo, já nascera procurando desqualificar as premissas românticas.⁴⁷⁰ O autor, contudo, não estava se colocando contra o positivismo em prol de qualquer subjetivismo romântico, dada a sua insistência em representar o povo “tal qual ele é”.

Por conclusão, percebe-se que, do ponto de vista formal, Juvenal Galeno foi um romântico, inclusive nas maneiras de tratar a matéria popular. Experimentou, conforme Clímaco Bezerra, basicamente todos os metros poéticos da geração romântica, com destaque também para as formas populares, pois a sua incorporação estava dentro do programa romântico.

Relativo aos temas, a questão é mais complexa. Ao escrever sobre o personagem indígena, o autor se mostra coadunado com o nacionalismo romântico, ainda que na forma de figurá-lo evidenciasse mais uma preocupação social com o tempo presente das comunidades indígenas, do que em pintá-lo como uma alegorização do nacional. Em relação a outros personagens populares, nota-se também a ausência de um paradigma nacional ou regional. Galeno, inclusive, pouco operou com a noção de mestiçagem, corrente no período. Mesmo em suas representações da natureza, pouco se entrevê uma

⁴⁶⁹ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus/A machadada*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno. 1969, p. 49.

⁴⁷⁰ CANDIDO, Antônio. *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

exaltação da flora e fauna brasileira. A natureza, por assim dizer, seria mais motivo de meditação do que de nacionalismo.

Poderíamos falar de um realismo romântico em sua obra, mas ainda assim o seu realismo era bem peculiar. Qual a origem dessa particularidade de Galeno? Como vimos, em sua época, a obra *Lendas e canções populares* esteve sujeita a muitas indefinições. Isso porque a maior parte de suas poesias eram autorais e raramente usavam as formas populares. Havia, no entanto, alguma coisa em sua escrita que, mesmo aqueles que não o consideravam como popular, o fizessem com ressalvas, como foi o caso de Romero. Afinal, o que há de popular em Juvenal Galeno?

CAPÍTULO VII

Juvenal Galeno: povo, pátria e cultura popular

Foi no seio do povo que conheci e cantei os seus sentimentos; que pude conhecer essa poesia, que segundo Herder, “É o tesouro da ciência do povo, de sua religião, de sua teogonia, de sua cosmogonia, da vida de seus pais, dos feitos de sua história. A expressão de seu sentir, a imagem de seu interior na alegria, na tristeza, junto ao leito das núpcias, ou da sepultura”.

Juvenal Galeno

É notável que Herder tenha sido o único autor aludido no prefácio de *Lendas e canções populares*. Não interessa tomar o fato como um pioneirismo de Galeno quanto ao despertar dos escritores brasileiros para a poesia popular. Caso se quisesse esmiuçar o problema, seria necessário pesquisar até que ponto Herder foi uma leitura comum àqueles “poetas do Norte”, apontados por Silvio Romero como os primeiros a compor inspirados na poesia popular. É considerável o fato de que a leitura de Herder tenha marcado um diferencial na obra de Galeno. Enquanto o indianismo mantinha certa predominância entre os escritores brasileiros como um símbolo da nacionalidade, Galeno estava procurando no “popular” a matéria para a sua poesia. Esse caminho foi trilhado desde 1859, pois nas *Lendas e canções populares* vem definido o período de “compilação”: 1859 a 1865.

O certo é que, ainda que tenha sido Herder o único citado, a forma como Galeno manuseou as canções populares e os sentidos a elas atribuídos pouco tem de relação com o pensamento do escritor alemão. Herder estava interessado naquilo que havia de tradicional, ou melhor, nos elementos residuais e conservadores da cultura. Ele identificou o popular apenas naquela parcela do povo que se mantivera isolado: as classes incultas, o camponês que vivia à margem da civilização. Estes guardariam um tesouro

escondido, uma sabedoria essencial, que poderiam ser descobertos através de suas canções, contos, mitos etc. Tal perspectiva do autor o fez desprezar as manifestações culturais urbanas, vistas como corruptas e degeneradas. Segundo Burke:

O povo consistia nas pessoas incultas, como na distinção de Herder entre *Kultur der Gelehrten* e *Kultur des Volkes*. Às vezes, o termo se restringia ainda mais: Herder escreveu uma vez que "o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila" [...] Para os descobridores, o povo *par excellence* compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas.⁴⁷¹

Desta forma, é notável uma diferença entre povo e classes populares. O povo constituía um ente ideal por meio do qual se extrairia o ser nacional. Isolado da civilização, distante dos conflitos urbanos e do “estado de degradação” das classes proletárias, o camponês era tido como simples, ingênuo, ordeiro, festivo etc. Essa perspectiva romântica da cultura popular não deixa de ser um tanto dicotômica, pois dissocia o camponês do trabalhador urbano e o campo da cidade. A cidade, de acordo com essa perspectiva, era também compreendida como um *locus* de corrupção, dissolução, vício, e, naquele, harmonia, honestidade, decência etc. O problema dessa visão, logo de início, é imaginar que existe povo destituído de cultura popular, no caso, os trabalhadores urbanos. Por outro lado, ao lançar o olhar sobre os homens do campo, os românticos os viam como um bloco homogêneo, não diferenciando as classes sociais e, geralmente, os alienando de suas condições de vida e trabalho, sendo os seus costumes apreendidos fora de sua função social.⁴⁷² Assim, ainda que Herder tenha enfatizado a cultura popular não como uma insuficiência (falta de cultivo ou educação), e, sim, como uma diversidade, pois os costumes dos camponeses não eram inferiores, mas distintos, a

⁴⁷¹ BURKE, Peter. Op. Cit., 59.

⁴⁷² ORTIZ, Renato, Op. Cit., p. 26.

sua percepção do que seria cultura popular era bem restrita, fazia parte da cultura popular as poesias, os contos, as lendas. De outro modo, em sua insurgência contra o iluminismo, Herder desconsiderou o aspecto político ligado à ideia de povo, proveniente do pensamento francês. Povo, para ele, não significava aquele que demandava direitos, que deveria ser visto como igual perante a lei, que governava e era governado, como bem disse Rousseau; povo era uma entidade cultural harmônica e ideal, por meio da qual se poderia divisar a identidade das nações. Disso decorre uma dimensão conservadora de cultura popular: ela é vista sempre inscrita no passado, em seus aspectos residuais, como o que não se transforma, o que perdura. Senso assim, o tempo presente é pouco considerado: cultura popular nada diz de uma condição atual conflituosa entre classes sociais ou de relações sociais desiguais.

Em alguns pontos, Galeno se assemelhava a Herder: apresentava o interesse pelas classes incultas e certa idealização do homem do campo, isolados da civilização.⁴⁷³ O cearense, no entanto, não foi bem um coletor da poesia popular. Valem, portanto, as observações de Romero, quando este sublinhou que suas poesias são quase todas autorais. E mesmo naquelas que não são de sua lavra, Galeno faz as seguintes observações: “foi-me inspirado na copla popular”, “escrevi-a sobre uma outra do sertão do Norte”, “quase todos os versos copieei entre o povo: cabe-me, pois, somente a sua correção e a ordem”⁴⁷⁴. Galeno, portanto, não estava coletando poesias populares e publicando-as, mas as estava transculturando.

Juvenal Galeno, diversamente de Herder, não tratou as canções do povo como um substrato anônimo e ancestral por via do qual se entreveria a alma de uma nação. A

⁴⁷³ Herder coletou cantigas e contos populares pelo interior da Alemanha, em fins do século XVIII, atribuído a eles traços peculiares do povo alemão. O autor foi um dos primeiros a positivar a cultura popular como sinal de nacionalidade.

⁴⁷⁴ Tais observações encontram-se no Glossário do livro *Lendas e Canções Populares*.

criação do poeta inscreve-se em um presente e revela uma condição social e política, bem como os dilemas cotidianos das classes populares.

Apesar de no título *Lendas e canções populares* vir estampado o qualificativo “popular”, o que sobressai na obra é o termo “povo”. Daí a atitude bem diversa entre Galeno e Herder quanto à cultura popular. Enquanto, em Herder o “popular” é associado ao termo “*Kultur*”, quase como um antídoto à dimensão marcadamente política do iluminismo francês, em Galeno, o termo “popular” assume, ao mesmo tempo, uma dimensão cultural e política: o autor valorizava o povo em suas crenças, mitos, pensamentos concomitantemente à necessidade que via em “doutriná-lo”⁴⁷⁵, de falar por ele, de advogar sua cidadania, ou melhor, de percebê-lo, acima de tudo, como parte de um Estado constitucional de Direito.

Por conseguinte, Juvenal Galeno estava lidando com duas vertentes distintas no que se refere às representações do povo no século XIX. Uma, por via de Herder, o ligava ao Romantismo alemão; outra o filiava ao republicanismo francês, por meio poemas elogiosos a Evaristo da Veiga, José Bonifácio, Tristão de Alencar, Antônio Carlos, entre outros (uns, como se sabe, ligados às insurreições de 1817 e 1824, e outros, como Evaristo da Veiga e José Bonifácio, os nomes mais representativos do pensamento liberal e constitucionalista no Brasil).

A palavra “povo”, como empregada pelo escritor, evocava pensamentos e sentimentos que possuem uma história. Sem a sua compreensão, torna-se difícil de entender por que ele deu ênfase ao termo pátria, em detrimento de nação, e povo simultaneamente a popular. Nesse sentido, são consideráveis as observações de Geneviève Bollème, quanto à distinção entre os termos “popular” e “povo”, sobretudo em se tratando do século XIX. Assinala a autora: “‘Popular’ parece ser um modo indireto

⁴⁷⁵ O termo foi usado pelo próprio Galeno no prefácio do livro *Lendas e canções populares*.

de falar do povo, de referir-se a ele neutralizando uma relação a que a história conferiu um caráter de oposição e enfretamento, porque povo é aqui sinônimo de sublevações, violências, terror e medo”⁴⁷⁶.

As apreciações críticas das obras de Juvenal Galeno tenderam a desconsiderar o aspecto político dos escritos de Galeno. Câmara Cascudo, por exemplo, procurou discernir o poeta social e o poeta popular, valorizando o segundo em detrimento do primeiro. A crítica, de um modo geral, pouco se manifestou sobre esse lado liberal e constitucionalista, pois não lhe parecia que guardasse vestígios do popular, mas representava as projeções dos ideais políticos do escritor sobre o povo.

Caso, no entanto, essa dimensão política seja omitida na análise do autor, comprometem-se partes substanciais de suas ideias sobre o povo. Nas *Lendas e canções populares*, em que essa feição política tem maior presença, sobretudo em sua primeira parte, escrita de 1859 e 1865, dos setenta poemas, pelo menos dezessete se reportam a temas políticos, direta ou indiretamente, sendo que o prefácio do livro é praticamente um libelo em defesa do constitucionalismo e uma crítica à ação do Estado junto aos setores populares.

O constitucionalismo do autor tem raízes nas ressurreições das províncias do Norte. Desde pelo menos 1817, as elites dessas províncias elaboraram um discurso patriótico, constitucionalista e, por vezes, separatista. Depois da vinda da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, surgiram várias tensões entre o centro político e administrativo, sediado no Rio de Janeiro, e outras localidades do país, que se sentiram prejudicadas com o centralismo, em princípio, do governo português no Brasil, e, posterior à Independência, das elites imperiais. Apesar da não participação direta do Ceará na revolta de 1817, o discurso elaborado pelos revoltosos pernambucanos

⁴⁷⁶ BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1988, p. 13.

repercutiu entre as elites cearenses; tanto é assim que foi forte a adesão do Ceará à Confederação do Equador, em 1824, que apresentava um vocabulário político semelhante ao de 1817.⁴⁷⁷

O termo mais recorrente no discurso das elites provinciais era pátria. No caso, foi utilizado como representação da insatisfação com o que denominavam “despotismo” monárquico. As razões desse patriotismo antimonárquico são diversas. Em síntese, nas províncias do Norte assiste-se, ao mesmo tempo, a uma crise econômica, decorrente do refluxo no mercado internacional dos produtos que baseavam a sua produção agroexportadora, como é nos casos do açúcar e do algodão, juntamente com uma grande seca que assolou a região nesses anos; e política, resultante da instalação da Corte no Rio de Janeiro. Este último fato veio em prejuízo de muitas prerrogativas de que gozavam as oligarquias locais, que passaram a ter de se submeter aos ditames de um governo cada vez mais presente, em contraste com a sua ausência no período colonial, cujo poder era praticamente exercido pelas Câmaras Municipais⁴⁷⁸. Segundo Marcia Berbel:

A palavra patriota indica a identidade política formada em Pernambuco no ano de 1817. Expressa o rompimento com a Monarquia e a condição de cidadão. O defensor da Pátria valorizava os valores políticos e morais da República contra o “despotismo”. Mas essa defesa indica também a identidade regional. O governo despótico havia sangrado os cofres públicos e a população pernambucana. Ignorava os direitos desses súditos especiais, estabelecidos desde o século XVII. Assim, defendia-se a Pátria na pátria particular.⁴⁷⁹

A palavra pátria, portanto, assumia duplo sentido. De um lado indicava valores políticos ligados à soberania do povo e, de outro, um sentido mais localista, relativo a um

⁴⁷⁷ ARAÚJO, Maria do Carmo Ribeiro. A participação do Ceará na Confederação do Equador. In: SOUSA, Simone de (org.). *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1995.

⁴⁷⁸ Cf. VILLALTA, Luiz Carlos. Pernambuco 1817, “Encruzilhada de Desencontros” do Império Luso-Brasileiro: notas sobre as ideias de pátria, país e nação. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 58-91, junho/agosto, 2003.

⁴⁷⁹ BERBEL, Márcia. Pátria e patriotas em Pernambuco (1817-1822): nação, identidade e vocabulário político. In: JANCSÓ, István. *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, Ed. Unijuí; FAPESP, 2003, p. 351.

lugar de nascença: a pequena pátria. Daí por que, segundo Berbel, a Pátria instaurada na “pátria” pernambucana poderia estender-se a outras províncias, em uma organização com base no modelo federalista estadunidense.

Vale notar, portanto, a ausência do termo nação dos discursos dos revoltosos de 1817. Não estava em seu horizonte a ideia de uma comunidade cultural baseada em uma língua, etnia ou história comuns. A adesão à Pátria era condicionada mais pela obediência a um governo soberano eleito pelo povo, do que por discriminações culturais. Nesse sentido, na Pátria caberiam todos – estrangeiros, negros, pobres - contanto que estes possuíssem os requisitos que os habilitassem como cidadãos.

Os discursos elaborados pelos revoltosos de 1817 fundamentaram, com algumas nuances, toda uma tradição de pensamento político que esteve na base da maioria das revoltas provinciais durante toda a primeira metade do século XIX no Brasil. No caso em que não apresentavam um conteúdo marcadamente separatista, como se observa da Confederação do Equador, eles reclamavam maior soberania do povo, baseado em princípios constitucionais, e denunciavam o despotismo do Governo central. A insatisfação das elites políticas nortistas foi agravada, quando D. Pedro I, em 1823, dissolveu a Assembleia Constituinte e outorgou uma Constituição que lhe dava poderes praticamente absolutos.⁴⁸⁰

Depois da abdicação de D. Pedro I, o país assistiu a um período de grande instabilidade política, no qual se acirraram as divergências entre setores das elites, sendo que tais conflitos mostravam também conotações regionais, pois, em sua maioria, as revoltas do período regencial foram na região Norte. Com a ascensão de D. Pedro II ao trono, em 1841, as elites imperiais costuraram um pacto em torno da figura mais consensual e estabilizadora do Imperador, receosas de que o clima revoltoso

⁴⁸⁰ NEVES, Lúcia Maria B. P. das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

comprometesse, não somente a unidade do país, mas também as hierarquias sociais.

Segundo Lúcia Maria B. P. Neves e Humberto Fernandes Machado:

O acordo tácito entre liberais e conservadores, em torno dos mecanismos de um sistema parlamentar *sui generis*, serviu para evitar abalos na ordem vigente, compatibilizando os interesses locais com o poder central. Como resultado a política manteve-se circunscrita aos salões dos palácios e gabinetes, impedindo as tensões e contradições existente na sociedade viessem à tona e ganhassem as ruas.⁴⁸¹

A última revolta que assumiu característica semelhante àquela de 1817 foi a Praiera, acontecida em Pernambuco em 1848. Depois daí a rebelião popular de certo vulto foi o Quebra-Quilos, em 1874, que atingiu as províncias de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte. Aqui, no entanto, não se observa um programa republicano de soberania do povo, ou mesmo uma insatisfação antimonárquica, e sim uma revolta generalizada contra as novas normas de pesos e medidas, as altas taxas impostas pelo Império e contra o recrutamento militar.⁴⁸²

A maioria dessas revoltas caracterizou-se por uma cultura política de mobilização do povo e ensejou vasta produção literária que Antônio Cândido, muito apropriadamente, denominou gêneros públicos⁴⁸³. Defensora dos princípios liberais e da promoção das luzes, essa produção notabilizou-se pela defesa da liberdade de imprensa, do constitucionalismo em detrimento do absolutismo dos reis e da percepção da instrução como principal meio de alçar os povos à condição de sociedades civilizadas.⁴⁸⁴

Juvenal Galeno situa-se nessa vertente do pensamento social brasileiro. Nas *Lendas e canções populares* – não apenas no prefácio do livro, como os poemas – exprimem os principais temas do liberalismo constitucionalista e do pensamento

⁴⁸¹ Id. Ibid.

⁴⁸²Cf. SECRETO, María Verónica. *(Des)medidos: a revolta dos Quebra-Quilos*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2012.

⁴⁸³ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, p. 228-249. V. 1

⁴⁸⁴ CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 215-252.

iluminista, que foram a marca do patriotismo insurgente do Norte. De início, é perceptível a quase ausência do termo nação em toda sua obra. Em consonância com o vocabulário político dos movimentos rebeldes nortistas, Galeno serviu-se quase exclusivamente da palavra pátria. Esta, por sua vez, assumiu dois significados básicos: o de soberania do povo e o de mobilização do cidadão para a defesa do país na Guerra do Paraguai. A diferença entre os dois sentidos reside no fato de que o primeiro tem uma conotação mais localista e refere-se a pequena pátria, já no segundo caso, pátria se reporta ao país como um todo. Vale frisar que a Guerra do Paraguai foi um dos fatos históricos que mais contribuiu para cimentar o sentimento nacional, porquanto antepôs o Brasil como um corpo unificado contra outra nação, dando a sensação de que havia uma só pátria, e não pequenas pátrias.⁴⁸⁵

A vinculação da escrita galeneana aos discursos de cariz mais radical do liberalismo constitucionalista está bem expresso na seguinte passagem do prefácio de *Lendas e canções populares*:

Chorei a sorte do povo, que nas urnas, no cárcere, que por toda a parte sofria a escravidão. E vendo então que ele ignorava os seus direitos, lhos expliquei; vendo no sono fatal da indiferença, despertei-o com maldições ao despotismo e hinos a liberdade, – estimulei-o comemorando os feitos dos mártires da independência e de seus grandes defensores, – preparando-o assim para a reivindicação de seus foros, para a grande luta que um dia libertará o Brasil do julgo da prepotência, e arrancará o povo das trevas da ignorância, e dos grilhões dos arbítrios.⁴⁸⁶

Nessa passagem, estão expressos os principais pontos do programa patriótico do liberalismo insurgente nortista, portando também a retórica e o vocabulário desses

⁴⁸⁵ Conforme José Murilo de Carvalho: “A Guerra do Paraguai foi o fator mais importante na construção da identidade brasileira no século passado. Superou até mesmo as proclamações da Independência e da República. Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados*: escritos de história e de política. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1998, p. 332. Conferir também: DORATIOTO. Francisco. *A maldita guerra*: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo, Cia das Letras, 2002.

⁴⁸⁶ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 72.

movimentos: a participação popular por meio do voto, a noção de soberania do povo consubstanciada no conhecimento e exercício de seus direitos e na crítica à percepção do Estado centralizado como instância repressora que cerceia as liberdades constitucionais. Sob outra perspectiva, o trecho de Galeno inscreve-se em uma tradição estilística, dada pelo tom discursivo e o uso de vocábulos como despotismo, arbítrio, liberdade, independência, em uso como uma retórica denunciativa das injustiças sofridas pelo povo. Essa forma de o autor se expressar coaduna-se com certo imaginário político local. Freire Alemão, que era monarquista, anota, por exemplo:

As ideias republicanas têm muita aceitação entre esses sábios de meia tigela; a família Franklin, que é dos Alencares, tem ideias muito exageradas a esse respeito, até as senhoras não podem ouvir falar em rei, rainha, nem em Papa, porque é rei de Roma. Entendem que ninguém se chega a rei, que é para essa gente sinônimo de déspota, de dominadores cruéis, e injustos, que seja abjeto, e servil.⁴⁸⁷

Destacam-se três temas na escrita de Galeno sintonizados com o patriotismo nortista: o voto, a abolição e a educação. O voto, como expressão da soberania do povo e requisito para a formação da cidadania, foi uma das principais tônicas do discurso antimonárquico. Contra o poder arbitrário do Imperador, que se baseava na predominância do Poder Executivo, o patriotismo republicano defendia uma Assembleia forte e representativa das diversas localidades do país. Tinha, portanto, o voto um significado central no programa das elites políticas províncias. Juvenal Galeno representou bem esse significado no poema “Às urnas”:

Eia, avante; é tempo, às urnas!
Salvemos o nosso Brasil
Do nefasto despotismo,
Do arbítrio infame e vil!

Eia, avante; é tempo, às urnas!
Chama a pátria aos filhos seus!

⁴⁸⁷ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (orgs.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Op. Cit., p. 316.

Eia, ao pleito, e por divisa:
— Liberdade, Lei e Deus!

Que do povo os opressores
Não triunfem no Brasil,
Que não vença o filho ingrato,
Que não vença o seu ardil!⁴⁸⁸

O autor, entretanto, não deixou de observar e denunciar a forma como transcorria o processo eleitoral. Depois que o voto foi instaurado e a eleição passou a ser uma das instâncias definidoras das colocações políticas no Império, as elites locais utiliza-se de expedientes, os mais diversos, como meio de garantir o seu poder de mando. Galeno disparou:

Acompanhei o povo em sua vida política. Era um dia de eleição. Segundo a letra da lei o cidadão devia naquele dia exercer o direito de votante, o direito livre, o direito de votar por meio de seus representantes. Mas o homem do povo não pode exercer esse direito, não pode votar! Contra o disposto na lei, a urna estava cercada pelas baionetas do poder, a polícia coagia o povo com ameaças, a corrupção poluía os juízes do pleito, - reinava a cabala, a traficância, o cinismo. O cidadão não pôde votar, porque a mesa desconheceu a identidade de sua pessoa; porque os chefes acordaram entre si uma partilha de votos que não lhes haviam dado; porque teve que sofrer a vingança sofrida pelas, pelos comandantes da guarda nacional, pelo potentado.⁴⁸⁹

Como foi comum à prática literária de Juvenal Galeno, as questões expostas no prefácio do livro eram também desenvolvidas em verso. No poema “O voto livre” o autor narrou a história de uma personagem pobre, dramatizando os seus dilemas em dia de eleição. A situação dialógica foi a seguinte: o personagem tenta convencer sua esposa, Rosa, da importância de votar. Ele argumentou:

Viva a pátria, a liberdade!
Viva o livre cidadão!
— Ai, Rosa, não me supliques
Que não vá para a eleição...
Pois não vês ovante o crime?

⁴⁸⁸ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., 267.

⁴⁸⁹ Id. *Ibid.*, p. 71.

Pois não sentes a opressão? ...

[...]

Não vês o povo curvado
Sob o tributo a gemer?
Sem direito, perseguido
No seu humilde viver?
Dizem que o voto hoje é livre...
Que pode o voto vencer!⁴⁹⁰

O entusiasmo da personagem foi intercalado por versos do narrador, mostrando a tristeza de Rosa, que “chorava, enquanto o marido às urnas clamava”. Qual não foi a surpresa da personagem, quando chegou às urnas:

Velava a porta do tempo
O soldado do poder...
E dentro o bando corrupto
A sua farsa a escrever!
Em nome de todo o povo
Torpe eleição a fazer!

[...]

Voltava... mas algemado,
Pois lá ousara clamar,
Defendendo os seus direitos...
E pretendendo votar!
Voltava... para a cadeia...
Para ver-se processar.⁴⁹¹

Outro tema que mereceu especial atenção de Juvenal Galeno foi o da Educação. No ano de 1865, ele assumiu o cargo de Inspetor Literário da Comarca de Fortaleza, o que o fez sensível ao problema educacional no país. No poema “A instrução” o tema do ensino primário articulou-se com a ideia de cidadania. A educação foi apontada como o principal mecanismo de defesa do povo contra o despotismo das classes hegemônicas e o Estado. Sem educação, conforme o poema, o povo não saberia votar, nem exigiria

⁴⁹⁰ Id. Ibid., p. 138.

⁴⁹¹ Id. Ibid., p. 139.

direitos, nem reclamaria justiça e, nem mesmo, leria o Evangelho. Conforme Galeno, a educação deveria ser responsabilidade do Estado e um direito do cidadão garantido pela Constituição.

O autor, contudo, não fugiu a um discurso iluminista que entendia a falta de educação formal como traço de ignorância e obscurantismo. A despeito de Galeno ter tido grande consideração pelos saberes práticos do povo, a retórica do poema “A instrução” assemelhava-se ao imaginário das elites letradas sobre o povo. Senão, vejamos:

Doai primeiro educação ao povo,
Se bom, se nobre o desejais agora;
Pois que seria da loucura, um parto
Pedir sorrisos a quem dorido chora;
Pedir riquezas ao terreno inculto;
Pra o morto corpo suplicar melhora.⁴⁹²

A questão apontada por Galeno era a de que o Estado não cumpria o seu dever quanto à educação do povo. Aliás, ele exprimiu muitas ressalvas e várias críticas a respeito da atuação do Estado junto às camadas pobres do interior. No lugar de cumprir o seu papel social de garantir direitos e deveres aos cidadãos, o Estado se apresentava, enfatizou, como mais uma instância de extorsão do povo, reproduzindo privilégios decorrentes das hierarquias sociais. Em outra estrofe do poema “A Instrução” Galeno assinalou:

Sem luz, o povo, ao despotismo acerbo
Curva-se dócil? Receais, que um dia,
Ilustre, quebre da cadeia os elos,
Que o arbítrio calque que a gemer sofria?⁴⁹³

O autor via na pobreza um dos principais impedimentos ao ingresso e prosseguimento do ensino primário. De forma um tanto dramática, ele afirmou:

⁴⁹² Id. Ibid., p. 97.

⁴⁹³ Id. Ibid.

Ali, a criança crescendo... crescendo sem aprender a ler! Que não podiam seus pais, os quais também ignoravam as primeiras letras, leva-la à escola: esta não existia no lugar, ou se existia era-lhe vedada pela indigência; não tinham meios de vestir os filhos, de comprar-lhe o livro, pois que as sobras de seus rendimentos entregavam, na paga dos impostos, à câmara municipal, para ela desperdiçá-las como bem aprouvesse, sem jamais realizar a lei que lhe ordena o socorro à indigência na aquisição da instrução [...] ⁴⁹⁴

Por isso, mesmo que seja notória uma retórica iluminista, o principal aspecto de seu pensamento é a denúncia contra o “despotismo” dos ricos, tanto na esfera privada como na pública. Desta forma, mais uma vez Galeno tentou se colocar na perspectiva do pobre, pois não se percebia em sua escrita uma desqualificação comportamental e também moral das classes populares. Galeno em nenhum momento imputou ao pobre a culpabilidade pela sua “ignorância”, nem escreveu sobre “civilizar” os hábitos do povo. O obscurantismo a que o autor se referia diz respeito exclusivamente a uma esfera política e jurídica, ou melhor, à necessidade que via de os setores populares conhecerem as leis e os direitos, como forma de defender-se do “despotismo” dos ricos.

Outro tema desenvolvido por Galeno foi o da abolição. Os discursos contra a escravidão no Brasil tiveram destaque desde o período da Independência. José Bonifácio foi um dos que defenderam a abolição gradual do escravismo. Dentre as plataformas dos pensadores liberais brasileiros, a questão da abolição esteve sempre presente, sobretudo nas vertentes menos moderadas. Foi só a partir dos anos de 1850, entretanto, com a extinção do tráfico negreiro, que as vozes contra a escravidão tomaram corpo.

Vale notar que a questão da abolição, ainda que gradual, era aventada por algumas vertentes mais radicais dos revoltosos do período regencial. A Balaiada, por exemplo, teve, entre os participantes, um considerável número de negros escravos e libertos. E, apesar de o movimento como um todo não poder ser caracterizado como abolicionista,

⁴⁹⁴ Id. Ibid., p. 64.

entre os seus líderes, se destacou Chagas, escrevendo que, na “República é para não haver escravidão”⁴⁹⁵. De qualquer forma, pelo fato de arregimentar uma quantidade de negros e pardos considerável, esses movimentos não deixaram de disseminar entre as populações sentimentos contra a condição escrava.

No começo da década de 1860 – o livro *Lendas e canções* foi escrito de 1859 a 1865 –, Juvenal Galeno posicionou-se contra a escravidão. No poema “O escravo suicida”, o autor tomou a voz do personagem para denunciar a condição abjeta do escravo:

Liberdade! ... Liberdade! ...
 Já diviso a sua luz!
 Neste mundo de maldade
 Vou deixar a minha cruz!
 Vou ser livre, à luz da aurora,
 Da raça que me devora
 Cativo já não serei!
 E sim livre, e sim ditoso,
 Da liberdade do gozo,
 Noutro mundo, noutra grei!
 Que só vive aqui o livre,
 O escravo não!
 Pois não há pior inferno
 Do que o seus – escravidão!⁴⁹⁶

Como parece óbvio, a tirar pelo título, o escravo só encontra liberdade na morte, por meio do suicídio. O tema do suicídio do escravo foi uma das formas de denúncia contra a escravidão no Brasil desde a década de 1860, tendo se intensificado nos anos de 1870, tornando-se depois um dos principais meios propagandísticos do abolicionismo.⁴⁹⁷ Portanto, Juvenal Galeno escreveu em versos outro tema candente em sua época, posicionando-se ao lado das tendências mais exaltadas do liberalismo e do abolicionismo.

⁴⁹⁵ REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil: nós achamos em campo a tratar da liberdade: oitocentista. *Revista USP*, n.º 28, dezembro/ fevereiro, 1995/1996, p. 29.

⁴⁹⁶ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., 151.

⁴⁹⁷ Cf. OLIVEIRA, Saulo Veiga; ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O suicídio de escravos em São Paulo nas últimas duas décadas da escravidão. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.15, n. 2, 371-388, abr.-jun. 2008.

Um dos marcos do abolicionismo no Ceará foi a fundação da Sociedade Libertadora, em 25 de maio de 1870, exatamente na Maciço de Baturité, região da qual fazia parte a cidade de Pacatuba, onde ficava a fazenda de Juvenal Galeno. Essa região destacou-se por ser a primeira do Brasil a abolir a escravidão em 1884. O antiescravismo de Galeno é bem anterior à fundação da Sociedade Libertadora. Além de “O escravo suicida”, ele também escreveu o poema “O escravo”, no qual denunciou os maus tratos sofridos pelos negros escravos, e o poema “A escrava”.

No longo poema “A escrava”, que Galeno classificou como lenda, a situação criada foi a de uma velha que narrava, em torno da fogueira, a história de uma escrava no Brasil. A personagem começou a sua saga no Congo, onde vivia livre e feliz, até ser capturada e feita escrava no Brasil, onde sofreu com açoites e humilhações. Já no final do poema, Galeno tratou de outra questão: a separação dos entes familiares por meio da venda, prática que mais revolta causou nas populações escravas no Ceará.⁴⁹⁸ No poema, a escrava lamentou:

Ai dores eu sinto... Malditos...
 Quero o esposo... e meu filho... e meu lar!
 Quero a minha ventura... Ai que morro...
 Nestes ferros de tanto pesar...
 Oh vingança do céu... que não vejo...
 Quem me possa na terra vingar!

Malditos brancos... vingança,
 Meu Deus!
 Filho espera... meu filhinho...
 Que vou dar-te os beijos meus,
 E tu João, esposo... Ai, morro...
 Adeus!⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Cf. SOBRINHO, José Hilário Ferreira. “*Catirina minha nega, teu sinhô tá te querendo vende pero nunca mais te vê, Amaru Mambirá*”: o Ceará no tráfico interprovincial –1850-1881. Dissertação de Mestrado – UFC. Fortaleza, 2005.

⁴⁹⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., 307.

O fim é trágico: um suicídio. Nesse sentido, esse, como outros poemas de Galeno, devem ser entendidos dentro de sua função denunciativa. Eles tinham o objetivo de sensibilizar os seus leitores para uma causa defendida pelo autor. É interessante notar que Galeno quase não escreveu em prosa. Ele, talvez, acreditasse na função comunicativa da poesia, ou, quem sabe, tenha utilizado essa forma porque era o mais importante meio de transmitir mensagens entre as populações pobres do interior, por conta da tradição oral.

Ainda quanto à escravidão, em Galeno se destaca a dialogia com os setores populares. Em “A Escrava” o autor estava sintonizado com pensamentos e sentimentos presentes entre os cativos no Ceará. No caso do poema “Cativeiro”, por seu turno, vem expressas, além do imaginário, a linguagem e as formas poéticas populares. O poema foi primeiramente publicado no *Lyra Cearense*, jornal de oito páginas, na forma de tabloide, de circulação, no princípio quinzenal, que saiu de janeiro a abril de 1872. As *Lyras* impressionam por ser um jornal que continha exclusivamente poesias, todas de Juvenal Galeno. Vejamos o poema:

Passarinho, vai-te embora
Desse Raminho fronteiro,
Que em meu rosto cor da noite,
De prantos cai um chuveiro...
Vai cantando a liberdade,
Que eu canto meu cativeiro.

És ditoso; alegre e solto,
Tu cantas o ano inteiro;
Não te escute o desgraçado
Cuja a vida é o desespero!
Vai cantando a liberdade,
Que eu canto meu cativeiro.

Tua lei é o teu desejo
Sempre assim desde janeiro!
Minha lei – capricho alheio...
Meu caminho o mais fragueiro!
Vai cantando a liberdade,
Que eu canto meu cativeiro.

Tens os filhos nos teus ninhos,
Linda esposa, amor primeiro...

Ai de mim, que na ventura
 Nunca sou nem derradeiro
 [...]

De manhã, quando despertas,
 Vens banhar-te no ribeiro,
 E eu de enxada ao ombro marcho
 Mais triste para o cafeeiro.
 [...]

Bate as asas, vai-te embora...
 Voa ao céu, voa ligeiro;
 Pede a Deus misericórdia...
 Que me salve justiceiro.
 Vai cantando a liberdade,
 Que eu canto meu cativoiro.⁵⁰⁰

Nas notas ao poema, Juvenal Galeno escreve: “a copla que serve de epígrafe a essa canção é muito usada pelos escravos e foi em uma senzala que a ouvi e copiei”⁵⁰¹. É perceptível, no poema, uma forma de expressar-se muito diferente dos outros poemas de Juvenal Galeno. É certo que este também pressupõe um ouvinte, mas não um ouvinte a quem se deve conclamar à ação e incutir determinados valores cívicos e morais, como é a tônica da maior parte dos poemas das *Lendas e canções*. O tom é lamentoso, mas não deixa de ter uma simplicidade e economia de palavras, próprios dos versos populares, sobretudo o refrão.

O poema, escrito em forma de hino, é predominante na escrita patriótica do autor. Nesse sentido, valem as observações de Catroga, quanto ao sentimento em relação à pátria:

Conquistá-la, implicava, portanto, lutar por ela, ou, então – e como mostrava a heroicidade cívica grega e romana, encarnada em figuras como Catão e Caio Bruto –, “mourrir pour la conserver”. Pelo que o amor da pátria seria a primeira das virtudes, ou melhor, o mais fundo sustentáculo da sociedade política.⁵⁰²

⁵⁰⁰ Id. Ibid. p. 417.

⁵⁰¹ Id. Ibid. p. 558.

⁵⁰² CATROGA. Fernando. Op. Cit., p. 18.

Conforme ainda o autor, o sentimento patriótico pôs em cena hinos, bandeiras, e a história ensinável, como cria heróis, e, por vezes, fundavam religiões cívicas, baseadas em ritos de afirmação e sacralização dos valores da pátria. Nas *Lendas e canções*, o patriotismo de Galeno foi, sobretudo, contra o absolutismo das autoridades imperiais. Entre os homens públicos que o poeta exaltou em versos se destacavam exatamente aqueles que defendiam o constitucionalismo ou foram mártires da independência. José Bonifácio foi considerado o patriarca da independência do Brasil e um dos principais juristas que formulou a Carta Magna. Evaristo da Veiga foi um dos principais parlamentares que lutou contra o absolutismo monárquico em defesa da Assembleia como instância máxima decisória do país. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, partícipe das lutas da independência na Bahia, foi preso e encarcerado pelas autoridades do Primeiro Reinado e representou o país na Assembleia Constituinte do Reino Unido de Portugal e Brasil. Tristão de Alencar foi um dos mártires cearenses da Confederação do Equador, sendo fuzilado em praça pública. Além destes, foi citado também Frei Caneca, o mais notável tribuno da Confederação do Equador.⁵⁰³

O patriotismo da guerra esteve bem expresso em poemas e nas campanhas jornalísticas, estimulando o povo a servir como voluntários. Em 1865, Juvenal Galeno foi nomeado membro da Comissão para o Alistamento de Voluntários da Pátria em razão do seu empenho na campanha patriótica. Em 4 de fevereiro de 1863, no ano anterior da criação do Corpo de Voluntários, o jornal *D. Pedro II* publicou uma “canção” de Juvenal Galeno intitulada “Às armas”, que, segundo o periódico, foi lida em uma reunião na qual se discutiam e encaminhavam questões referentes à participação do Ceará na guerra. Eis os versos:

Eia, às armas, brazilios! Alerta!
Eia, a pátria precisa soldados,

⁵⁰³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 215-252.

Que defendam seus foros de livre.
Os seus brios, agora ultrajados!
Eia, às armas... Alerta! Perigam
Desse império os direitos sagrados!

— Às armas, às armas! ...
Ouves esse brado?
É a pátria que chama
Seu filho adorado!
Às armas! às armas!
Brazílio soldado!

[...]

Preparai-vos! Se nos atacarem...
Um só corpo formemos tão forte.
Que derrote os inimigos da pátria,
Desde os campos do sul ao norte!
E leal seja a luta e tremenda,
Seja a luta de vida e de morte!

Esse poema de Juvenal Galeno foi lido em várias ocasiões, como mostram outros números do jornal. Pela sua estrutura, é dedutível ter sido escrito para ser cantado na forma de um jogral, pois, depois de cada estrofe, se repete o mesmo estribilho. A mesma retórica detecta-se no poema “A guerra”:

Às armas, à guerra! — Brasil, ó gigante,
És forte, qual vasto — que imenso poder!
Tens ferros nos seios para armar os teus bravos,
E matas para os mares de esquadras encher;
Assim, quem te vence, que pode curvar-te?
Só Deus, minha Pátria, te pode vencer:
À guerra, ó gigante! Aos campos da glória!
És forte, qual vasto — que imenso poder!⁵⁰⁴

O poema “Às armas”, contudo, não possui refrão que se presta a ser acompanhado e cantado coletivamente, o que indica uma vinculação maior com a escrita do que com a oralidade. De acordo com Xisley Araújo Ramos, o poema “Às armas” é dotado de uma linguagem simples, pois fazia parte de uma estratégia discursiva da imprensa em desfazer

⁵⁰⁴ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 274

a péssima imagem que o recrutamento militar tinha entre o povo⁵⁰⁵. A criação, pelo Império brasileiro, em 1864, do Corpo de Voluntários da Pátria, visou a criar a imagem do soldado-cidadão e dirimir os muitos conflitos resultantes dos antigos métodos coercitivos ligados ao alistamento militar, que, segundo Hendrik Kraay:

[...] na linguagem oitocentista, “recrutamento” significava recrutamento forçado. Na verdade, a própria linguagem do recrutamento destacava sua natureza coercitiva: as autoridades falavam da apreensão e da “prisão” dos que recrutavam. O recrutamento era competência das autoridades civis; o exército desempenhou um papel bastante restrito no processo; se, como era normal, um número insuficiente de voluntários apresentava-se, as Forças Armadas contavam com os aparatos policial, judicial e de administração civil para efetuar o recrutamento; todavia, o Exército apoiava-os com destacamentos [...].⁵⁰⁶

É valido notar, sobretudo, as ideias de coesão nacional que emanam do poema “Às armas”. A pátria é metaforizada como “um só corpo”, que deve unir “desde os campos do sul ao norte”. O poema “A guerra”, por exemplo, é um dos raros em que é utilizado a palavra nação, o que sugere uma tensão entre a grande pátria nacional e a pequena pátria. A ênfase na pátria nacional é explicável, pois os sentimentos localistas eram bem acentuados no Ceará. Freire Alemão já observara, em 1859, que:

O povo do Ceará, e talvez de mais outras províncias, tem ideias muitas falsas a respeito do Brasil: para eles Brasil é Ceará, e tudo o que não é cearense é estrangeiro. Têm eles para si que o Ceará é superior a tudo o mais, e só conhecem superioridades em outros povos pelos artefatos que eles admiram, e não concebem como se fazem.⁵⁰⁷

Desta forma, a campanha encetada por Galeno se deparava com dois empecilhos arraigados no imaginário do povo: os receios com o alistamento militar e a não percepção

⁵⁰⁵ RAMOS, Xisley Araújo. *Por trás de uma fuga nem sempre há um crime: o recrutamento a laço e os limites da ordem no Ceará (1850-1875)*. Fortaleza, UFC, 2003. (Dissertação de mestrado).

⁵⁰⁶ KRAAY, Hendrik Repensando o recrutamento militar no Brasil Imperial. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 3, n. 3: 113-151, 1999, p.1.

⁵⁰⁷ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (orgs.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Op. Cit., p. 311.

de que lutar pela pátria era necessariamente lutar pelo Brasil. Esse imaginário é decorrente dos próprios discursos veiculados pelas elites locais desde os anos de 1820. O republicanismo constitucionalista e a mobilização popular quando da Confederação do Equador, em 1824, incutira no povo uma visão que identificava o Império como despótico e corrupto. Por outro lado, ainda segundo Ramos, desde os anos de 1850, eram constantes na imprensa denúncias contra o recrutamento militar forçado, utilizadas, muitas vezes, como moeda política para desqualificar os partidos opositores.

A campanha de mobilização promovida pelo Corpo de Voluntários da Pátria não surtiu efeito,⁵⁰⁸ malgrado o conjunto de prerrogativas oferecidas pelo Governo àqueles que se alistassem. De forma que a medida que havia suspenso temporariamente o recrutamento forçado foi anulada, voltando a vigorar a antiga lei. A incidência com que a sua obra denuncia o recrutamento forçado mostra que Juvenal Galeno era contra essa prática. São vários os poemas das *Lendas e canções populares* que dramatizam a condição daqueles que se viam injustiçados pelo recrutamento.

As condenações de Galeno ao recrutamento militar forçado foram reincidentes. Ele as compôs também em versos. O poema intitula-se “A esmola”. O personagem é um pobre e velho esmoler que se encontrava nessa condição em virtude do alistamento de seu único filho, que sustentava a família. O velho, conta a sua história:

Mas um dia... oh! Que não posso
Sem muito pranto dizer!
Mas, um dia... o delegado
Meu filho mandou prender!
Ai, prendeu-o para recruta,
Sem pena do meu sofrer!

Lancei-me aos seus pés gemendo
Clamando com dissabor:
Oh, soltai-o, é arrimo
Do pobre velho senhor!

⁵⁰⁸ Segundo Ramos, a meta do Corpo dos Voluntários era mandar à guerra cerca de 1060 soldados-cidadãos, mas só conseguiram atingir a cota de 489, sendo a maior parte deles da região do Cariri. Cf. RAMOS, Xisley Araújo. Op. Cit.

Maltratou-me o delegado
Com semblante aterrador.⁵⁰⁹

A história não parece obra de ficção. Galeno, provavelmente, não a inventou, ou presenciou os fatos ou os ouviu de alguém. Não é, no entanto, o que mais importa, mesmo não sendo real, a verossimilhança é inegável. O alistamento militar realmente funcionou de forma arbitrária e foi sentido como opressão pelo povo. Inclusive o fato, como bem observou Galeno, de que o alistamento atingiu acima de tudo o pobre, que não tinha dinheiro, portanto, nenhuma moeda política para se proteger da lei.

O recrutamento militar foi realmente motivo de grandes queixas por parte do povo, pois, sendo uma lei que deveria se estender a todos, na realidade, atingiu praticamente apenas as camadas empobrecidas. Em muitos casos o recrutamento foi utilizado como arma das elites locais para livrar-se dos pobres que lhes eram inconvenientes.⁵¹⁰ Galeno mostrou que em nada adiantava aos pobres recorrerem às leis quando se achavam injustiçados por serem recrutados. Em “Amor do céu”, deu voz à Mariana, mulher de um pescador:

– Porque o filho do rico não é recrutado, ou designado para a guerra, não vai à cadeia, sem crimes, apenas por capricho das autoridades. O filho do pobre, tudo sofre... Se vota em um... é perseguido pelo outro... e se não vota é perseguido por ambos. Nunca tem razão, e ninguém o escuta. Cercam-lhe a casa à meia-noite e sem pena o arrancam dos braços de sua infeliz mãe, de sua esposa, de seus filhinhos... E para quê? Para matar paraguaios, quando homens piores o perseguem!⁵¹¹

O caso relatado é o de Vicente, genro de Mariana. Depois de casar-se com a filha desta, os dois foram morar em Siupé, onde Vicente possuía um roçado, e “não lhe faltava

⁵⁰⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 100.

⁵¹⁰ Cf. RAMOS, Xisley Araújo. *Por trás de uma fuga nem sempre há um crime: o recrutamento a laço e os limites da ordem no Ceará (1850-1875)*. Fortaleza, UFC, 2003. (Dissertação de mestrado)

⁵¹¹ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 206.

nada: a farinha, o feijão, o arroz, tudo tinha com fartura”⁵¹². As terras do casal eram contíguas às fazendas de gado do Tenente Melo e, às vezes, as reses deste invadiam o terreno de Vicente. Quando morreu uma rês do fazendeiro, ele culpou o Vicente, exigindo-lhe uma quantia exorbitante pelo boi. Como não se considerava culpado, o rapaz não pagou ao Tenente Melo. Quando a comissão do recrutamento militar chegou à região, o fazendeiro usou a sua influência para alistar Vicente e assim vingar-se. O casal recorreu às autoridades, alegando o fato de que Vicente sustentava seu velho e doente pai, mas de nada adiantou. No final da história, o narrador, valendo-se de amigos que possuía no Rio de Janeiro, conseguiu que Vicente fosse dispensado do recrutamento. Como cristão convicto, Galeno não deixou que o narrador concluísse a história sem uma lição:

E comigo mesmo dizia: – Meu Deus! Como é bom fazer o bem, como estou contente! Esta alegria é uma grande recompensa, que eu vos agradeço. Se todos soubessem disso, ninguém maltrataria por certo seu semelhante, e seria assim respeitado o vosso santo preceito: - Amai ao próximo com a vós mesmo.⁵¹³

Esse desfecho revela bem um dos pontos de vista do autor sobre o povo. Na condição de um homem rico e cristão, Galeno nunca deixou de nutrir um sentimento de comiseração pelos pobres. Eles eram vistos como infortunados e por isso necessitavam de apoio. O autor encarou a sua peregrinação junto aos pobres como uma missão, semeando entre eles os valores da humildade, do conformismo e da retidão. Se as palavras ditas por Mariana, em “Amor do céu”, traziam à narrativa uma tensão entre conformismo e revolta, que comumente a obra do autor deixou emergir, o narrador, espelhando o pensamento de Galeno, desenvolveu com a mulher de João Gomes o seguinte diálogo:

⁵¹² Id. Ibid., p. 188.

⁵¹³ Id. Ibid., p. 222.

— Todos sofrem, senhora Mariana. Se essas dores cabem aos pobres, outras não menores tocam aos ricos
 — Qual meu senhor! Quem faz mal aos ricos?
 — Os ricos têm contra si muitas coisas, além do mais, o próprio ouro e a posição na sociedade. Quantos, vendo no filho um jogador, um libertino, um infame — por causa da riqueza —, e em que se fitam-se todos os olhos, não invejam chorando a obscuridade do pobre para ocultar sua vergonha!?⁵¹⁴

Se as observações da moça mostram sua indignação contra as leis e a política, que só servem ao “patronato”, o narrador tenta relativizar a ideia de que só os pobres sofrem, partindo do princípio católico de que esse mundo é “um vale de lágrimas”.

No prosseguimento do diálogo, ante a insistência do narrador em convencer o casal, Mariana simplesmente se cala. Apenas João Gomes aprova os pensamentos dele com uma frase dos Evangelhos: “É assim mesmo, [...] bem-aventurados são os que choram”. No prólogo das *Lendas e canções populares*, Galeno expõe pensamentos muitos próximos aos da personagem Mariana:

[...] privado da lei, porque a lei entre nós não se exerce senão ao influxo do ouro... porque as garantias legais são para o rico e não para os pobres, que não pode comprá-las... porque no Brasil a lei é uma quimera entre o povo: só o despotismo é uma realidade.⁵¹⁵

Vale ressaltar que o tom dramático que reveste todos os casos relatados provém de sua intenção de tocar os leitores quanto ao problema do recrutamento militar forçado, mediante escrita apelativa que já existia em matérias jornalísticas veiculadas pela imprensa local. *Lendas e canções populares* se inscreve em um contexto dialógico sem o qual é difícil compreender seus temas, formas e ênfases. Nesse sentido, valem as seguintes observações de Antônio Cândido:

Importante nesse sentido foi a passagem da oralidade de salão e academia, típica do Arcadismo, para a oralidade de teatro, comício,

⁵¹⁴ Id. *Ibid.*, p. 207.

⁵¹⁵ GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. Op. Cit., p. 71.

reunião política, – coisas novas no Brasil, culminadas pelo movimento abolicionista, que pôs os poetas, oradores, jornalistas em contato intenso com o povo. Sendo mais acessível, a literatura do tempo do Romantismo pôde popularizar-se mais e dar voz aos que não tinham meios de exprimir-se em nível erudito.⁵¹⁶

Assim como no poema “O cativo”, no qual Galeno diz-se inspirar nas cantigas do povo, o poema “O voluntário do Norte” transmite uma percepção dos setores populares sobre a guerra. Na nota a este poema, Galeno observa: “esta canção é uma fiel reprodução das cantigas do povo; sua fraseologia, metrificacão, sentimento, tudo enfim é verdadeiramente popular”.⁵¹⁷ Observe-se o poema:

Adeus, gente dessa terra,
Campinas do meu sertão,
Que a corneta está chamando
Os caboclos do sertão;

Vou-me embora para a guerra
Comigo quem é que vai?
Que sou um cabra de fama
Vou mostrar no Paraguai!

Sou galo neste terreiro
Quando me ponho a cantar;
Também na guerra sou galo
Quando estou a pelejar;
E o galo batendo as asas
Lá vai cantando, lá vai...
Com seu biquinho afiado
Vai picar o Paraguai.

Quando bolem nessa terra
Comigo bolem também;
O cacete relampeja,
Quando cai derruba cem!
Troveja pancadaria...
Maçaranduba lá vai...
Qu’atrevido está ralhando
O Lopes no Paraguai!⁵¹⁸

⁵¹⁶ CANDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas /FFLCH /SP, 2002, p. 95.

⁵¹⁷ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 551.

⁵¹⁸ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 308.

Em primeiro lugar é visível um tom menos dramático do que o de outros poemas de Juvenal Galeno. Em nada se parece com os poemas “Às armas” e “A guerra”, nos quais são expressas as posições do autor sobre o povo. Nestes, o sentimentalismo e a dramaticidade são hiperbolizados como uma linguagem de denúncia com objetivo de tocar o leitor. No caso de “Voluntários do Norte”, o sentimentalismo dá lugar a uma linguagem espirituosa e entusiástica, com um jogo de palavras dificilmente encontrado em uma escrita erudita. Desta forma, apesar de este poema também cantar o heroísmo da guerra, o faz de uma forma especial: sem tons solenes, sem gravidade e com uma boa dose de humor.

A Guerra do Paraguai, sem dúvida, surtiu efeito na obra de Juvenal Galeno. Depois dela o poeta não mais usou o termo *pátria* naquele sentido localista que foi a tônica das *Lendas e canções populares*. No livro *Canções da escola* (1871), adotado pelo Conselho de Instrução Pública do Ceará, para uso das aulas primárias, o autor persiste na ideia de que a poesia serve como mecanismo de incutir valores cívicos e também morais, mas, nesse caso, a pátria é representada como o grande “Império do Brasil”. Observe-se o poema “Hino Nacional”:

Nossos hinos de esperança
 Ao vasto império gentil!
 Seu porvir em nós descansa;
 Somos filhos do Brasil.

Salve a pátria, ó pátria amada;
 Salve império do Brasil;
 D’Evaristo, e sábio Andrada,
 Salve, pátria, mãe gentil!

Alentemos corpo e alma
 Para a pátria — mãe gentil;
 Dá vitória a nossa palma,
 Será palma do Brasil.⁵¹⁹

⁵¹⁹ GALENO, Juvenal. *Canções da escola*. Fortaleza: Typographia do Comércio, 1871, p. 15.

Com efeito, mesmo que exaltando a pátria brasileira, o poema faz referência a Evaristo da Veiga. Isto revela que a noção de pátria continua ligada ao constitucionalismo em *Canções da escola*. Ressalte-se, contudo, que a escrita de Galeno se inscreve em uma situação dialógica, marcada pela escuta do povo e a imersão em suas tradições e costumes, como revela o prefácio do livro:

Poucas toadas bastam, pois de propósito não variei muito a forma. A do Hino Nacional adaptam-se às canções V e VI. Uma toada é suficiente para as I, II, IV, VII e a letrada da XII. E outra para as III, VII, IX e XI. A X convém a música do bendito popular da eucaristia.⁵²⁰

Como se vê, a estratégia linguística para o ensino de valores pátrios, morais e religiosos partem da ideia de que o povo já conhecia determinadas canções, o que facilitava a entoação e assimilação dos cantos. Ademais, as canções sugeridas pertencem ao cancionário popular, pois o autor fala de toadas e benditos.⁵²¹

A escrita de Galeno estava sintonizada não apenas com o discurso das elites intelectuais, com seus programas liberais constitucionalistas, mas também com a reverberação destas ideias junto ao povo. A difusão do ideário liberal consorciado com a mobilização e insubordinação foi apropriada de uma forma bem distinta pelo povo. Vocábulos como despotismo, liberdade e escravidão tiveram, em alguns casos, uma conotação diferente entre os setores populares.⁵²² No lugar de um pensamento mais abstrato e generalista, que emprega aquelas palavras no sentido de denunciar a opressão de um centro político sobre determinadas províncias, o povo tende a associá-las a sua condição cotidiana de sujeição.

⁵²⁰ Id. *Ibid.*, p. 3.

⁵²¹ Na definição de Câmara Cascudo, bendito é: “canto religioso com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas dos Santíssimos. Determina o gênero o uso da palavra bendito, iniciando o canto, uníssono”. Cf. CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Op. Cit., p. 154.

⁵²² MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: ACCESS, 1994, p. 115.

Esse fenômeno pode ser observado na obra de Galeno sob vários prismas. Em primeiro lugar, em algumas passagens de seus textos, aqueles vocábulos estão relacionados diretamente a uma relação entre ricos e pobres. Nesse sentido, paralelamente a uma denúncia do despotismo do Império, o autor se dirige ao despotismo dos ricos, o que pode ser notado nas denúncias do autor quanto às altas taxas impostas aos pobres pelo Estado brasileiro. A questão enfatizada por Galeno não é bem a de uma exploração de uma elite imperial sobre as províncias do Norte, mas o impacto de tais taxas entre os pobres. Nas palavras de Galeno,

[...] pois as sobras de seu rendimento pagavam ao padre por alto preço do batismo, o casamento, a missa do domingo... ao padre que assim negociava, que assim enricava, e que jamais lhes explicava a doutrina, dando-lhe o exemplo da avareza, do egoísmo, dos vícios. Pois que as sobras de seus rendimentos mal chegavam para a farda da Guarda Nacional e para outras sanguessugas, que sem trégua, que impiedosamente chupam até a última gota o sangue do pobre, o sangue do povo!⁵²³

Como se vê, ao escrever sobre as taxas e tributos, Galeno buscou colocar-se na perspectiva dos pobres do sertão. Em outra passagem, bem significativa, essa perspectiva é expressa de forma bem clara e precisa. Galeno, mas uma vez, revela empatia com as condições sociais dos pobres. Senão, vejamos:

Então, com o pequeno lavrador saudei a abundância da colheita, com o *criador*, o aumento e a boa venda do gado, e com o artesão a prosperidade de sua arte e indústria; e com todos eles lamentei as secas, as epidemias, as perseguições policiais, que lhes obstavam os trabalhos, e profliguei os onerosos tributos que pagavam – essa parte do suor do povo, que o Estado arranca para com ela encher a bolsa dos filhos do patronato!⁵²⁴

Juvenal Galeno sublinhou a palavra *criador* certamente para diferenciá-lo do grande fazendeiro de gado. Todas as outras posições sociais enumeradas, como está claro,

⁵²³ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 64.

⁵²⁴ Id. *Ibid.*, p. 63.

pertencem aos setores populares. Galeno deu destaque ao lavrador e não ao agricultor, ao artesão e não ao dono da “fábrica”. Para o autor, os altos tributos cobrados pelo Estado, além das secas e da epidemia, pioravam a situação do pobre.

Outro ponto importante que perpassa a obra de Juvenal Galeno é certa imprecisão relativa ao termo escravidão. Às vezes, assume o significado de um regime que deveria ser abolido, a escravidão dos negros, outras vezes se estende a uma condição geral sofrida pelo povo. Ou melhor, escravos seriam todos aqueles pobres que sofriam cotidianamente com a opressão imposta pelas elites locais. Tal aspecto, possivelmente, estava em sintonia com o imaginário político popular. Certamente, as condições em que viviam os pobres deviam ser sentidas por estes como escravidão.

O livro *Lendas e canções populares* possui dois poemas que possivelmente se aproximam do imaginário popular sobre a política. Em *As formas do governo* o autor faz uma indagação sobre qual seria a melhor forma de governo:

Assim com toda a calma,
Após muito meditar,
Veamos qual dos governos
É mais fácil aturar:
A República? ... Excelente!
Só ela vem-nos salvar!
Mas...se o chefe, ou o presidente,
Como o Lopes, é ingente
No despotismo sem par?

O governo absoluto,
O rei não sendo cruel,
Sendo das letras esteio
Do povo amigo fiel...
Este sim, é excelente!
Mas, se como a cascavel,
Mau se torna, e desumano...
E também fero tirano
Ódio todo... e todo fel? ...

Nenhum governo me serve,
Tenha o nome que tiver,
Se entre o povo, com desvelo,
Educação não houver;

Se imperar o patronato,
 Se a corrupção se exercer;
 Se não houver liberdade,
 E também moralidade
 Nas figuras do poder.⁵²⁵

Como se vê, no poema, é identificável uma mediação entre visões: uma mais abstrata, relativa às formas de governo, e outra mais concreta, baseada nas ideias básicas de política como opressão e como moralidade. No primeiro caso, o autor descreve as formas de governo, ponderando sobre a que seria melhor para o povo. Noutra perspectiva, se sobressai a noção de um chefe bondoso, seja ele um rei ou um presidente, que não governe com despotismo o povo. Vale ainda notar a expressão “se não imperar o patronato”, pois ela indica um exercício de poder não de um sistema político, mas de um patrão. Desse ponto de vista, o poema traz, possivelmente, um imaginário que representa uma mescla entre as ideias de Galeno e dos setores populares. O mesmo se pode dizer quanto a uma percepção moralista da política: o problema da política reside no fato de nela imperarem a corrupção e o favoritismo, não importando regimes ou programas políticos, o que sugere uma visão personalista, mas condizente com a cultura das classes populares.

Outro poema que se mostra colado a uma perspectiva dos populares sobre a política intitula-se “O votante”, no qual o personagem depara-se com a ideia de que agora poderia também votar. Tal fato se apresenta a este não como uma vantagem, pois, como afirma: “por isso já não descanso, / dia e noite atormentado / com pedidos [...]”.⁵²⁶ Esses pedidos a que se refere vêm das elites locais: o dono da terra onde ele trabalha, os credores, os membros da Guarda Nacional e o delegado. O problema é que, como diz a personagem,

⁵²⁵ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 254.

⁵²⁶ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 90.

Se não voto, — o potentado,
 Da terra me lança fora,
 Olé!
 Onde irei plantar legume
 Para meu filho que chora
 Na miséria...

[...]

Se não voto, — meus credores,
 Penhoram-se os possuídos,
 Olé!
 Fico à toa, sem choça,
 Sem meu legume e despido,
 Santo Deus...

[...]

Se não voto, — o comandante
 Não me esquece na revista,
 Olé!
 Me destaca e me persegue,
 Me atropela, me contrista
 Com serviços...

[...]

Se não voto, — o delegado
 Me processa sem delito,
 Olé!
 Sofro algemas, e cadeias...
 Se não tenho um rapazito,
 Sou recruta...⁵²⁷

Nessa situação bem pouco vantajosa para os pobres, o personagem no fim de cada estrofe, arremata:

Que ameaças! ... Todavia
 Só vou lá
 Se me der roupa e dinheiro,
 Tá,— rá,—lá...
 Sem o que, palavra d'honra,
 Não vou lá.⁵²⁸

Como fica claro, o poema revela uma perspectiva dos setores populares. Em razão de um processo eleitoral que apenas reitera o poder de dominação das elites locais,

⁵²⁷ Id. Ibid.

⁵²⁸ Id. Ibid.

funcionando como um meio de arbitrariedades sobre o povo, o personagem expõe uma tática popular que, de certa forma, reverte essa desvantagem em uma vantagem: já que não modifica concretamente a condição de vida dos pobres, resta-lhe, espertamente, barganhar com o voto, mesmo que o ganho seja contingente.

É possível que Juvenal Galeno pretendesse com esses versos denunciar, por um lado, a ilegitimidade do processo eleitoral, pois, em um contexto social onde vigorava o “despotismo”, o eleitor não era livre em suas escolhas políticas; por outro, a crítica seria ao próprio povo, que desconhecia a importância de seu voto e o cambiava por qualquer oferta de roupa e dinheiro. No sentido geral do poema, no entanto, a denúncia é dirigida mesmo ao patronato local. De qualquer forma, essa é uma percepção que é proveniente de um diálogo com o povo, e expõe, certamente, seu ponto de vista das coisas.

Por fim, outro tema constante nas denúncias de Galeno é o dos pesados tributos que recaíam sobre os pobres. Tanto em seus poemas como na prosa, o autor denunciou reiteradamente o fato de que os impostos e taxas cobrados pelo Estado empobreciam ainda mais as já tão empobrecidas classes populares. É certo que esse discurso não foge a uma retórica das elites regionais, que denunciava a extorsão do Estado Imperial por meio de altos tributos, reclamando de que tais tributos eram revertidos em benefícios para a Corte, enquanto as províncias amargavam a miséria.⁵²⁹ Esta não é, porém, a ênfase do discurso de Galeno. Quando o autor se refere aos tributos ele coloca-se na ótica do lavrador, do criador e do artesão, que segundo acentua, “com todos” profligou “os onerosos tributos que pagavam – essa parte do suor do povo, que o Estado arranca para com ela encher a bolsa dos filhos do patronato”.⁵³⁰ A questão exposta, portanto, não é bem uma oposição regional, mas uma oposição de “classe”. O extorquido aqui não são as

⁵²⁹ Cf. DOLHNIKOFF, Miriam. Elites regionais e a construção do Estado nacional. In: JANCSÓ, István. *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. Op. Cit., pp. 448-455.

⁵³⁰ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 64.

elites regionais e sim as classes pobres e os favorecidos não são as elites do Império, mas os filhos do potentado local.

A pressão sobre o homem do campo aumentou significativamente com a consolidação e expansão do Estado Imperial. Certo grau de liberdade, de que gozava o sertanejo pobre, foi certamente prejudicado com crescimento do aparato burocrático e fiscal. Uma das consequências disso, como bem demonstrou Galeno, foi a redução do já tão apertado rendimento do homem do campo.⁵³¹

Poucos anos após a publicação das *Lendas e canções populares*, em alguns estados do Norte, o povo se revoltou contra as medidas e os quilos. Foram invadidas paróquias, feiras e casas de comércio, onde o povo destruía as balanças e os pesos e os arremessava na rua. No Ceará, a revolta popular ficou conhecida como Rasga-Listas.⁵³² Os motivos dessa revolta, como apontam os historiadores, entre outros, são os altos tributos e o alistamento militar, que representou para o homem pobre uma ingerência marcante em suas vidas. Foi assim que a pátria se tornou mais perto do povo. Como ficou evidente, foi contra exatamente os tributos exorbitantes e a forma despótica como era realizado o alistamento militar que Galeno mais enfatizou, em suas críticas às autoridades imperiais; aos ricos, para usar seu termo.

Pelo exposto neste capítulo, torna-se compreensível o que Juvenal Galeno expressou como regeneração moral da pátria. Em seus escritos não há sequer uma menção ao fato de o povo ser bárbaro, primitivo, selvagem, degenerado ou ignorante. O responsável pela degeneração moral pátria não era do pobre. A culpa era do rico, que usa a polícia, a lei, a política, o fisco, para exercer sobre o pobre um poder despótico, para extorqui-lo, impedindo-o de tornar-se um cidadão. Também é possível compreender

⁵³¹ CÂNDIDO, T. A. P. Proletários da seca: arranjos e desarranjos nas fronteiras do trabalho. Fortaleza, UFC, 2014. (Tese de doutorado)

⁵³² CÂNDIDO, T. A. P. Rasgas-Listas no Ceará: aspectos de uma sedição sertaneja. *Trajetos* (UFC), v. 6, p. 23-48, 2008.

melhor o sentido dado por Galeno à palavra doutrinar. Esse era o vocábulo da época, empregado para indicar uma vontade política de “conscientizar” o povo. Fica evidente, portanto, que Galeno não queria apenas retratar o imaginário político dos pobres, que são os protagonistas de sua narrativa. Ele pretendia educá-los e conscientizá-los de seus direitos, mas para fazer isso ele procurou “primeiro ouvir o povo”. Foi realmente por ouvi-lo, que sua obra se situa nesse entre-lugar, nessa mediação entre a visão de um homem rico e letrado e a visão do sertanejo pobre e sem letramento.

CAPÍTULO VIII

Juvenal Galeno e as relações de trabalho e poder no cotidiano dos pobres no Ceará

Renato Ortiz, ao apontar as diferenças entre românticos e folcloristas quanto às suas representações do povo no século XIX, assinala que, apesar deles recorrerem aos métodos científicos, ainda mantinham a imagem de um “popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional”.⁵³³ Cristina Betioli Ribeiro, por seu turno, sublinhou que os românticos e os folcloristas “adotam semelhante movimento de idealização nacional e distanciamento do povo, retratado pela ótica do “pitoresco”.⁵³⁴

Ortiz também frisou que ambas as tendências dissociam as danças, folgedos, crenças, causos etc. das condições de vida e trabalho das classes populares. Sob essa óptica, a cultura popular tem uma acepção muito restrita: não significa todo um modo de vida, mas “pedaços heteróclitos”⁵³⁵ que cumprem a função de peças de um museu. Conforme o autor,

Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério socioeconômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. ‘Povo’, significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social, ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização.⁵³⁶

Estas observações sobre os modos de apropriação da cultura popular pelos letrados não podem ser aplicadas a Juvenal Galeno, pois o poeta fez do trabalho e das

⁵³³ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. Op. Cit. p.6.

⁵³⁴ RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008, p. 30. (Tese de Doutorado).

⁵³⁵ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. Op. Cit. p. 6.

⁵³⁶ Id. *Ibid.*, p. 26.

condições sociais do homem do campo duas categorias indispensáveis na descrição dos costumes populares. Nesse sentido, do conjunto da obra de Galeno, é possível extrair aquele sentido apontado por Stuart Hall, ao problematizar o conceito de cultura popular e sua operacionalização teórica e metodológica:

[...] opto por uma terceira definição para o termo "popular", embora esta seja um tanto incômoda. Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a "cultura popular" em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural.⁵³⁷

Essa "tensão contínua" entre os setores populares e os dominantes encontra-se dispersa na obra de Juvenal Galeno. O autor, por vezes, traz, em uma mesma poesia, aqueles dois modos de conceber a cultura popular apontados por Stuart Hall: com um olhar mais descritivo capta a cultura popular em seus aspectos etnográficos, ou seja: "a cultura, os valores, os costumes e mentalidades [*folkways*] do 'povo': aquilo que define seu 'modo característico de vida'".⁵³⁸ Simultaneamente, em Galeno, são retratados as condições materiais e os antagonismos de classe, inerentes ao cotidiano de uma sociedade desigual. O trabalhador rural é representado em uma conjuntura sociopolítica e nos ciclos naturais de inverno e verão, secas e chuvas. Na introdução das *Lendas e canções populares*, Galeno observa que,

Então, com o pequeno lavrador saudei a abundância da colheita, com o *criador* o aumento da boa venda do gado, e com o artesão a prosperidade de sua arte e indústria; e com todos eles lamentei as secas, as epidemias, as perseguições policiais, que lhes obstavam o trabalho, e profliguei os onerosos tributos que pagavam – essa parte do suor do

⁵³⁷ HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 257.

⁵³⁸ Id. *Ibid.*, p. 256.

povo, que o Estado arranca para com ela encher a bolsa dos filhos do patronato.⁵³⁹

Na passagem, cultura popular refere-se substancialmente aos modos como os setores populares nutrem expectativas quanto à sua sobrevivência. O autor sublinhou a palavra “criador”, possivelmente, para diferenciar o vaqueiro do grande proprietário de gado, ou seja, para distinguir as camadas sociais. Assim sendo, quando alude ao popular, Galeno tem em vista exclusivamente os pobres, suas experiências, pensamentos e expectativas. Com efeito, o que comumente se observa é uma tensão entre os setores populares e os “filhos do patronato”.

No poema “O forasteiro”, são perceptíveis aqueles dois modos de olhar para a cultura popular. De um lado, é descrito um costume vigente entre camadas populares, qual seja, a entoação de cantos que acompanhavam o trabalho:

Cantava o Galo-da-Serra
– Velacho do cantador –
E respondia o Pimenta,
Ao toque da ferramenta,
Do batimento ao rumor.

“Menina nos teus cabelos
Fui aprender a nadar;
Faltou-me a luz dos teus olhos,
Perdido entre os abrolhos...
Não pude mais navegar

A luz não tive duns olhos...
Farol não tive do mar...
Na rocha da tirania,
Por isso perdi-me um dia...
Não pude mais navegar.

– Gostei! Gostei! – Gritam todos:
– O Pimenta despachou...
– Arriba, cabras, arriba –
Grita Antônio Parnaíba –
Que minha vez não chegou!

“Eu cantei, ele escutou-me
Para meu canto pagar:

⁵³⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções...* Op. Cit., p. 63. O destaque a palavra criador é de Galeno.

Abraço... beijo... e carinho...
 Interrompendo o caminho
 Não pude mais navegar! ...⁵⁴⁰

No poema está descrito um costume popular. Os agricultores trabalham embalados pelas cantigas de desafio. Silvio Romero também deu conta desse aspecto muito disseminado entre as populações rurais do país:

O povo deve de preferência ser observado na sua laboriosa luta pela vida. Ele então canta e o seu cantar é másculo e sadio. Entre nós tenho o observado por vezes. Ou nos grandes *eitos* lavrando a terra, ou deitando matas ao chão, ou nos *engenhos* no moer das canas e na preparação do açúcar, sempre o trabalhador vai cantando e improvisando. É o *cantar elogio* ou *cantar ao desafio*, expressões de alegria usadas em Pernambuco. Em Sergipe chamam *arrazoar* ao cantar versos e improvisos. Esta expressão é também significativa. Há ali, como em outras províncias, onde o trabalho é mal organizado, um original costume: — um roceiro, que tem um serviço atrasado, roçagem, plantação ou colheita, convida os vizinhos para o ajudarem a levar avante o eito; acedendo estes, forma-se o que chamam no Rio de Janeiro *potirão* ou *potirum*. O *potirum*, expressão africana, dura às vezes dois e três dias. É um trabalhar livre e galhofeiro ao som de cantigas. Também o fazem para *tapagens* de casas, e as mulheres o empregam na *fiagem* do algodão. Trabalha-se, bebe-se e canta-se.⁵⁴¹

No poema “O forasteiro”, a voz do eu lírico conduz a narração. É um olhar exterior, que descreve os costumes populares e se aproxima de uma perspectiva etnográfica. Existem, porém, algumas significativas diferenças entre o olhar de Galeno e o de Romero. Enquanto Romero lança mão de uma narrativa científica, procurando dissertar sobre um assunto munido de uma retórica e jargão acadêmicos, no poema de Galeno, os recursos linguísticos do eu lírico são os mesmos dos sujeitos narrados.

A atmosfera pitoresca da descrição de Silvio Romero pode também ser notada pela omissão das “relações sociais e materiais” relativas às atividades de trabalho. Sob esse ângulo, as manifestações aparecem apenas como sadias, prazerosas e festivas. A

⁵⁴⁰ Id. Ibid., p. 351.

⁵⁴¹ ROMERO, Sílvio. *Estudos da poesia popular no Brasil*. Op. Cit., p. 34 e 35.

outra parte do cotidiano do trabalho, ou seja, os aspectos martirizantes e mesmo as relações de dominação foram omitidas. Na poesia de Juvenal Galeno, por outro lado, várias estrofes descortinam o contexto de antagonismo social:

– Rapazes, vamos, é tarde,
Já basta de loação!
Meio dia quase em ponto...
Se remancharem desconto
Nos salários um tostão!

– Vamos, vamos, não precisa
Descontar meu capitão,
Que a farinha é de pataca...
Nossa paga muito fraca,
Para tal diminuição!

Diz o Chico da Tapera,
Nas prosas o famanaz;
Riu-se Antônio da Luzia,
Zé Braúna também ria
De lembrança do rapaz.

— Você, Chico, só tem prosas! —
Foi resposta do patrão:
— Está pronta toda a gente! —
O feitor grita na frente,
Com sua foice na mão.⁵⁴²

Observa-se uma tensão: o patrão pressiona seus trabalhadores a apressarem o serviço, ameaçando descontar nos seus salários. Em resposta, os lavradores reclamam que seus rendimentos são precários e pagos em farinha. Aliás, no poema podem ser verificados, pelo menos, dois regimes de trabalho: de meia ou terça e trabalho por jornal. O clima amistoso e afetivo entre alguns agricultores indica que já se conheciam há algum tempo, provavelmente porque eles trabalhavam de meia ou terça, como é usual no sertão. Neste caso, os trabalhadores eram moradores das propriedades, sendo obrigados a dar

⁵⁴² GALENO, Juvenal. Op. Cit., p. 350.

uma parte de sua produção ao patrão e ainda trabalhar alguns dias em seus terrenos, conforme o contrato.⁵⁴³

O outro regime de trabalho entrevisto no poema é aquele que o lavrador se emprega com um contrato por dia de trabalho, ou jornal. Nesse caso, os trabalhadores não eram moradores das terras do senhor. Terminado o serviço, teriam que deixar a terra. O forasteiro, Chico Pimenta, obviamente não era um morador; por isso nenhum laço mantinha com a terra e pouco conhecia os companheiros de trabalho:

A cantiga do Pimenta
Era assim, e triste a voz;
Entre os outros não se ria...
A causa ninguém sabia
De sua tristeza atroz.

Chegara há pouco no sítio
Trazendo às costas surrão;
Era um pobre jornaleiro,
Vinha ganhar seu dinheiro...
Deu-lhe serviço o patrão.

Entretanto murmurou-se
Daquele estranho viver:
— Esse diabo... tem coisa! —
Dizia Manoel de Sousa...
Se a noite ouvia-o gemer.⁵⁴⁴

A cantiga de Chico Pimenta é desconhecida e triste, mas ele se mostra um bom cantador. O clima, contudo, não deixa de ser de desconfiança. O Sousa, inclusive, desconfia que Pimenta seja matador. São situações cotidianas do trabalho rural. O poema revela situações de amizade, de conflitos entre o patrão e os empregados e até mesmo as tensões entre trabalhadores que se encontram em condições diversas, seja quanto às

⁵⁴³ Cf.: ANDRADE, Manoel Correia de. *O homem e a terra no Nordeste*. Contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 5ª edição. São Paulo: Atlas AS, 1986.

⁵⁴⁴ GALENO, Juvenal. *Op. Cit.*, p. 352.

relações de trabalho, seja quanto ao vínculo que mantêm entre si. Juvenal Galeno capta-as com singular perspicácia.

O poema também possibilita outra perspectiva sobre o cotidiano do trabalho rural. Ele deixa entrever as táticas de resistência dos agricultores ante as pressões do dono da terra por maior produtividade:

Metia-se o sol na serra,
Apareceu o patrão...
– Rapazes sempre cantando,
O dia foram gastando
Num vagaroso rojão.

– Ora, patrão... quem vadia
Não pode tanto suar...
– Qual suor? Isso é orvalho –
Largaram logo o trabalho
Que era tempo de largar.⁵⁴⁵

Este era, provavelmente, o dia da semana em que os moradores trabalhavam nas terras do patrão, o que explica a pressão do senhor e, em contrapartida, o corpo mole dos trabalhadores. A condição de Chico Pimenta, contudo, era diferente, ele era um jornaleiro. O lugar social daqueles que não eram moradores, mas trabalhavam em regime de contrato por dia ou semanal, como foi o caso do Pimenta, também foi dramatizado noutro poema: “O jornaleiro”. Galeno narrou a trajetória de Antônio, um praiano que deixara à família a procura de trabalho em outros lugares:

Era Antônio, o jornaleiro!
Vai longe ganhar o pão
Para a esposa, para os filhos...
Ai, cordas do coração!

Suar ao cabo da foice,
Suar ao cabo da enxada...
Todo dia, sem descanso
Desde o romper da alvorada.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Id. Ibid., p. 341.

⁵⁴⁶ GALENO, Juvenal. Op. Cit., p. 426.

Conforme observações de Galeno, “por falta de trabalho rendoso, o filho das praias ou do sertão, de surrão às costas, fora às povoações agrícolas, e por lá demorara-se meses, trabalhando à jornal dos fazendeiros, economizando os ganhos, aguardando saudoso o dia que deverá voltar [...]”.⁵⁴⁷ Juvenal Galeno ressaltou que essa era uma das piores condições para o lavrador, pois indicava que este não possuía sequer um roçado que chegasse para sua sobrevivência e tinha sempre que trabalhar para outrem. Outra modalidade de relação de trabalho é descrita por Galeno em “O meu roçado”:

Bem a Joana me dizia
 Nas horas de privação:
 – Homem faz um roçadinho,
 Planta arroz, planta feijão,
 Que essa vida de alugado
 Ao pobre não serve não!

De Joana tomo o conselho,
 Ventura!
 Fugiu-me a fome de casa,
 Agora vejo a fartura!

[...]

Bom inverno! Após a limpa
 Todo o milho apendoou;
 A mandioca escurece...
 O meu arroz cacheou;
 Jerimum e feijão verde
 Logo em casa se provou!

[...]

Agora nosso alimento,
 Tiramos lá do roçado,
 Comemos tão satisfeitos
 Do que foi por nós plantado...
 Mesmo lembrando as fadigas,
 Que nos custou o bocado!

[...]

Se é preciso, a minha Joana
 Com dois paus de mandioca
 De milho faz um angu;
 No caco faz um beiju;

⁵⁴⁷ Id. Ibid., p. 67.

Se mais quer... traz do roçado
De macaxeira um uru

[...]

Sempre aqui a mesa posta,
Em breve, em breve o dinheiro!
Qu'importa pesada renda,
Que m'importa o dizimeiro?
Inda assim! Hei de ter milho
Para mais dum estaleiro.⁵⁴⁸

O agricultor, nesse caso, não aluga a si mesmo, mas paga uma renda sobre a terra. Isso traz, certamente, um nível de risco, pois, caso a produção não seja satisfatória, ele terá, mesmo assim, que pagar a renda da terra. O poema também mostra algumas vantagens, sob a óptica do arrendatário: se o ano fosse bom, com chuvas regulares, o roçado traria abundância. Ademais, o agricultor não se sujeitaria ao “despotismo” dos patrões.

Outro detalhe importante traz a frase “em breve, o dinheiro”. Na condição de o roçado produzir excedentes, o agricultor e sua família poderiam adquirir outros gêneros, que não os produzidos em suas terras arrendadas: carnes, vestimentas ou mesmo uma vaca leiteira, aves etc. Essa é, sem dúvida, uma condição de vida melhor do que a abaixo descrita por Freire Alemão, na qual o viajante salienta a situação daqueles sertanejos que possuíam roçados muito pequenos:

O seu sustento ordinário é um pouco de carne com farinha ou farofa; sustentam-se muitas vezes só com frutos silvestres. Quase nenhuma plantação fazem, além de uma roda de mandioca em roda da habitação, roça que quase sempre lhes não chega para o sustento do ano. Não se vê em roda das palhoças dessa gente pobre senão uma miserável rocinha de mandioca; algum milho e arroz, e isso já é muito. Vivem, quando se lhe acaba o mantimento, de caça, de pesca, e de frutos silvestres, ou então de roubos. Alguns procuram trabalho; mas são pouco constantes nele. É fácil prever como deve ser desastrosa uma irregularidade de estação!⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ GALENO, JUVENAL. Op. Cit., p. 130 a 132.

⁵⁴⁹ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (org.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Op. Cit., p. 211.

Ainda assim, Galeno não deixou de salientar as “fadigas” do cotidiano de trabalho, naquela condição um pouco melhor, que era a do arrendatário, e mostrou a expectativa do agricultor quanto ao fato de sua produção conseguir ou não cobrir a “pesada renda” e os dízimos.

Panorama diverso foi figurado pelo poeta, quando o plantador era o dono próprio roçado. Nas condições anteriores, o trabalho transcorria nas terras dos senhores ou em terras arrendadas. Já em “O pobre feliz”, o agricultor e sua família trabalhavam para si mesmos:

De manhã a minha Rosa
Traz-me a paçoca e o café;
Almoçamos sobre a esteira
De Palmas de Catolé,
Rodeados dos filhinhos
Maria, João e José.

[...]

Findo o almoço começam
Nossas lides – ao roçado
De foice ao ombro, ou enxada,
Marcho a cantar entoado;
Cá nos arranjos caseiros,
Deixo Rosa sem cuidado.

[...]

Ao meio-dia, o trabalho
Se largo para descansar,
Ao colo de minha Rosa,
Venho a cabeça deitar,
Vendo meus filhos contentes
No seu constante folgar.

[...]

Volvemos logo para casa
Sobre o trabalho falando;
Rosa traz as macaxeiras,
Eu a lenha carregando,
Os filhos com milho verde

Sempre a rir, sempre brincando.⁵⁵⁰

Aqui o trabalho é também associado aos cantos. O quadro é acentuadamente idílico. Contudo, a alegria e expansividade do trabalhador estão ligadas a condições materiais concretas: a abundância de milho, macaxeira, abóboras etc. O texto revela também a grande liberdade do agricultor no gerenciamento de seu tempo, no detalhe da tranquila pausa para a cesta do meio dia.

A plantação de um roçado tinha um imenso significado para a economia das populações pobres sertanejas. Ele era a garantia de sobrevivência, seja em condições regulares ou em períodos de seca. Quanto a isso, as relações de trabalho e a propriedade da terra possuíam modalidades variadas. Havia o caso, por exemplo, em que o agricultor era morador e teria que “dividir o seu trabalho entre o roçado próprio e o patrão”⁵⁵¹; havia ainda aquele em que ele alugava o próprio trabalho, não sendo morador, e recebendo jornada. Essas relações foram vistas em “O jornaleiro” e “O forasteiro”. No poema “O pobre feliz”, o agricultor não tinha patrão e, além disso, sua felicidade estava ligada à fartura de alimentos, fato indicativo de que o ano teve um bom inverno.

Juvenal Galeno, como apontado, foi um abolicionista. Em várias ocasiões, em seus textos, ele salientou a vantagens do trabalho livre sobre o trabalho escravo. Por isso, quando tratou das alegrias e festividades populares, associou-as ao trabalho livre, em que “o trabalhador vê-se cercado de amigos e manifestações de vivo prazer”, enquanto no trabalho escravo “só vê inimigos, ódio, dor, lágrima e abjeção”⁵⁵². Assim sendo, nas plantações de café:

Reina, então, completa liberdade; homens, mulheres, crianças, todos trabalham satisfeitos, cantando, gracejando, rindo; e à noite – que animadas funções! O fazendeiro, no empenho de aumentar o número de

⁵⁵⁰ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções...* Op. Cit., p. 75.

⁵⁵¹ ANDRADE, Manuel Correia de. Op. Cit., p. 195

⁵⁵² Id. Ibid.

seus operários, é o primeiro a provocá-los à alegria, a promover a festa. Que vantagens – quanta poesia no trabalho livre!⁵⁵³

O autor, provavelmente, estava relatando o que acontecia em sua fazenda. A imagem é um tanto pitoresca, mas deixa emergir uma relação de força entre patrão e trabalhadores. O consentimento dos senhores e o estímulo às festividades tinham um objetivo lucrativo. Nesse caso, os coletores de café não eram moradores nas terras, o que diminuía a coerção sobre o trabalho e o dono da terra tinha que encontrar outras formas de aumentar a produção. Freire Alemão, ao relatar sobre a colheita do café no período, reproduziu sua conversa com Juvenal Galeno em Pacatuba:

[...] Essa povoação da Pacatuba começou em 1845, e foram os sertanejos que acoitados pela grande seca desse ano aqui chegaram, tendo morrido muitos durante a viagem, e procurando lugares frescos se estabeleceram aqui em grande número e em palhoças, sendo estas terras pertencentes ao patrimônio dos índios. Os habitantes daqui, como no geral, plantam muito pouco, e vivem mais do que ganham alugando-se; é principalmente para a apanha do café que eles se prestam: o que tem trazido muita gente para a vizinhança destas serras. Os lavradores os alugam, pagando por cada alqueire (8 quartas) de café cinco tostões, dando-lhes de comer, ou cem réis comendo eles a sua custa, mas então lhes entregam o sítio, e eles colhem tudo quanto ali há, devorando, estragando tudo, bananas, laranjas, canas, enfim, tudo; e não se lhes pode dizer nada porque desgostam-se e abandonam o serviço.⁵⁵⁴

Como se vê, nesse caso, especificamente, a margem de negociação dos trabalhadores era relativamente grande, pois, como está bem expresso na passagem, eles tinham como contrapartida o fato de se desgostarem e abandonarem o serviço. Seria este o motivo pelo qual Juvenal Galeno observou certa alegria e descontração entre os apanhadores de café? Caso se compare a condição dos apanhadores de café com a daquela descrita em “O forasteiro”, pode-se dizer que sim, pois, a despeito do ambiente festivo e das cantorias dos empregados citadas no poema, a presença do patrão e de seu feitor eram

⁵⁵³ Id. Ibid.

⁵⁵⁴ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (org.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Catálogo e Transcrição. Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, v.81, 1961, p. 246.

constantes. Na apanha do café, Galeno descreve cenas em que o patrão só estava lá ao fim do dia, no momento da medição do café. É o caso de “No cafezal”:

– Olé!

Mariana, a flor da selva...

pois só traz esse café?

– Meu senhor, a capoeira

Quem suporta... pois não vê?

– Ah, senhora Mariana,

Bem preguiçosa é você!

– Olé!

Que muxoxo... não sou causa

Dessa falta de café!

– Pois não sabe? Salteada...

A minha carreira achei...

– Coitada da Mariana...

Meia quarta? Uma assentei.

– Olé!

Largaram todos a apanha?

Já não acham mais café?

– É tarde... está chovendo...

– Meça este... – Meça o meu...

Esperem, não me atrapalhem...

Já mediu? – Agora o seu?

– Olé!

Vão-se embora? Não me deixem

Tão sozinho no café!

– Tenho fome. – Estou cansado...

– Já são horas de jantar...

– Mas, à noite ao som do pinho

Quem se enfada de sambar?

– Olé!

– Também vai-se, Marcolina?

Cedo larga hoje o café!

– Lá no samba falaremos...

– Comigo não fique mal!

– Não se esqueça! – Todos partem,

Quem ficou no cafezal? ⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ GALENO, Juvenal. Op. Cit., p. 448.

O texto narra um episódio protagonizado por uma apanhadora de café, Mariana, de quem o senhor reclama não haver colhido café suficiente, pois, ao fim da jornada, seu cesto não estava completo. Mariana se justifica, alegando que a culpa não é sua, mas de outro apanhador que havia salteado a sua carreira. Em nota, Galeno explica que, na colheita de café, “a cada pessoa confia-se uma *carreira* (rua de cafeeiros), e esta se queixa quando a encontra *salteada*, isto é, colhido o café adiante por outrem”.⁵⁵⁶ Temos aí outro costume descrito, com destaque também para os conflitos entre os apanhadores. O mais interessante, contudo, é a imagem dos trabalhadores abandonando o serviço, apesar de o senhor ter alegado ainda ser muito cedo.

Os textos até aqui analisados tratam mais especificamente do mundo do trabalho agrícola. Juvenal Galeno também escreveu poemas e narrativas que tematizaram o cotidiano e as condições de vida na pecuária, como no poema “O vaqueiro”:

Assim, esta vida! ... Se é tempo de inverno,
 Bem cedo nós vamos o leite tirar,
 E após o almoço... que faça ela os queijos,
 Qu'eu saio a cavalo qu'eu vou campear.
 A vida que eu levo,
 Ouvi-me cantar

Se é tempo de seca, que longas fadigas,
 Abrindo as cacimbas pra o gado beber!
 As ramas cortando, que a rês me suplica
 Num berro mais triste, que o triste gemer!
 A vida qu'eu levo,
 Ouvi-me dizer!

Porém que ventura no dia da ferra!
 Marcando os bezerros que eu soube ganhar,
 Ai, pelos filhinhos reparto os melhores...
 E o amo sorri-se... talvez a invejar!
 A vida que eu levo
 Ouvi-me cantar!

Se é tempo das feiras... se levo a boiada,
 Ai, quanta saudade, que prantos então!
 Na volta... que mimos! Ao filho, uma gaita,
 À esposa uma saia com seu cabeção!

⁵⁵⁶ Id. Ibid., p. 558.

Da vida qu'eu levo,
Ouvi-me a canção.⁵⁵⁷

Juvenal Galeno está tratando de uma mesma realidade que é ficcionalizada por José de Alencar em seu romance *O sertanejo*. É notória, contudo, uma grande diferença de perspectiva entre os dois. Galeno procura posicionar-se na óptica do criador e não do fazendeiro. Há, inclusive, na passagem do poema, um momento em que o criador se refere à inveja do patrão. Ademais, não são recortados apenas a bravura e a valentia do vaqueiro, mas também o seu cotidiano de trabalho e a sua vida penosa. São também reveladas as expectativas da família do vaqueiro em relação às estações climáticas: caso o inverno seja bom, eles tem fartura de queijo, leite etc.; caso contrário, são maiores as fadigas e as tristezas.

Periodicamente, o gado, que no sertão era criado solto, em certa altura era recolhido e ferrado. Nessa circunstância, ocorriam as conhecidas vaquejadas. Os vaqueiros protagonizavam feitos de notável valentia, pois tinham que se embrenhar no mato atrás do gado, muitas vezes bravio, e o apanhar no laço. Os riscos eram muitos e representavam verdadeiros desafios. No mesmo poema, Galeno expressou essa aventura sertaneja:

Eu boto o cavalo... que sente as esporas,
E assopra e se escanCHA nos rastos da rês...
Ardente... brioso... sedento de glórias...
Por altos e baixos, correndo por três.

[...]

Então, nas catingas, rompendo espinheiros,
Saltando os valados... qual passa o tufão,
Que louca vertigem... que fogo no peito...
Té o seu desafio no meu campeão!⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Id. Ibid., p. 83.

⁵⁵⁸ Id. Ibid., p. 81.

A profissão de vaqueiro era muito almejada pelo homem livre pobre, porque, depois da ferra, um quarto da boiada se destinava ao empregado. De acordo com Sílvia Porto Alegre, “Além da relativa liberdade no trabalho e da atração mítica que começava a ser exercida pela figura do vaqueiro, a perspectiva de alguma acumulação, pela partilha do gado, era um fator determinante para interessar o homem livre e prendê-lo à fazenda”.⁵⁵⁹ Isso porque só depois de cinco anos ele poderia se desligar do fazendeiro e possuir as próprias fazendas.

A “atração mítica”, mencionada por Sílvia Porto Alegre, está nas muitas cantigas populares que enalteciam os feitos dos vaqueiros, figurando-os como verdadeiros heróis. José de Alencar, como vimos, recolheu duas delas: “Rabicho da Geralda” e “Boi Espaço”. Silvio Romero coletou outras tantas. Essas poesias contam histórias de reses desgarradas, que se tornaram famosas pela dificuldade de serem capturadas. Inspirado nesse tema popular, Juvenal Galeno escreveu “O bargado”. Observou ele: “reunindo e estudando algumas legendas sertanejas de igual assunto escrevi esta. Aproveitei o que havia de melhor naquelas e, conhecedor dos costumes do sertão, procurei tornar esse quadro o mais verdadeiro possível”.⁵⁶⁰

No poema “O vaqueiro”, o poeta assume o eu-lírico deste homem do sertão, que fala de seus sentimentos e mostra suas expectativas em relação às estações chuvosas, à quantidade de reses que lhe cabem no momento da ferra e de sua alegria em poder, com o apurado, comprar na feira utensílios que ele e sua família não produziam (gaita, saia e cabeção).

Enfim, um último exemplo que ilustra a relação entre trabalho e festa, cantos e contos nas culturas populares rurais, é descrito por Juvenal Galeno na narrativa “Senhor

⁵⁵⁹ PORTO ALEGRE, Sílvia Maria. Vaqueiros, agricultores e artesãos: origens do trabalho livre no Ceara Colonial. *Revista de Ciências. Sociais*, v. 20 /21, nº ½. Fortaleza: 1989/1990, p. 1-29, p. 5.

⁵⁶⁰ GALENO, Juvenal. Op. Cit., p. 557.

das caças”. No mês de outubro, os sertanejos brocam a terra, comumente reunidos em mutirão, de modo que em dezembro possam fazer a queima. Com a chegada do período chuvoso, o agricultor e sua família faziam a semeadura das terras. Com início em julho, variando o mês de acordo com a colheita, eram realizadas as farinhadas.

Uma das características da cultura da farinha, e de outros gêneros de sobrevivência das famílias interioranas, é o caráter coletivo e cooperativo de muitas das suas etapas. Normalmente produzidas nos roçados dos agricultores pobres, momentos como a broca e a limpa da terra ocorriam em sistema de mutirão. Os roçados eram revezados: ora todos se uniam para trabalhar no roçado de um, passando, depois, ao de outro, e assim sucessivamente. Isso se dava porque a broca e a limpa da terra eram as tarefas mais duras, difíceis de serem realizadas por um núcleo familiar, apesar de o trabalho agrícola envolver o chefe de família, a mulher e os filhos.

Nos poemas até aqui analisados, Galeno praticamente não tratou dessas etapas coletivas da produção dos gêneros de sobrevivência. Com exceção de “O forasteiro”, em que são retratados os trabalhadores limpando a terra, as demais mostram a família a fazer os côvados, a plantar e a colher. No poema “O forasteiro”, a produção não se dava em sistema de parceria, mas nas terras do senhor, que deviam ser queimadas e brocadas. Quando os lavradores eram moradores da fazenda, tinham que dar um dia ou mais de trabalho nos roçados do dono da terra. Pelo que tudo indica, no entanto, em todas as circunstâncias o trabalho acontecia em clima também de festa; cantavam-se desafios, contavam-se histórias, casos e compartilhava-se uma diversidade de experiências cotidianas.

A última etapa do processo era a transformação da mandioca em farinha e seus derivados. As casas de farinha, diferentemente do engenho de cana, em muitos casos eram construções “rústicas” que exigiam pouco investimento. Segundo Freire Alemão, “essas

fábricas são as mesmas para o grande proprietário, ou para o pequeno lavrador, com exceção do feitio, e perfeição”⁵⁶¹. Em geral, eram feitas de madeira, mas algumas eram todas em ferro, como as dos proprietários ricos.

No fabrico da farinha, também as relações produtivas eram variadas, havendo, porém, dois casos mais comuns. No primeiro, os pequenos produtores que não tinham casas de farinha beneficiavam a sua mandioca naquelas propriedades dos que as possuíam. Do montante dessa produção, parte ficava com o dono e parte com o beneficiador. Essas relações variavam muito, dependendo da condição social do dono do engenho. Caso este fosse também um pequeno produtor, os regimes de parceria eram mais notórios e o próprio proprietário trabalhava junto com aqueles que vinham beneficiar a sua farinha. No segundo caso, o dono de engenho era um grande proprietário, ou alugava o seu engenho para os agricultores ou contratava empregados para beneficiar a mandioca produzida em suas terras. Em todo o caso, o processo se dava em meio de muitas conversas e cantigas. Galeno descreve esse ambiente das farinhadas:

Era uma noite de farinhada.

Para adiantar o serviço do dia seguinte, combinara-se um serão, e neste raspava-se a mandioca, ouvindo-se alegres cantigas ou casos vistos e presenciados pelos circunstantes, ou dessas longas histórias que o povo guarda na memória para entretenimento de suas noites.

É uma das cenas mais animadas do trabalho agrícola a — farinhada.

Aqui mulheres, homens, crianças, em torno à tulha de mandioca, raspam-na com suas quicés, estabelecendo entre si uma luta — a que chamam *botar capote* —, raspando alguns a mandioca até o meio para que os outros acabem de raspá-la. E por isso, que afã, que ligeireza na lida; quanto dito espirituoso e quanta léria e sorriso ao vencido, principalmente se este é o que *botava capote*!

De vez em quando chegam as cargas; aumenta a tulha e os cargueiros dão recados dos arrancadores, ou respondem aos preguiçosos, se ainda há muita mandioca arrancada.

Adiante, os puxadores, de camisa atada à cintura, alagados de suor, puxam a roda cantando com as pausas apropriadas àquele trabalho, como o fazem os remadores ou falando à cevadeira que lhes pede ligeireza e azeite nos mancais do rodete.

⁵⁶¹ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (org.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Op. Cit., 217.

Perto o forneiro, assentado ao banco do forno ou em pé junto deste, a mover o rodo em todas as direções, ora animando os carregadores da lenha e lhes pedindo mais fogo, ora a gritar por massa ao encarregado da prensa e ao peneirador.

Depois, cada qual faz o seu beiju, espreme seu bocado de goma e não deixa de comer o seu punhado de farinha quente e cheirosa.

E tudo isto por entre as toadas, as pilhérias, as narrativas, sempre acompanhadas da orquestra que formam os zunidos da roda, os esguichos do rodete, os gemidos da vara da prensa no brinquete, e o tom das quicés na mandioca.⁵⁶²

É um longo trecho, mas indispensável. A descrição traz todo o processo da produção da farinha, desde o momento em que a mandioca é trazida até o engenho, até o punhado de “farinha quente e cheirosa” que o trabalhador joga à boca, em meio à captura daquela paisagem sonora. A farinhada era o estágio final do processo da produção da farinha e envolvia várias famílias da localidade; portanto, era o culminar dos dias de muitas lidas, como o momento de juntar a comunidade num só espaço. Na limpa e broca da terra, eram os homens que cooperavam; no côvado e no plantio, o lavrador, sua mulher e filhos; na farinha, eram todos que trabalhavam. Justifica-se, portanto, o clima de alegria, de conversa e de desafios durante a farinhada.

Caso se observe com atenção, a maior parte dos poemas, até o momento analisados, fazem alguma referência a produtos que o interiorano não tira do seu roçado ou ressalta a vontade do homem pobre de ganhar algum dinheiro. Em “O meu roçado”, Antônio tem a expectativa de pagar a renda da terra e ainda lhe sobrar algum dinheiro; em “O vaqueiro”, o protagonista se dirige à feira a fim de vender o seu gado e trazer para o filho uma gaita e para a mulher um vestido com cabeção; em “O forasteiro”, os agricultores reclamam porque o patrão lhes paga em farinha. De acordo com Freire Alemão:

A gente livre aqui, que constitui o povo, é toda mestiça, mamelucos, cabras etc. Trabalham pouco para si fazendo pequenas roças, gostam mais de se alugar, porque assim estão certos de passar melhor e comer

⁵⁶² GALENO, Juvenal. *Cenas Populares*. Fortaleza: SECULT, 2010, P. 165.

carne diariamente (o bacalhau hoje está sendo grande alimento pela carestia da carne), usam pouco de verduras, o jerimum, a banana, o inhame, pouca batata, é um bom sustento – mas plantam pouco.⁵⁶³

Em uma economia com baixa monetarização, obter dinheiro não era tão fácil. Como se viu, as populações rurais trabalhavam em regime de meia ou terça, no caso de serem moradores, ou a quarteação, caso fossem vaqueiros. O trecho de Freire Alemão elucida bem essa condição de alguns homens livres do interior que, para comer a carne ou o peixe, tinham que se alugar. Aqueles trabalhadores que não se alugavam, mas cujo roçado havia produzido algum excedente, para obter dinheiro, iam negociar o excedente na feira. Essa situação e ambiente foram assim descritos por Galeno:

Ali, o lavrador tangendo prazenteiro o seu cavalinho, que conduz o alqueire de milho, ou arroz, ou as arrobas de algodão, colheitas de seu roçado, – daqueles duzentos passos de lavoura, que tanto suor lhe arrancara do rosto no meio de penosas fadigas. [...]
Sacos, malas e caçuás de rapadura, farinhas, frutas, louça de cozinha, fumo, cereais – de produtos enfim do lugar e das vizinhanças – da serra, praias e alagadiças – enchem metade do alpendre e pátio. Noutra metade, a carne fresca e estaleiros da salgada; e no meio de tudo isso os tabuleiros de arroz-doce, de broas e bolos, e os potes de garapa e aluá com suas taças prontas para combaterem os ardores do sol. No centro do largo, os animais descarregados repousam e observam tudo, mergulhados em profunda meditação de filósofos. E o povo entra, sai, compra, vende, conversa, ri-se, questiona, abraça-se e por entre esses rumores a nota soluçosa e gemebunda da cantiga e rabeça do cego mendigante; e o brado dos vendedores [...]⁵⁶⁴

Nesse caso, o olhar do narrador é o mesmo do autor. As atividades de trabalho são integradas em um quadro de alegria e vivacidade. Além do claro objetivo de vender e trocar os excedentes das pequenas produções por outros utensílios, alvos da necessidade e dos desejos (perfumes, chapéus, roupas, chinelos, galinhas, porcos, papagaios, couro etc.), as feiras tinham amplo significado para a cultura popular. Eram espaço de encontro,

⁵⁶³ DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (org.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Op. Cit., 200.

⁵⁶⁴ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 85.

festa, reza, cantoria, confissões, namoro, negociações, beberagem, de jogatinas etc. A passagem, onde a vila de Pacatuba é o sujeito, ilustra bem isso:

[...] ei-la depois no mercado com o seu distrito e os vizinhos, a vender o fruto do trabalho e a comprar o pedaço de pano para a camisinha do filho, o purgante para o doente, a farinha, a carne, os temperos e tudo o mais de que precisa a dispensa de uma previdente dona de casa; e rapariga, procura amor, enfeites e perfumes [...] ⁵⁶⁵

Ao longo da narrativa, toda a algazarra, os gritos dos anunciadores, as cantigas dos cegos, os debates nos balcões, as pechinchas, as reclamações, e, em meio a isso, as tensões sociais, representadas não somente pela prática dos dominantes locais, mas também pela malandragem daquele que se esquivava, que promete para depois, que compromete a mulher, que nega a dívida:

E não mais pude ouvir, por causa de um gordo e rico lavrador, que ralha a dez passos com um dos seus trabalhadores, que faltara ao compromisso – ou letra de contrato...

– Ora, isso também é demais! Pois vosmicê, senhor Eusébio, achou-me pronto pare servi-lo em seus vexames; tomou-me o dinheiro para pagar-me em serviço na serra, e lá não tem aparecido! Não se lembra que ainda não acabei o batimento dos cafeeiros e já começou a apanha?...

– E aqueles dias que eu dei na limpa das capoeiras novas, o patrão já botou na conta?

– E então? Já não fizemos conta depois disso? Resta-me vosmicê quinze mil e quinhentos, e quanto antes suba-me à serra e vai trabalhar-me... Basta de mangar comigo...

– Não se zangue, patrão; a semana que entra não lhe prometo; mas, na outra espere por mim, querendo Deus. Eu mesmo tenho vontade de acabar com esses biquinhos; e para nadar mais depressa, irá a mulher apanhar café. ⁵⁶⁶

A escrita de Galeno é vazada por diversas situações antagônicas, possibilitando a compreensão da cultura popular não somente como uma descrição etnográfica dos costumes do povo. Os campos de tensão social que envolve uma cultura, que à primeira

⁵⁶⁵ Id. Ibid., p. 71.

⁵⁶⁶ Id. Ibid., p. 88.

vista pode parecer harmoniosa, são revelados em circunstâncias diversas e específicas, inserindo aquelas práticas que nos estudos folclóricos aparecem dissociadas, em suas condições socioeconômicas e ciclos naturais. É também inegável que a compaixão cristã de Galeno, procurando colocar-se na posição do outro, tornou sua escrita empática. É possível que, exatamente por isso, ao falar sobre o popular, a ênfase recai no cotidiano do trabalho: as coerções dos patrões, as tristezas de quem, por necessidade, deixa a família e tem que se alugar, as expectativas de um bom ano de chuva, a alegria de contar o gado depois da ferra. Sobre esse seu empenho em colocar-se na perspectiva do povo pobre do interior, declarou Galeno:

[...] procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me. Acompanhei-o passo a passo no seu viver, e então, nos campos e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias, - aprendi seus usos, costumes e superstições [...], guardei dentro de mim os sentimentos de sua alma, - com ele sorri e chorei, e depois escrevi o que ele sentia, o que cantava, o que me dizia, o que me inspirava.⁵⁶⁷

São, sobretudo, a escuta de Galeno e sua poética que nos permitem um olhar mais detalhado, já que essas imagens são ricos detalhes dos quais ele deixa escapular os risos, os desejos, as expectativas daqueles sujeitos, e mesmo da anônima rapariga que transita na feira “onde vai procurar amor, comprar perfume e pente”. É justamente pela cobertura dos costumes, nessa mescla de verve poética e empatia, que se considera que a apreensão de Galeno da “cultura popular” revela uma leitura como “costura ao avesso”, incluindo a peculiaridade dos seus muitos nós – a pluralidade dos sujeitos das diversas modalidades de lida e a relação entre eles. Por isso, deve-se concordar com Silvio Romero, quando acentua que a obra de Galeno não é folclórica⁵⁶⁸, mas é um grave equívoco achar que nela não se entreveja a cultura popular.

⁵⁶⁷GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 61.

⁵⁶⁸Romero, Silvio. *História da literatura brasileira*. Op. Cit.

8.1 A simplicidade do povo

Juvenal Galeno não deixou de apresentar aquele pensamento típico dos escritores românticos ao escreverem sobre a gente pobre, que consistia em figurá-la como simples, ingênua e morigerada. No caso do poeta, tais predicativos ainda vinham acompanhados de uma boa dose de cristianismo, marcante em toda a sua produção. No conto “Os pescadores”, de *Cenas populares*, por exemplo, o narrador hospedou-se na casa do pescador André, sua mulher, Joana, e filhos, e considerou a “singeleza” da moradia: “[...] o seu teto de palmas de carnaubeira, suas paredes eram de taipa, isto é, de troncos, varas, pedaços de atapu, e ossos de peixe, tudo coberto de barro; e o ladrilho compunha-se de velhos búzios da praia, formando as mais caprichosas flores”.⁵⁶⁹ Aquilo que havia sido classificado por Freire Alemão como sinal de extrema miséria, para Galeno representava um quadro lírico. O tom perpassa todo o conto, como na seguinte passagem:

E por toda a parte, o mar, o vento, o passarinho, o homem... cada qual na sua linguagem, a pronunciarem os cantos da manhã, seus hinos fervorosos ao Senhor dos céus e da terra. Como tocou-me a singeleza desse quadro, como embeveceu-me a mente. E que simplicidade no altar da pobre família! Um Registro, dois pavios acesos, alguns ramos... e nada mais! Quanto fervor, porém, em seus acentos, quanta devoção em sua alma; e quanta sinceridade em seus dizeres!⁵⁷⁰

A pobreza é vista como sinal de simplicidade cristã. Como tópico ainda romântico, o autor contrapõe a vida simples do homem pobre à vida perdulária e corrupta dos ricos. O discurso é quase sempre moralista, funcionando como uma pregação contra o luxo e o poder corruptor do dinheiro. Depois de examinar a simplicidade da moradia, Galeno passa a filosofar sobre o “viver de seus donos”:

⁵⁶⁹ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 36.

⁵⁷⁰ Id. Ibid. p. 33.

Qual o alvo de todos os desejos do mundo, senão a felicidade? E onde moras tu, ó filha de meu Deus? Será nos palácios, no meio da abundância, por entre o luxo, à mesa dos banquetes, e no salão dos bailes? Quê? E a ambição, essa febre intensa que corrói as entranhas do rico e poderoso senhor, essa medida que não se enche, essa sede que não se sacia? [...] E o fastio que o definha, que o mata à fome, no meio de ricos manjares? E a desconfiança, que muitas vezes transforma o seu mais dedicado fâmulos, o mais fiel amigo, em astucioso zangão? E essa amarga persuasão de que os obséquios que recebe, as atenções que lhe prestam, são devidas ao seu ouro, à sua alta posição, e não aos seus dotes pessoais?⁵⁷¹

Como ressalta Antônio Cândido, “no sentido estrito, todos os românticos com poucas exceções, manifestam um ou outro avatar do sentimento religioso, desde a devoção caracterizada até um vago espiritualismo quase panteísmo”.⁵⁷² No caso de Juvenal Galeno, é pertinente falar de uma religiosidade devocional, pois em nenhum momento o autor escreveu sobre o sentimento religioso que não tenha sido de modo estritamente cristão. Sua obra, vista sob esse aspecto, funciona como um “sermão”, que exalta os valores da simplicidade, da pobreza, do trabalho, da humildade e da solidariedade. A maior parte dos textos de *Cenas populares* mostra uma conduta cristã. São histórias exemplares em que o caminho da retidão e do trabalho é seguido por mulheres e homens. Seria isso, porém, apenas uma projeção do pensamento de Juvenal Galeno sobre o povo?

Em várias passagens de “Os pescadores”, Galeno situa a doutrina cristã não só nas palavras do narrador como também nas das personagens, mostrando que ele a imprime em vários momentos de sua criação. O conto tem como indagação básica o fato de a simplicidade conduzir à felicidade:

Habitarás acaso em tão miserável choupana, ó divina felicidade?
 — Graças ao bom Deus — respondeu-me André, ouvindo essas palavras que insensivelmente eu pronunciava em minhas cogitações. — Sou pobre, muito pobre, como vês; possuo apenas essa casinha, aquela

⁵⁷¹Id. Ibid. p. 15.

⁵⁷²CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit., p. 17. (V. 2)

jangada e a noite e o dia; mas, estou satisfeito, e nada mais desejo senão a saúde para continuar a trabalhar, ganhando o bocado, a roupa, enfim, o necessário à minha família. Que me importa a riqueza? O que é certo, senhor, é que tudo que Deus faz é bom; e por isso, cada qual deve contentar-se com sua sorte.⁵⁷³

O texto traz aquele caráter indefinido entre a mentalidade do escritor e das camadas populares. As duas últimas passagens citadas mostram bem isso. A forma como foi elaborada aquela primeira, contrastando a vida simples dos pescadores com a suntuosidade dos palácios, a abundância, o luxo, parece mais um julgamento do autor do que um imaginário do povo. O próprio Galeno deixou transparecer essa forma um tanto artificial de escrever sobre simplicidade quando o narrador de *Os pescadores* ressalta que “insensivelmente pronunciava” o seu discurso. Já nas palavras do personagem André, a simplicidade é apresentada em outros termos, ligada diretamente à vida dos pescadores. Simplicidade significa trabalho, saúde, sustento, moradia e vestimenta.

Outro texto em que Galeno enaltece a pobreza e a simplicidade é “O pobre feliz”. O refrão “sou pobre, mas sou ditoso,/Meu Deus!/Ao lado da minha rosa/Cercado dos filhos meus” resume as ideias contidas em cada uma das 14 estrofes compostas por sextilhas:

O meu dote foi bem pouco!
De meu tinha a bezerrinha,
Que de festas me foi dada
Por minha gentil madrinha;
Hoje tenho um bom roçado,
Esta espingarda e a casinha.

Tem minha casa um alpendre,
Junto deste a camarinha,
Mais um puxado, que Rosa
Chama espaçosa cozinha;
Caritó, jirau e redes
Adornam toda a casinha.⁵⁷⁴

⁵⁷³ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 35.

⁵⁷⁴ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 76.

A conexão entre pobreza, simplicidade e felicidade não se dá de modo abstrato. O poema não associa os valores cristãos apenas à vida simples e relaciona o plano material ao espiritual; pressupõe certas condições sem as quais a felicidade ficaria comprometida. Essas condições não parecem muito distantes do que constituía a felicidade no imaginário popular: a posse de uma bezerrinha, um roçado, uma espingarda e uma casa relativamente espaçosa, como requisitos de uma vida, por assim dizer, decente.

O tema da cidade como espaço de decadência tem menos relevo na obra de Galeno do que a ideia da riqueza e a ostentação como caminho que leva à perdição. É certo que, como outros românticos, o autor contrasta a vida simples do campo com a vida perdulária e viciosa das cidades. Sua obra, entretanto, deixa emergir uma visão das relações sociais nos modos de vida no campo e na cidade que transcendem uma simples idealização. No conto “Os pescadores”, ele escreve:

Mudara-se o quadro da praia. O trabalho sucedera ao repouso; o rumor ao silêncio; o movimento à quietação. Agora cada qual tratava de seus afazeres, procurando ganhar o necessário à vida. Entretanto, como a flor a boiar no meio das águas, quanta poesia nas linhas, a amenizá-las, a torná-las em vez de uma pena severa, como imposta foram à humanidade, quase um entretenimento, um deleite mesmo. Quem o duvida?... Vós, ó filho das cidades, ó miseranda vítima do luxo e da vaidade, ó infeliz escravo de uma sociedade exigente e de uma família insensata e pródiga...Tendes razão, porque o trabalho é sempre penoso, sempre um suplício na escravidão e vossa vida é a escravidão sem tréguas!⁵⁷⁵

Aqui, é notável o elogio da simplicidade ligado a aspectos cotidianos e concretos da vida. O fato observado por Galeno é uma certa independência dos pescadores em gerenciar a vida produtiva. Essa liberdade torna o trabalho menos penoso, e o transforma também um entretenimento. Por outro lado, ao falar do modo de vida urbano, ele o faz de maneira mais convencional. As cidades são condenadas porque nelas o luxo e a

⁵⁷⁵ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 42 e 43.

suntuosidade desviam a humanidade do caminho cristão. Se entre os pescadores o autor conseguiu discernir relações sociais bem específicas, e delas tirou seus juízos, ao tratar das cidades, o fez de forma generalizada: elas encarnam o luxo e a perdição, independentemente de quais sejam.

Ainda aqui, no entanto, há um ganho do ponto de vista de uma compreensão da história social. Esse advém da especial atenção que Galeno dá ao trabalho como noção indispensável nas representações da realidade histórica. A ideia de vida perdulária como causa da miséria da humanidade vem acompanhada da ideia do trabalho penoso, da “escravidão sem tréguas”, como um atributo na vida nas cidades.

Nesse sentido, a questão expressa por Juvenal Galeno não é simplesmente o contraste entre tipos ideais de cidade e de campo. Ele percebeu tensões sociais e conflitos nesses dois espaços, não obstante a sua visão sobre a urbe parecer mais resultante de um aprendizado em livros, do que da leitura da realidade. No período da publicação das obras galenianas, Fortaleza, que guardava bem pouca distância de uma vida rural, foi a cidade com a qual o autor teve uma experiência mais próxima e intensa. Ele poderia estar se referindo à Corte, mas, ainda assim, a visão não deixa de ser muito generalizada. Parece mais provável é que Galeno lançou mão de um modelo de cidade, pois queria marcar a diferença entre esta e a realidade que observou na vila dos pescadores. Ainda sobre o trabalho nas cidades, anota:

Sentar-se no meio das lidas para que o corpo descanse, embora assim se amesquinhem o seu salário? Mas, como? Se a despesa do lar não descansa; se a indústria, as artes e a civilização não param, criando novos artefatos, novas necessidades, novos sorvedouros para o seu suor; e se os credores o ameaçam com a bancarrota, a penhora e a pecha de caloteiro?⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Id. Ibid., p. 43.

Vale aqui ressaltar, que, nos exemplos ora citados, Galeno não estava se referindo ao “interior” de um modo abstrato, mas às comunidades bem específicas: às vilas pesqueiras litorâneas.

Os trechos acima nos levam a pensar sobre um processo de transformação em curso no Brasil. A integração do país à sociedade capitalista e civilizada intensificou a circulação de mercadorias. Em razão desse fenômeno, é comum encontrar, na literatura do período, a crítica à moda francesa, às vitrines, à convivência nos cafés e bares elegantes. Como a maior parte dos escritores era de homens, e a sociedade patriarcal, a mulher foi o foco da insatisfação dos letrados. Segundo afirmavam, eram elas que se entregavam facilmente ao consumo das mercadorias estrangeiras. Galeno não foi diferente nesses tipos de juízos. A causa do “martírio” dos homens das cidades decorre de eles terem que trabalhar duro para satisfazer os caprichos das mulheres:

Em vez de uma companheira terna e amante, e de filhos caprichosos, que o auxiliem nas lidas, que o tornem objeto de constantes mimos e desvelos – essa mulher louca e pródiga, que traja sedas, que dança nos bailes, que dá jantares e que desperdiçando o fruto de longas fadigas, incessante e impiedosamente lhe brada aos ouvidos: “Trabalha, trabalha, escravo, para que eu continue a figurar nos salões e não me envergonhe no meio de minhas amigas!”⁵⁷⁷

Aqui predomina um julgamento moral. O comportamento feminino era uma das causas dos males da civilização nas cidades. Caso as mulheres agissem como companheiras e amantes, a sociedade se emendaria. Esse tipo de sentença, no entanto, não era exclusivo das elites letradas. Silvio Romero identificou o tema entre boa parte das obras dos poetas populares do Norte. Em “A moda”, Juvenal Galeno escreveu:

Que roupagem ridícula
Nos impõe a tal Paris!
Às damas puseram rabo! —

⁵⁷⁷ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 43.

Pois não é um menoscabo
A esta terra infeliz? —

Ou caudas... que varrem tudo,
Cuspo, cisco e seus iguais.
Onde passam, fica enxuto...
Não há ponta de charuto
Que não leve... rabos tais!

E o triste ganha-pouco
Limpa a bolsa o Lucifer...
Quanta vez pobre empregado
Não dá um mês de ordenado
Para... a cauda da mulher!

Que o figurino do rico
É o do pobre o mesmo, sim;
Ricos e pobres vestidos
Não podem ser distinguidos...
Quais os meios? — eis o fim.

E as outras extravagâncias
Da moda que vem de lá!?
Ora frouxa, ora apertada,
As saias d'alma penada,
Cabelos de *Arapoá*!

Batinas e *polonaise*,
Hoje, bico — amanhã, não;
Muitas trouxas, muitos regos,
Babados e repolegos,
Arregaços... confusão!

E franjas, fitas e penas!
No meio dessa babel,
A mulher desaparece...
Nem o marido a conhece
Naquele horrendo pastel!

[...]

Ó, senhoras de bom senso,
Pensai um pouco... e vereis
Que das modas na loucura
Não é bonita a figura
Que, infelizmente, fazeis. ⁵⁷⁸

É notável uma perspectiva masculina do fenômeno da invasão da moda francesa no Brasil, inclusive, nas regiões afastadas da Corte. A percepção dessa mudança e as suas

⁵⁷⁸ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 101.

consequências para os hábitos e costumes não atingiu apenas as elites. As mulheres pobres, certamente, se encantavam com esses produtos, que passaram a ser alvo também de seus desejos. Como os poetas populares eram todos homens, com raríssimas exceções, a revolta se deu contra os novos hábitos femininos.⁵⁷⁹

As poesias escritas em 1883 foram, em grande medida, fruto dos motes lançados por Juvenal Galeno e outros ouvintes aos cantadores; a perspicácia, o vocabulário, o conteúdo semântico como um todo revelam que os versos foram mesmo compostos por poetas populares ou se aproximavam muito dos seus modos de cantar. A forma como foi desenvolvido o tema, com observação arguta desses novos hábitos, indica também que a hostilidade aos novos hábitos femininos foi uma reação disseminada em toda a sociedade, cuja análise deve ser mais de gênero do que de classe. Isso não quer dizer, certamente, que as mulheres da classe pobre tinham o mesmo acesso aos produtos franceses que as mulheres ricas, mas que a mudança de hábitos foi sentida por todas e todos.

Junto a isso, todavia, Galeno atentou para um processo mais geral: o fato de a civilização estar criando “novos artefatos” e “novas necessidades”.⁵⁸⁰ A inversão foi evidente: o produto cria a necessidade e não a necessidade o produto. Daí um contraste, bem percebido pelo poeta, entre a sociedade dos pescadores, que produzia “o necessário à vida”, e a sociedade urbana, que caracterizada pelo consumo supérfluo. É certo que esse tipo de consumo não se restringiu às cidades, mas foi nelas que primeiramente o fenômeno se tornou mais visível, pois elas eram as arenas por excelência de uma nascente sociedade mercadológica:

Mais além, — da gula o templo,
Da venda, o gordo balcão:
Queijos de prato ou londrinos,

⁵⁷⁹ Martine Kunz desenvolveu, de forma sensível e arguta, esse tema na obra do poeta popular Rodolfo Cavalcanti. Cf. KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2001.

⁵⁸⁰ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p. 43.

Os presuntos superfinos,
 Amêndoas, passas e figos,
 Conservas, batatas em gigos,
 Cebola, ervilha, azeitona,
 Dos cavalheiros as damas
 Reclamam muita atenção!
 Morcelas, linguiças, paio,
 Groselhas, damasco, pera...
 Não há quem diga: — Não caio! —
 Pois cai... embora não queira!
 E apronte logo a algibeira,
 Que os vinhos não zombam, não:
 Madeira, Porto, Lafitte
 Fazem bem à digestão
 Quem não tiver apetite,
 Absinto ou *bitter*, então...

[...]

Meu Deus, meu Deus, quem resiste!/?
 Só quem não tem um tostão!
 Quem não começa na mesa
 Por sopa de macarrão,
 E não finda a sobremesa
 Com moscatel do mais fino,
 Ou café com marrasquino? ...
 Só quem não tem um tostão!...⁵⁸¹

É surpreendente a acuidade com que Galeno – ou um poeta popular? – descreve a mudança de hábitos decorrentes da integração acelerada do país à civilização no século XIX. Aqui, como na poesia “A moda”, os hábitos descritos são os das elites, como poucas vezes o poeta o fez. Caso se observe bem, no entanto, é inegável um ponto de vista popular sobre o fenômeno. Versos como “Ou caudas que varrem tudo,/ Cuspo, cisco e seus iguais;/ Onde passam fica enxuto.../ Não há ponta de charuto/ Que não leve... rabos tais!, ou mesmo “Meu Deus, meu Deus, quem resiste!/? Só quem não tem um tostão!/ Quem não começa na mesa/ Por sopa de macarrão” nos remetem, incontestavelmente, ao universo popular.

As observações de Galeno não se restringiram, ademais, à ideia do consumo como fator de avaliação da vida simples. A diferença entre a vida dos pescadores e a vida nas

⁵⁸¹ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., p. 40.

idades consiste no gerenciamento do tempo e da organização social do trabalho.⁵⁸² Enquanto o homem da cidade não pode descansar, porque assim amesquinhará o seu salário, o pescador possui grande liberdade na administração de seu tempo, pois, apesar das oscilações da natureza, sua produção está sujeita muito mais a suas necessidades do que à lógica da mercadoria. O narrador, esperando na beira da praia a volta dos pescadores, junto às crianças que brincam, observa:

André não tinha feito má pescaria apesar da sua pouca demora nos mares; e por isso, conversando primeiro alguns instantes comigo, começou alegre a esvaziar o samburá, sacudindo o peixe na areia e respondendo aos companheiros que o interpelavam. Um velho, à vista de um monte de peixe, disse: – Sempre é verdade, ó André, que – mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga.⁵⁸³

Portanto, a posse do tempo e dos instrumentos de trabalho – já que, enquanto uns pescavam, outros trabalhavam nos concertos das suas jangadas – garantiam aos pescadores uma independência que Galeno não encontra em outros lugares. Nos sertões e nas serras, lugares onde reina o “despotismo”, a ênfase é dada à opressão do patronato, à miséria dos que vivem de alugado, à condição aviltante dos escravos. A diferença das comunidades praianas reside no fato de que

[...] ali o trabalho é livre como as auras do oceano, e limitadíssimo como a necessidades da pobre gente – necessidades que não passam de um pedaço de peixe que a mãe de família mesmo cozinha, de dois vestidos que ela mesmo cose, da pequena choça que o marido levanta facilmente em poucos dias e quase mais nada!⁵⁸⁴

⁵⁸² E. P. Thompson, inspirado em Karl Marx, ao estudar as mudanças advindas com o capitalismo na Inglaterra na segunda metade dos setecentos, apontou como principais elementos de desestruturação das sociedades comunais, a perda do gerenciamento do tempo de trabalho e a alienação dos instrumentos de trabalho e do saber. Cf. THOMPSON, E.P. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 267-304.

⁵⁸³ GALENO, Juvenal. *Cenas populares*. Op. Cit., p.61. Interessante é notar, como esse ditado se modificou completamente. Hoje falamos “Deus ajuda, a quem cedo madruga”.

⁵⁸⁴ Id. *Ibid.*, p. 44.

Nesse sentido, suas considerações devem ser levadas em conta, não somente do ponto de vista literário, mas também histórico-social. Muitas comunidades pesqueiras litorâneas, até bem pouco tempo, ainda gozavam de certa distância das relações capitalistas baseadas totalmente no dinheiro. Bem identificada por Juvenal Galeno, foi essa pouca integração que possibilitou a autonomia do uso do tempo e, conseqüentemente, uma linha indefinida entre o tempo do trabalho e o do lazer.

Ao escrever sobre a pobreza e a simplicidade como requisito de uma vida feliz, ele estava amparado na observação de vários aspectos das condições socioeconômicas e do cotidiano dos pescadores. Por isso suas posições parecem às vezes pecar por certa incoerência. Ao lado de expressões como “Ai vida de pescadores.../ quem me dera vida igual!”, encontramos no poema expressões como “é tão precário o sustento,/ Que colheste lá no mar!”.⁵⁸⁵ Por outro lado, quando escreve sobre a vida simples, os ricos são excluídos, pois a riqueza significa ostentação e luxo. A condenação desses valores é cristã, condizente com a parábola “mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino do céu”. O escritor, inclusive, pregou certo conformismo entre os pobres, aconselhando-os a que não invejassem os ricos, pois eles tinham lá também as suas dores, como acontece conto “Amor do céu”.

Como foi visto, porém, a vida simples pressupunha determinadas condições materiais, políticas e sociais, para ser exercida em plenitude. Por isso, parece uma incoerência o fato de o autor pregar o conformismo e sua obra estar repleta dos ecos da revolta do povo. Na verdade, esses paradoxos constituem uma grande riqueza, pois resultam em “uma indisciplina que introduz a fantasia criadora e o erro vivificador e que elimina do raciocínio o princípio simplista da não contradição”.⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., 328.

⁵⁸⁶ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, HUCITEC, 1997, p. 44.

As questões postas por Galeno induzem a uma conclusão: a vida simples não era possível aos ricos, pois, entre as suas necessidades, estavam o que é suntuoso e supérfluo, nem aos pobres, que eram sujeitos ao despotismo do patronato. O tipo ideal da simplicidade era o trabalhador independente, sobretudo aquele que vivia longe da civilização das cidades e das relações de opressão do campo. Essa é ainda uma visão romântica sobre o homem do campo, mas traz a vantagem de se vislumbrar o que seria um modo de vida mais natural⁵⁸⁷, mais livre e menos alienado, quase extinto do atual panorama capitalista contemporâneo.

Deste modo, na obra de Galeno, o povo não é uma categoria indiferenciada e vaga, mediante a qual se poderia fundar culturalmente uma nação. Em princípio, quando falava sobre o povo, estava se referindo ao homem pobre. Essa delimitação mais precisa aproxima-se muito do que a história social conceituou de setores populares. A análise da obra galeniana deve levar em conta as relações socioeconômicas em vigor entre aqueles que ele resolveu tratar. Só assim é possível aproximar-se, relativamente, do modo complexo com que descreveu e teceu juízos sobre o povo.

Esses pontos de vista de Juvenal Galeno, que produz suas avaliações sobre a realidade social, levando em conta a forma como os homens organizam sua vida, possibilitam uma análise contemporânea dos costumes dos setores populares, dificilmente encontrados em outras fontes históricas e literárias do período. O autor, ao observá-los, nem sempre o fez sob um olhar externo e de cima, comum nos escritores de sua época. O trabalho geralmente era omitido das idealizações da vida do campo. A vida simples ligava-se, maiormente, à possibilidade de uma evasão, um refúgio subjetivo e contemplativo na natureza. Sob essa perspectiva, até as imagens do trabalho emanavam

⁵⁸⁷ Raciocínio Semelhante foi feito por Thompsom ao estudar a obra de Wordsworth. Cf. THOMPSON, E.P. *Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

beleza. O outro lado da realidade do modo de vida no campo – o trabalho duro e penoso – parece mais com o sentimento dos próprios pobres.

Por fim, pode-se ressaltar que Juvenal Galeno tratou os homens do interior do país como ingênuos, cristãos, trabalhadores, honestos e ligados à família — todos valores positivos, portanto, não fazendo, em momento algum, apreciações como essas de Sílvio Romero:

Os nossos homens das praias e margens dos grandes rios são dados à pesca; raro é o indivíduo entre eles que não tem sua pequena canoa. Vivem de ordinário em palhoças, ora isoladas, ora formando verdadeiros aldeamentos. São chegados a rixas, amigos da *pinga* e amantes da *viola*. Levam, às vezes, semanas inteiras dançando e cantando em *chibas* ou *sambas*. Assim chamam-se umas funções populares em que, ao som da viola, do pandeiro e de improvisos, ama-se, dança-se e bebe-se. Quase todo o praieiro possui o instrumento predileto e *canta ao desafio*. Se os lavradores vizinhos mandam convidar esta gente para trabalhar nas *roças*, ela não aparece senão raramente. Se a convidar para um *chiba*, aparecem cinquenta de uma pancada. Tive ocasião de verificar o caso em *uma, fazenda* da costa. Havia um hospede em casa que desejava ver um *chiba* para estudá-lo; apresentou seu desejo ao dono da fazenda e este mandou chamar comparsas para a função. Já era por tarde quando se deram as providencias; antes porém de vir a noite mais de cinquenta cavalheiros e damas estavam dançando no salão! Lembro-me de um velho que, não podendo mais dançar e tocar, me dizia melancolicamente: *eu fui aquella que pissuiu sete violas*. . . Isto é característico...⁵⁸⁸

Este é um ponto de vista de quem se coloca superiormente aos hábitos e costumes do povo. O ângulo em que Romero se posiciona é um misto entre o senhor da fazenda e o hóspede que foi convidado para estudar as festas populares. Daí a ênfase, por um lado, da ideia de que caso se chamassem os praieiros para trabalhar, eles não viriam, e, por outro, o colocar-se como aquele que tenciona descrever o exotismo dos costumes populares. Já na escrita de Juvenal Galeno, é notória a sua vontade de colocar no ponto de vista popular:

⁵⁸⁸ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Op. Cit., p. 20.

Quanta animação na festa, que verdadeiro prazer! Ali não se sentia essa frieza, não se via esse cinismo do baile aristocrático, não! Era tudo singelo, tudo chão, tudo franqueza e alegria. Cansados de dançar o *baião*, passavam ao *côco*, depois ao *bagaço*, à *viuvinha*, à *benção de Deus*, ou a outra das danças populares; todos sorriam satisfeitos; a poesia casada à música afervorava a festa [...]. Se descansavam os tocadores, ou se afinavam os instrumentos, cessava por momentos a dança, mas não se interrompia o prazer. Apareciam os poetas improvisadores, e discorrendo sobre diversos assuntos, recitavam de copo na mão, a décima, o abc, o soneto, ou glosavam motes que lhes ofereciam os espectadores, ou narravam casos, que todos aplaudiam com frenesi. Assim corria a festa até que pela madrugada, quase manhã, ao apagar-se o último tronco da fogueira do alpendre, retiravam os convivas, fartos de prazer, – e eu repetindo os cantos que ouvira, que decorara, que me inspirava a vida do lar – o amor conjugal, os costumes da família, os contos do serão, e as folias – chorando com o desventurado nos seus pesares, e sorrindo com o feliz as suas alegrias.⁵⁸⁹

Até aqui, viu-se que, apesar de portar ideias liberais constitucionalistas, mais comuns às elites sociais e letradas, o fato de Juvenal Galeno haver se preocupado com ouvir e reproduzir o que ouvia do povo, procurando às vezes colocar-se no seu ponto de vista, possibilitou-nos entender, em parte, o imaginário dos setores populares quanto aos fenômenos sociais e políticos nos quais estavam implicados, sem contar os aspectos cotidianos e afetivos dos pobres. Além disso, Galeno foi um observador arguto das condições socioeconômicas dos setores populares, sem estar imbuído de um olhar distanciado do “cientista”. O que se observou foi uma tensão de valores e ideias, às vezes similares, outras vezes contrastantes, entre a cultura das elites e a cultura dos setores populares. A obra de Juvenal Galeno encontra-se nesse entre-lugar. A dialogia estabelecida pelo poeta, entretanto, não se restringiu ao imaginário do povo, pois ele também buscou incorporar em sua poética a língua e as formas da poesia popular. O próximo tópico investigará esta dialogia.

⁵⁸⁹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 70.

CAPÍTULO IX

Oralidade e escrita: Juvenal Galeno e a poética popular

No contexto em que Juvenal Galeno escreveu seus poemas, a cultura com a qual entrou em contato era predominantemente oral. Quanto a esta cultura, o autor disse ter ouvido, decorado e reproduzido as suas lendas e canções. Nesse sentido, um dos grandes obstáculos aos pesquisadores das culturas populares sertanejas é um certo desconhecimento do que necessariamente o povo cantava, tanto no que diz respeito aos temas, quanto às formas e gêneros da poesia popular. Essa situação torna-se ainda mais complexa porque Juvenal Galeno não estava transcrevendo as canções do povo, mas criando com base nelas. Em muitos casos, apesar da classificação de canção popular, como estampada no título *Lendas e canções populares*, o que se observa, em parte significativa das poesias de Galeno, é uma semelhança destas com a estética romântica praticada no período. Identificam-se também canções que o autor remete diretamente à poesia popular, mas, ainda nestas, na maioria das vezes, não ocorreu necessariamente uma transcrição. Galeno aproveitou uma copla, um mote,⁵⁹⁰ alguns trechos, e escreveu poesias de seu punho, não obedecendo, em sua integridade, as formas e a língua populares.

Como, então, identificar os vestígios dos textos poéticos orais populares na obra de Juvenal Galeno? Um dos caminhos é cotejar as poesias do escritor com o repertório de poesias e cantos recolhidos pelos folcloristas de seu tempo. Neste sentido, no século XIX, a maior referência é Silvio Romero, que em seus *Cantos populares no Brasil*, fez um grande inventário dos textos orais do Norte; e, no século XX, os folcloristas cearenses

⁵⁹⁰ Copla é uma estrofe, geralmente sextilha ou quadra, usada na poesia trovadoresca e na poesia popular dos sertões. Mote é um tema, geralmente proposto pelo público, sobre o qual os cantadores tinham que glosar, ou melhor, desenvolvê-lo em verso.

Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho são as principais referências. Outro caminho consiste em identificar os traços da oralidade popular da escrita do autor. Para tanto, as referências são os estudos que analisam as aproximações e distanciamentos entre a escrita e a oralidade: em especial, os trabalhos de Paul Zumthor, Walter Ong e Câmara Cascudo.⁵⁹¹

Ainda assim, não é possível proceder sem uma considerável dose de imprecisão. As canções populares no século XIX eram de classificação muito imprecisa. Termos como samba, chiba, baião, muitas vezes não especificavam um gênero musical, mas o fenômeno social da festa de um modo geral. Atualmente identifica-se o samba como um gênero musical, mas no século XIX a terminologia indicava simplesmente uma reunião festiva, onde se cantava, dançava e bebia. Por isso, na poesia “O sambista”, anotada por Juvenal Galeno, o violeiro fala de “baião gemedor”. Câmara Cascudo, mostrou bem essa imprecisão, quando anota que samba designa “baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança [...]”.⁵⁹²

Outra imprecisão é quanto ao termo canção. Juvenal Galeno classificou as suas criações de cantigas ou canções, termos genéricos que não dizem mais do que a associação entre poesia e música. Câmara Cascudo nem sequer fez constar o vocábulo no *Dicionário do folclore brasileiro*, preferindo os termos modinha e toada. Quanto a esta, o folclorista afirma ter o significado de “cantiga, canção, cantilena, solfa, as melodias nos versos para cantar-se”.⁵⁹³ A modinha, por sua vez, é definida como “uma canção brasileira, de gênero tradicional, quase sempre amoroso”.⁵⁹⁴ Temos também, como

⁵⁹¹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010; ONG, Walter; ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas (SP): Papyrus, 1998; CASCUDO, Luís de Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global editora, 2012.

⁵⁹² CASCUDO, Luís de Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., s.d. p. 798.

⁵⁹³ Id. *Ibid.*, p. 870.

⁵⁹⁴ Id. *Ibid.*, p. 583.

complicador, o fato de toada e modinha significarem, muitas vezes, o ato de cantar e tocar um instrumento: daí as expressões moda de viola, toada sertaneja etc.

Desta forma, quando Juvenal Galeno emprega o termo canção para classificar seus poemas, há de se levar em conta essa extensa variedade e indefinição do que se poderia considerar uma canção no século XIX. Porém, só o fato de certas poesias terem sido compostas com o objetivo de serem cantadas, já indica um forte traço de oralidade, pois se pressupõe que iriam ser performatizadas, ou melhor, em algum momento, exigiriam um emissor e um receptor, agindo em um mesmo espaço e igual tempo. Essa vinculação entre poesia e música, no entanto, só se torna evidente quanto a letra vier acompanhada de notação musical. Se não, a análise guardará muito de suposições e aproximações, inescapáveis nos estudos da poesia oral. De acordo com Paul Zumthor:

O que tenho à vista, impresso em manuscrito, não é senão um fragmento de passado, congelado num reduzido da página ou do livro. Esta contradição causa um problema epistemológico que só a prática permite, quando não resolver, ao menos esclarecer empiricamente. Com o acúmulo de informações sobre a mentalidades e costumes dessa época distante, tenta-se sugerir o que ali acontecia, suscita-se uma representação imaginária [...] e esforça-se para integrá-la ao prazer que se sente (assim espero), com essa leitura. Para considera-la, se for o caso, no estudo histórico que se faz do texto.⁵⁹⁵

Ademais, o termo “popular”, utilizado por Galeno para classificar suas poesias, conduz a um outro tanto de indefinições. Paul Zumthor, ao estudar poesias orais de diversas culturas do mundo, suscita o seguinte questionamento sobre o uso da conceituação “popular” para analisá-las:

Quando eu a emprego estou aludindo a um modo de transmissão do discurso cultural? A alguma permanência de traços arcaicos que, bem ou mal, refletiriam uma personalidade étnica? À classe dos despossuídos dessas tradições? À formas supostamente específicas de raciocínios, palavra ou conduta? Nenhuma dessas interpretações satisfaz plenamente. No entanto, eles remetem, juntas a uma realidade indubitável, ainda que vaga. Com efeito, na maioria das sociedades

⁵⁹⁵ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 62.

(atingindo o estágio da evolução em que se constitui o Estado) constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas.⁵⁹⁶

Desta forma, o entendimento da relação da poesia de Galeno com a poética popular passa pela compreensão histórica dos contextos, sujeitos, gêneros e formas com os quais o autor estava dialogando. Procurando-se ver em perspectiva, é evidente uma grande diferença entre o seu primeiro livro, *Prelúdios poéticos* (1856) e suas produções posteriores aos anos de 1880: no caso, *Folhetins de Silvanus* (1883), os poemas escritos para o jornal *Correio do Ceará* (1918 e 1919), *Cantigas populares* e *Medicina caseira*. Esses dois últimos, inclusive, não foram escritos, mas ditados, e publicados postumamente. Ao longo do tempo, Juvenal Galeno vai abandonando as formas poéticas e o vocabulário eruditos e aproximando-se cada vez mais da poesia cantada dos poetas populares.

Metodologicamente, levam-se em consideração as questões suscitadas por Ángel Rama quanto às maneiras de entender a dialogia entre a literatura e as tradições populares. Como já se apontou, conforme Rama, são três os componentes básicos dessa dialogia: a língua, a forma literária e a cosmovisão do autor.⁵⁹⁷ Os modos como se articulam esses três elementos na obra de Galeno indicam os níveis de transculturação de suas poesias, ou seja, como o autor incorporou o imaginário e a poética popular em sua escrita.

Nas *Lendas e canções populares*, ou seja, os poemas compostos de 1859 a 1865, percebeu-se uma vontade marcante de Juvenal Galeno em servir-se da poesia com o intuito de transmitir conhecimentos cívicos e também morais, ainda que não fossem os setores populares que deveriam ser condenados, pois os que agiam moral e civicamente

⁵⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹⁷ RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação cultural na América Latina”. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

errado eram os ricos, o patronato, como assim os denominou Juvenal Galeno. Por isso, quando se procurou relacionar a criação poética de Galeno com a cultura popular, percebeu-se que ela traz, em alguns momentos, o imaginário dos setores populares sobre a política, a guerra, a pátria, ou mesmo as formas de dominação da elite local, mas poucas vezes as imagens e as formas literárias da poesia popular. Vale notar que o próprio Galeno não remete esses poemas cívicos à poesia popular, com raras exceções, como é o caso de “O voluntário do Norte”. Isso porque, provavelmente, não faziam parte do universo poético popular.

No livro *Prelúdios poéticos* (1856), no entanto, já se percebe um modo de apropriação da poesia popular. Juvenal Galeno escreveu incorporando os temas, as formas e o vocabulário da poesia popular, confundindo-se, muitas vezes, com os próprios cantadores. Como exemplo tem-se o poema “Cantiga de violeiro”. Logo abaixo do título, vem a classificação “poesia popular”, evidenciando com isso que os versos pertenciam a um domínio anônimo: o “popular”; contudo, se observarmos mais atentamente a cantiga:

Para festas ou funções
Aqui sempre fui chamado!
Quero bem toda essa gente,
Dessa gente sou amado! ...

A vida passo,
Assim cantando
Assim tocando,
Numa função!
Do amor o laço
Já me prendeu!
Já se rendeu
Meu coração! ...⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. Fortaleza: Comercial, 2010, p. 123.

A primeira estrofe mostra que, possivelmente, Galeno não tivesse feito interferência na poesia. O poeta parece estar ouvindo e anotando a cantiga de um violeiro. A situação é muito típica de uma prática social da cantoria e de outras manifestações populares do Ceará. O cantador é convidado por uma pessoa, geralmente um homem de posses, para animar as festas ou “fazer uma função”, isto é, cantar em troca de algo, que poderia ser dinheiro ou mesmo outra coisa. Como estava ali por um convite, ele procurava sempre agradar os donos da casa. Daí os versos: “quero bem toda essa gente/dessa gente sou amado”. A poesia, portanto, nos faz imaginar dois ângulos: um, não explícito, que é o de Galeno assistindo e anotando, ou decorando; o outro, o do próprio cantador, pois certamente não é Galeno que estava “fazendo função”.

A segunda estrofe, por sua vez, mostra-se bem mais complexa. Aqueles ângulos mostrados há pouco continuam os mesmos. O que parece diferenciar-se é a autoria dos versos. Juvenal Galeno, possivelmente, interferiu e modificou aquilo que estava ouvindo. A evidência disso está da estrutura frasal “do amor o laço/já me prendeu”. Os cantadores não utilizam essas figuras de inversão; elas truncam, não apenas o entendimento, pois impossibilita uma apreensão direta, como comprometem o ritmo mais adequado à improvisação poética.

Ademais, caso se consulte os *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, notar-se-á que o metro da segunda estrofe do poema “Cantiga de Violeiro” não se assemelha à poesia popular. O autor dividiu seu livro em quatro séries: romances e xácaras, reinados e cheganças, versos gerais e orações e parlendas. A poesia lírica fazia parte da terceira série: os versos gerais. Quanto a estes últimos, englobavam as canções amorosas do século XIX, exceto as modinhas, que segundo o autor, “ainda que muito interessantes, não se deve confundir com a genuína poesia popular”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ ROMERO, Sílvio. *Estudos da poesia popular do Brasil*. Op. Cit. 340.

Com efeito, se observarmos a série referente aos versos gerais do livro *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero, constataremos a predominância quase completa das quadras, compostas de sete sílabas, ou redondilhas maiores. Estas formas indicam, por um lado, metros que mais se aproximam da fala, como observou Marcia Abreu,⁶⁰⁰ e, por outro, a pouca variedade rítmica e formal da poesia oral, que exigia uma padronização ainda maior do que a poesia erudita.⁶⁰¹

Desta forma, a classificação de “poesia popular”, dada por Galeno, ao poema “Cantiga de violeiro”, se faz alusão à poética popular era muito diferente daquela cantada pelos poetas populares do sertão. A forma à qual essa poesia e outras tantas dos *Prelúdios Poéticos* se assemelham é à modinha e ao lundu, muito correntes entre os letrados no século XIX, em especial no Rio de Janeiro.

De 1855 a 1856, Juvenal Galeno morou mais de um ano na capital do Império, lá travando ideias com importantes compositores de modinhas ou lundus, como Francisco de Paula Brito, Mello Morais Filho, Joaquim Manuel de Macedo, Rafael Coelho dos Santos. Estes dois gêneros musicais, como bem frisou José Ramos Tinhorão,

[...] letristas e músicos saídos das classes médias urbana passaram a procurar a colaboração de tocadores anônimos com talento criador. O resultado foi surgimento do que viria constituir, afinal, uma dupla apropriação cultural, englobada sob a indicação genérica de música popular: a da literatura dos poetas postas a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvido por estas, finalmente posto ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas.⁶⁰²

Segundo, ainda, Tinhorão,

[...] quando às vésperas do segundo reinado o romantismo surgiu com a sua proposta de um maior apelo às emoções individuais, levando ao

⁶⁰⁰ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel português/Folhetos Nordestinos: confrontos*. (Tese de doutorado). São Paulo: IFCH/UNICAMP, 1993.

⁶⁰¹ZUMTHOR, Paul. Op. Cit.

⁶⁰²TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998, 129.

poetas a encontrar na pieguice antecipadora das modinhas cheia de ais e suspiros o clima ideal para o derramamento lírico que caracteriza a escola no Brasil, estava tudo pronto para o aparecimento – sob a forma eclética as modinhas em parceria – a moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde chamaria de massa.⁶⁰³

A modinha, portanto, se constitui como uma música do ambiente urbano, desde o século XVIII e continuou sendo até os anos de 1920. Uma de suas características, no século XIX, no Brasil, é a grande variedade métrica, servindo-se de formas poéticas de várias correntes e tradições diversas, seja do domínio erudito, seja do popular.⁶⁰⁴ Ressalte-se também aquele “requintamento vocabular”, que era próprio do Romantismo – depois assimilado pelos setores populares, como sinal de ascensão social e “elevada categoria social”.⁶⁰⁵

É com base nessas observações, que se pode compreender melhor as poesias líricas dos *Prelúdios poéticos* e das *Lendas e canções populares*. Ilustrativo da apropriação da modinha por Galeno é outra estrofe da citada *Cantiga de violeiro*:

Adoro belas mocinhas
Que na dança são airosas,
Canto meiguices e graças
Daquelas que são formosas!⁶⁰⁶

Todos os outros poemas líricos do livro *Prelúdios poéticos* são dotados do mesmo requintamento vocabular e metrificações que se assemelham às modinhas; contudo, no poema – talvez uma peculiaridade de Galeno⁶⁰⁷ – vê-se uma mistura de gêneros que pertencem a tradições bem distantes. O autor fala de “função” e “desafio”, fazendo se

⁶⁰³ Id. *Ibid.*, p. 131

⁶⁰⁴ Cf. LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo: USP, 2010. (Tese de Doutorado).

⁶⁰⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Op. Cit.*, p. 132

⁶⁰⁶ GALENO, Juvenal. *Prelúdios poéticos*. *Op. Cit.*, p. 123

⁶⁰⁷ Diz-se talvez quanto a peculiaridade de Galeno, porque ainda é necessário investigar aqueles outros poetas do Norte, estudados por Sílvio Romero em sua *História da literatura brasileira*.

supor um ambiente das cantorias do sertão, mas o vocabulário, a métrica, e mesmo o tema, são mais condizentes com a canção urbana, ou seja, a modinha.

Essa poesia lírico-amorosa compõe significativa parte das *Lendas e canções*. São exemplos: “Amo-te tanto”, “O Beijo”, “Ah! não suspires”, “Teus olhos”, “A graciosa”, “A mulatinha”, “Ninando” etc. Podemos citar é “A cabocla”:

Cabocla faceira, requebros, encantos
 Dou-te a natura! Que porte garboso...
 Tu és feiticeira,
 Teu seio danoso,
 Me enleva, me perde,
 Cabocla faceira!

Teus olhos, teus cílios têm cores da noite...
 Teu colo é veludo... teu braço, roliço...
 Tu és feiticeira!
 Me mata o feitiço,
 Que bebo em teus olhos,
 Cabocla faceira!⁶⁰⁸

O poema sugere que foi escrito para ser cantado. Tanto é assim que a compositora erudita cearense Branca Rangel musicou o poema nos anos de 1920. O mesmo se pode dizer do poema “A Jangada”, para o qual Alberto Nepomuceno compôs uma música para voz e piano, em 1920, cuja estreia se deu no Rio de Janeiro, um ano depois. Wilson Bóia lista não menos do que 19 poemas de Juvenal Galeno, cantados como modinhas, para os quais compositores eruditos criaram músicas, todas a partir dos anos 1920.⁶⁰⁹

Em matéria publicada no almanaque *Ceará Ilustrado*, em 28 de dezembro de 1924, Antônio Sales dá conta do que representa a modinha naquele contexto. O autor lamenta que a escola parnasiana havia aristocratizado a poesia, que no passado tinha um caráter popular, resultante da aliança entre poesia e música. Essa música a que se refere é a modinha:

⁶⁰⁸ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 312

⁶⁰⁹ BÓIA, Wilson. *Ao redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza, IOCE, 1996.

No Ceará, a modinha teve e ainda tem uma grande voga. Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e outros poetas menores da escola romântica, tiveram grande parte de seus versos cantados até os confins do sertão. E tivemos também poetas nossos vastamente consagrados pelas músicas das modinhas. Juvenal Galeno, Firmino Cândido de Figueiredo, Antônio Bezerra, Xavier de Castro e vários outros viram seus versos errar de boca em boca ao som do piano ou do violão, sem que muitas vezes os cantores soubessem o nome do autor dos versos que cantavam.

A modinha, como indica o trecho acima, parece ter caído no gosto tanto das camadas eruditas como dos setores populares. É mais certo, entretanto, que, no contexto e espaço social tratados por Antônio Sales, seus apreciadores estivessem mais entre as elites locais. O seu caminho parece ter sido aquele que partiu dos letrados e popularizou-se entre o povo, como já havia advertido Silvio Romero. Nesse sentido, é notório o piano como um dos instrumentos dessas composições: um instrumento, ainda que bastante popularizado ao longo do século XX, não deixou de estar associado a música dos salões e festas burguesas. Rodrigues de Carvalho descreveu com acuidade uma festa sertaneja, por meio qual é visível o quão longe o quadro se mantinha distante das festas burguesas.

Por toda a parte o samba é a nota obrigatória das alegrias do povo. Transportemo-nos por instantes a qualquer lugarejo ou casa de fazenda da roça. No terreiro alguns bancos; ou tocador de viola (ou tocadores); outro que vibra uma chave ou uma moeda de cobre num botijão (quase sempre são esses cantadores os próprios cantadores). Em roda a massa de circundantes: rapazes possantes de camisa anilada, calça de algodão cru, deixando ver as fitas de ceroulas, chapéu desabado ou bem erguido sobre a testa, onde flutua banhenta maçaroca de cabelos. Entre eles, matutas morenas, chalé a tiracolo e galhinho de manjerona atrás da orelha.⁶¹⁰

Com base nessa descrição, vê-se que os instrumentos dos “sambas” ou de outras festividades do sertão do Norte, eram o violão, o pandeiro e outros artefatos improvisados para acompanhar percussivamente os músicos, que eram cantores e, ao mesmo tempo,

⁶¹⁰ CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. Rio de Janeiro Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, p. 90.

instrumentistas. Além do que, as festividades rurais parecem muito diferentes do ambiente em que se desenrolavam as canções urbanas, as modinhas e lundus, que ocupavam diversos espaços do cenário urbano, desde botecos até os salões aristocráticos.

Por outro lado, a marcante variedade rítmica e de metro nas modinhas não estava entre os cantadores. Nesse sentido, vale observar que a cantoria do Norte “conserva a tradição dessa unidade entre música e palavra”.⁶¹¹ Ou melhor, a própria palavra é conformada no poema de modo que, independentemente do acompanhamento musical, possibilitasse ser cantada. Como frisou Câmara Cascudo:

[...] o sentimento musical sertanejo não é um elemento que prepondera em sua alma. Um índice é a ausência de música própria para cada espécie de cantoria. No momento de cantar improvisa-se uma, qualquer, por mais inexpressiva que seja servirá para ritmar o verso. Não se guarda a música de 'colcheias', 'martelos' e 'ligeiras'. A única obrigação é respeitar o ritmo do verso. Case-se este com qualquer música, tudo o mais estará bem. O sertanejo não nota o desafinado. Nota o arritimismo.⁶¹²

Nos *Prelúdios poéticos* e nas *Lendas e canções*, só uma parte dos poemas sugerem uma dialogia com a poesia declamada do Norte. Em sua maioria, ainda que se note a “unidade entre a música e a palavra”, os modelos que inspiraram Galeno eram aqueles da poesia romântica, que também tinha como proposta estética esta unidade. Os românticos, entretanto, não se apropriavam somente da poesia cantada pelo povo, como também dos modelos advindos de várias épocas e tradições. Nos poemas indianistas, por exemplo, é evidente a influência de Gonçalves Dias, cujos versos, apesar daquela referida unidade, só em alguns casos, se aproxima da música ou dos ritmos populares.

Inclusive, quando Galeno utiliza sextilhas ou quadras – estas bem mais comuns nos poetas populares – ao serem declamados, vê-se que o ritmo se distancia daqueles

⁶¹¹ RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 74.

⁶¹² CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global editora, 2012.

cantados na poesia popular dos cantadores. Tomem-se como o exemplo duas estrofes do poema “A mulatinha”:

Ai vida de minha vida
 Quem pode ver-te sorrir?
 Meiga e terna... ou prazenteira,
 Sem de paixão não carpir?

[...]

Da mimosa cor do jambo,
 Cor morena... enrubescida...
 Que faces, que lindo colo,
 Ai, vida de minha vida!⁶¹³

É evidente aquela arritmia, comentada por Cascudo, inaceitável aos ouvidos do poeta popular e seu público. Juvenal Galeno estava querendo incorporar as formas populares aos seus versos, mas uma poética romântica mostra-se muito acentuada. Caso tomem-se as poesias de conteúdo amoroso, só se davam a ser cantadas caso houvesse uma dissociação entre a música e a palavra, como pode ser observado nas modinhas. Aqui é compreensível, em termos musicais, a arritmia da palavra, pois a música cumpria o papel de harmonização.

Com efeito, a exaltação da morena, da mulata e da cabocla é outro tema que advém da poesia popular, ainda que tenha sido apropriada pelos escritores românticos, sendo muito comum também nas modinhas. Nas notas ao poema “A mulatinha”, Galeno mais uma vez sublinha que foi composta tendo como inspiração a copla popular: “O amor de mulatinha/ é como a pomba ferida/Nos ares perdendo o sangue/Na terra acabando a vida”.⁶¹⁴ Nestes versos, é notável a grande fluência rítmica, todavia, se considerarmos outras estrofes do poema:

Mulatinha brasileira,
 Amor!

⁶¹³ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 181.

⁶¹⁴ Id. *Ibid.*, p. 544.

De todo perco o sentido...
Perdido,
Perdido por teu langor,

Quem por teus olhos não morre,
Se os fita embevecida?...
Com tristeza... com ternura...
Ai, vida de minha vida?!⁶¹⁵

Aqui Galeno transcreveu o mote popular, tomando dos poetas populares a louvação da beleza da morena, mas os versos são predominantemente seus, de inspiração nas formas poéticas de uma tradição urbana e intelectual, disseminada no movimento romântico, sobretudo no Rio de Janeiro.

A distância entre esses versos amorosos de Galeno e os versos da poesia popular do período fica mais evidente se compararmos os dois, mediante a compilação realizada por Silvio Romero, em seu livro *Cantos populares do Brasil*, onde se verifica a quase absoluta predominância das quadras de sete pés, ou seja, a redondilha maior, além da pouca diversidade rítmica. A disposição formal da poesia popular já induz a maneira como devem ser cantadas. Um bom exemplo é “O cravo”, coletado por Sílvio Romero em Sergipe. O poema é o que, em toda a compilação, mais se aparenta com a poesia romântica. Ainda assim:

Lgrimas são qu'eu almoço,
Janto suspiros e dor;
À tarde merendo ais,
De noite ausências de amor.

Cravo, eu não sei como vivo,
Como trago o sentido;
Em maginar tua ausência
Trago o juízo perdido.

Adeus, querido das flores,
Adeus das flores querido,
Não te trato pelo nome
Para não ser conhecido.

⁶¹⁵ Id. Ibid., p. 180.

O ritmo já é pressuposto bem antes de se declamá-lo. Isso porque, ligado a uma tradição oral da poesia popular cantada, o ritmo deve condizer com um repertório pouco variado de formas, pois facilita a transmissão e a memorização. Nesse sentido, observe-se também que, caso se retirem os pontos e as vírgulas, o modo de declamar o poema não fica comprometido. O que define as pausas é a disposição espacial de cada verso, que deve sempre completar um sentido numa frase poética.⁶¹⁶

Nos poemas líricos amorosos de Galeno, as vírgulas, as reticências, os dois pontos, e, inclusive, o excesso de pontos de exclamações e de interjeições, do tipo ah! e “o!”, se interpõem como indispensáveis para a declamação. São eles um dos responsáveis por aquela arritmia comentada por Câmara Cascudo. Desta forma, para que sejam cantados, não basta apenas a voz, é necessário um acompanhamento musical.

Além das poesias amorosas, as *Lendas e canções* contêm poemas líricos não amorosos. Parte deles, como é o caso de o “Pobre feliz”, “A esmola”, “O meu roçado”, “O jornaleiro”, entre outros, conforme foi analisado, só em alguns trechos apresentavam as formas e os temas poéticos populares; estavam, contudo, em sintonia com o imaginário popular.

Existem ainda alguns poemas de *Lendas e canções* que Juvenal Galeno remeteu diretamente à poética popular. Nesse caso, o autor assume o eu lírico do músico popular, como também seu ponto de vista das coisas. Veja-se, por exemplo, o poema “O sambista”:

Quando cheguei nesse mundo
Foi de viola na mão,
Tocando o meu choradinho,
Dançando numa função...

Dançando numa função,
Me peguem senão desmaio;
Deem-me da branca um copinho,
Que eu quando bebo não caio!

⁶¹⁶ Cf. ABREU, Márcia Azevedo. Op. Cit.

[...]

Que entusiasmo no samba...
 Mostre o pé que sai do chão;
 Não faça feio menina,
 Que eu feio não faço não;
 Me peguem senão desmaio;
 Deem-me da branca um copinho,
 Que eu quando bebo não caio!

[...]

A viola está dizendo,
 Que não posso mais tocar,
 Senão vou-me dessa terra,
 Para nunca mais voltar.
 Para nunca mais voltar...
 Me peguem, senão desmaio
 Deem-me da branca um copinho,
 Que eu quando bebo não caio!

[...]

Vou armar a minha rede,
 Onde corra a viração,
 Nos braços de uma morena,
 Junto de seu coração.
 Junto de seu coração...
 Me peguem, senão desmaio
 Deem-me da branca um copinho,
 Que eu quando bebo não caio!⁶¹⁷

Na nota ao poema, Galeno escreve: “quase todos os versos desta canção copiei entre o povo: cabe-me, pois somente a sua correção e ordem”.⁶¹⁸ Interessante, nesse caso, é entender o caráter circunstancial da poesia. O cantador dirige-se a um público concreto que está ali, naquele momento, ouvindo a sua cantiga. O conteúdo pressupõe uma performance, pois a poesia fala de si mesma em relação ao ouvinte: o cantador afirma que o seu “baião gemedor” é bom, mas o condiciona à ideia de que precisa de mais bebida para continuar tocando bem. Se não continuassem lhe servindo bebida, ele desmaiaria. Este, possivelmente, era outro costume muito comum entre os cantadores, que, muitas

⁶¹⁷ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 133.

⁶¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 541.

vezes, tocavam em troca apenas de bebidas. A poesia permite-nos vislumbrar aquela situação que Paul Zumthor muito bem conceituou de performance:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstância (quer o texto, por outra via, com a ajuda de elementos linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; o que junta o locutor ao autor, e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou fática realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo independente a produção de sentido.⁶¹⁹

A canção “O sambista” também nos leva a imaginar que Juvenal Galeno a copiou nas festas do próprio povo. O cantador embriagado, tirando do instrumento um baião gemedor para animar a dança, não parece ser a situação de um baile aristocrático. Observe-se também uma ausência de juízos pejorativos sobre as festividades populares, pois sendo um ponto de vista do próprio cantador, certamente, ele não enxergava sua prática como condenável. Em verdade, a poesia parece ser uma apologia da bebida, relacionada aos festejos, e do ócio como requisitos de uma boa vida, pois, a cena final é composta de uma morena, rede e brisa.

No poema “O sambista” deve-se ainda levar em conta a sua função de ser cantado e dançado. Nesse sentido, não cabem aquelas mesmas observações quanto a certa rigidez métrica. A ausência de uma partitura impede realmente que se deduza o seu ritmo. A relação entre música e dança, caso não fosse sugerida pelo autor, ao denominá-la samba, ou mesmo pela circunstância descritas pelo próprio poema, poderia, no entanto, ser imaginada mediante as repetições dos versos “para nunca mais voltar”, “junto de seu coração” e outros da mesma natureza, que há em toda a cantiga.

⁶¹⁹ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., p. 32.

Considerações semelhantes podem ser levantadas quanto ao poema “O coco”. Neste caso, os versos sugerem não apenas uma dança, mas um público participativo, que canta e dança junto com o tirador de coco. Ademais, Galeno transcreveu não apenas palavras, mas sons também. Estes, com efeito, só fazem sentido se imaginados como performances. Vejamos:

Folgue, folgue, minha gente,
Que uma noite não é nada;
A boca da noite o coco,
O coco de madrugada.

Quebra o coco, menina...
— Dura está!
Ai com força no coco...
— Saltará...
Ai com jeito no coco...
— Quebro já!
Lê, lê, lê, lê, coco, iaiá.

Este poema é um dos que Galeno sublinha ter copiado integralmente entre os cantores e poetas populares. Outros dois são “O anjinho” e “Prelúdio”. Nestes se percebem aquelas características apontadas no poema “Cantiga de violeiro”. O cantador se apresenta, saúda o seu público e fala da sua cantiga e de circunstâncias ao redor. No poema “O Anjinho” a circunstância é um enterro de uma criança, que no sertão era denominada anjinho, devido ir para o céu ainda em sua inocência:

— Nós que somos cantadores
Da função junto a viola,
Enquanto dançam, cantemos
Ao soar da castanhola:
Louvemos da casa o dono,
Cantemos nosso louvor,
A quem mandou um anjinho
Para os pés do redentor.

— Para os pés do redentor,
Por seu pai e mão pedir:
Como são eles ditosos,
E mais serão no porvir;
Por isso agora se inflama,
Nesta função o meu estro;

Haja aluá e aguardente,
 Ai, senão, senão, não presto.⁶²⁰

Os travessões que antecedem cada estrofe servem para indicar a fala desse outro, que é o cantador, indicando a não autoria de Galeno. Já a repetição do verso “para os pés do redentor” mostra que eram dois cantadores a levar a toada. O segundo aproveitou a último verso para emendar com os seus. Observe-se ainda o uso exclusivo das quadras de sete pés. Nesses versos é possível encontrar expressas “particularidades antropológicas” dos gêneros orais. Segundo Paul Zumthor, algumas das características são: “primazia do ritmo, subordinação do oratório ao respiratório, da representação à ação, do conceito à atitude, do movimento da ideia ao do corpo [...]”.⁶²¹

Nos exemplos acima, nos quais Galeno diz ter copiado integralmente as canções populares, pode-se dizer que ele se postou como um folclorista, o que o fez bem poucas vezes. Câmara Cascudo sublinhou, inclusive, o fato de o poema “O Anjinho” ser um dos poucos registros folclóricos, no século XIX, do costume de um cortejo de festa - com músicas, danças e bebidas - acompanhar o enterro de uma criança.

Depois das *Lendas e canções* e *Cenas populares* e *Folhetins de Silvanus*, os temas políticos praticamente desaparecem da escrita galeneana, possivelmente em decorrência da aproximação maior de Galeno com a poesia popular, pouca afeita a temas políticos ou porque, passados os fatos que impulsionaram a escrita patriótica, o escritor se ateu aos temas mais cotidianos e correntes entre os cantadores. O poeta também deixou de publicar livros, passando a escrever apenas em periódicos locais, como foi o caso dos jornais *A Quinzena*, *O Pão*, *Revista da Academia* etc. Também não mais escreveu em prosa. Como foi mostrado, dois livros de poesia de Galeno que vieram a lume depois das *Cenas* – ou seja, *Cantigas populares* e *Medicina caseira* – foram enfeixados em livro

⁶²⁰ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 168.

⁶²¹ ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., p. 34.

postumamente pela Casa Juvenal Galeno, e não chegaram a ser escritos pelo poeta, mas ditados, pois, em 1906, ele perdeu a visão. Os versos de *Folhetins de Silvanus*, praticamente todos, saíram no periódico *A Constituição*, em 1882 e 1883, depois feitos livros em 1891.

Nos *Folhetins de Silvanus*, torna-se mais clara a tendência de Juvenal Galeno de assumir o ponto de vista dos poetas sobre os mais diversos aspectos da vida social, política e religiosa. Aqui é bem mais difícil discernir a cosmovisão do autor daquela que se encontra no imaginário dos setores populares, sobretudo porque Galeno não escreveu notas para indicar que poemas tiveram inspiração popular. Ele parece não mais tratar o universo popular como um outro, colocando-se, ele próprio, como um poeta popular. Certamente, não abandonou as formas e vocabulário eruditos, mas, ainda que empregados, em muitos casos, a perspectiva se aproxima da visão contida nas poesias populares.

O escritor incorporou uma modalidade da poesia popular de que se tem poucos registros na época em que ele os compôs: os versos de improviso e os desafios, também denominados repente. Silvio Romero não coletou esses versos, talvez porque fossem versos individuais e de ocasião, o que não condizia com a sua noção de folclore brasileiro, que deveria se ater ao que era ancestral e anônimo. Romero, entretanto, não deixou de registrar o fenômeno, que, em sua descrição, ocorria no meio de outros divertimentos populares:

O bahiano é dança e música ao mesmo tempo. Os figurantes em uma toada certa têm a faculdade do improviso em que fazem maravilhas, e os tocadores de viola vão fazendo o mesmo, variando os tons. Dados muitos giros na sala, aquele par vai dar uma imbigada noutro que se acha sentado e este surge a dançar. O movimento se anima, e, passados alguns momentos, rompem as cantigas populares e começam os improvisos poéticos. Ali se exerce uma força verdadeiramente prodigiosa e os cantos inspirados por motivos de ocasião e sempre com vivíssima cor local, ou varrem-se para sempre da memória, ou, decorados e transformados, segundo o ensejo, vão passando de boca em

boca e constituindo esta abundante corrente de *cantos líricos* que esvoaçam por toda a extensão do Brasil.⁶²²

O baiano, segundo o autor, era também denominado chiba, no Rio de Janeiro; samba, nas províncias do Norte e cateretê, em Minas Gerais. Câmara Cascudo, por sua vez, diz que baião significava o mesmo que baiano. Tais observações demonstram a grande imprecisão ou pouca delimitação dos estilos musicais no século XIX; ou, pelo menos, a forma como eram vistos pelos observadores. É interessante, no trecho, a semelhança com aquele escrito por Juvenal Galeno, no qual ele registra que, depois dos cantos acompanhados de danças, “apareciam os poetas improvisadores, e percorrendo sobre diversos assuntos, recitavam de copo na mão, a décima, o abc, o soneto, ou glosavam motes que lhes ofereciam os espectadores, ou narravam casos, que todos aplaudiam com frenesi”.⁶²³

Essas descrições, como se dão a notar, são de festas populares. Nesse sentido, a impressão que se tem é a de que quem as descreveu, se deslocou de seu lugar social e se dirigiu até os divertimentos populares e aí narrou o seu andamento. Nos *Folhetins de Silvanus*, o caminho parece inverso: são os cantadores que se deslocam de seu lugar e vão até as residências das elites ou mesmo às suas festas. Em alguns casos, esse deslocamento é bem explícito, como, por exemplo:

Às bodas fui convidado,
E por isso às bodas fui,
D’Ismênia, linda menina,
Do jovem, ditoso Ruy...
Numa casaca enfrinhado,
Que outro préstimo não tem,
Senão servir para bodas,
Para os enterros também.⁶²⁴

⁶²² ROMERO, Sílvio. *Estudos da poesia popular do Brasil*. Op. Cit., 33.

⁶²³ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Op. Cit., p. 70.

⁶²⁴ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., p. 130.

É preciso também aventar a ideia de que esses deslocamentos não fossem somente de um ou dois indivíduos, mas de toda a festa, que ia ocupar as moradas das elites rurais. Era costume entre os senhores do sertão promoverem festas em suas fazendas, ocasião na qual ofereciam comida e bebida aos brincantes. Este fenômeno se podia observar até bem pouco tempo, em folguedos como reisados, bumba-meu-boi e festa de São Gonçalo etc. É dessa experiência de fluxo e circularidade entre a cultura das elites e a culturas dos setores populares que parecem advir os poemas dos *Folhetins*.

De início, assinala-se que são poemas longos, de caráter eminentemente narrativo. Em sua maioria, tematizam uma ocasião, seja um evento social ou um fato contingente, como é o caso das modas, dos hábitos e mesmo das novas ideias debatidas na sociedade. Essas são características próprias da poesia oral de improviso, como bem analisou Márcia Abreu.⁶²⁵

No poema “Dom Paio”, Juvenal Galeno narra o caso de um casal de conterrâneos, que residiu seis meses em Paris e, ao retornar, passou a desfazer-se das coisas de sua terra e a ostentar um vocabulário estrangeiro. Em certa altura do poema, o autor escreve de forma jocosa:

Voltaram, sim! Mas, chegaram
Mudados completamente!
Outros modos, outros trajes,
Linguagem bem diferente!
A ausência durou seis meses,
Mas voltaram mais franceses
Do que o próprio Paris!
Não conhecem mais goiabas
Nem pitombas, nem mangabas...
Chamam – ginja – os muricis...⁶²⁶

⁶²⁵ ABREU, Márcia Azevedo. Op. Cit., p. 119.

⁶²⁶ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., p. 47.

Verifica-se, pela linguagem, pelo ritmo, pelo modo descontraído e satírico de falar sobre o assunto, que esses versos têm forte acento na poesia popular dos cantadores. Eles parecem ser decorrentes motes ou assuntos que foram lançados aos cantadores; senão, Galeno, já a essa altura, conseguira penetrar o universo popular de forma surpreendente.

Nesse sentido, deve-se atentar para dois pontos. Em primeiro lugar, a sucessão, em uma mesma estrofe, de uma quadra e uma sextilha. Essa indefinição formal, de acordo com Marcia Abreu, era própria do universo poético popular até o final do século XIX, quando o surgimento do cordel, suporte escrito, estabeleceu maior rigidez formal. Desde então, o próprio improvisado, apesar de suas variadas modalidades, seguiu a mesma formalização dos cordéis. Prova disso encontra-se nos livros *Cantadores e Violeiros do Norte*⁶²⁷, nos quais Leonardo Mota anotou os poemas de improvisado e os desafios de vários cantadores do Ceará e da Paraíba. Nestes, as formas aparecem bem definidas, obedecendo a uma lógica que impressiona. Ou só usavam quadras ou só sextilhas. Por outro lado, vê-se a quase absoluta ausência de temas amorosos e sentimentais. Como sublinhou o folclorista, duas décadas depois: “[...] os versos de amor não são o forte dos cantadores. Quando dois cantadores se defrontam, o que é inevitável, é o desafio barulhento e arrogante em que varonilmente põem ambos em prova os próprios dons da improvisação”⁶²⁸. Neste ponto, Galeno estava sendo condizente com o gênero com o qual estava dialogando, seja quanto aos temas, como às formas poéticas.

Já no poema “O romance”, o tema se afasta muito daqueles que eram cantados pelos poetas populares, pois dificilmente estavam na órbita de suas preocupações as mudanças que o gênero romance causa nos costumes locais. O poder deletério do romance parece muito mais um ponto de vista de um escritor moralista e católico, como é o caso de Juvenal Galeno. Contudo, ouçamos os versos:

⁶²⁷ MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

⁶²⁸ Id. *Ibid.*, p. 53.

— Majestade eu vos saúdo,
 Com toda a veneração!
 Uma grande novidade
 Reclama vossa atenção!
 Convosco me congratulo,
 Pois agora o mundo engulo...
 Sofra embora indigestão;
 Pois, senhor, tenho um invento...
 Prodigioso... Um portento...
 A própria devastação!

Muito pior que a metralha,
 Do que veneno mortal,
 Ou armadilha funesta...
 Não sei se me exprimo mal!
 Mas, querendo o inferno cheio,
 Não se pode achar um meio
 Mas eficaz mais fatal!
 Não há virtudes, senhores,
 Que resistam aos seus olores,
 Ao seu eflúvio mortal!⁶²⁹

Novamente fica a dúvida sobre a autoria do poema. Galeno propôs o tema a um poeta popular e depois o adaptou a seu modo ou foi ele mesmo que o compôs? Nos dois casos o processo de transculturação é visível. O autor não operou como os folcloristas, que, se vendo distintos dos poetas populares, simplesmente transcreviam seus versos, com o cuidado de manter fidelidade à matéria popular. Juvenal Galeno também manteve respeito à poesia popular, não a tratando de forma anedótica ou paródica. Na verdade, ele transculturou a narrativa popular, valendo-se da língua, da forma literária e da cosmovisão dos setores populares. Em alguns casos, as formas poéticas populares não são incorporadas, mas a língua e a cosmovisão dos cantadores são visíveis. Um bom exemplo é a poesia “A panelada”:

O almoço passei fora de casa;
 Convidado para grande panelada,
 Almoço da amizade,
 À mesa não faltei n’hora marcada.

E almocei como almoça que tem medo

⁶²⁹ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., p. 73.

De entisicar...
 Como nesse mundo de misérias,
 Já não tem pretensões, nem que esperar;
 Almocei como almoça, em desobriga,
 Como quem chama vigário e tem barriga.

E com a mão de vaca, a tripa, o bofe,
 No meio da chalaça,
 Para não indigestar... nos oferecem
 O gole de cachaça...

Mais barato que o vinho e muito usado
 Em qualquer panelada dessa praça.
 [...]

Discursa um deputado, eleito a pouco,
 Confessando não ter pedido um voto! ...

[...]

Eis falam irmãos da mesma crença,
 Protestam firmeza no partido

[...]

Perto um médico a contar as suas curas!
 Entretanto, depois que o doutoraram,
 Já se acabaram
 De grande cemitério as sepulturas!⁶³⁰

O poema conduz a se imaginar uma circunstância: uma festa promovida por alguma autoridade para qual o narrador-personagem foi convidado. Este passa a descrever e lançar juízos sobre os presentes, sobretudo àqueles que formavam a elite local. O poema é sarcástico, muito próximo do satírico. Procura prender o leitor pelo riso e pela espirituosidade dos comentários. Em se tratando do ritmo, só alguns trechos nos fazem pensar uma performance, ou seja, aquela situação em que o emissor e receptor da mensagem encontram-se num mesmo momento e lugar, um aqui e agora, como sugerido por Paul Zumthor.⁶³¹ De qualquer forma, nos leva a colocar-se na óptica dos setores populares sobre aquela circunstância.

⁶³⁰ Id. Ibid., p. 96.

⁶³¹ Zumthor, Paul. Op. Cit.

Um dos indícios que revela essa perspectiva dos setores populares sobre aquele evento social é o fato de o narrador se mostrar como alguém que está ali com o intuito de se regalar, ou melhor, aproveitar a abundância de comida e bebida. No poema “As bodas”, por exemplo, o narrador também se encontra numa festa onde há muita comida e bebida:

E mal chegava, na porta,
Topei o longo cortejo;
Suava o noivo com frios,
Gelava a noiva com pejo;
Nas donzelas e mancebos
Muita inveja e mais desejo;
Os velhos se recordavam
Com saudade e com bocejo...
Mas, longo se consolavam,
Pensando no vinho e queijo.

Em breve entramos no templo:
Os noivos se ajoelharam,
E da boca do vigário
A nova lei escutaram: —
Santos fins do matrimônio:
Fugir de todo demônio...
Ter um filho anualmente...
Amar-se mutuamente...
Até da campa no pó! —
Juntaram depois as mãos,
E logo apertou-se o nó...
Enquanto certos olhares,
Ouvindo o Padre, trocavam
As Evas com seus Adãos.⁶³²

Mais uma vez os versos são espirituosos e calcados em uma transmissão oral. Nesse caso, pode-se supor que são de autoria de um cantador que foi convidado para animar a festa. Eles provocam riso e distração aos ouvintes. Diferente do poema “A panelada”, não há propriamente uma crítica sarcástica ao comportamento das elites, mas descrição de um quadro cômico que parece mais querer agradar do que desagradar os ouvintes. No final, o poeta se coloca na posição daquele que estava ali, não para ouvir lengalenga, mas para comer, beber e se divertir. Vale notar que as ideias do narrador

⁶³² Id. *Ibid.*, p. 130.

parecem às vezes contradizer as do autor, pois ele desfaz dos ensinamentos morais do senhor que lhe dirige a palavra. O velho profere o seguinte discurso:

Eis a família atual! ...
 É o chefe um pobre menino,
 Que sem pensar no futuro,
 Gasta o pecúlio, sem tino,
 No luxo mais bestial!

[...]

O noivo bebe cerveja,
 Fuma cigarros aos centos;
 É livre de pensamentos...
 Fala do papa e da igreja;
 Trabalha o menos possível,
 Não gosta de economias...
 Mas espera o impossível,
 No seu porvir um Messias!
 E a menina e das que chamam
 De educação esmerada;
 Já leu cinquenta novelas
 Em menos talvez de um ano...
 E arranha do seu piano...
 E faz crochê e mais nada!⁶³³

O velho prossegue em sua pregação moralista. O poeta, então, retruca:

E sorvendo uma pitada,
 Ia o velho prosseguir,
 Mas, eu fugi da maçada
 Dizendo para concluir
 — Esse mundo... sim... vai torto
 É melhor leva-lo a rir...
 Mas vamos comer as bodas,
 Que são horas de dormir! —
 E para a mesa o levando
 Servi-o de farta ceia:
 Um naco de bom presunto,
 Do bom vinho a taça cheia.

Depois da comida feita,
 A companhia desfeita...
 É um adágio, e por isso,
 Nos despedimos dos noivos...
 Tão cansados do cochilo...
 E cheios nos retiramos

⁶³³ Id. Ibid., p. 135.

Das bodas fazendo quilo.⁶³⁴

As imagens de festas são recorrentes no imaginário popular em todas as épocas. Segundo Mikhail Bakhtin, nas representações das festas populares, destacam-se a abundância e o desperdício de comidas e bebidas, que são consumidos com voracidade e gula, de forma bem diferente das civilizadas festas aristocráticas e burguesas. Essas imagens expressam uma linguagem da praça pública, do carnaval. A um cotidiano de contenção e pobreza, a festa significava um intervalo de inversão do corriqueiro, convertendo o exíguo em excessivo. Segundo Mikhail Bakhtin,

Sob o domínio da cultura burguesa, a noção de festa não fez mais que restringir e desnaturalizar-se, sem, contudo, desaparecer. A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana. Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente. A festa privada, de interior, que é a do indivíduo da época burguesa, conserva apesar de tudo sua verdadeira natureza, embora desnaturalizada: nos dias festivos, as portas das casas abrem-se em profusão (alimentos, vestimentas, decoração dos cômodos) [...]⁶³⁵

Pelo fato de representarem o excesso, apagando muitas vezes as fronteiras entre o corpo e a comida, e tratando, como naturais, o baixo-corporal, ou melhor, as fezes, o ventre, o vômito, os órgãos sexuais, Bakhtin denominou essas imagens de grotescas.

As imagens narradas nos poemas de Juvenal Galeno não são as da praça pública, e sim dos ambientes privados. Os poemas, contudo, passam a ideia de um olhar da praça sobre as festas aristocráticas. Os poetas focam, acima de tudo, as comidas e bebidas, revelando serem estas uma das principais razões de estarem ali. No poema “O banquete”, de Juvenal Galeno, percebem-se, claramente, traços do grotesco. Vejamos:

O teatro representa
Um banquete se animando:

⁶³⁴ Id. *Ibid.*, p. 137.

⁶³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 240 e 241.

As garrafas vomitando,
 Como moças enjoadas;
 Os copos à luz brilhando,
 Já se enchendo e já vazando
 Nas bocas escancaradas;
 Lombos de vacas e carneiros
 Em toalhas engorduradas;
 Dez galinhas mutiladas;
 Dois perus em petição.
 Frigideiras retalhadas,
 Como as terras da nação;
 E um presunto às gargalhadas,
 Olhando para os farrapos
 De um miserando leitão!⁶³⁶

No poema “A barriga” o ventre é representado como o princípio motor do mundo. De acordo com os versos, todos – o médico, o poeta, o advogado, o clérigo – vivem, mais que tudo, em razão de satisfazer o seu estômago. O poeta louva a “pança”:

Ó ventre, ó pança, ó barriga,
 Nume dos filhos de Adão,
 Farol dos mares da vida,
 Nas hostes, áureo pendão...
 Por ti as nações da terra
 Movem tropas, travam guerra,
 Banhando de sangue o chão;
 E altivo marcha o soldado,
 Pois vendendo o denodado,
 Tem vencido encher-te o vão!⁶³⁷

A fartura, a pança cheia, é vista como compensação por um trabalho, por um esforço, e até pela vitória em uma guerra. São recompensas que se dão em um nível material, celebrando o corpo “que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória cresce às suas expensas”.⁶³⁸ O corpo toma as feições do gordo, do desmensurado, como sinais de alegria e bonança. O ideal para uma compleição corporal é aquele que indica que o seu dono é capaz de se fartar à vontade, que não conhece a fome, que é forte e corado. Em estrofe seguinte, o poeta canta:

⁶³⁶ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., 109.

⁶³⁷ Id. *Ibid.*, p. 181.

⁶³⁸ BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., p. 247.

Até, barriga, se és grande,
 Das grávidas também...
 No vigário e na casada
 A gordura assenta bem...
 E em posição eminente
 Não é perfeito o vivente
 Se grande pança não tem...
 Que a magreza faz mogango,
 Faz d'um home´ orangotango,
 Que não atesta vintém.⁶³⁹

Aqui, se destaca não apenas a imagem da grande barriga como sinal de fartura, mas as imagens do padre e da grávida. Esta, além de representar a fartura, remete à procriação, à renovação da vida. É uma imagem recorrente no imaginário popular desde a Idade Média, segundo Bakhtin. Quanto à imagem do padre, nessa e em outras poesias dos *Folhetins*, aparece associada à ideia de comida e bebida. Ela representa, sem dúvida, mais uma inversão, pois os padres deveriam ter uma vida de moderação e ascetismo, distantes dos prazeres do corpo. A imagem do padre gordo, comilão e beberrão, é mais uma das que advém do universo carnavalesco da praça pública.

Já no livro *Cantigas populares*, Galeno utiliza duas práticas que são próprias da criação poética popular: a composição com base em motes e a improvisação. Como se sabe, entre os cantadores, eram comuns os desafios que partiam de temas ou motes, sugeridos pelo público. Como já analisado, nas *Lendas e canções populares* encontram-se vários poemas nos quais o poeta sublinha terem sido inspirados em coplas populares. Em uma parte deles, porém, Galeno mistura as formas populares com as eruditas e lança mão de um vocabulário que, certamente, não fazia parte da fala do povo. Nas *Cantigas populares*, por sua vez, praticamente todos os poemas são inspirados em motes, que, a tirar pelos conteúdos, são visivelmente advindos do universo poético popular. Galeno os

⁶³⁹ GALENO, Juvenal. *Folhetins de Silvanus*. Op. Cit., 183.

coloca como epígrafes, como, por exemplo: “os ares para quem voa/ o sertão para criar gado”, no poema “Mateus”; “Eu sou aquele canário/Que vai à povoação/Tanto canto de corrida/Como de estalo na mão! ”, no poema “O canário”; “Casei-me com Formosura /Só pensando na beleza;/Agora que tenho fome/Formosura, bota a mesa!, no poema “Formosura”.

Ainda que não seja possível provar que os poemas das *Cantigas* são improvisados, a forma como foram dispostos sugerem este modo de criação poética. Além de partirem quase todos de motes, os poemas possuem, predominantemente, formas e os gêneros poéticos populares. Galeno utiliza as quadras, as sextilhas, as setilhas e as décimas, com versos de seis ou sete sílabas. Tome-se, como exemplo, o poema “Mateus”. Os versos narram a história de um jornalista a quem o patrão ofereceu dinheiro para negociar. De posse do dinheiro, Mateus passou a ter muitas preocupações e desassossegos: medo de ser roubado e de ser enrolado em transações:

Antes pobre jornalista
Do que rico atribulado...
Compadre, muito obrigado,
Mas vá guardar seu dinheiro!
E livre, resignado,
Trabalhou o dia inteiro.

De noite, quem não dormia,
Com prezar de certo ouvia
Cantar na choça o Mateus,
Qual costumava, entoadado,
Da viola acompanhado...
Em alguns dos versos seus:

Seja a vida má ou boa
Cada qual cumpre seu fado;
Os ares para quem voa
O sertão p'ra criar gado!

Eu não invejo a riqueza,
Que a riqueza traz cuidado;
Antes na minha pobreza
Sempre alegre e conformado.

Que nas venturas da vida,

Também tem o meu bocado;
 Minha viola querida,
 Meu baião repinicado.⁶⁴⁰

É praticamente indiscutível a vinculação do poema acima à poética popular. O ritmo sugere uma poesia cantada, traço característico da oralidade popular, e um vocabulário bem mais simples e acessível. Quanto aos temas, é difícil precisar se eles pertencem ao universo poético popular. Note-se, porém, que a ideia de conformação e resignação, veiculadas pelo poema – possivelmente ideias de Juvenal Galeno – vem acompanhada daquela de uma vida de sossego, uma vida tranquila. Desse ponto de vista, existe grande probabilidade de essas ideias pertencerem ao imaginário popular. O poema não sugere uma sujeição dos pobres aos ricos, mas certa independência dos ditames do dinheiro. De acordo com Aurélio Câmara:

Nesses versos a glorificação dos valores espirituais consome toda a preocupação do autor. O que se vê é o apanágio da caridade, a crítica à deformação dos valores evangélicos por quem devia melhor praticá-los, a exaltação da pobreza, a manifestação em crença absoluta na justiça divina, que através de muitas vidas de provação, haverá afinal, conduzir as almas purificadas aos parâmetros celestiais.⁶⁴¹

No seu livro *Viroleiros do Norte (1928)*, Leonardo Mota, em suas anotações e análises – que em termos de poesia popular pode se dizer contemporâneo das *Cantigas populares* – observou a feição muitas vezes moralista e religiosa da poesia popular. Segundo ele, “nosso povo é um grande criador de fábulas e historietas, geralmente de tendências morais e corretivas”.⁶⁴² O exemplo dado pelo autor para ilustrar a sua tese é a cantiga intitulada “História do cavalo que defecava dinheiro”. A história trata de um

⁶⁴⁰ GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 24.

⁶⁴¹ CÂMARA, José Aureliano S. “Apresentação a primeira Edição”. In: GALENO, Juvenal. *Cantigas Populares*. Op. Cit., p. 17.

⁶⁴² MOTA, Leonardo. Op. Cit., p. 153.

duque muito ambicioso que em sua ambição levou uma lição de um pobre camponês. O poema termina com o seguinte ensinamento:

Aprenda lá quem quiser,
Nesse mundo viver bem:
A desmedida ambição,
Decerto que não convém!
Encima do que possui
Ninguém arrisca o que tem!⁶⁴³

Pode-se aventar a ideia de que as “considerações de ordem espiritualistas”, a que se refere Câmara, faziam parte do imaginário popular. Mesmo que não fossem, é importante notar que Juvenal Galeno estava utilizando a linguagem e as formas populares para narrar histórias e transmitir valores, como assim faziam os poetas do povo. Ilustrativos, nesse sentido, são os versos do poema “Ah! meu tempo”:

Calangro foi venenoso,
Mais do que é o lacrau
Cascavel, cobra-coral,
Quem dele perto passava?
Quando mordía, matava,
Ninguém, decerto, escapava
Era um lagarto fatal!
Mas uma vez o assassino
Mordeu o pé d’um menino
Que pisou no seu terreno;
Era Jesus o pequeno...
Por isso logo o divino
Tirou-lhe todo o veneno.

Desde esse dia o calangro,
A cabeça embalando,
Quando vê gente passando
Junto de sua pousada,
Suspira e diz: — Ah, meu tempo!
Eu já fui alguma coisa,
Mas hoje não sou mais nada.⁶⁴⁴

⁶⁴³ Id. *Ibid.*, p. 168.

⁶⁴⁴ GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Op. Cit., p. 45.

Nota-se, pela forma literária, que o poema se aproxima da poesia popular. Além da forma, sublinha-se o uso dos vocábulos “calangro” e “embalçando”. São termos que pertencem ao léxico popular. Juvenal Galeno não apresentou nenhuma nota ou glossário remetendo os termos à fala popular. Desde o *Folhetins de Silvanus*, ele não utilizou mais esse recurso que segrega o popular do erudito, às vezes de forma até anedótica. Pelo contrário, incorpora esses léxicos como se fossem seus. Vale ainda frisar a fábula como um gênero empregado por Galeno. O uso de animais na narrativa era muito usual na poética popular.⁶⁴⁵ No poema “Olhos de mãe”, por exemplo, o autor, como faziam os poetas populares, versificou a fábula do Gavião e a Coruja, de forma a convertê-lo em uma modalidade que pudesse ser transmitida como poesia oral. A fábula conta a história de um gavião que prometeu à coruja que não comeria seus filhotes. Perguntando como os reconheceria, a coruja afirmou ao gavião que seus filhinhos seriam reconhecidos pela formosura. O gavião acabou por devorá-los. A história termina com o seguinte diálogo em forma de versos:

Eu não vi a formosura!
Comi somente os feiosos,
Carrancudos, atrevidos,
De plumagem torpe e suja...
Olhos grandes, parecidos
Com estes teus, ó, coruja.⁶⁴⁶

Outro tema, comum ao universo poético popular, são os que o narrador conta algum sonho em que se encontra num mundo fantástico, onde imperavam a abundância, a justiça ou mesmo se vislumbrava um quadro completamente estranho à realidade circundante. Veja-se, por exemplo, o poema “O ano de dois mil”:

⁶⁴⁵ Cf. ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Op. Cit., e MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Op. Cit., p. 127.

⁶⁴⁶ GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Op. Cit., p. 94.

Vou contar-vos o meu sonho,
 Leitor amado e gentil;
 Eu sonhei que já estava
 No bom ano de dois mil,
 Vendo tudo diferente,
 Vendo tudo senhoril.

[...]

E saí maravilhado
 Pelas ruas da cidade,
 Que não era mais aquela
 De velhusca antiguidade
 Com casas acachapadas
 Sem do sol a claridade.

Mas de casas elegantes,
 Arejadas, espaçosas,
 Entre jardins colocados,
 Com repuxo e lindas rosas,
 Com água pura encanada,
 Sentinas maravilhosas.⁶⁴⁷

O poema, portanto, projeta em sonho um mundo de ponta-cabeça. Tudo o que o poeta via de errado nesse mundo, num mundo utópico, seria consertado. O interessante é que, nesse futuro perfeito, o mundo seria governado por uma mulher. Há um elemento cômico e inusitado nessa imagem, talvez proveniente do universo popular. O que não parece advir da poética popular é o desejo de uma cidade ordenada e a forma como é expressa a moralidade na política – a ideia de um legislativo pouco oneroso – e da segurança: uma polícia para o estado e o exército para um âmbito federal. Tais percepções assemelham-se mais a uma óptica de um escritor reformador do que ao imaginário popular. Para transmitir suas ideias, contudo, Galeno incorporou visões de mundo próprias do universo popular: essa “segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”.

648

⁶⁴⁷ GALENO, Juvenal. Apud: BÓIA Wilson. Op. Cit., p. 156.

⁶⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail, Op. Cit., p. 8.

Num outro sonho, intitulado “As armadilhas”, Galeno afirmou ter visto muitos animais engaiolados: a juriti na arapuca do menino, o quati no mondé do roceiro, o bem-te-vi galhofeiro na gaiola do alçapão e o peixe que estorcia da lama fresca. E o autor prosseguiu:

E sempre como nos sonhos
Há muita diversidade,
Já não estava nos matos,
Mas nas ruas da cidade;
E via nas armadilhas
Gente da sociedade.⁶⁴⁹

Galeno passa a fazer analogias entre aqueles animais presos e pessoas da sociedade: a mulher que foi abandonada pelo marido, que vivia na bebedeira e esquecia da família; o cidadão viciado no jogo; os travadores que molestavam as mulheres; os velhinhos safados; e os políticos corruptos, que viviam em regalias.

Esses tipos de comparações são também muito usados na poesia popular. Leonardo Mota, por exemplo, anotou a seguinte cantiga, que, segundo afirma, era do domínio anônimo:

Quando o bode era doutor,
E o cachorro advogado,
Andava tudo direito,
O mundo bem governado,
A justiça muito reta:
Ninguém vivia enganado.

O Leão sempre foi rei
Casa com uma leoa,
Jacaré seu Secretário,
Onça era uma grande pessoa,
Mestre Sapo professor
Na beira de uma lagoa.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ GALENO, Juvenal. Apud: BÓIA Wilson. Op. Cit., p. 150.

⁶⁵⁰ MOTA, Leonardo. Op. Cit., p. 127.

Os poemas acima, de autoria anônima, evidenciam que Juvenal Galeno tinha pela poesia popular profunda admiração. O autor incorpora a língua, as formas e cosmovisão da poesia popular, tratando-as não por estranhas, mas como se lhe fossem próprias. Desde as *Lendas e canções populares*, Galeno manifestou a vontade de primeiro conhecer o povo e com ele se identifica, servindo-se “da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vez de seus próprios versos”.⁶⁵¹ Ele mesmo, contudo, admite que possivelmente não tenha conseguido. Na verdade, nesse livro, ainda se percebe uma marcante estética romântica, tanto do ponto de vista da forma literária, como da língua. Galeno também quis fazer de sua literatura um veículo para divulgação de suas liberais constitucionalistas e patrióticas, apesar de que a sua ideia de ouvir primeiro o povo fez ressoar em sua poesia um ponto de vista dos setores populares, mesmo que tal ponto de vista não estivesse necessariamente na poética do povo, mas em suas queixas cotidianas, em sua forma de conceber a política e a sociedade.

No *Folhetins de Silvanus*, nas *Cantigas populares* e nos versos escritos para o jornal *Correio do Ceará*, Galeno revela uma imersão no universo poético popular que impressiona. No primeiro livro de poemas, ainda é perceptível o fato de que o autor estava, muitas vezes, copiando a poesia do povo, mas, como já se mostrou, não se comportando como um folclorista. Ele assumia a linguagem e o ponto de vista popular como se fossem seus. Vale notar que os glossários praticamente não são mais utilizados. Já nos dois últimos, Galeno não parece estar mais copiando, mas criando como criavam os poetas populares. Nesse sentido, Juvenal Galeno foi se tornando cada vez mais um transculturador.

O último aspecto que deve ser ressaltado na obra de Galeno é o de que ela não somente pretendia divulgar e valorizar as criações populares junto a um público letrado.

⁶⁵¹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções...* Op. Cit., p.61.

O autor também vislumbrou como possíveis receptores as classes populares. No prefácio das *Lendas e Canções*, ele escreve:

Continuarei, pois; desprezado nos salões, encontrarei bom gasalhado na oficina, na choça, no seio do povo; o operário entoará no trabalho estas canções, as crianças repeti-las-ão no lar, e o veterano, o recrutado, o escravo, o oprimido... derramarão muitas lágrimas ao escutá-las. E assim cumprirei minha missão. ⁶⁵²

Um bom exemplo disso encontra-se nas *Canções da escola*. Galeno sugeriu que as suas canções fossem cantadas em ritmos já conhecidos pelas crianças: o Hino Nacional, as toadas e os benditos; contudo, o livro *Medicina caseira* é o que mostra com maior evidência essa dimensão da obra de Galeno. Na introdução ao livro, intitulada “Aos leitores”, o poeta explica as razões de sua escrita:

Esses versos tão singelos,
Compostos para viola,
Podem ser aproveitados
Por meninos numa escola.

Ensinam muitos remédios,
De graça, quase de esmola:
A pobreza não precisa
Mexer em magra sacola. ⁶⁵³

O poema indica os leitores: os pobres. A razão pela qual eles devem aprender o poder curativo das plantas medicinais é, sobretudo, porque não lhes custará dinheiro. Ademais, os versos foram compostos para serem entoados ao som de uma viola, o que indica a transmissão de um saber popular, por um meio também popular. Ele procura convencer os seus leitores com a justificativa de que essas formas de cura estão no alcance de todos:

Juntinho de sua choça,
Faça um pequeno cercado

⁶⁵² Id. *Ibid.*, p. 74

⁶⁵³ GALENO, Juvenal. *Medicina caseira*. Fortaleza: SECULT, 2010, p. 31.

E cultive plantas úteis,
Com amor e com cuidado.

Manjeriçã, alfavaca,
Alecrim, erva cidreira
E mastruz e malvaíscu,
E também a pitangueira.

E outras plantas, compadre,
Que nos servem de meizinha,
Pois para aguá-las não falta
Água na sua cozinha.

Água com que lava os pratos,
Água com que lava o rosto,
E seus pés e suas mãos,
E mais outras de seu gosto.⁶⁵⁴

É interessante que um dos argumentos de Galeno para convencer das vantagens de se plantar ervas medicinais esteja relacionado com o uso da água. Em razão das muitas secas que assolaram o Ceará, na virada do século XIX, o povo devia ter a água como um bem precioso, preocupando-se em não a desperdiçar aguando as plantas. Vale a pena destacar que esse é um saber antigo entre o povo, que hoje leva o nome de permacultura.

Noutro poema, Galeno mostra ainda que pretendia se portar como um poeta popular, mas não estava, necessariamente, cantando como cantavam os poetas populares urbanos, os cantores de modinhas, pois o modinheiro “canta venturas”, “chora saudoso”, e “louco de ciúmes/ troveja outro raivoso”. Galeno retruca:

São todos poetas da Lua,
Descantando os seus amores:
Eu quero ser o do corpo,
Meizinhandu as suas dores.⁶⁵⁵

Nesse caso, o autor estava também se servindo de um costume corrente entre os cantadores populares: o desmerecimento que um lançava aos demais, mostrando que seu

⁶⁵⁴ Id. Ibid., p. 35

⁶⁵⁵ Id. Ibid., p. 34.

saber é mais valioso.⁶⁵⁶ Por outro lado, Galeno procurava legitimar o que estava dizendo ancorando-se no imaginário popular. Conforme seus argumentos:

Oitenta e dois anos eu tenho,
Os quais me dão o direito
De pedir que dos meus versos
Desculpeis quaisquer defeitos.

E como não há um velho
Que não seja curandeiro,
Eu vos ensino remédios
Que não vos custam dinheiro.⁶⁵⁷

A sua autoridade, portanto, advém de ser mais velho e de se assemelhar a um curandeiro. Desta forma, o autor estava não apenas ensinando ao povo um conhecimento que não lhe pertence, mas aproveitando a sabedoria popular, acrescentando outros saberes e divulgando-os. Uma das razões disso reside, talvez, no fato de que a medicina alopática estivesse tomando lugar da medicina caseira e, à diferença da caseira, custava muito caro, o que a tornava pouco acessível aos pobres. Outra razão, apresentada pelo próprio autor, era o fato de que em muitas localidades não existirem boticários.

A sintonia de Galeno com o imaginário popular pode ser também percebida na identificação e nomenclatura das doenças, como nas ervas recomendadas para curá-las. Galeno usa sempre a denominação utilizada pelo povo, seja da doença, seja das plantas. Ele nunca utiliza o nome científico da doença ou da planta curativa. Ou melhor, jamais emprega termos estranhos ao povo.

Outro aspecto interessante refere-se às doenças enumeradas pelo autor. Entre elas estão a preguiça, a tristeza, o ciúme e o mau olhado. Sobre o mau olhado, ele escreve:

O que sei do mau-olhado
Ensinou-me o espiritismo;
Entretanto, muitos sabem,

⁶⁵⁶ ABREU, Márcia Azevedo. Op. Cit.

⁶⁵⁷ GALENO, Juvenal. *Medicina caseira*. Op. Cit., p. 33.

Sem conhecer o Ocultismo.

Médium há, inconsciente,
De influência malfazeja,
E outro, mais venturosos,
De influência benfazeja.

O primeiro, quando fita,
É caso de mau-olhado,
Com sua prece, esse mal,
O segundo sempre há curado.

Ambos são bem conhecidos,
Em todos os lugares do mundo:
Evitai sempre o primeiro,
Não esqueçais o segundo.⁶⁵⁸

Ainda que fundamentado em um saber que também se dizia científico – o Espiritismo⁶⁵⁹ – Galeno não deixou de considerar uma percepção do povo sobre as causas de suas doenças, nem quanto as suas formas de cura. Ele, por exemplo, recomenda, como remédio, a reza. Também ensina que não há melhor cura do que a felicidade, o viver despreocupado, sem inveja ou ganância. Seriam essas ideias do povo? Possivelmente sim.

Os livros *Cantigas populares* e *Medicina caseira* foram publicados muitos anos após a morte de Juvenal Galeno. Teriam circulado no período de sua composição? Os críticos nada dizem a esse respeito. Dado o sentido prático do autor e o empenho em divulgar suas poesias, esses poemas, possivelmente, chegaram aos ouvintes, não mais pela via impressa, e sim pelas complexas e indefinidas redes da oralidade.

Na verdade, é difícil saber se o desejo expresso pelo autor de que as suas poesias fossem lidas ou ouvidas pelo povo pobre foi realmente concretizado. Resta-nos, pelo menos, a imagem, muito significativa, da visita feita por Antônio Gonçalves da Silva,

⁶⁵⁸ Id. *Ibid.*, p. 145.

⁶⁵⁹ A doutrina espírita kardecista, concebida no século XIX, dizia-se basear em pressupostos científicos para o entendimento do mundo dos espíritos; isso a diferenciava de outras crenças em almas de outro mundo.

também conhecido como Patativa do Assaré, a Juvenal Galeno, já com avançada idade.

De acordo com Rosemberg Cariry, em fins dos anos 1920:

Em Belém, é batizado pelo escritor José Carvalho de Brito com o sonoro nome de Patativa do Assaré. É comum os cantores nordestinos adotarem nomes de pássaros. A nomeação do local onde nasceu, “do Assaré”, foi-lhe dada para diferenciá-lo de outros cantadores com nome de Patativa. De volta, em Fortaleza, foi recebido na Casa de Juvenal Galeno. Teve o privilégio de conhecer o poeta das “Lendas e Canções Populares”, já bem idoso e próximo da morte. Deste encontro, Patativa guardou uma forte emoção.⁶⁶⁰

Nos anos de 1970, num período no qual, mais uma vez, a cultura popular ganhou grande visibilidade, agora com feições revolucionárias e anti-imperialistas,⁶⁶¹ Patativa do Assaré foi “redescoberto” pela intelectualidade militante cearense. A poesia de Patativa possuía algumas características incomuns, que chamou a atenção de uma geração que apostou na ideia de que, para se comunicar com o povo, para conscientizá-lo de seus direitos, era necessário usar a língua e as formas populares. De modo um tanto diverso de outros cantadores da época, o poeta do sertão do Ceará compunha uma poesia denunciativa, cantando contra a condição de miséria do homem do campo, a exploração dos patrões, o latifúndio etc.

Rosemberg Cariry, em 2007, dirigiu um belo documentário sobre a vida de Patativa do Assaré.⁶⁶² O efervescente movimento artístico que assistiu o Ceará nos anos de 1970, em plena ditadura militar, culminou em um grande festival, que contou com a participação de artistas como Ednardo, Fagner, Rodger Rogério, Tetty etc.⁶⁶³ Conforme Rosemberg Cariri:

⁶⁶⁰ CARIRY, Rosemberg. *Patativa: poeta do Brasil*. In: <http://www.blogfariasbrito.com/2009/02/patativa-poeta-do-brasil.html>

⁶⁶¹ Cf.: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução: do CPC à era da TV*. São Paulo, Ed. Da UNESP, 2014.

⁶⁶² Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=8d7NgrE8Lw>

⁶⁶³ AIRES, Mary Pimentel. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

No movimento “Massafeira”, em 1979, organizado pelo cantor Ednardo, fiz a curadoria de um show com a participação de dezenas de artistas populares do Cariri. Patativa do Assaré foi a estrela maior deste espetáculo e apresentou-se cantando com Raimundo Fagner e Ednardo. Ainda na “Massafeira”, a CBS gravou ao vivo o disco “Poemas e Canções”, produzido por Fagner, com quem, em 1980, Patativa se apresenta em vários shows por todo o País, tornando-se a música “Vaca Estrela e Boi Fubá” um grande sucesso popular.

Naquela ocasião, Patativa achou por bem fazer a ligação entre aquela sua poesia militante à leitura que fez dos versos de Juvenal Galeno. A argúcia com que Juvenal Galeno representou o cotidiano do sertanejo serviu de inspiração para o grande, senão um dos maiores poetas populares do Brasil. Vejamos a homenagem poética de Patativa:

[...]
 Seu doutor não se enfade,
 Vá guardando essa verdade
 Na memória e pode crer
 Que sou aquele operário
 Que ganha um pobre salário
 Que não dá para comer
 Sou ele todo, em carne e osso
 Muitas vezes não tem almoço
 Eu sou aquele roceiro
 Sem camisa e sem dinheiro
 Cantado por Juvenal
 Sim, por Juvenal Galeno
 O poeta, aquele gênio
 O maior dos trovadores
 Aquele coração nobre
 Que a minha vida de pobre
 Muito sentido cantou
 A mais de cem anos eu vivo
 Nesta vida de cativo
 E a proteção não chegou
 Sofro muito e com restrito
 Ainda estou do mesmo jeito
 Que Juvenal me deixou
 Sofrendo a mesma sentença
 Eu já tou perdendo a crença
 E pra ninguém se enganar
 Vou deixar o meu nome aqui
 Eu sou filho do Brasil
 O meu nome é Ceará.

Tais versos revelam a profunda dialogia que Juvenal Galeno estabeleceu com os setores populares do Ceará. A sua sensibilidade em captar suas alegrias e tristezas, sua poesia e imaginário. Ele, um homem rico e letrado, que viveu metade do século XIX e três décadas do século XX, em razão da sua simpatia e admiração pela poesia do povo e a empatia com o homem pobre do interior, deixou uma obra poética das mais valiosas para a compreensão da cultura popular no Ceará.

Como se pôde ver, ao longo desta parte dedicada a Juvenal Galeno, as interpretações sobre a sua obra trazem alguns problemas. Partindo de alguns pressupostos teóricos e metodológicos consagrados pelos estudos literários e historiográficos, as análises atêm-se às categorias de nação ou região, Realismo ou Romantismo, folclore ou popular, como categorias explicativas apriorísticas. Com efeito, tais conceitos são insuficientes para a compreensão da obra do escritor.

Quanto às categorias de nação e região, não foram eles os principais norteadores da criação poética do autor. Galeno em nenhum momento expressou a noção de um país ou de uma região culturalmente constituídos como uma unidade; aliás não era uma preocupação dele. A noção mais corrente em sua obra é pátria, mas esta tem pouca relação com uma identidade nacional. Pátria, para o autor, era tida em seu aspecto jurídico-político, mediante o qual manifestou seus ideais de cidadania.

Pouco frutífero, do mesmo modo, é reduzir a escrita galeneana à vinculação a correntes literárias como o Realismo e o Romantismo. Essa vinculação explica, em parte, a complexa forma como ele representou os personagens e as paisagens locais, e, de certa maneira, as formas poéticas de sua obra. Galeno, entretanto, representou o povo de modo bem particular: nem o ente ideal do Romantismo, nem a depreciação racial do Realismo-Naturalismo; muito mesmo a perspectiva um tanto superior com o qual os a maioria dos escritores do Romantismo e do Realismo se posicionava em relação aos setores populares.

Por fim, é difícil classificar Galeno como folclorista ou poeta popular. Ele, como se analisou, se encontrava nas fronteiras entre essas duas categorias, sendo qualquer uma delas, isoladamente, insuficientes para explicá-lo. O poeta foi um homem abastado e letrado. Dizer que ele era um poeta popular seria um absurdo. Folclorista muito menos. Na verdade, o autor foi, ao longo do tempo, assumindo cada vez mais as modalidades da poesia popular, sua linguagem, suas formas e o imaginário nelas contido, não como algo distinto de sua escrita, mas inerente a ela. Nesse sentido, pode ser considerado um mediador cultural.

Com efeito, procurou-se mostrar que o mais apropriado caminho metodológico no desvendamento da escrita de Galeno consiste em analisar a sua dialogia com cultura popular. Esta, por sua vez, não se restringia somente às festas, poesias, lendas e contos advindos do povo. Juvenal Galeno nos possibilitou vislumbrar amplos aspectos do cotidiano dos setores populares no Ceará: suas perspectivas políticas e sua condição socioeconômica. E o importante a frisar é que esses aspectos dos costumes populares são revelados em um contexto de tensões e acomodações entre as elites dominantes locais e as camadas pobres. O autor buscou colocar-se na perspectiva dos setores populares e incorporá-los em sua escrita. Daí por que, mesmo aquela ideia da simplicidade do homem pobre do campo, uma tópica romântica, estava permeada por um olhar do povo sobre si mesmo, e não apenas um olhar distante e superior. Isso explica também por que não vemos, em toda a obra de Galeno, os qualitativos de rudes, primitivos e bárbaros. Os setores populares certamente não se viam assim.

Enfim, reitera-se a noção de que a obra de Juvenal Galeno está aposta no entrelugar da cultura hegemônica e as culturas subalternas, sendo possível, por seu intermédio, perceber não apenas uma ou outra, mas as relações entre as duas. O entendimento dessa relação foi possível graças ao conceito de transculturação. Por meio dele, foram

percebidos os modos como o autor se apropriou da cultura popular: seu imaginário, sua língua e suas formas textuais ou literárias. Mostrou-se como tais elementos se cruzaram historicamente e em que medida Juvenal Galeno pode ser compreendido como um transculturador literário.

Considerações finais

A escolha de estudar José de Alencar e Juvenal Galeno, procurando entender as suas visões sobre a cultura popular, não foi aleatória. Cada um dos autores, como foi notado, possibilitou compreender formas e perspectivas diversas de abordar e se relacionar com cultura popular.

Os escritos alencarianos voltados para o “popular” situavam-se no contexto de emergência do próprio conceito no Brasil. Percebeu-se que a emergência do popular na obra alencarina trouxe uma especificidade “local”: ela se deu a custo do silenciamento das tradições indígenas e de sua exclusão da cultura nacional: o que trouxe a sua representação como “raça extinta”. Compreendeu-se também que José de Alencar se apropriou da cultura popular com uma perspectiva histórica superior e hierárquica, muitas vezes revelando seu projeto autoritário e conservador. Por fim, entendeu-se que, ao incorporar a cultura popular, a obra do autor apresenta índices de transculturação narrativa quase nulos, procurando demarcar a sua língua, suas formas literárias e sua cosmovisão como acentuadamente diferentes do povo que figurou em suas narrativas. Ou melhor, a dialogia que Alencar estabeleceu com aqueles que tinha em vista representar foi também quase inexistente.

Portanto, com a análise das obras de José de Alencar, percebeu-se o processo com que uma perspectiva nacional colonizadora, com seus padrões ocidentais universalistas, integrou as culturas locais e indígenas com a narração e descrição de suas culturas, sob uma perspectiva hierárquica e elitista. As próprias formas de classificação binária que contrapõem o civilizado e o primitivo, o popular e o culto, os povos com história e os sem história, significaram já uma cosmovisão interessada em compartimentar e racionalizar as culturas, estabelecendo seus lugares na emergente nação brasileira.

O autor de *Iracema* encontrava-se no centro da produção simbólica no Brasil: o Rio de Janeiro. Desde esse centro – a cidade letrada, na definição de Ángel Rama – ele construiu a imagem de nação como uma entidade una e homogênea. Nesse sentido, valem as observações de Antônio Cornejo Polar quanto às questões das comunidades homogêneas e heterogêneas, representadas pela literatura. Conforme o autor,

Na delimitação de seus campos e tarefas, na hierarquia de seus objetos científicos, a história literária costuma privilegiar o conceito de nação e seus derivados. Embora às vezes se trate de um conceito não reflexivo, que além disso está sempre submetido aos confusos vínculos entre nacionalidade e cultura, o uso da ideia de literatura nacional parece garantir a constituição de um corpus relativamente autônomo e homogêneo e de uma tradição mais ou menos unitária e coerente.⁶⁶⁴

A alegoria foi um dos recursos narrativos que Alencar utilizou no sentido de esvaziar a experiência e silenciar as profundas diferenças entre as comunidades culturais do país, pois os significados de tais culturas são estabelecidos *a priori*, por intermédio da ideia anterior de nação. Desta forma, ao figurar o sertanejo e o indígena em sua obra, os qualificativos são quase similares. A força, a agilidade, a sagacidade, o primitivismo, a rusticidade e a ingenuidade são qualidades atribuídas às culturas populares, qualificações cujos sentidos estão em outro lugar: na nação brasileira. Dada a distância entre referente e significado, a imagem das culturas populares é alegórica.⁶⁶⁵

No caso de Juvenal Galeno, não se identifica essa construção nacional unificadora. São vários fatores que concorreram para isso. Em primeiro lugar, o autor não residia no centro político e cultural do país. É certo que teve contato com a literatura romântica e nacional no tempo em que passou na capital para realizar os seus estudos de agronomia,

⁶⁶⁴ CORNEJO POLAR, Antônio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000, p. 158.

⁶⁶⁵ Sobre o conceito de alegoria, consultar: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996 e AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

mas a maior parte do tempo permaneceu na província. Não apenas em Fortaleza, a capital da província, mas em sua fazenda, na Serra da Aratanha. Ademais, Galeno mostrou-se um homem culto, conhecedor das produções letradas, tanto a nível nacional como internacional.

Contudo, é notável que Juvenal Galeno tenha escrito grande parte de sua obra a certa distância da produção simbólica conformadora do nacional. Os seus livros foram praticamente publicados no Ceará e tiveram circulação bem restrita. Sem exceção, eles referem-se às comunidades sertanejas. Neles, são narrados amplos aspectos do cotidiano do sertanejo: o trabalho, a vida doméstica, a política, a religiosidade, a medicina, os contos, as lendas e a poesia. Nesse sentido, a escrita “híbrida” de Galeno possibilitou bem menos entender a emergência do conceito de popular, que “se produz em um determinado estado das forças”, uma história de submissões, em que o irromper de coisas “ditas e queridas” conheceram, nos seus inícios, “invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias”⁶⁶⁶, do que proporcionar a compreensão de uma história social da cultura dos setores populares dos sertões. A análise da obra de Galeno revelou a importância das fontes produzidas pelos letrados no estudo da cultura popular.

Procurou-se mostrar que, diferentemente da visão alegórica de José de Alencar que ligava a cultura popular à nação, as narrativas de Juvenal Galeno se aproximavam bem mais da experiência⁶⁶⁷ do sertanejo. Nesse sentido, identificou-se em sua obra um maior índice de circulação cultural, tomando aqui os conceitos de Carlo Ginzburg⁶⁶⁸ e

⁶⁶⁶ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 23.

⁶⁶⁷ Tomamos o termo experiência de E. P. Thompson que, em seu clássico livro sobre o termo, defende a ideia de que cultura deve ser entendida como um conjunto amplo de modos de pensar e agir, incluindo atividades de trabalho, lazer, pensamento, etc. ver: THOMPSON, E. P. A experiência, um termo ausente. In: _____. *A miséria da teoria*. Rio: Zahar, 1981.

⁶⁶⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Mikhail Bakhtin⁶⁶⁹. Com efeito, não se entreviu em suas narrativas quase ou nenhuma referência à nação, nem mesmo à região, como categorias explicativas e definidoras das práticas sociais.

Por fim, como viu-se, sua obra estabeleceu um intenso diálogo com a poesia oral. Foi escrita tendo em vista não somente o leitor cidadão e letrado, mas também o sertanejo pobre e iletrado. Esse processo de circulação foi tão intenso que muitas das suas poesias foram efetivamente cantadas pelo povo, de forma que ainda podiam ser identificadas pelos folcloristas na década de 1960. É notório que Patativa do Assaré, que ficou conhecido por uma poesia de denúncia à condição do agricultor pobre, tenha feito questão de pontuar a sua inspiração em Juvenal Galeno.

Portanto, Juvenal Galeno não representou o outro como algo exterior e exótico. Ele falou como o outro, cantou como o outro e fez desse conhecimento reivindicações que sintonizavam com suas necessidades e demandas sociais e políticas. O sertanejo, no autor, não é visto como uma peça de museu, um tipo, que se prestasse a um saber erudito e enciclopédico. De sua obra emergiu a experiência, a cosmovisão e a voz do sertanejo.

Enfim, deve-se levar em conta o fato de que a constatação de Peter Burke de que o interesse pela “cultura popular” se deu exatamente quando ela estava começando a desaparecer no final do século XVIII e início do século XIX, refere-se mais precisamente à Europa. Essa afirmação deve ser relativizada ao tratarmos do Brasil. O autor aponta como causas do desaparecimento da cultura popular a alfabetização, o crescimento das cidades, os sistemas de integração nacional favorecidos pela construção de estradas e desenvolvimento dos meios de comunicação. Todos esses fatores eram ainda incipientes no século XIX no Brasil. Portanto, o interesse pelos hábitos e costumes do povo por parte

⁶⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/Ed. Universidade de Brasília, 1999; *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

dos escritores nacionais está mais ligado à formação da nacionalidade do que à constatação de um desaparecimento. Esse é um dos muitos paradoxos da visão dos letrados sobre a cultura popular. A necessidade de criar uma ancestralidade baseada nos costumes do povo, obedecendo a certos moldes, causou um silenciamento do presente em detrimento de uma supervalorização do passado.

No sentido de pensar as diferenças entre José de Alencar e Juvenal Galeno, as noções de povo pedagógico e povo performático, desenvolvidas por Homi Bhabha, também podem ser esclarecedoras. Como povo pedagógico, Bhabha define uma representação do povo como uma “identidade essencialista”, articulada dentro de uma perspectiva arcaica e atávica que fundamenta uma visão tradicionalista da nação. Essa concepção converte o povo em Um, inserindo-o em um tempo abstrato, no qual a temporalidade do vivido é integrada ao tempo espacializado da nação, de forma que conceito de povo “refere-se simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico”⁶⁷⁰. Conforme o autor,

Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em "objetos" históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em "sujeitos" de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo.⁶⁷¹

Como vemos, Bhabha enfatiza o que denomina tempo disjuntivo da nação. O povo pedagógico é representado como uma “teleologia do progresso”, “o anonimato dos indivíduos”, “horizontalidade espacial da comunidade” e do “tempo homogêneo das

⁶⁷⁰ BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998, p. 206.

⁶⁷¹ Id. *Ibid.*

narrativas sociais”.⁶⁷² Essa foi a forma que José de Alencar articulou povo e nação. E apesar de José de Alencar ter dado ênfase a certa diversidade do país, diferenciando o gaúcho do sertanejo, o indígena do mestiço, essa diversidade, contudo, não compromete uma unidade. São retalhos, regiões com costumes típicos, que formavam o mapa da nação brasileira. É do centro, da cidade do Rio de Janeiro, que Alencar constrói uma identidade nacional. Nesse sentido, sua visão coaduna-se com a de outras instituições Imperiais, como a do IHGB, em seu intento de estabelecer uma imagem unívoca do país, levando em conta a história, a etnia, a língua, o território e os costumes. Opera, portanto, com a multiplicidade na forma “todos-como-um”⁶⁷³, totalizando o social.

O povo performático é representado em sua contemporaneidade, em um presente vivo e conflituoso, e geralmente é alheio ou até “antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez ideológica”⁶⁷⁴. Enquanto a noção de povo pedagógico opera com a multiplicidade na forma “todos-como-um”, totalizando o social, o povo performático é vazado por um sentido de localidade, fragmentando o todo homogêneo e deixando emergir a diversidade. Traduz, portanto, “o tempo da mudança no fluxo e refluxo do ritmo não dominante da linguagem”⁶⁷⁵. Acreditamos que Juvenal Galeno escreve nessa fenda, nesse entre-lugar tensionado pelos tempos disjuntivos da nação.

É sintomático o fato de que, ao longo do século XIX, quando o Brasil se tornava um Estado liberal e soberano, pressupondo o povo como um agente político, a narrativa sobre seus costumes o relegasse a um lugar edênico e mítico. A independência política foi um projeto das elites, sem qualquer participação da maioria da população, nativa ou pobre. A palavra independência, aliás, pareceu soar em alguns casos, no imaginário

⁶⁷² Id. *Ibid.*, p. 213.

⁶⁷³ BHABHA, Homi K. “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”. In: *O Local da Cultura*. _____. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998, p. 198-238.

⁶⁷⁴ Id. *Ibid.*, p. 219.

⁶⁷⁵ Id. *Ibid.*, p. 221.

popular, como um grito contra os opressores mais diretos: os comerciantes portugueses, e até os donos de escravos. Percebe-se, no caso, dupla exclusão: uma política, pensada em termos de uma não constituição de uma comunidade de cidadãos⁶⁷⁶, e uma imaginária, constituída com origem na descrição dos costumes populares como entidades míticas e alegóricas. Nesse sentido, é digno de nota o fato de que os populares não foram consultados sobre o seu lugar na emergente nação brasileira, muito menos se o que diziam os escritores sobre eles correspondia ao que pensavam sobre si mesmos. A ideia de “povo”, pensada como formadora da nacionalidade, foi elaborada sem qualquer diálogo com o próprio povo, numa perspectiva de cima. Apenas em alguns raríssimos casos, como foi percebido na análise da obra de Juvenal Galeno, o povo emergiu em suas múltiplas dimensões socioculturais, inscrito em um presente de conflitos, resistências e acomodações.

A elaboração identitária do Nordeste brasileiro está fortemente vincada no que se denomina “cultura popular”. Todo um mercado de bens culturais se desenvolve em torno de temas que tomam as manifestações culturais do povo como algo que deva ser preservado e valorizado. Os produtos da cultura popular integram-se a um mercado e circulam na esfera da indústria do turismo com a marca do que é típico e pitoresco.⁶⁷⁷ Na maioria dos estados do Nordeste, existem grandes feiras onde é possível adquirir produtos de vestuário, culinária, escrita e decoração que se referenciam nos usos e costumes do povo e deles se servem no sentido de reunir valor e criar um determinado “nicho de mercado”. Esse mercado também se desenvolve em torno das danças, folguedos, música e peças teatrais, que têm sua visibilidade em festivais, apresentações turísticas, casas de

⁶⁷⁶ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

⁶⁷⁷ Cf. CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983; *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

show, como em grupos de rua, que realizam suas performances direcionadas ao turista, por vezes, um interessado e potencial consumidor.

Um dos principais promotores da “cultura popular”, entendida como folclore, é o setor público, que cria um conjunto de incentivos estatais a ela direcionados: editais, promoção de festivais, financiamento de grupos folclóricos e políticas de preservação e incentivo das manifestações populares. Nesse caso, além de um interesse estritamente comercial, a cultura popular é entendida como um elemento criador de identidade, local ou regional. Com efeito, um conjunto de medidas tem por objetivo mantê-la viva e preservá-la, pois ela é vista como algo autêntico e capaz de representar a personalidade e o caráter de um povo. Nesse sentido, é comum se ouvir as expressões ‘cultura popular cearense’ e/ou ‘cultura popular nordestina’. O qualificativo de autêntico vem geralmente acompanhado de tradicional, que, além da originalidade, pressupõe a ideia de antiguidade. A cultura popular tradicional seria algo primevo, de um tempo antigo. Neste tempo, ela foi íntegra e no presente é objeto de uma constante desagregação. No passado distante, ela foi criadora de identidade, e por isso deve ser valorizada e preservada, pois corre o risco de se perder, e com ela a própria identidade do povo. Esse paradoxo soa estranho: o povo, inscrito em um presente em que não possui “cultura popular”, deve ser levado a retroagir até um passado em que ainda a possuía.

Logo, um dos problemas expressos nessa concepção é o de que a maioria da população, o tão aclamado “povo”, não tem acesso ou pouco se interessa pelo que é corriqueiramente classificado como cultura popular. Com efeito, opera-se, normalmente, da seguinte maneira: em princípio, elegem-se práticas culturais que se acredita representar o popular; em seguida, verifica-se se tais práticas estão presentes ou não no seio do povo. Caso o povo seja portador de tais manifestações, ele comunga de uma cultura popular; se não, foi tragado pela uniformidade alienante e descaracterizada da cultura de massas.

Estabelece-se, pois, um dilema: temos um povo sem cultura popular e uma cultura popular sem o povo? A resposta mais comum é a de que o povo é massificado pela indústria cultural, que faz circular bens culturais que o brutalizam e alienam, suprimindo aquilo que existe de mais autêntico e verdadeiro na sua cultura, cabendo àqueles mais “iluminados” revelarem ao povo o que é a verdadeira “cultura popular”.⁶⁷⁸

Uma visão como essa causa certamente um incômodo. Enxergar, de um lado, um grupo de privilegiados que consomem uma cultura popular concebida como autêntica e, do outro, o povo imerso nas sombras do obscurantismo cultural, é, na melhor das hipóteses, uma ideia pedante e preconceituosa.⁶⁷⁹ Parte desse embaraço é causada pela ideia que alguns setores mantêm ainda acerca da cultura popular. Convencionou-se chamar de cultura popular um conjunto de manifestações fixas e cristalizadas, tais como o forró pé de serra, o cordel, a festa do Pau de Santo Antônio, o maracatu, o reisado, etc. A presença ou não dessas manifestações no seio do povo o definiria como portador de uma cultura popular. A cultura popular, no caso, é percebida como contida em determinados produtos e suportes e distancia-se das condições de vida e do cotidiano dos sujeitos históricos que a praticam. Isso leva a que deparemos com o outro paradoxo: seria a cultura popular a produção em escala de determinados artigos considerados típicos?

Além do mais, muitos artistas ou grupos artísticos se inspiram na temática popular como uma fonte promissora de criatividade, por vezes obtendo com isso prestígio e reconhecimento. Certamente, nem todos visam a se aproveitar da cultura popular com objetivo estritamente comercial. Muitas das criações artísticas inspiradas na temática popular nordestina partem da admiração que determinados grupos e pessoas nutrem pelos saberes e fazeres do povo. Muitos deles conseguem não se reduzir à folclorização e

⁶⁷⁸ Esse tópico foi discutido com Lucila Basile, resultando em ideias compartilhadas em nossas teses.

⁶⁷⁹ FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário do povo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

revelar elementos importantes da cultura popular. A tensão entre cultura popular e folclore pode ser mais bem compreendida por meio daqueles conceitos que foram manuseados nesta tese, ou seja, entender as trajetórias desses grupos ou sujeitos, a forma como se apropriam da cultura popular e o modo como realizam uma transculturação dos conteúdos e formas populares.

Concluindo, pergunta-se, então, qual a importância de José de Alencar e Juvenal Galeno para a compreensão histórica do pensamento social brasileiro. Não seria de todo equívoco suscitar que ambos procederam com posturas paternas em relação do povo. O primeiro, por meio de um ato adâmico, que nomeia o mundo, constrói um passado mítico, enquanto que o segundo coloca-se como um protetor dos pobres, nas variantes de núcleos desabonados. O primeiro resolveu tomar para si a construção da nação mediante uma força unificadora, apoiada em seus elementos diferenciais. O segundo, ouviu, conheceu e teceu uma pátria conjugada na fala da diversidade do povo, mediada pela escrita do letrado. Ambos transfiguraram a realidade com a engenharia da arte. O primeiro, José de Alencar, apegou-se à ficção, e o seu presente ou 'nação' a serem construídos são representados pictoricamente mediante a alegoria do popular; o segundo, na dialogia que estabelece em seu caminho, permitiu-se perpassar pelo olhar do poeta e, desse modo, chega às suas letras, uma apreensão sensível, com ecos da realidade de seu tempo.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes Documentais⁶⁸⁰

A. José de Alencar

ALENCAR, José de. “O nosso cancioneiro”. In: *Obra completa*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893. *

_____. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, (Edição do Centenário de Iracema).

_____. “Benção paterna”. In: _____. *Sonhos D’ ouro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

_____. *O sertanejo*: romance brasileiro, v.1 e 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

_____. *Senhora*: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

_____. *O gaúcho*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.

_____. *Guarani*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diario, 1857.

ALENCAR, José de Alencar. *Ao correr da pena*. São Paulo: Typ. Allemã, 1874.

_____. Pós-escrito a Iracema. In: *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Edição do centenário de Iracema).

_____. Questão filológica. In: *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Edição do centenário de Iracema).

⁶⁸⁰ As primeiras edições das obras foram consultadas no endereço: <http://www.bbm.usp.br/>, consultado em 05 de outubro de 2015.

B. Juvenal Galeno.

GALENO, Juvenal. *A machadada: poema fantástico e A porangaba: lenda americana*. Fortaleza: Secult, 2010.

_____. *Cenas populares*. Fortaleza: SECULT, 2010.

_____. *Folhetins de Silvanus*. Fortaleza: SECULT, 2010.

_____. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978.

_____. *Medicina caseira*. Fortaleza: SECULT, 2010.

_____. *Prelúdios poéticos*. Fortaleza: Comercial, 2010.

GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno. 1969.

_____. *Lyra cearense*. Fortaleza: Comercial, 2010.

_____. *Quem com ferro fere com ferro será ferido/ Canções da Escola*. Fortaleza: Comercial, 2010.

Outras Fontes

ABREU, Capistrano de. “A literatura brasileira contemporânea”. In: _____. *Ensaios e Estudos: crítica e história. 1ª série*. Rio Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu; Livraria Briguie, 1931, p. 61-110.

ARARIPE JUNIOR, T.A. *Carta Sobre a Literatura brasílica*. Rio de Janeiro: Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869.

_____. *José de Alencar: perfil literário*. Rio de Janeiro: Typografia da Escola Serafim José Alves, s/d.

_____. Cantos populares do Ceará. In: JÚNIOR, T.A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. V. I.

ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Disponível: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/discursohbr.pdf, Acesso em: 2 de Agosto de 2015.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880)*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

_____. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional – Editora, 1883. Vol. 1 e 2 (notas de Teófilo Braga).

_____. *Uma esperteza : os cantos e contos populares do Brasil e o Sr. Theophilo Braga*. Protesto por Sylvio Romero. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, 1887.

_____. *Contos Populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional – Editora, 1885.

Referências Bibliográficas

ABRAMS. M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel português/Folhetos Nordestinos: confrontos*. (Tese de doutorado). São Paulo: IFCH/UNICAMP, 1993.

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito, várias histórias. In: ABREU, Martha e SOHIET, Raquel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temática e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa de José de Alencar*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL/UNICAMP, 2003.

AGUIAR, Antônio Sérgio Pontes. *Juvenal Galeno: romantismo e poesia popular em lendas e canções populares (1865)*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013. (Dissertação de Mestrado).

AIRES, Mary Pimentel. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

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

ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. *Adolfo Caminha e Rodolfo: Teófilo: A cidade e o campo na literatura naturalista cearense*. Fortaleza, UFC, 2001. (Dissertação de Mestrado).

_____. Educar e civilizar: um projeto das elites letradas para o Ceará no final do século XIX. *Educação em Debate* (UFC), v.1/2, 2009, p. 150-163.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, 1995, p. 145-151.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Francisco Alves de. O pioneiro do folclore no Nordeste. *Revista do Instituto do Ceará, tomo LXII, ano LXII*. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda., 1948.

ANDRADE, Manoel Correia de. *O homem e a terra no Nordeste*. Contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 5ª edição. São Paulo: Atlas AS, 1986.

ARAÚJO, Maria do Carmo Ribeiro. A participação do Ceará na Confederação do Equador. In: SOUSA, Simone de (org.). *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1995.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites no século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Otacílio. *Fortaleza descalça: reminiscências*. Fortaleza: Ed. UFC, 1992.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da *poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP; HUCITEC, 1998.

BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. p. 85-105.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BARROS, Paulo Sérgio. *Confrontos invisíveis: colonialismo e resistência indígena no Ceará*. São Paulo: Annablume, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vicchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERBEL, Márcia. Pátria e patriotas em Pernambuco (1817-1822): nação, identidade e vocabulário político. In: JANCÓS, István. *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, Ed. Unijuí; FAPESP, 2003.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BEZERRA, João Clímaco. *Juvenal Galeno: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959. (coleção Nossos Clássicos).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Pós-Lit.- Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, 2003.

BÓIA, Wilson. *Ao redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza: IOCE, 1986.

BORGES, Valdeci Rezende. *Manuel Pinheiro Chagas leitor crítico de José de Alencar: a censura e a resposta*. *Intellèctus*, ano IX, n.2, 2010.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BREUILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. p. 85-105.

BROCA, Brito. *Naturalistas, Parnasianos e Decadentistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CÂMARA, José Aureliano S. Apresentação à Primeira Edição. In: GALENO, Juvenal. *Cantigas populares*. Fortaleza: SECULT, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. V. 1 e 2.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

CÂNDIDO, T. A. P. *Proletários da seca: arranjos e desarranjos nas fronteiras do trabalho*. Fortaleza, UFC, 2014. (Tese de doutorado).

_____. Rasgas-Listas no Ceará: aspectos de uma sedição sertaneja. *Trajeto* (UFC), v. 6, p. 23-48, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial e Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Relume-Dumará, 1996.

_____. Brasil: nações imaginadas. In: *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268.

_____. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2002.

_____. *Pontos e bordados: escritos de história e de política*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1998.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. Rio de Janeiro Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro.

CARIRY, Rosenberg. *Patativa: poeta do Brasil*. In: <http://www.blogfariasbrito.com/2009/02/patativa-poeta-do-brasil.html>

CASCUDO, Luis da Camara. Juvenal Galeno. In: *Anais da Casa Juvenal Galeno*. Fortaleza: Casa de Juvenal Galeno, 1958.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A.

_____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global editora, 2012.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*. São Paulo: FFLCH/USP, 2012. (Dissertação de Mestrado).

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CATROGA, Fernando. Pátria, nação, nacionalismo. In: TORGAL, Luiz Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coordenadores). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

CHAGAS, Pinheiro. Literatura brasileira – José de Alencar. In: *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Edição do centenário de Iracema).

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995.

COLETTI, Vittorio. A padronização da linguagem: o caso italiano. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CORNEJO POLAR, Antônio. *O Condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

COSTA, Adriane A. Vidal. José Veríssimo: o sujeito e o espaço na construção da nação brasileira. *Paralelo 20 (Belo Horizonte)*, Belo Horizonte, v. 2, p. 35-46, 2004.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*. Momentos decisivos. 7ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura/ FAPESP, 1992/ 1998.

DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaio de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DAL ROSSO, Sadi. *Condições estruturais de emergência do associativismo e sindicalismo do setor de educação: leitura a partir de dados censitários brasileiros*. In: Seminário Internacional da Rede de pesquisadores sobre Associativismo e Sindicalismo dos Trabalhadores em Educação. Rio de Janeiro, 22 e 23 de abril de 2010.

DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir da (orgs.). *Os manuscritos do botânico Freire Alemão*. Catálogo e transcrição. Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v.81, 1961.

DECCA, Edgar Salvadori de. O que é o romance histórico? Ou, devolvo a bola para você Hayden White. In: AGUIAR, Flavio et al. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

DOLHNIKOFF, Miriam. Elites regionais e a construção do Estado nacional. In: JANCSÓ, István. *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo, Hucitec/ Unijui, 2003, p. 345-364.

DORATIOTO, Francisco. *A maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo, Cia das Letras, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 33. V.1.

Enciclopédia da música popular: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário do povo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GADELHA, Georgina da Silva. *Os saberes do corpo: a “medicina” caseira e as práticas populares de cura no Ceará (1860-1919)*. Fortaleza: UFC, 2007. (Dissertação de Mestrado).

GARRETT, Almeida. *Obras completas*. Rio de Janeiro/Lisboa: H. Antunes Livraria Editora, 1904, p. 401. (Edição prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga).

GERBI, Antonello, *O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GIRARDET, Raul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

HROCH, Miroslav. “Do movimento nacional à Nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa”. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

KADAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009.

KRAAY, Hendrik Repensando o recrutamento militar no Brasil Imperial. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 3, n. 3: 113-151, 1999.

KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2001.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo: USP, 2010. (Tese de Doutorado).

LIMA, Ivana Stolze. A língua brasileira e os sentidos de nacionalidade e mestiçagem no Império do Brasil. *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p. 334-356.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. In: *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro Topbooks, 2007.

MACEDO, Dimas. Estudo crítico e biográfico de Juvenal Galeno. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978.

MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

MAILHE, Alejandra. Brasil, margens imaginários: lo popular em la novela y el ensaio del siglo XIX a la vanguardia. Buenos Aires: Lumiere, 2011, p. 13-70.

MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Moderna, 1997.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A Nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Fortaleza, UFC, 2015. (Tese de Doutorado)

MARQUES, Janoti Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações*. Fortaleza: UFC, 2008. (Dissertação de Mestrado).

MARTINS, Ana Luiza Rios. *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 –1920)*. Fortaleza: UECE, 2010. (Dissertação de Mestrado).

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. São Paulo: IEL/UNICAMP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

_____. *Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, USP, 13 a 17 de julho de 2008.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: editora Hucitec, 2004.

- MATTOSO, Kátia. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAYER, Marlyse. Saint Clair das ilhas ou os desterrados da Ilha da Barra. In: DUTRA, Eliana de Freitas, Org; MOLLIER, Jean-Yves, Org. *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MIGNOLO, Walter D. *História locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo, no séc. XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MORAIS PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.
- MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 375-458.
- MORGAN, Prys. Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período romântico. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A Invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- MOTA, Leonardo. *Viroleiros do Norte*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- NEVES, Lúcia Maria B. P. das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios (colonialismo e repressão cultural)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.
- NOGUEIRA, João. *Fortaleza velha*. Fortaleza: Edições UFC; PMF, 1980.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: KNAUSS, Paulo, AZEVEDO, Cecília, ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 229-268.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- _____. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OLIVEIRA, Saulo Veiga; ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O suicídio de escravos em São Paulo nas últimas duas décadas da escravidão. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.15, n. 2, 371-388, abr.-jun. 2008.

- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Tese de doutorado: IFCH- Campinas, 1999.
- PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e as visões do Brasil. Rio de Janeiro: UFF, 2006. (Tese de Doutorado).
- PERRONE-MOYSÉS, Leila. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estud. Avançados*. [online]. 1997, vol.11, n. 30.
- _____. *Vire e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias sobre o urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.
- PINHEIRO, Francisco José. O homem livre - pobre e a organização das relações de trabalho no Ceará. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, v. 20-21, nº 1e2, 1989/90, p. 199-230.
- PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coordenadores). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Comissão das borboletas: a ciência do império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2003.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999.
- RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RAMOS, Xisley Araújo. *Por trás de uma fuga nem sempre há um crime: o recrutamento a laço e os limites da ordem no Ceará (1850-1875)*. Fortaleza, UFC, 2003. (Dissertação de mestrado).

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Tambores e tremores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Org.). *Carnavais e outras F(r)estas. Ensaios de História Social da Cultura*. São Paulo: UNICAMP/CECULT, 2002, v. 1, p. 101-155.

_____. Quilombos e revoltas escravas no Brasil: nós achamos em campo a tratar da liberdade: oitocentista. *Revista USP*, n.º 28, dezembro/ fevereiro, 1995/1996, p. 29.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008. (Tese de doutorado)

RIBEIRO, Maria Aparecida. Da princesa Santa Joana a índia saudosa do amigo: o medievalismo em Gonçalves Dias. *HVMANITAS*, vol. L, 1998.

_____. Exílios de Iracema: da nova raça à diluição da identidade brasileira. *Agália*, n.º 33 e 34, 2.º semestre de 2005, p. 199-206.

_____. Jakaré-Ouassou e a luta pela hegemonia literária. *Máthesis*, 6, 1997.

_____. *Literatura brasileira*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. *Sentido que a vida faz*. Porto: Campo das Letras, 1997.

_____. Projeto e realização épica em José de Alencar. *Hist.R.*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan. /jun. 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução: do CPC à era da TV*. São Paulo, Ed. Da UNESP, 2014.

RIEDEL, Oswaldo. Apresentação à Primeira Edição. In: GALENO, *Juvenal. Medicina caseira*. Fortaleza: SECULT, 2010.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880)*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

ROSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAID, Edward W. *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-116.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SECRETO, María Verónica. *(Des)medidos: a revolta dos Quebra-Quilos*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SOBRINHO, José Hilário Ferreira. “*Catirina minha nega, teu sinhô tá te querendo vende pero nunca mais te vê, Amaru Mambirá*”: o Ceará no tráfico interprovincial –1850-1881. Dissertação de Mestrado – UFC. Fortaleza, 2005.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUZA, Ricardo Luiz. O antilusitanismo e a formação da nacionalidade. *Politéia: História e Sociedade, Vitória da Conquista*, v. 5, nº 1, 2005, p. 133-151.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras de civilização: ensaios*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria*. Rio: Zahar, 1981.

_____. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. Folclore, antropologia e história social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. NEGRO, Antônio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.) Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.

TREVOR-ROPER, Hugo. A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: A HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

VALE, Carlos Guilherme Octaviano do. Aldeamentos Indígenas no Ceará: revendo argumentos históricos sobre o desaparecimento étnico. In: PALITOT, Estevão Martinhs. *Na Mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009, p. 106-154.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VIEIRA JUNIOR, Antônio Otaviano. *Entre paredes e bacamartes: história da família no sertão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha; HUCITEC, 2004.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

VILLALTA, Luiz Carlos. Pernambuco 1817, “encruzilhada de desencontros” do Império Luso-Brasileiro: notas sobre as ideias de pátria, país e nação. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 58-91, junho/agosto, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. V. 1 e 2.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no Século XIX*. São Paulo: EDUSP 1992.

_____. Teoria da história e escrita literária. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGRV. 7, n. 13, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

Alucinação - Belchior

Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto ou oba oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais
Eu não estou interessado em nenhuma teoria,
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia,
E meu delírio é a experiência com coisas reais
Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro
Os humilhados do parque com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas dessas capitais
A violência da noite, o movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais
Cravos, espinhas no rosto, Rock, Hot Dog, "play it cool, Baby"
Doze Jovens Coloridos, dois Policiais
Cumprindo o seu (maldito) duro dever e defendendo o seu amor e nossa vida
Cumprindo o seu (maldito) duro dever e defendendo o seu amor e nossa vida
Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria, em nenhuma fantasia, nem no algo
mais
Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas me interessa mais
Amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais
Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro
Os humilhados do parque com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas dessas capitais
A violência da noite, o movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais
Cravos, espinhas no rosto, Rock, Hot Dog, "play it cool, Baby"
Doze Jovens Coloridos, dois Policiais
Cumprindo o seu (maldito)duro dever e defendendo o seu amor e nossa vida
Cumprindo o seu (maldito)duro dever e defendendo o seu amor e nossa vida
Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria,
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Longe o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas me interessa mais
Amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais