

Entrelaces

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UFC
ANO VI – Nº 7 – JAN.-JUN. 2016
ISSN 1980-4571

NACIONALISMO em suas diversas formas



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS DA UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UFC
ANO VI – Nº 7 – JAN.-JUN. 2016
ISSN 1980-4571



Universidade Federal do Ceará - UFC

Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

CONSELHO EXECUTIVO

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Amanda Jéssica Ferreira Moura - UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos - UFC
Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos - UFC
Solange Maria Soares de Almeida - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC

EDITORES DE ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

CAPA

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC

REVISORES

Amanda Jéssica Ferreira Moura - UFC
Francisco Wilton Lima Cavalcante - UFC
Solange Maria Soares de Almeida - UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Prof^a. Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Prof^a. Ana Maria César Pompeu - UFC
Prof^a. Ana Maria Domingues de Oliveira -
UNESP/ASSIS
Prof. Álvaro Santos Simões Júnior - UNESP/ASSIS
Prof. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC
Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC
Prof. Dumar Daniel Rinaldi Pollero - UNAM
Prof^a. Germana Maria Araújo Sales - UFPA
Prof. Marcelo Magalhães - UFC
Prof^a. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG
Prof. Orlando Luiz de Araújo - UFC
Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza - UERJ
Prof^a. Roseli Barros Cunha - UFC
Prof. Ulisses Infante - UNESP

Apresentação

O número 7 (jan-jun de 2016) da **Revista Entrelaces** vem a público com o dossiê "Nacionalismo em suas Diversas Formas", cujos artigos são assinados por especialistas de distintas trajetórias acadêmicas. Estes pesquisadores utilizam-se de diferentes perspectivas teórico-metodológicas para tratar de assunto que, desde o início do século XIX, tornou-se recorrente em nossa literatura, tanto pela necessidade de afirmação ou fortalecimento da identidade nacional diante de outras nações, como pela procura de autonomia na jurisdição do pensamento e da cultura. Assim, com a divulgação de pesquisas sobre esta instigante temática a Entrelaces busca cumprir sua proposta de disseminar conhecimentos produzidos pela comunidade científica, bem como de estimular o uso de diferentes fontes para a pesquisa em Literatura.

Ana Marcia Alves Siqueira
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC

Nacionalismo em suas diversas formas

No universo cultural, a ideia de nacionalismo sempre teve peso dois, pois foi o caminho pelo qual artistas e intelectuais enveredaram para, através de suas obras e de sua força de expressão, buscar o fortalecimento diante de outras nações, sua independência ou autonomia na jurisdição do pensamento. Nesse âmbito, no Brasil, as manifestações remontam ao século XIX. O período foi marcado por um sentimento nacionalista motivado, em especial, pela independência, em 1822. Os artistas e intelectuais, ditos “românticos”, voltaram-se para si mesmos, e neste “si” estavam inseridas as concepções de nação, pátria, território. É exemplo dessa exaltação o enlevo poético de Gonçalves Dias, o sentimento nostálgico de Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, o engajamento social de Castro Alves, o compromisso intelectual e alegórico de José de Alencar, que pretendia com seu projeto literário uma espécie de mapeamento étnico-cultural do Brasil. Buscava-se a identificação do país com suas raízes mais profundas, históricas, linguísticas e culturais. O sentimento nacionalista é retomado décadas depois, no campo das ideias, com a Semana de Arte Moderna, liderada principalmente por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que compunham o Grupo dos Cinco, juntamente com Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia, além da participação de dezenas de intelectuais e artistas, como Manuel Bandeira, Graça Aranha, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e outros. Várias obras, movimentos, revistas e manifestos grassaram o cenário intelectual com propostas radicais de novos modelos de expressão, cada um com sua forma distinta de apresentar o “nacionalismo”: revista *Klaxon*, movimentos Pau-Brasil, Verde-Amarelismo, Anta. A Antropofagia, inspirada nos rituais dos índios brasileiros de devorar o inimigo para se apropriar de sua força, proposta por Oswald de Andrade, propõe o

devoramento simbólico da cultura estrangeira, sem com isso abdicar da identidade local. Para este número, então, a *Entrelaces* traz à discussão este tema que sempre provoca questionamentos nas páginas acadêmicas: “Nacionalismo em suas diversas formas”.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

Nossa capa

A imagem da capa desta edição de Entrelaces é uma aquarela elaborada especialmente para a revista. A composição tem formas geométricas ao fundo, em disposição que lembra os mosaicos. Sobre essas áreas previamente pinceladas, a aquarela líquida foi aplicada a bico de pena, com efeito texturizado de hachuras.

Como se trata de síntese alegórica do nacionalismo, a composição recupera alguns ícones da construção de nossa identidade nacional, sobretudo na fase modernista. Assim, com o uso das tintas de nossa bandeira e a cor de nossa mestiçagem, propus uma mescla entre o geométrico e o orgânico. Os pequenos módulos geométricos tanto recuperam as formas das bandeirinhas de Volpi, na parte superior da composição, como as colunas de Niemeyer, que formam a base do trabalho. Sobre esses elementos geométricos, destaca-se uma referência ao Abaporu, de Tarsila do Amaral, obra que é símbolo modernista de nossa antropofagia cultural.

José Leite Jr.

**Professor do Departamento de Literatura
da Universidade Federal do Ceará - UFC**

Sumário

AS APROPRIAÇÕES DA LITERATURA ANTISSEMITA NO ROMANCE <i>AS MINAS DE PRATA</i>, DE JOSÉ DE ALENCAR: O POVO JUDEU NO PROCESSO IDENTITÁRIO DA NAÇÃO Rafaela Mendes Mano Sanches	08
EM BUSCA DE UMA NOVA RAZÃO POÉTICA: O LIRISMO MODERNO DE MÁRIO DE ANDRADE Josenildo Ferreira Teófilo da Silva	31
GÊNERO E ALTERIDADE NO NACIONALISMO IRLANDÊS Raimundo Sousa	43
<i>O CORCUNDA DE NOTRE-DAME</i> E <i>A ESCRAVA ISAURA</i>: UM DIÁLOGO ENTRE VICTOR HUGO E BERNARDO GUIMARÃES Rodrigo Torres Dias	63
O LOCAL E O UNIVERSAL: <i>DONA GUIDINHA DO POÇO</i> E <i>MADAME BOVARY</i> E A PERSPECTIVA FORMATIVA DA LITERATURA BRASILEIRA Luís Augusto Fischer / Jackson Raymundo	74
O NACIONALISMO BRASILEIRO E O INDIANISMO EM FORMA DE POEMA: A EXALTAÇÃO DO EU LÍRICO FEMININO E DO AMOR RECHAÇADO EM <i>MARABÁ</i>, DE GONÇALVES DIAS Yzy Maria Rabelo Câmara / Yls Rabelo Câmara	88
O NACIONALISMO BRASILEIRO EM SUAS DIVERSAS FORMAS: A VOZ DO NORDESTE REPRESENTADA PELO CANGAÇO NO ROMANCE REGIONALISTA <i>O CABELEIRA</i>, DE FRANKLIN TÁVORA Yls Rabelo Câmara / Yzy Maria Rabelo Câmara	99
OS LUGARES DE MEMÓRIA E A SÃO PAULO DA DÉCADA DE XX: UMA ANÁLISE SOBRE <i>PAULICEIA DESVAIRADA</i> DE MÁRIO DE ANDRADE Raniere de Araújo Marques	113
A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA E DE MEMÓRIAS ACERCA DA COLONIZAÇÃO BRASILEIRA EM <i>PAU BRASIL</i>: UM ESTUDO CRÍTICO ACERCA DA RECRIAÇÃO DA PLURALIDADE DE IDENTIDADES BRASILEIRAS PELOS MODERNISTAS Clarissa Loureiro / Antonio Francimar da Silva Lima	124

AS APROPRIAÇÕES DA LITERATURA ANTISSEMITA NO ROMANCE AS MINAS DE PRATA, DE JOSÉ DE ALENCAR: O POVO JUDEU NO PROCESSO IDENTITÁRIO DA NAÇÃO

Rafaela Mendes Mano Sanches¹

Resumo

Este artigo analisa as representações do povo judeu no romance *As Minas de Prata*, de José de Alencar, a partir da imagem histórica dos hebreus como povomarginal e apátrida,desafiante aos ideais identitários. A produção da obra alencarianaentre os anos de 1862 e 1865 está em processo dialógico com o que outras manifestaçõesartísticas e literárias e, principalmente, a circulação e recepção do romance-folhetim *O Judeu Errante*, de Eugéne Sue,na imprensa fluminense,levantam sobre os aspectos tipificantes dos israelistas. As formulações dos judeus na relação dialética entre nacional e internacional repensam a composição de seus estereótipos, construídos no cerne do mito cristão, e redimensionam o mito do complôdesse povo. Sensível a sua época, José de Alencar reapropria-se da literatura antissemita, em repercussão, e ficcionalizao judeu como personagem conspirador e traidor, problematizando a participação dos israelitas no processo civilizatório.

Palavras-chave

José de Alencar.Manifestações artísticas.Literatura antissemita.Recepção. Adaptação.

Abstract

This study analyzes the representations of the Jewish people in the novel *As Minas de Prata* (*The Silver Mines*), by José de Alencar, from the historical image of the Jews as marginal people and stateless, challenging the identity ideals. Alencar's work between 1862 and 1865 establishes a dialogical process with what other literary manifestations and especially the circulation and reception of the feuilletonistic novel *O Judeu Errante* (*The Wandering Jew*) present as typifying aspects of the Israelites. The formulations of Jews within the national-international dialectic rethink the composition of their stereotypes, built on the core of the Christian myth, and resize the myth of the conspiracy of such people. Sensitive to his time, José de Alencarreappropriates anti-Semitic literature and fictionalizes the Jew as a conspirator and traitor character, questioning the participation ofIsraelin the civilizingprocess.

Keywords

José de Alencar. Artistic manifestations. Anti-Semitic literature. Reception. Adaptation.

¹ Doutora em Teoria e História Literária, na área de Concentração em História e Historiografia literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Rafaelamsanches@gmail.com <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4239718D8>

Introdução

No ano de 1838, Gonçalves de Magalhães escreve a primeira peça considerada nacional *Antônio José ou O Poeta e A Inquisição*. A encenação teatral é baseada na biografia de Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo, que nasceu no Rio de Janeiro, no século XVIII, foi perseguido pela Inquisição e acusado de judaísmo. Refletindo sobre a condição do poeta como sujeito marginalizado, sensível às camadas desprestigiadas da sociedade, sujeito à opressão, neste caso, religiosa, e vítima da violência colonial e católica dos setecentos, Magalhães representa o dramaturgo e o literato que, muitas vezes, sofre para alcançar o sucesso. Nessa relação de afinidades entre a sensibilidade do judeu e a do escritor à sociedade, Magalhães explora o aspecto aculturado e apátrida do judeu Antônio, oriundos do fato de o personagem não desenvolver o sentimento de pertença, o que, na peça, lhe permitiria distanciamento suficiente para criticar a sociedade setecentista e debater sobre sua época. Ora, a escolha do literato oitocentista coloca em pauta o poeta frente à sua sociedade, com implicações para a visão sobre o papel do artista no período oitocentista, em que se inscreve, por exemplo, o discurso do poeta como guia dos povos. Sob essa ótica, o autor reaproveita os estigmas dos judeus numa articulação com a sugerida situação precária dos literatos e de sua tarefa na constituição da pátria.

Desdobrando essa leitura, Magalhães, consciente dos problemas identitários do País, enxerga na figura de Antônio, poeta descendente do povo hebraico, o representante da nação, seja pelo sincretismo religioso do dramaturgo, seja por sua imagem de indivíduo cindido. A condição conflituosa do judeu num território dirigido pela Inquisição, ora acusado de judaísmo, vítima de sua origem religiosa, ora encarado como sujeito fragmentado, que, no acomodar de outras doutrinas, convive com culturas, mitos e imagens variadas, experimentando o entre-lugar, promove uma crise identitária, um desajuste, que estabelece uma ponte com as questões nacionais do Brasil.

No caso dessa tragédia, a cultura hebraica pensada a partir do protagonista metaforiza os problemas da pátria, visto que até então o conceito do que é ser brasileiro não se tem definido. Nesse momento, os letrados brasileiros buscam parâmetros nacionalistas, pensados no trânsito entre fronteiras artísticas, históricas e políticas. À

medida que procuram por um referencial identitário, as representações e difusões de diferentes culturas e etnias ou são aproveitadas na elaboração dos paradigmas nacionais ou são vistas como obstáculos aos ideais de unidade política e religiosa. Neste ponto, o povo israelita, ao ser interpretado sob o prisma religioso, deslocado para o cerne do problema eclesiástico no país, é demarcado como desafiante ao predomínio do catolicismo e à reescrita do passado nacional, sobretudo, à luz do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro². Sob essa égide, o grupo judaico é encarado dentro do princípio dialético entre nacional e católico, e estrangeiro e não-católico, tensionando a suposta ideia de homogeneidade nacional. Isso quer dizer que, mesmo a peça de Magalhães, na qual o personagem judeu é o herói, o autor, ao explorar a natureza dúplice e cindida do hebreu, expõe a relação problemática desse imigrante com a nação. Se por um lado, Magalhães problematiza tais relações, os sócios do referido Instituto Histórico buscam resolver tal impasse. Uma vez que o discurso do IHGB sobre o período colonial se debruça na formulação de mitos daquele momento, como o da união nacional, ele confere à mitificação do passado parte de suas respostas e soluções. Não por acaso, elas se inscrevem, sobretudo, no contexto da Guerra Holandesa, cuja luta constante dos colonos considerados católicos contra os estrangeiros “hereges”, cabe citar os judeus, serve de amparo ao discurso homogêneo pretendido pelo Instituto em torno do sentimento nacional e da religião católica. Ou seja, o IHGB, ao discutir a Guerra Holanda, projeta os desafios das configurações políticas e religiosas do “Brasil Holandês” sob o domínio de protestantes, aliados com judeus, deixando entrever sua solução por meio da expulsão dos não-católicos. Dessa maneira, os escritos do Instituto sobre a *guerra brasílica* legitimam o vínculo entre sentimento nacional e religião católica³, estabelecendo pontes interpretativas entre distintos períodos –o colonial e o oitocentista.

Com efeito, o Brasil pós-independência é um país que procura seu espaço, seu lugar, criando seus representantes pátrios na construção ideológica do passado único

² A Revista do IHGB, no decorrer dos oitocentos, fornecia um modelo metodológico no estudo do passado, pautado pela projeção de aspectos nacionais e de reminiscências patrióticas e marcado por um discurso contínuo entre passado e presente. A proposta de confeccionar um passado único e coerente que servisse aos ideais do Estado pertencia ao projeto dos letrados desse círculo que “[...] desencravaría dos estratos do passado, da espessura histórica de instituições, eventos e personagens, os fatos necessários para recompor, no contínuo homogêneo do tempo, a História da Nação” (FERREIRA, 2002, p. 20.).

³ Tomamos como referência o texto do Cônego Pinheiro: PINHEIRO, Cônego Fernandes. *O Brasil Holandês*. RIHGB, tomo XXIII, 1860.

e coerente, no qual a temática da imigração tange às preocupações do período. Sendo o judeu um personagem imigrante por excelência, sobretudo, vinculado à caracterização de “homem marginal”, ele incomoda as frouxas e ainda frágeis concepções de nacionalismo, pois “[...] Seu desprendimento [refere-se ao homem marginal] e postura crítica geram, muitas vezes, demonstrações de rancor e hostilidade que, aliados ao etnocentrismo, irão propiciar a formação de imagens estereotipadas e de mitos a seu respeito.” (BERGERMAN, *op.cit.*, p.24.)⁴

Logo, o desprendimento do judeu de um território cria barreiras à sua aceitação no Brasil. Atrelado ao fato de não pertencer a um território, sua religiosidade ameaça o catolicismo, religião oficial do Império. Acompanhados pelas tipificações de povo apátrida, marginal, e deslocado, os israelistas são repensados no contexto brasileiro seja ligados aos aspectos nacionalistas, que tange às preocupações locais, seja à literatura antissemita⁵, que ganha repercussão nessa época à luz de debates fomentados na imprensa periódica sob a dialética nacional-internacional e, principalmente, sob a circulação do romance francês *O Judeu Errante*, de Eugène Sue. Essa temática possibilita relações aproximativas e/ou relações distanciadas entre espaços e países distintos, a partir dos diálogos que as representações estéticas, de caráter antissemita, criam e estabelecem com uma rede de sociabilidade, constituída, em parte, pelas discussões e reflexões que movimentam esse assunto nos jornais fluminenses das décadas de 1840 e 1850.

No quadro político e econômico brasileiro, os letrados discutem a necessidade de mão de obra e de pessoas que povoassem o país, suscitando controvérsias em torno dos perfis dos israelitas, e, nesse âmbito, a ideia de colonos e imigrantes judeus se esbarra com as suas imagens concebidas por uma tradição

⁴ O povo judeu é caracterizado sob a noção de marginalidade, pois “ao contrário da identificação unitária que o grupo judeu tem de si mesmo, a característica que define o judeu: a sua situação de estrangeiro e de diferente, levou Stonequist [na obra *O Homem Marginal*] a defini-lo como um típico ‘homem marginal’”. Sendo assim, o israelense pode ser considerado um sujeito híbrido, pois perpassa por processos de aculturação, não se ligando, segundo Stonequist, a convenções e costumes locais. “Ele [o judeu] aprende a olhar o mundo em que nasceu e se educou com alguma coisa de desprendimento de um estranho.” (BERGERMAN, *op. cit.*, p.22 e 23).

⁵ Nesse trabalho, usamos o termo - literatura antissemita - no sentido mais amplo, englobando a produção e circulação de discursos e narrativas de ataque aos judeus, pois designamos a *grosso modo* literatura antijudaica um discurso marcado socialmente pelo combate em todas as frentes contra um inimigo que se imagina estar em todo e em qualquer lado.

antissemita, cujo tom negativo é incorporado nas distintas manifestações de artes e outras narrativas.

Parte dos letrados, que se lança na tarefa de pensar os israelitas, perpassa pela preocupação religiosa, interligada à manutenção da unidade nacional no território brasileiro. No campo artístico, as imagens tipificantes dos hebreus produzem efeitos de sentidos preconceituosos, ligando-se ou não à questão nacionalizante.

Entre os homens de letras brasileiros, José de Alencar destaca-se na função de representar a pátria, pois preocupado com a construção de uma literatura autenticamente nacional, escreve romances cujas temáticas refletem sobre a formação do povo brasileiro e de seu caráter nacional. Assim, esse literato não poderia se esquivar ao referido assunto – a temática do judeu – visto que, envolvido com as discussões sobre os procedimentos da colonização e imigração, ora na imprensa ora na confecção de obras, que respondem a sua época, projeta no romance histórico *As Minas de Prata* (1862-1865) a construção étnica-cultural do brasileiro, e, nessa temática, o judeu constitui parte da população colonial imigrante. O autor confecciona um romance interventivo, estabelecendo pontes entre as reflexões contemporâneas ao seu escrito e a ficcionalização do passado colonial. Trilhando os possíveis paradigmas de “o que e como é ser brasileiro”, a forma estética de *As Minas de Prata* mescla ingredientes de uma tradição literária antissemita na composição do povo e de sua cultura popular, que Alencar ressignifica, presas às temáticas de sua prosa – a religião e a miscigenação de raças.

A preocupação em torno dos elementos de miscigenação e do espírito de um povo ocupa espaço relevante, em sua produção ficcional de natureza histórica, elaborados em obras anteriores a *As Minas*, como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Porém, nesses romances a configuração de seu país foi pensada na mistura de etnias entre branco cristão e índio, sendo que o elemento indígena se converte ao cristianismo ou sacrifica sua raça; em *As Minas de Prata*, é explorada por meio de outras etnias, culturas e raças, retratando mais profundamente os aspectos da civilização. Nessa prosa histórico-ficcional, Alencar debruça-se sobre as imagens da capital baiana e da cultura popular desse espaço, simbolizada pelo culto às crenças e às superstições populares. Subjaz à narrativa a incorporação do fenômeno de circulação de informações entre as fronteiras colonial e europeia, numa readaptação de traços culturais, nas quais o

narrador retrata as culturas espanhola, portuguesa, judaica e, em menor dosagem, a indígena. A trama apreende os entraves e os conflitos do período seiscentista, principalmente, nas referências à Guerra Holandesa, e coloca em evidência os personagens israelitas como conspiradores e traidores da pátria. O fato de esses personagens viverem sob constante ameaça de serem expulsos da colônia, por conta das leis coloniais⁶, faz com que eles se aproximem dos holandeses, para planejar um ataque à colônia.

Endossando a visão de grande parte de seus conterrâneos, Alencar expressa, negativamente, a liberdade religiosa, que na prosa é construída, criticamente, nas alusões ao “Brasil Holandês”, que recuperam o senso histórico do IHGB. As referências históricas trabalhadas pelo romancista mostram a forte aliança dos israelenses com os protestantes, bem como a vontade desse povo de impor uma nova religião na América. Na representação ambígua do período, com a fuga de judeus para Portugal e para o Brasil, e a decorrente desestruturação do catolicismo, a obra deixa brechas e possíveis caminhos para os oitocentos, uma vez que os problemas com os judeus sombreiam o momento de produção do autor.

Escrita num contexto de repercussão antissemita, a ficção alencariana convalida as leituras de sua época, pois, sensível à circulação da literatura antijudaica, no seu momento de produção, apropria-se de modos específicos de escrita e recepção dessa literatura, reaproveitando de novas formas do romance, caso do romance-folhetim, e de suas articulações com os periódicos, bem como das ressignificações do folhetim literário *O Judeu Errante*. Os possíveis diálogos, empréstimos e reinterpretações que podem ter acometido a reescrita dos judeus em *As Minas de Prata*, em consonância com o debate crítico e literário em torno de *O Judeu*

⁶A narrativa se apropria das leis que regulavam a passagem dos judeus nas colônias: “Além dos estrangeiros, apresentavam-se ainda **outros meio-inimigos**, ou ao **menos mui suspeitos**. Eram os cristãos-novos, muitos dos quais, de sangue português, se encontravam disseminados por toda a costa, e alguns até com ordens sacras, e aos quais a metrópole ora perseguia, ora favorecia. Depois de haver consentido que passassem muitos ao Brasil, proibiu a vinda de outros; mas, reconhecendo logo que isso não estava em harmonia com o desejo que mostrava de ver povoado o Brasil, cassou a proibição. Depressa, porém, mudou de parecer: **reunindo-se os judeus e cristãos novos na metrópole, e oferecendo, para as urgências do Estado, a avultada quantia de um milhão e setecentos mil cruzados, incluindo nela duzentos para poderem comerciar livremente com as colônias, tudo lhes foi concedido.**[...] prosseguindo-se ainda depois de casadas as graças concedidas, e sendo assunto não liquidado em 1617”. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. p.65. Tomo II; grifo nosso. As notas da obra trazem os alvarás e as leis, dentre as quais citaremos: “Alvará de 21 de maio de 1567” que proíbe a vinda de cristão; “leis de 31 de julho e 24 de novembro de 1600.”, concedeu tudo aos judeus mediante uma determinada quantia.

Errante, dão sentido aos expedientes e recursos literários empregados por José de Alencar. Assim, o grupo judaico é interpretado intensamente nesse período de formação e consolidação de expedientes nacionais, construídos no âmbito da imprensa e do papel desse suporte enquanto disseminador do espaço artístico e da esfera cultural. Tendo em vista que as imagens negativas desse grupo étnico, em especial, a detraidor –articulada com a de apátrida –e a de conspirador, desafiam a construção do espírito nacional no Brasil, analisaremos como são apresentadas, desconstruídas e reacomodadas em *As Minas de Prata*. Investigaremos como José de Alencar soluciona ficcionalmente o descompasso do imigrante judeu com as demandas de sua contemporaneidade. Esse estudo será feito a partir da investigação dos estereótipos dos hebreus reforçados pelos campos literário e artístico, cuja manutenção das tipificações será analisada por meio de peças teatrais de Magalhães e de Alencar, e da circulação e recepção de *O Judeu Errante* na imprensa fluminense. Essa pesquisa possibilita reconstituir o lugar que o povo semita ocupa nas artes, enredadas por significações entre distintos espaços, e em particular, no romance de Alencar.

1. Da imprensa às manifestações do teatro nacional: a construção de um discurso consensual na representação dos judeus

No Brasil do século XIX, as propagandas negativas dos judeus formalizam em certa medida uma engrenagem de combate ideológico, pois, utilizadas, alegadamente, para conservar a autonomia do Império, elas confrontam e denunciam os efeitos causados pelos judeus nos planos: político, religioso e econômico. Nesse contexto, os estigmas de errantes, amaldiçoados e anticristãos vêm à baila e ativam a mitificação negativa do povo israelita:

A mitificação negativa dos descendentes da raça hebraica alimentou a atitude mental e social do antissemitismo ou do antijudaísmo, pela qual o Judeu era entendido como uma fonte de malefícios, explicada muitas vezes pela crença de que eles seriam objeto da atração da maldição da ira divina. Assim, este grupo étnico era visto como sendo prejudicial à sociedade no seio da qual estava instalado. A Inquisição apoiada, em certa medida, pela parentética eclesiástica, desempenhou um papel fundamental na construção desta visão mítica dos Judeus, entendendo o seu combate como uma forma de purificação ortodoxizante das sociedades católicas, à luz de uma visão xenófoba e ostracista das relações sociais. (FRANCO, 2006, p.308)

A literatura antijudaica na imprensa fluminense, de meados dos oitocentos, é formada pela circulação de publicações nacionais ou estrangeiras que revisitam e

retomam os estigmas tradicionais do povo hebreu, a saber, de povo apátrida, traidor, usurário, anticristão e de nefastos à sociedade. A divulgação significativa dessa literatura surte efeito no Império Brasileiro, dimensionada pelos problemas locais concernentes à concessão de liberdade religiosa e à colonização por meio de imigrantes não-católicos. Dos jornais fluminenses entre 1840 e 1850, detectamos a predominância de um discurso negativo sobre os judeus, no engendramento de um amplo processo depreciativo, configurando os descendentes dos hebreus ora na leitura emblemática da religião cristã – cristão *versus* judeus, ora como cidadãos impossibilitados de exercerem seus direitos civis. Os periódicos perpetuam o estereótipo econômico do judeu, o do usurário e capitalista; e do israelita do mito cristão, legitimando a superioridade da religião cristã.

No *Correio Mercantil*, por exemplo, a circulação dessas imagens se faz por meio de discursos e representações ambíguas, a partir de distintas rubricas jornalísticas: *Exterior*, *Notícia do exterior*, *Cartas ao leitor*, *Publicações a pedido*, *Folhetim*, o que pode ser associado à diversidade de prosa que fixa variedade de manifestações e pontos de vista. Se, por um lado, averiguamos multiplicidade de vozes, por outro, é possível distinguir um paradigma mais geral, rearranjado segundo estratégias da Igreja Católica, as quais mantêm e reiteram os mitos mais antigos, sobretudo, o do judeu traidor.

Sendo assim, as notícias dos israelenses tocam nas inquietações contemporâneas a Alencar, relativas à expansão dos hebreus e sua conquista política, ao lado de um movimento de contestação e oposição a esse grupo. No suporte jornalístico, o grupo judaico entra em cena, seja por meio de textos que reescrevem o passado colonial⁷, seja no palco do noticiário da imprensa, seja na circulação do romance-folhetim de Eugène Sue. Entre a matriz colonial, que é ressignificada nos periódicos, e a matriz da imprensa oitocentista, *As Minas de Prata* ficcionaliza material consumido pelos leitores dos oitocentos.

Em concorrência com as produções jornalísticas e literárias na imprensa, as peças teatrais transferem, de modo geral, as mesmas imagens dos israelistas, principalmente as do mito cristão, para suas encenações e performances. As estruturas do hebreu na escrita do jornal se repetem, em grande parte, nos personagens judeus nas

⁷ É oportuno comentar que os artigos do IHGB sobre o passado colonial são publicados nos jornais fluminenses.

cenar do teatro romântico, de maneira que as distintas linguagens e representações tracejam convenções sobre a cultura hebraica. A análise de Bergerman sobre esse grupo no teatro dá uma noção da sua negatividade e nuances:

Pode-se concluir [...] que o teatro romântico brasileiro fornece uma visão bastante negativa não só com relação ao judeu, mas ao estrangeiro de um modo geral. [...]
[...] embora se verifique um peso mais acentuado da imagem negativa da personagem judia, textos como *O Sacrifício de Isaac*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O Jesuíta*, de José de Alencar, contribuem pra o esgarçamento dessa máscara teatral negativa. (BERGERMAN, 2013, p.122; grifo nosso)

Citamos o teatro por conta de esse gênero ter grande visibilidade nos oitocentos, e por colocar o público em contato direto com a postura antissemita. Podemos afirmar que há um discurso convencional entre os periódicos e as escritas artísticas, caso do teatro, que mantém e reverbera os mitos tradicionais. Porém, segundo a observação de Bergeman, há um esgarçamento quanto à máscara negativa, considerando que, em *O Jesuíta*, o judeu é apontado como uma das raças marginais para povoar o Brasil, fato que recupera e legitima a relação problemática entre o processo identitário da nação e o povo israelita.

Com efeito, Gonçalves de Magalhães já desenvolve essa relação na peça *Antônio José ou o Poeta e A Inquisição*, aproveitando da natureza dúplice do hebreu, e reconhecendo esse assunto como nacional:

Desejando encetar minha carreira Dramática **por um objeto nacional**, nenhum me pareceu mais capaz de despertar as simpatias e as paixões trágicas do que este: as desgraças de um homem de letras, de um Poeta, que concorreu para glória nacional, não podem deixar de excitar o interesse e amor, ao menos do nosso País; e tanto mais deve esta lição ser importante, quanto a miséria, e o abandono é o fim de quase todos os Poetas Portugueses, e Brasileiros. Queira o céu compadecer-se dos futuros engenhos, e animá-los nesta nobre empresa de civilização e de glória nacional, apesar da ingratidão e indiferença daqueles que podem, e devem, favorecer os nascentes gênios; que bem disse Camões. (MAGALHÃES, 1839. p.II e III)

O dramaturgo promove a fundação do teatro nacional e, sob essa égide, convida o leitor a ver o marco do movimento de nacionalização da arte. O escritor procura uma nova estética para o tema brasílico, explorando na figura do judeu, a voz do poeta abafada pela máquina colonizadora. Volta à temática da marginalização, simbolizada na figura do apátrida, que, no caso, Magalhães a aproveita como elemento possibilitador do distanciamento crítico, visto que o dramaturgo setecentista se opõe à realidade colonial. Dessa forma, as tipificações do povo judaico são revistase

metaforizam a situação do poeta brasileiro, revigorando o estreitamento entre o personagem israelita e os aspectos nacionalizantes.

José de Alencar, após duas décadas, exploraria em *O Jesuíta* (1861) e no romance *As Minas de Prata* as imagens negativas do judeu sob os signos de apátrida, nômade e desajustado. Sob esses pontos, tanto a obra de Magalhães quanto a obra *O Jesuíta*⁸ de Alencar deslocam os estigmas desse povo e o recompõem na posição de representantes pátrios. Assim, o judeu do teatro de Magalhães, ainda que alimentado por imagens negativas, é o personagem herói, fato que traceja a ambiguidade de tal protagonista. Em *O jesuíta*, Alencar poderia sugerir os desdobramentos da experiência judaica para a crise identitária da nação, já indiciados na peça *O poeta e a Inquisição*, mobilizando os estereótipos dos israelitas em função da manifestação nacional. No drama alencariano, o jesuíta Samuel projeta o Brasil independente, povoado por judeus e ciganos, na configuração de uma pretensa liberdade:

(Samuel) - Ides ver. Esta região rica e fecunda era e aindaé hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens nãoopululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa **raças vagabundas** que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. **Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro.**(ALENCAR, 1875, p.180; grifo nosso)

Se, por um lado, o personagem eclesiástico manifesta o desejo de tornar seu território livre, repleto de liberdade racial e religiosa, por outro, esse plano faz parte da natureza dúplice do jesuíta, cindida entre sua autoimagem de representante nacional, propulsor da independência do Brasil, e seus meios poucos escrupulosos para conseguí-la; entre uma ideia nacionalista grandiosa e planos baixos. Nessa sua natureza ambígua, o ideal de uma terra de liberdade gera suspeitas e corrói a projeção libertária. Ou seja, ainda que os mitos dos judeus sirvam à construção ideológica de nação do personagem jesuíta, tal personagem é cristão, o que poderia submeter à pretensa liberdade religiosa.

⁸ Essa peça é escrita em 1861, mas apenas encenada em 1875.

Ou ainda, o fato de seus planos não serem levados adiante sinaliza a impossibilidade do “povo errante” de pertencer ao território.

Nessa peça, se a princípio os elementos judaicos povoam uma atmosfera de liberdade e de possibilidades, num segundo momento, formam ideais que se desmoronam. Dessa forma, o projeto imigratório sobre o grupo hebraico subjacente às estratégias de Samuel é arruinado.

Essa discussão sobre imigrantes na esfera religiosa feita por Alencar e Magalhães reverbera os estigmas dos hebreus divulgados na imprensa. Não por acaso, a temática dos movimentos migratórios estende-se a um interesse comum:

O tema de sua vida [Antônio José da Silva], no entanto, é realmente um tema nacional brasileiro e se insere num capítulo pouco conhecido da história do Brasil. **O estudo dos movimentos migratórios de colonos brasileiros e portugueses entre a metrópole e a colônia**, quer radicados definitiva ou temporariamente no Brasil, acusa um grande contingente de cristãos cuja origem e possíveis práticas religiosas judaicas só emergiam em função da discriminação que sofriam por parte do Santo Ofício. [...] O acesso aos processos inquisitoriais a partir dos meados do século XIX facultou a compreensão do comportamento, atividades [...]. (WINDMULLER, 1984. p.93; grifo nosso)

Nesse sentido, Magalhães, ao trazer um olhar crítico com relação à Inquisição, indicia a repressão do catolicismo. Sendo a Inquisição símbolo da opressão e da violência institucionalizada, os elementos críticos de sua imagem são transferidos para os jesuítas, enquanto membros da Instituição Eclesiástica, representados por Alencar. Se a primeira funciona como um órgão de fiscalização, investigação, prisão, tortura e execução, a segunda é exercida por frades que perseguem e oprimem cristãos, numa prática suspeita. Nas produções artísticas estudadas, os dois poderes incorrem na infâmia, e são incoerentes nos seus princípios. A primeira peça teatral lança críticas à Igreja, e a obrateatral de Alencar acalenta as inquietações sobre a Corporação e sua exploração do povo. Entretanto, se Magalhães condena a Inquisição e o poder exercido pela Metrópole, Alencar, por sua vez, salva o catolicismo, condenando a cultura judaica e, por extensão, sua permanência no país.

Na encenação de *O Judeu*, o protagonista é perseguido e morto pela Inquisição, destacando-se por suas qualidades heroicas. Já em *O Jesuíta*, a contraposição do catolicismo ao judaísmo condena o grupo judaico. As descrições estereotipadas dos hebreus como marginais e apátridas na peça alencariana são transpostas para o grupo semita na Bahia seiscentista em *As Minas de Prata*, fato que

nos permite esboçar uma linha representativa entre a forma do teatro de temática nacional e a do romance histórico, ambos empenhados em ficcionalizar o passado nacional. Portanto, as primeiras representações do israelita em 1861 são retratadas com maior profundidade no romance. As diferentes formas de apreensão reverberamos objetos de interesse do literato que gravita em torno dos mesmos de Magalhães, pois, enfeixados sob a formação de um povo e a questão imigratória, podemos vê-los metaforizados no pensamento do personagem Samuel, e na retomada de estigmas consensuais dos semitas, já disseminados na imprensa.

Recuperando a discussão de Magalhães na década de 1860, Alencarte, no seu horizonte de expectativa, que contribuir para a escrita de uma produção artística brasileira, com vista às linhas de força que se debruçam sob o influxo civilizatório. Essa temática será melhor desenvolvida e explorada em *As Minas*, narrativa na qual elabora expressivamente a ideia de povo e do seu movimento migratório na colônia, abrindo uma série de possibilidades para a reflexão a respeito do caráter nacionalista da literatura. Dentre tais possibilidades, o autor discute sobre o caráter negativo dos judeus no Brasil-Colônia. Seu romance, então, vincula-se à tradição da literatura antijudaica, apropriando-se tanto de um repertório antijudaico tradicional, quanto do material antisemita de sua época, que confere ao modelo do romance-folhetim *O Judeu Errante*, de Eugène Sue, o principal paradigma literário. Nesse caso, concederemos foco a esse folhetim francês, uma vez que, neste momento, há movimentadas trocas culturais entre Rio e Paris, e grande circulação de romances franceses no Brasil. Com o folhetim circulante na imprensa, a assimilação da temática judaica e suas representações podem ser indagadas do consumo deste espaço de produção. Nosso próximo passo será a reconstituição do referencial literário do momento, fornecido pela literatura folhetinesca de Eugène Sue e pelas leituras e apropriações desse romance na imprensa, o que permite entender o espaço literário que José de Alencar ocupa nesta tradição, a partir da qual também pensa seu país.

2. A imprensa e a circulação do romance-folhetim: *O Judeu Errante*, de Eugène Sue, na década de 40 e 50, sua produção literária e recepção no Brasil

Segundo Thérenty (2001 e 2007) o surgimento do modelo literário, o romance-folhetim, aparece com as mudanças técnicas jornalísticas e com a sociedade de

consumo, ocupando um novo lugar no rodapé do jornal. Essa modalidade literária incorpora os traços e dinamismos da modernidade, oriundos das reflexões que ela traz sobre sua época, o que rompe com a ideia comum de que esse gênero literário é apenas para entretenimento do público-leitor. Para a autora francesa, os folhetins podem promover proximidades e concorrências com as notícias da parte de cima do jornal. Dessa maneira, a porosidade jornalística permite que os folhetins, ao trazerem a poeticidade do periódico junto à recepção literária e dramática sobre assuntos tocantes, possam dialogar com as publicações na parte superior do jornal. Nesse sentido, a narrativa literária de Sue, ao compreender adaptações do mito dos judeus em sua circulação no rodapé do jornal, entra em consonância com o material consumido pelo público brasileiro, na parte superior dos periódicos, de forma que o movimento antissemita fazia sentido naquele momento.

Alencar contaria com certo domínio por parte do leitor de um conjunto de referências que davam sentido aos recursos empregados para se situar no contexto de uma tradição literária. No início da década de 1820, os judeus aparecem em romances históricos, como no *Ivanhoé*, de Walter Scott, e, posteriormente, nos romances-folhetins de Eugène Sue, no romance *Isaac Laquedem*, de Alexandre Dumas, em peças de teatro, e nas artes plásticas. Essa ressignificação e adaptação da temática judaica nos mais diversificados gêneros constitui uma rede de interação desse assunto no século XIX.

Tendo em vista a importância de Eugène Sue para a época e a grande repercussão de suas publicações no *Correio Mercantil*, daremos uma atenção especial à sua prosa, que aborda a temática dos judeus: *O Judeu Errante*.

Publicado no *Correio Mercantil*, em 1844, o folhetim francês ganha uma calorosa recepção e prestígio na imprensa. Partindo da discussão em torno da religião, considerando o teor antijesuítico da ficção francesa, o romance reescreve a temática dos israelenses na tradição literária. Seu engajamento nesta tradição se configura na escolha do próprio título, que faz referência explícita à tradição dos judeus e à história do judeu errante, redimensionando os possíveis sentidos simbólicos deste mito, que tem como protagonista em várias de suas versões o judeu Ahasverus⁹.

⁹ “Durante a Quinta-Feira Maior e a Sexta-Feira da Paixão, o Judeu Errante aparece onde a morte de Jesus Cristo está sendo comemorada. É um velho alto e magro, muito barbado, cabelo comprido e com um manto escuro. É uma figura mais literária que popular, e as menções vão desaparecendo nas histórias orais. Não lhe dão, no Brasil, outro nome além de “Judeu Errante”. Era sapateiro em Jerusalém, chamado

Reinterpretada intensamente no século XIX, a figura do judeu que maltratou Cristo e foi castigado reacende a discussão em torno dos significados do seu mito, o judeu como um indivíduo sem “terra”, o judeu como testemunha dos males, o judeu como um sujeito amaldiçoado.

No momento de produção da obra de Sue, a França já contava com versões do mito e, à guisa de ilustração, o “judeu errante” é reconfigurado na gravura de Gustave Doré e na epopeia *Ahasverus* (1833), de Edgar Quinet. Contudo, após a publicação do romance-folhetim, as recriações do mito ganham forças, sendo incorporadas nas mais diversas artes e gêneros. Sue traria, no tom folhetinesco, a reestruturação da história do judeu errante numa adaptação ideológica e inovadora, em profundo diálogo com o que se publicava no século XIX.

Na obra *O Judeu Errante*, uma família protestante de origem judaica, espalhada por vários continentes do mundo, carregando uma medalha como símbolo dessa descendência, deveria se encontrar em Paris na data – 13 de fevereiro de 1832. A história narra a trama de duas conspirações que se organizam entremeadas com a atuação da Companhia de Jesus: uma referente a uma família de descendência judaica, os descendentes de Mario Rennepont, que buscam formar uma associação para destruir a Ordem dos jesuítas, e a outra, condizente com a própria Instituição Religiosa, que planeja uma série de estratégias e intrigas para conseguir manipular a família Rennepont e impedi-la de receber uma herança milionária. O romance possibilita os confrontos entre cristãos e judeus, lançando uma crítica mordaz aos jesuítas, e mobilizando as lendas e mitos sobre o povo semita, seja nas referências ao seu pecado, às suas andanças pelo mundo, às suas perseguições, às suas maldições. O judeu errante não se faz representar apenas pela alusão explícita ao personagem caminhante, particularizado por

Ahasverus, quando Nosso Senhor, com a cruz aos ombros, passou diante de sua tenda. O sapateiro deixou o trabalho para empurrar o Salvador, gritando: "Vai andando! Vai logo!" Nosso Senhor respondeu: "Eu vou e tu ficarás até a minha volta!" E o homem ficou, até hoje, andando pelo mundo, liberto da lei da morte, sem pressa e sem descanso. Espera o regresso do Senhor, que lhe deu a imortal penitência. A tradição nos veio de Portugal. A lenda apareceu em Constantinopla, no século IV, e apareceu na Europa em 1228, quando um arcebispo da Grande Armênia, visitando a Inglaterra, disse no convento de Saint'Albans conhecer no seu país uma testemunha da paixão de Cristo, o judeu Cartaphilus, porque esmurrara o Salvador, quando esse era arrastado diante dele, e fora condenado a esperar sua volta. A notícia apareceu em 1259, Cartaphilus convertera-se, sendo batizado por Ananias, que também batizara São Paulo. A estória do monge Paris foi incluída no *Flores Historiarum* no seu colega Rogésio de Wendower, em 1237, nove anos depois, espalhando-se nos claustros e escolas, depois, pelos sermonários, até o povo que lhe deu as cores de sua compreensão. ”.In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, SP: Global, 2002. *Apud: Jangada Brasil*, n. 32, abril 2001. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/abril32/im32040c.htm>, acesso em 01/03/2013.

um sujeito que se esforça para reunir a família, mas também pela evocação das narrativas desse povo que o configuram como sujeito errante. A interação com o mito é explicitada no capítulo “O Judeu Errante”, em que o personagem israelita conta a origem de sua maldição. A narrativa deixa ambígua tal passagem, já que narrado em primeira pessoa, o personagem poderia se referir à sua própria história, a de suas andanças por séculos, de forma que o texto ficcional incorporaria a própria lenda. Ou o personagem tomaria a sua história como a própria história de seus descendentes, e a narração seria figurada, indiciando e metaforizando os males que gravitam em torno da família e, possivelmente, o final trágico de cada personagem.

No capítulo “O Viajante”, o relatado próprio judeu sobre suas idas e vindas por distintos países e a devastação que causou por vários locais deixa transparecer um personagem desajustado da sociedade, que se esforça por descrever sua maldição e ser absolvido.

Na exposição dramática de sua vida errante, o israelita alude às epidemias das quais foi protagonista, antecipando sua presença mortífera em Paris. Tal predestinação é evidenciada por outros personagens que acreditam que o cólera, já epidêmico na capital, é a cólera divina, por conta dos “hereges”. Momentos antes de o judeu chegar a Paris, já há rumores sobre o cólera:

- E não nos esqueçamos, advertiu o orador, de que a **vizinhança dos hereges** pode atrair a cólera divina na pessoa do cólera asiático. (SUE, 1963, p.189; grifo nosso).
- Se o cólera vier até Paris?
- Ah! Tu também crês nisso?
- Se creio! O patife vem do norte, direitinho como um fuso.
- Pois que se perca pelo caminho, errando o itinerário, que não nos faz falta nenhuma.
- Está agora em Londres.
- Que rebente por lá, com mil diabos!(SUE, 1963, p.265)

Assim o tom mítico de *O Judeu Errante* é construído pela lenda judaica associada à epidemia do cólera, que passa a metaforizar a vertente errante desse povo num determinado momento histórico. Dessa forma, prenuncia-se a catástrofe que assolaria Paris.

Ao lado dos personagens de sua família, o hebreu é um sujeito ambíguo, espalha sua maledicência, ao passo que se contrapõe aos jesuítas, representados como personagens ardilosos e maquiavélicos. O israelita serve como espelho aos seus familiares, pois, aos poucos vai percebendo que o seu martírio, em diferentes dosagens,

é o mesmo de seus descendentes. A narrativa, ao assumir um tom profético e poético, nos transporta ao cerne do mito, anunciando seu lado “maldito”, metaforizado pela palavra “Caminha”. Se, por um lado, o judeu ataca o inimigo, por outro, seu destino será o de depositar o mal entre seus descendentes. Com a chegada desse personagem em Paris, apresenta-se um novo modo de embate, o poder mítico e invisível do cólera como um elemento determinante na luta entre as duas instituições. O aspecto da apropriação do mito, reacomodando o seu lado mais devastador, ao não controlar quem atinge, acentua a decadência do complô dos Rennepontque, relacionada à falta de esperança do personagem amaldiçoado, parece fazer eco às leituras tradicionais dos judeus. A queda de seus familiares, formando um quadro dramático na estrutura textual, coaduna-se com o castigo do judeu: escutar as lamentações e agonia dos povos. Assim, a morte de seus parentes pode ser interpretada como simbólica, lida como parte integradora do mito, ou como consequência da devastação por conta da maldição do judeu. Sob essa interpretação, as imagens contempladas, via tipificações do sujeito israelita – a de caminhante, apátrida, e conspirador – são vinculadas ao processo da conspiração dos Rennepont e, por conseguinte, ao ritmo desestruturador da família, haja vista que o hebreu somente consegue redenção, após a morte de seus parentes.

Jogando com o público e com a lenda desse povo, Eugène Sue reanima a história do grupo judaico e a recoloca no cenário literário e político, discorrendo sobre questões atuais, como o crescente poder dos jesuítas e judeus da época.

Estas discussões tomam espaço no palco cultural, literário e político da imprensa fluminense, sendo que o romance-folhetim de Sue proporciona várias adaptações no Brasil e conexões com o mito.

Deste lado do atlântico, o termo “judeu errante” prescreveria apropriações no campo político, de forma que o referencial crítico de *As Minas de Prata* não se faz representar apenas pela tradição literária, mas também pelos debates que alimentam a imprensa e que constituem chaves de leituras para interpretar os possíveis sentidos da temática judaica.

Do espaço literário este termo migra ao político e, mediante sua recomposição, é apropriado para se referir a adversários políticos de modo pejorativo ou mesmo nomear cargos e posições negativas diante dos referentes construídos.

A dimensão disfórica e pejorativa da expressão enunciada em diferentes momentos do espaço da imprensa ganha relevo ao passar a designar o cólera, que na época assola a população do Rio de Janeiro. Aparece, em vários momentos, no periódico *Correio Mercantil* a doença cólera intitulada de *Judeu Errante*, o que torna significativo o uso para a época.

Levando em consideração que o folhetim de Eugène Sue desenvolve o cólera como metáfora da destruição causada pelo hebreu, pois a epidemia da doença coincide com a chegada deste personagem em Paris, a expressão, ao ser desprendida do romance, toma força e metaforiza a morte. A leitura ideológica do autor francês potencializa a disseminação antisemita e contribui para cristalizar a relação do israelita com o lado do amaldiçoado: “Esse viajante, misterioso como a morte, vagaroso como a eternidade, implacável como o destino, terrível como a mão de Deus...era....O Cólera!!..” (SUE, 1963, p.122).

A ressignificação do termo “judeu errante” para caracterizar o cólera torna-se de uso corrente nos periódicos da época, sendo eficaz na consolidação da literatura antijudaica.

Entre as assimilações, o próprio José de Alencar faz uso da palavra no folhetim *AoCorrer da Pena*, visto que ela já circula no periódico na década de 1850, no qual o cronista trabalha, no jornal *Correio Mercantil*:

Enfim não creio que na Inglaterra, um país tão bem policiado e tão filantrópico, que tantas provas tem dado de afeição ao Brasil, se conceda passaporte a um indivíduo de tão má reputação, como é o Judeu Errante, um vagabundo que há muito tempo devia estar em Botany Bay ou em Pedras de Angoche.

Desconfia-se porém que o tal sujeito viaja incógnito, e por isso antes de ontem quando chegou o paquete de Southampton, imediatamente mandou-se ficar de quarentena, até conhecer-se se entre os passageiros viria algum homem [mursúphlo?] e de botas ferradas em forma de cruz, sinais característicos dados pela polícia de Paris.

Sei que muita gente queixou-se desta providência, e que muitos médicos riram-se dela. São empíricos, que não andam a par do progresso da ciência, e que ainda acreditam que o cólera se propaga pela transmissão do ar.

As últimas descobertas, começadas por **Eugenio Sue, alta capacidade médica** que deu provas exuberantes do seu talento escrevendo romances marítimos, demonstraram à evidencia que o cólera não se transmite pelo ar, nem pelo contágio. (*Correio Mercantil*, 08/10/1854, 1; grifo nosso)

Neste contexto, ainda que Alencar ironize o uso da época, cólera como judeu errante, ele especifica o sentido corrente deste emprego, citando numa dicção irônica a ficção de Eugène Sue. Se por um lado, Alencar ironiza as produções

fabulativas fomentadas pela junção do mito judaico com as especulações em torno do cólera, por outro, ele interage com a literatura antissemita que apreende as trocas culturais.

Seja na esfera política ou na literária, a história do judeu errante pode ser rearranjada com os sentidos simbólicos e metafóricos que mobiliza. Por esta perspectiva, *As Minas de Prata*, embora não configure uma referência explícita ao judeu errante, retoma suas figurações. Por conseguinte, ao inscrever este povo em sua obra, podemos entender que José de Alencar acionaria os conhecimentos prévios de seu leitor, que teria contato com o que circulava na imprensa por meio dos noticiários e, principalmente, com os folhetins em voga. Este mito ressoa no romance alencariano e as imagens já comentadas deste povo, como caminhante, sem pátria e errante, concorrem com a imagem de conspirador e de traidor, as de maior relevo no romance.

3. Os diálogos, empréstimos e adaptações de *As Minas de Prata*

A partir da reconstituição do momento de produção de *As minas de Prata*, percebemos que a obra se coloca diante de uma tradição literária e de suas reescritas e adaptações, construindo um novo sentido para a trama dos judeus, ao articular o plano local com o plano simbólico. A narrativa não recupera exatamente a figura do judeu errante, mas traz nas suas representações os possíveis estigmas sobre este personagem lendário e mítico. Os ingredientes do enredo reproduzem os estereótipos e os sentidos simbólicos já comentados, que fomentam o quadro deste povo como conspiradores, plasmando a ideologia antissemita do século XIX.

Na obra alencariana, os hebreus perambulam em busca da pátria, em busca do seu espaço, contudo, após grandes esforços para transformar o território português em sua terra, não conseguem êxito. A imagem do “errante” também é repensada na trama, ao lado de noções de desafio, rebeldia, castigo e salvação, extraídos do mito e das narrativas desse povo, que acrescentaram ao processo de escrita da história da nação brasileira questões relativas ao poder espiritual.

As ressemantizações do judeu errante são associadas à imagem do peregrino que a prosa de Alencar constrói em torno de seus israelenses e de seus esforços: eles se empenham para encontrar uma pátria e, neste ponto, as imagens de conspiradores se entrelaçam com suas empreitadas:

- Como podemos nós chegar ao cabo de tamanha empresa, se todos os esforços não são baldados? Propuseram o resgate que secretamente nos oferecemos a pagar por eles e foi recusado: tentamos a evasão, que a princípio parecia bem estreada, e esbarrou pela dificuldade que sabeis, da senha.

- É verdade quanto dizeis, respeitável Simão; **porém maiores dificuldades venceram nossos primeiros pais quando deixaram a terra do Egito em busca do país de Canaã.**O Deus que guiou Moisés no deserto, iluminou meu espírito. Se aprovais a empresa e jugais que seja coroada de bom resultado, confiai de mim o sacrifício da execução.

- Obrai, venerável Samuel: **pomos em vós a nossa salvação.** (ALENCAR, 1958, p.831 e 832, grifo nosso)

Nesta cena, os personagens judeus se reúnem para discutir a sua situação precária na colônia, pois, diante da tensão religiosa entre Espanha e Países Baixos, poderiam ser expulsos do Brasil. Eles temem os riscos e as situações adversas que teriam que enfrentar, contudo, relembram seus antepassados que também venceram as dificuldades na busca de outro lugar. Há um paralelismo entre a situação atual dos israelitas na narrativa e a dos seus antepassados, de forma que a busca por um lugar se impõe de forma determinante, como um obstáculo a ser vencido desde tempos remotos. Neste momento, o texto ficcional metaforiza a história do povo sem terra, inserindo-o num contexto histórico determinado, posto que eles não somente lutam por sua terra, como priorizam um espaço em que obtêm grandes lucros. Portanto, a salvação deles seria a execução do plano para conseguir dominar o Brasil.

A ideia de povo caminhante e sem terra entra em diálogo com o folhetim de Sue, o que nos possibilita retomar o modelo literário, com o qual os periódicos e a literatura estão em profunda sintonia:

Resumem eles, juntos [a família de origem judaica], as virtudes, a coragem, as degradações, e as misérias de nossa raça!...

A Sibéria, a Índia, a América, a França... eis as regiões para onde os lançou a sorte! [...]

- Caminha!... Caminha!...[voz ordena para o judeu errante, enquanto o sujeito pede por clemência].

- Deixai-me, ao menos, conclui a minha tarefa!

-Caminha!...

- Uma hora apenas!... de descanso!...

- Caminha!...

- Desgraçado de mim! Deixo os que amo no beiral do abismo!

Tal é o meu castigo! (SUE, 1963, p.123)

Particularizando seu enredo, *As Minas* explora o povo caminhante em conflito religioso com os personagens católicos da obra. Retratada no período seiscentista, a trama reestrutura os movimentos da contrarreforma e os efeitos da atualização dos dogmas religiosos da Companhia de Jesus, redimensionando a corrente antissemita ao

transitar entre os contextos seiscentista e oitocentista. O romance mimetiza o fenômeno “anti” que provocou as mais diversas reações e não deixou de inquietar as esferas política, religiosa, e literária em meados dos oitocentos, conforme analisamos nos jornais. Vale sublinhar que a expressão negativa desse fenômeno emerge numa zona de contato de formulações míticas que figuram o aspecto da religiosidade em comum. Ora, não é por acaso que a narrativa alencariana coloca o judeu como um problema religioso frente ao catolicismo, em plena sintonia com os debates perpetrados pela tensão entre o grupo israelita, não-cristão, e a pretensa unidade religiosa católica.

Nesse ponto, a referência à Guerra Holandesa contribui para o entroncamento das esferas religiosas dissidentes no Brasil, judias e cristãs, trazendo à baila o ranço do período conturbado em termos religioso, político e histórico. A pintura do momento nos permite pensar que os israelitas singularizados no romance simbolizam a influência das comunidades judaicas, cuja formação se deu no Brasil Holandês, e cuja representação na obra literária projeta-se na reunião desse grupo étnico na casa do personagem Samuel:

A casa do mercador Samuel era construída de encontro à encosta oriental da montanha, que serve de assento à cidade; na frente era sobrado e nos fundos casa térrea, ao que parecia ao menos. Havia porém por baixo uma sala **subterrânea onde tinha o judeu escondido o seu cofre, e para a qual se entrava por um alçapão. Foi nesse aposento que os dez vultos, sabedores dos escaninhos da casa, se reuniram a um e um.**(ALENCAR, 1958, p.828; grifo nosso)

A conspiração do “povo errante” é explorada na reunião feita na casa do rabino Samuel, personagem responsável por planejar a empreitada contra a colônia. Na sua casa, recebe vários membros de sua seita e discute detalhadamente o assalto ao território onde sua filha nasceu:

[...] – Bem avaliaís, sem que necessite de vos demonstrar, de quanto mal seria para nós a paz na presente conjuntura. A lei que tão caro resgatamos do primeiro dos Filipenses já nos ameaçaram de tirá-la e breve nos a roubarão, para ver se lhe pomos maior preço ainda; pois quando as coisas de governo se mercam, ficam em almoeda a quem mais dá. Portanto, devemos abandonar a ideia de novas avenças que não serão mais do que ocasiões para maiores fintas, com quem afinal nos tirarão até a última gota de sangue. **E não se conta o desprezo e ódio em que nos tem a raça cristã, cobrindo-nos de baldões injúrias e tratando-nos de seus cativos.**

Um grunhido de dor percorreu a fileira dos rabinos:

- **A conquista da terra pelos nossos irmãos flamengos é a nossa única esperança de redenção!**

[...] - Tenho pensado; creio que se pudéssemos enviar agora a Haia esses três oficiais flamengos, prisioneiros nesta cidade, pelos quais tanto tem de lá instado conosco; e ainda mais se esses oficiais, gratos ao benefício, levassem

com uma nova mensagem as informações precisas para a fácil tomada desta primeira praça aos portugueses, o voto dos Estados havia de ser pela guerra e **conquista destas ricas possessões que os cristãos não sabem aproveitar.**(ALENCAR, 1858, p.831; grifo nosso)

No cenário da reunião, a narrativa conecta as propriedades figurativas deste grupo com o contexto do passado colonial, reescrevendo-o como uma “raça” errante que está em profundo desajuste com a sociedade e com a religião cristã, e que perambula na busca de uma pátria. Configurados como apátridas, os personagens hebreus não possuem sentimento nacional na prosa, sendo caracterizados como traidores e conspiradores da nação. Por conseguinte, a obra evoca sob esses perfis negativos as leituras já em repercussão na sua contemporaneidade.

Aprofundando esses estigmas, a narração descreve detalhadamente o plano do rabino Samuel com vistas a dominar a colônia, num tom de denúncia de seus males ao país, visto que o sujeito não mede esforços para chegar ao seu objetivo. O complô dos judeus foi impedido pelo herói do romance, que resgata a sua pátria da traição e invasão. A solução dada pela narrativa é a defesa da pátria feita pelo protagonista Estácio. Assim, os judeus são expulsos do Brasil, de maneira que podemos interpretar que o romance defende a ideia da unificação religiosa.

Se por um lado, o narrador retrata a condenação desse grupo traidor, por outro, trabalha a redenção e salvação do povo judaico sob a conversão ao cristianismo. Ao deixar transparecer as nuances de significados trabalhados com as versões dos judeus sob o pêndulo condenação-salvação, a prosa representa os israelenses que permaneceram no Brasil como cristãos-novos, de maneira que é significativo que aqueles que sustentam sua religião continuem a caminhar em busca de uma pátria, pois, na colônia, não conseguiram encontrar seu lugar. A ideia de vagar e seu sentido simbólico acompanha a constituição desse povo no romance, juntamente com a ideia de amaldiçoado. Nessa perspectiva, a obra de Alencar se coloca diante da tradição folhetinesca, ao trazer um sentido novo ao seu texto, articulado com a adaptação do tema dos judeus, circulante na imprensa e no teatro, e com as particularidades do passado colonial.

Considerações finais

Em *As Minas de Prata*, os descendentes dos hebreus levantam inquietações em termos religiosos e, nesse ângulo, Alencar mobiliza noções e significados estabelecidos pela convenção do seu momento, que explora a tipificação negativa do israelense, seja nas produções teatrais ou no discurso da imprensa, portadores e mantenedores dos preconceitos contra esse povo, sobretudo do mito cristão. O romance histórico de José de Alencar responde ao seu tempo, ficcionalizando os debates da imprensa, e problematizando o “influxo da civilização” por meio das representações estético-temáticas do povo judeu.

A solução encontrada pela prosa histórico-ficcional é a legitimação da religião cristã, nesse sentido, os mitos dos judeus são reacomodados sob o signo da conversão. A resposta alencariana serve à manutenção ideológica política do Império e sugere possíveis caminhos para a ameaça ao cristianismo, conversando com as discussões mediadas pela imprensa sobre colonização e imigração. Tomando a obra histórico-ficcional de Alencar como eixo de condução, pudemos rever como a sua época pensou o povo judeu nas formas artísticas diversas e a criação de significados nas passagens entre artes e imprensa, e periódico e romance-folhetim. Nesse recorte, investigamos a particularidade de Alencar com relação à tradição literária, a partir da qual respondeu às questões de seus contemporâneos.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José. **O Jesuíta**. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

_____. *As Minas de Prata*. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2.

BERGERMAN, Maria Augusta de Toledo. **Máscara e personagem**: O judeu no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 122.

FERREIRA, Lúcio Menezes. **Vestígios de Civilização**: A Arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877), dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 20.

MAGALHÃES, Gonçalves. Breve notícia sobre Antônio José da Silva. In: _____. **Antonio José ou O Poeta e a Inquisição**. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1839, p. II e III.

SUE, Eugène. **O Judeu Errante**. São Paulo: Brasil Editora, 1963, 3 vols.

THÉRENTY, Marie-Ève. Du roman-feuilleton au journal-fiction: Enjeux de la fictionnalisation du journal au XIX siècle. In: BRAUD, Michel et all. **Les enseignements de la fiction**. PressesUniversitaires de Bordeaux, France, 2006, p. 36.

_____. **La littératureauquotidien**. Paris: Nouveau Monde, 2007.

THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Org.).**1836 L’an I de l’èremédiatique**. Paris: Noveau Monde, 2001.

WINDMÜLLER, Käthe. **“O Judeu” no Teatro Romântico Brasileiro**: uma revisão da tragédia de Gonçalves de Magalhães, *Antonio Joséou O Poeta e a Inquisição*. São Paulo, Centro de Estudos Judaicos da FFLCH/USP, 1984, p. 93.

EM BUSCA DE UMA NOVA RAZÃO POÉTICA: O LIRISMO MODERNO DE MÁRIO DE ANDRADE

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva¹⁰

Resumo

O objetivo deste ensaio é discutir os principais fundamentos desenvolvidos por Mário de Andrade na construção de uma nova postura poética e lírica frente à poesia modernista. Influenciado pelo pensamento de críticos como Paul Dermée e pelas leituras dos manifestos vanguardistas que estavam sendo publicados e difundidos na Europa daquela época, Mário de Andrade põe em prática os princípios básicos da antropofagia, absorvendo e digerindo todas essas ideias vindas de fora e transformando-as em algo totalmente nosso, isto é, tipicamente brasileiro. Essa revolução formal e estética também traz consigo uma reflexão crítica em torno de nossa condição nacional, pondo em questionamento a natureza de nossa produção literária, bem como de nossa própria identidade cultural e histórica enquanto brasileiros, tal como já fizeram, mesmo que em condições diferentes, alguns nomes importantes da revolução romântica.

Palavras-chave

Nacionalismo.Lirismo.Poética.

Abstract

The purpose of this essay is to discuss the main fundamental developed by Mário de Andrade in the construction of a new poetic and lyric attitude up against the modernist poetry. Influenced by the thought of critics as Paul Dermée and by the reading of the avant-garde manifestos which were being published and widespread in Europe of that time, Mário de Andrade had put into practice the basic principle of anthropophagi, absorbing and digesting all of these ideias that were coming from outside and transforming them into something completely ours, that is, typically Brazilian. This formal and aesthetic revolution also brings a critical reflection concerning our national condition, asking the nature of our literary production as well as our own cultural and historical identity as Brazilians, the same way as, though in different conditions, some important names of the romantic revolution had done.

Keywords

Nationalism.Lyrism.Poetic.

¹⁰Mestrando – UFC

O projeto poético desenvolvido pelo movimento modernista de 22 trouxe em suas bases uma profunda necessidade de renovação e revisão crítica dos princípios fundamentais que regiam a poesia tradicional, principalmente aquela de natureza parnasiana. Basta lembrarmos, por exemplo, de Manuel Bandeira (1886 – 1968) que, em sua “Poética”, nos apresenta um verdadeiro manifesto dessa nova poesia, de um lirismo que tem como principal objetivo alcançar a libertação, não apenas da forma, mas também da expressão. Surge, portanto, a necessidade de ir além dessa poesia “bem comportada” e “comedida”, cheia de regras e que se preocupa demasiadamente com os aspectos estruturais do poema. É preferível o lirismo caótico e desenfreado dos loucos, dos bêbados, um lirismo “difícil e pungente”, mas que é, acima de tudo, livre (BANDEIRA, 1982, p. 63).

Os novos tempos, que começavam sua marcha acelerada e frenética já nas primeiras décadas do século XX, clamavam por uma postura poética que fosse capaz de renovar essa poesia “raquítica” e “sifilítica” que vinha sendo produzida até então. *Make it new* – eis o lema proferido pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885 – 1972) e que se encaixa perfeitamente bem com os ideais revolucionários da primeira geração do modernismo. Poetas como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (1890 – 1954) e Mário de Andrade (1893 – 1945) buscaram romper as barreiras dessa poesia “passadista” para, assim, criar algo novo, liberto das amarras de possíveis fórmulas ou leis que ditavam como deveria ser a criação poética.

A palavra de ordem, portanto, é liberdade, mas, antes de qualquer coisa, é preciso “destruir”, demolir as velhas estruturas da poesia tradicional e, assim, reconstruí-las, reconfigurá-las, torná-las completamente novas, modernas. Pois é dentro desse jogo dialético entre destruição e criação que o novo surge, trazendo consigo uma marca de originalidade que é fruto dessa atitude de ousadia e coragem (BRADBURY, 1989, p. 20). É preciso estabelecer uma “ruptura” em nossa tradição poética, sem, contudo, negar o que veio antes, e sim reformulá-lo, criar, a partir dos modelos já existentes, novas formas de expressão, mais livres e condizentes com as necessidades exigidas pelo momento histórico.

O nosso modernismo, em suas primeiras manifestações, nasce justamente com esse desejo de mudança, de experimentar novos caminhos, de buscar outras

combinações e de repensar criticamente as raízes de nossa históriacultural, tal como reivindicaram quase um século antes os românticos. Mário de Andrade, vinte anos depois do grande estopim que culminou na Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 1922, fez uma reavaliação do movimento e afirmou que, apesar de o principal objetivo ser a revolução artística, os gritos de transformação já podiam ser sentidos em diferentes dimensões de nossa vida social. Essas reverberações foram importantes para o desenvolvimento de uma consciência nacional, de um “despertar” para a busca de uma identidade brasileira que ainda não havia definido muito bem os seus contornos:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. [...] o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo (ANDRADE, 1964, p. 231).

É por este motivo que, para Mário de Andrade, esse primeiro momento modernista assume um caráter, ao mesmo tempo, revisor e destruidor, isto é, na medida em que procura novas formas para a criação poética, também almeja realizar uma espécie de resgate dos pontos altos de nossa cultura, tendo, assim, como objetivo definir uma imagem mais nítida de nossa identidade enquanto brasileiros (1964, p. 242). Quem somos nós enquanto nação? Qual a “verdadeira” narrativa de nossa história? Onde se encontram nossas origens culturais? Somos sujeitos ativos ou apenas observadores distantes dessa história? Esses são apenas alguns dos questionamentos lançados pelo movimentomodernista e que já foram anteriormente discutidos ao longo de toda a revolução românticapor escritores como José de Alencar (1829 – 1877), Gonçalves Dias (1883 – 1864) e muitos outros, mas que agora adquirem uma nova feição, dentro de um contexto social e histórico diferente daquele vivido no século XIX.

Entretanto, nosso modernismo não está desvinculado da grande série de acontecimentos que remodelaram a face do continente europeu nesse início de século. Pelo contrário, é do modernismo europeu que tomamos nosso impulso destruidor e reformador, de onde importamos as bases de nossa revolução intelectual. Buscamos no outro uma consciência acerca de nosso próprio eu, mas atribuindo a ele uma marca que é só nossa. “Abrasilamos” uma necessidade criadora que já vinha se desenvolvendo

em outros territórios, devoramos e digerimos, como diz Oswald de Andrade, o que veio de fora, para, assim, transformá-lo em algo verdadeiramente nosso.

Bebemos diretamente das fontes do modernismo europeu, de seus movimentos de vanguarda, de seus manifestos e de seus gritos de libertação em relação aos velhos modelos acadêmicos. Contudo, se há alguma dívida, já a superamos. O primeiro momento modernista foi o que Clarice Lispector (1920 – 1977) chamou de um “movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época, talvez” (2005, p. 99), o de um Brasil que ainda se encontrava em um processo de redescoberta de si mesmo, de sua própria identidade. Diferentemente de outros movimentos, o modernismo, da mesma forma que o romantismo, não foi uma simples cópia dos padrões estéticos europeus, uma espécie de imitação direta e sem nenhum tipo de reflexão crítica de seus procedimentos. A consciência histórica e nacional que estes movimentos trouxeram consigo já os redirecionou para uma outra direção:

Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. [...] Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social (ANDRADE, 1964, p. 249).

O nosso modernismo é o modernismo estrangeiro devorado e assimilado. E este é justamente o princípio básico da antropofagia, da recriação poética. Ora, se queríamos tanto uma revolução radical em nossa arte, precisávamos então encontrar nosso próprio caminho, nossas próprias diretrizes. E foi com isto em mente que Mário de Andrade buscou um novo sentido para a lírica moderna, através de um conceito de lirismo que tem em seu cerne o desejo latente de libertação, daquilo que ele chamará várias vezes de “estado puro de poesia”, de delírio e de inspiração.

Mário de Andrade seria o que o filósofo italiano Giorgio Agamben denomina de *contemporâneo*, isto é, de um homem que possui uma consciência crítica de seu tempo presente, que consegue manter com ele uma relação singular. É aquele que mesmo inserido no fluxo contínuo e vivo de sua própria época é capaz de estabelecer uma certa distância para observar, não as suas luzes, mas as suas trevas, as suas

obscuridades. É o que mantém um olhar fixo sobre o hoje, sobre o agora para, desta forma, extrair-lhe as suas necessidades mais essenciais:

O poeta – o contemporâneo – [...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Em outras palavras, o *contemporâneo* é justamente aquele que consegue captar o *Zeitgeist*, ou seja, o espírito de sua época e, assim, buscar a construção de novas formas e estruturas que estejam condizentes com os novos tempos. Mário de Andrade, portanto, foi um verdadeiro contemporâneo, na medida em que compreendeu que o momento histórico que estava vivendo já exigia uma renovação da tradição poética vigente, de um novo impulso criador que pudesse abrir um espaço para a experimentação.

Era preciso arriscar, deixar a timidez e o medo do novo de lado, destruir para depois reconstruir a partir de uma nova forma de expressão. Era preciso mergulhar fundo na loucura desordenada, no caos de natureza dionisíaca para, só então, voltar à superfície com uma nova ordem, um novo *cosmos*, guiado agora por uma força apolínea. Ou seja, era preciso, antes de tudo, deixar-se experimentar pelo *Desvairismo* que, com seu começo que já é também o seu próprio fim, nos leva a uma nova consciência lírica. É assim que Mário de Andrade decide então criar o seu canto de louvor à cidade, ao moderno, ao movimento incessante das máquinas e do progresso, tal como fizera T.S. Elliot (1888 – 1965) em seu *The Waste Land* (1922).

Para Mário, a criação poética se dava em duas etapas complementares: de um lado havia a *intuição*, originada dos impulsos automáticos de nosso subconsciente, do outro, a *organização racional*, fruto de nossa capacidade intelectual de ordenar, de “eliminar” os excessos e exageros das tomadas desenfreadas empreendidas pela nossa *psique*. Dioniso e Apolo. Caos e ordem. Os dois lados inseparáveis de uma mesma moeda. É nítida a influência em Mário das teorias psicanalíticas de Freud, principalmente devido a sua leitura dos manifestos de vanguarda que tanto beberam dessa fonte.

Em seu “Prefácio Interessantíssimo”, publicado em 1922, juntamente com *Paulicéia Desvairada*, Mário define os contornos de sua teoria poética e estética: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (ANDRADE, 2009, p. 09). A intuição se caracteriza justamente pela etapa do processo criador em que o subconsciente fica livre para se expressar, para construir suas próprias associações e imagens, é onde se realiza uma estrutura lógica completamente diferente da que estamos acostumados – O caos não seria uma outra ordem, só que subvertida? É um começo de liberdade, só que ainda sem freios. É um sentido latente, que pulsa, que já existe, porém sem uma forma e uma expressão definidas:

Um pouco de teoria?

Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. Entroncamento é sueto para os condenados da prisão alexandrina. Há porém raro exemplo dele neste livro. Uso de cachimbo... (ANDRADE, 2009, p. 13).

Mário reivindica a mesma liberdade desejada por Manuel Bandeira. O verdadeiro lirismo não se constitui a partir da obsessão delimitadora de regras e leis que determinam como se deve criar um poema, pelo número de sílabas poéticas dentro de um verso, ou pelas rimas raras e ricas que podem ser utilizadas: “O sapo tanoeiro,/ Parnasiano aguado,/ Diz: – ‘Meu cancionero/ É bem martelado./ Vede como primo/ Em comer os hiatos!/ Que arte! E nunca rimo/ Os termos cognatos”, ou ainda, “Vai por cinquenta anos/ Que lhes dei a norma: Reduzi sem danos/ A fôrmas a forma” (BANDEIRA, 1982, p. 24). É preciso ser livre, deixar-se seguir pelo fluxo que emerge de nossa subconsciência em direção ao nosso consciente racional, lógico e ordenador.

Assim, podemos, numa primeira instância, definir o conceito de lirismo para Mário de Andrade como a associação entre estas duas forças – a do caos e a da ordem, a da intuição subconsciente e a da ordenação consciente:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória. (ANDRADE, 2009, p. 24).

Entretanto, esta postura de certa forma rebelde em relação a uma ordenação, aqui representada pela “Censura” do consciente, deve ser tomada com cautela. A ordem se faz necessária, não temos como fugir dela: “Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista” (ANDRADE, 2009, p. 24). A poesia não é apenas impulso destruidor, mas também criador. O que se deve refutar não é a ordem em si, mas aquela que limita, que prende, que se volta apenas para a estrutura, esquecendo o que há de mais belo e sublime na poesia – a liberdade! Pois, para Mário, escrever poesia moderna significa justamente lutar, gritar por essa libertação, pelo direito de criar, de ser e de se deixar levar pelo “desvairismo lunático” da experimentação:

O ponto mais polêmico do “Prefácio Interessantíssimo” (ontem como hoje) está aqui: na discussão da natureza psicológica do lirismo. A poética parnasiana levava a um verdadeiro fetichismo da técnica; métrica, rima, chave de ouro, cesura obrigatória, todos os pequenos truques da versificação eram confundidos e identificados com a poesia. Sucede que tal poética tinha seus quadros muito estreitos, incapazes de abranger aspectos importantes da poesia: a ênfase exagerada no papel da técnica resultava na diminuição igualmente exagerada do valor da inspiração (LAFETÁ, 2000, p. 161).

É neste sentido que Mário de Andrade, a partir das ideias desenvolvidas em dois artigos do esteta francês Paul Dermée, “Découvert du Lyrisme” e “Poésie = Lyrisme + art”, publicados respectivamente nos números 1 e 2 da revista *L'Esprit Nouveau*, estabelece sua crítica ao formalismo parnasiano, que justamente põe em desequilíbrio estes dois impulsos tão importantes para o processo de criação poética. É por isso que Mário se utiliza da fórmula apresentada por Dermée para enfatizar que a poesia é composta por estas duas naturezas que interligam os domínios de nosso consciente ao de nosso subconsciente, ou como ele chamará mais tarde, de nosso “eu” ao de nosso “sub-eu”:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. *Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia*, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-los das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos (ANDRADE, 2009, p. 14, grifo nosso).

Lirismo e Arte, os dois pesos e as duas medidas usados por Mário para a construção de sua teoria poética. O primeiro, do qual admite uma total autonomia, corresponde à intuição, ao estado puro de inspiração, enquanto o segundo nos remete à Arte como técnica, como procedimento, sentido muito próximo ao do termo grego

tékhne. Tanto Mário como Paul Dermée tomam como base para o processo de criação artística o trabalho consciente do poeta-criador que, com sua sensibilidade e inteligência, é capaz de criar algo genuinamente novo e original (GREMBECKI, 1969, p. 36).

Assim, a criação poética seria constituída por estes dois momentos – primeiro o da sensibilidade, da impulsão lírica que nasce em nosso subconsciente e busca a expressão livre em nosso consciente; depois, o da inteligência que recria, reelabora os elementos frutos da inspiração do poeta. A diferença está que, em Dermée, estas duas faculdades são independentes, autônomas, não há interferência de uma na outra, cada uma realiza seu trabalho separadamente (GREMBECKI, 1969, p. 37). Para Mário de Andrade, principalmente a partir da *Escrava que não é Isaura*, produzido entre 1922 e 1925, estes dois elementos são inseparáveis e intimamente ligados um ao outro. Não são dois processos separados, primeiro ocorre um para depois ocorrer o outro. Essa divisão tem apenas um propósito explicativo e didático.

É preciso encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas parcelas da soma proposta por Dermée. Ou melhor, é preciso ir além desta fórmula, recriá-la, reformulá-la, descrever em detalhes cada um de seus elementos, decompô-la. E foi justamente isso que Mário de Andrade fez: “Começo por conta de somar: Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes” (ANDRADE, 1980, p. 127). Primeiramente, o homem, em contato direto com a realidade circundante, recebe uma série de informações através de seus sentidos, são as chamadas sensações, dados sensíveis que nosso intelecto “codifica” e “interpreta”. Com isso, surge uma necessidade de exprimir, de expressar por meio de gestos, gritos, sons articulados, entre outras formas, aquilo que foi recebido e sentido.

Junto a esta necessidade de expressão há também uma outra, de comunicação, que tem como objetivo recriar no espectador/ouvinte/leitor uma sensação similar à que foi sentida pelo poeta. Neste ponto, Mário coloca dentro desta equação matemática a categoria da recepção como ponto fundamental para o processo de criação poética. Percepção e recepção se tornam as duas pontas de um mesmo fio. Estão interligados. A criação poética não é apenas um ato desencadeado pela *psique* de seu criador, mas também pela sua leitura, pela sua recepção. O leitor assume, assim, uma responsabilidade, de co-criador da obra de arte. Entretanto, no entremeio deste processo

existe o caráter movente da arte – a ação. Reconstruímos, relembramos, reconfiguramos as sensações sentidas. E aí que reside o momento crucial da criação – a crítica:

O homem nunca está inativo. Por uma condenação assevérica movemo-nos sempre no corpo ou no espírito. [...] o homem por NECESSIDADE DE AÇÃO rememora os gestos e os reconstrói. Brinca. Porém CRÍTICA esses gestos e procura realizá-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável (ANDRADE, 1980, p. 128).

E é neste sentido que Mário define a poesia como uma forma de expressão das belas-artes. O poeta modernista reconhece a importância da fórmula de Dermée, mas acredita que há alguns pontos falhos nesta conceituação. O principal deles é que o lirismo não é apenas um processo restrito à poesia, mas a toda e qualquer forma de expressão artística. Assim, podemos falar de um impulso lírico na construção de uma pintura, por exemplo, ou mesmo na escrita de um romance em prosa. O lirismo não se associa somente à técnica, aos procedimentos de construção de um texto. Por este motivo, a fórmula de Dermée deve ser reformulada: “Corrigida a receita, eis o marronglacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 1980, p. 128).

Um aspecto importante que devemos observar nesta fórmula é a troca do termo “lirismo” por “lirismo puro”, que caracteriza o estado e a natureza em que esta força criadora deve se encontrar. Dermée já havia apontado nesta direção. Para que se pudesse alcançar a poesia lírica em seu esplendor, ou que o Mário chama de “estado puro de poesia”, fazia-se necessário, portanto, um estado “puro” de lirismo (GREMBECKI, 1969, p. 38). Por sua vez, a substituição do termo “Arte” por “Crítica” corresponderia ao trabalho simultâneo no processo de criação poética empreendido pelo intelecto. Mas o ponto-chave nesta fórmula é o termo “Palavra”, enquanto o meio de expressão da poesia lírica. Mário estabelece, desta forma, uma tríade: sensibilidade, intelecto e linguagem.

A inclusão deste terceiro elemento caracteriza justamente o seu grande passo em relação ao conceito de lírica elaborado por Paul Dermée. Para Mário, a poesia, a verdadeira e mais livre, só pode ser alcançada a partir do equilíbrio destas três forças e é neste sentido que sua teoria da poesia moderna não pode ser compreendida apenas por um ponto de vista psicológico: “Temos, portanto, uma poética preocupada com o concreto da linguagem, com os meios técnicos da obra de arte” (LAFETÁ, 2000, p.

165). A inspiração e a técnica são necessárias, mas também é preciso uma consciência profunda do campo de possibilidades que a linguagem verbal é capaz de proporcionar.

Em outras palavras, se é importante assumir uma postura moderna frente à nova poesia lírica, precisamos, antes de qualquer coisa, de uma linguagem que possa expressar esse espírito de novidade, isto é, precisamos de uma linguagem renovada, experimental. Mário utiliza uma parábola para exemplificar essa consciência sobre a linguagem através da figura da escrava de Ararat e de um “vagabundo genial” que logo revela ser o poeta francês Arthur Rimbaud (1854 – 1891):

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, setins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava do Ararat chamava-se poesia. O vagabundo genial era Arthur Rimbaud (ANDRADE, 1980, p. 127).

O projeto modernista que Mário determina se pauta nesta ideia de uma poesia que está livre dos adornos e das joias que foram colocadas sobre ela ao longo dos séculos. O poeta modernista quer venerar essa mulher, porém, nua, desprovida de qualquer acessório, em sua essência mais humana e bela. Precisamos mergulhar na linguagem em seu estado mais natural, livre de pretensões e normas sintáticas convencionais. Desta maneira, sua teorização poética segue dois caminhos – um técnico e o outro estético: “Tecnicamente são: Verso livre, Rima livre, Vitória do dicionário. Esteticamente são: Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo” (ANDRADE, 1980, p. 130).

Mário parte de uma comparação com a música. Esta última, de acordo com o poeta, há muito já se libertou de uma “possível obrigação” com a melodia, se debruçando, desde o século VIII, no universo de combinações e expressões provocadas pelo uso da harmonia. A poesia, por sua vez, até meados do século XIX, foi essencialmente melódica, isto é, essencialmente figurativa e bem estruturada em encadeamentos perfeitos de frases inteligíveis. Contudo, a dinamicidade e a fugacidade vividas no início do século XX reclamavam por uma nova organização:

Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: “Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea/ Comparece ante a austera e rígida assembléia/ Do Arcópagio supremo...” fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem

intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias (ANDRADE, 2009, p. 19).

A harmonia é, na concepção de Mário de Andrade, a associação automática e simultânea de sons. Daí sua definição para a poesia moderna uma espécie de “polifonia” ou “simultaneísmo” dos vocábulos, enquanto estruturas sonoras e semânticas bem organizadas, para compor um conjunto harmônico e agradável. As palavras não precisam se unir por meio de relações sintáticas estabelecidas. Nenhuma palavra precisa ser o complemento de sentido de outra. Elas são independentes. E é a interligação entre seus sentidos particulares, a associação destas palavras que vibram e pulsam, que cria a harmonia estética da poesia (LAFETÁ, 2000, p. 163). O que Mário procura é o estado primitivo da linguagem, que muitos outros poetas buscaram, dentre eles o próprio Arthur Rimbaud.

A sintaxe gramatical, portanto, não é um fim, não é o objetivo maior da poesia. As palavras em liberdade possuem uma lógica e uma organização particular: “Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico” (ANDRADE, 2009, p. 124). Essa linguagem de natureza telegráfica quebra toda a linearidade do poema. Precisamos, enquanto leitores, redescobrir o modo de leitura do texto, reelaborar nossos procedimentos para que, assim, possamos ser capazes de apreciar esta nova arte que exige para si uma nova postura. Não é apenas a poesia que tem que ser moderna, também precisamos ser leitores modernos. A frase e o verso são dispostos agora a partir de uma nova configuração, de relações entre termos completamente diferente daquela a que estávamos acostumados até então.

A linguagem poética deve ser, na visão de Mário, polifônica, isto é, representar as simultaneidades de sensações e sons que recebemos através de nossos sentidos. A poesia não possui nenhuma obrigação de representar a realidade de maneira fiel e realista. Os impulsos líricos, que emergem de nosso subconsciente, criam algo que se afasta do real em si (LAFETÁ, 2000, p. 163). Como diz em sua parábola, o homem, invejando o grande Criador do universo, também procurou criar e, assim, de sua língua, retirou um novo ser – a escrava de Ararat, a própria Poesia. O poeta não é um copista, um fotógrafo; ele recria, ele reconstrói. A liberdade que tanto almeja reside exatamente neste ato. Seu compromisso não é com o real, mas com algo que se encontra muito além deste. A verdade do poeta, para Mário de Andrade, reside em sua coragem com o novo,

em sua determinação. A arte não tem propósito de reproduzir, mas de deformar. E é aí que nos defrontamos com o que há de mais belo em sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius NicastroHonesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. “O Movimento Modernista”. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

_____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BRADBURY, Malcolm. “Tornar novo”. In: **O mundo moderno: dez grandes escritores**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19-20.

GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. “Literatura de Vanguarda no Brasil”. In: **Outros escritos**. Organização de Tereza Montero e Lúcia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GÊNERO E ALTERIDADE NO NACIONALISMO IRLANDÊS

Raimundo Sousa¹¹

Resumo

O anticolonialismo irlandês pautou-se na maximização de fronteiras de gênero com vistas a acentuar a hombridade dos homens gaélicos em face de sua feminização pelo colonialismo inglês, que se legitimava pela atribuição de gênero ao vínculo entre Inglaterra e Irlanda ao inscrever o império no registro masculino e a colônia no feminino. Mediante pesquisa em fontes primárias, investigamos as implicações dessa contra-estratégia na representação de mulheres subversivas que desafiavam uma matriz de gênero dual em que a masculinidade se definia em relação oposicional e complementar com a feminilidade. Tanto as feministas, que antepunham sua agenda ao nacionalismo, quanto as republicanas, que defendiam a nação antes com o rifle do que com o rosário, eram “alterizadas” pela *intelligentsia* nacionalista como aberrações de gênero, por meio de descrições caricaturais, que mal escamoteavam o temor de sua transgressão desestabilizar as balizas de gênero, que sustentavam o projeto de remasculinização nacional.

Palavras-chave

Irlanda. Nacionalismo. Gênero. Alteridade.

Abstract

Irish anticolonialism was based on the maximization of gender boundaries in order to stress the manliness of Gaelic men and oppose their feminization by the English colonialism, which legitimized itself by gendering the relation between England and Ireland, while inscribing the empire in the male register and the colony in the female. Through research on primary sources, we investigate the implications of this counter-strategy in the representation of subversive women who challenged a dual gender matrix in which masculinity was defined in oppositional and complementary relation with femininity. Feminists, who privileged their own agenda against that of nationalism, as well as Republicans, who defended the nation with the rifle rather than with the rosary, were othered by the nationalist *intelligentsia* as gender aberrations in satirical descriptions that could hardly hide the fear that their transgression could destabilize the gender boundaries that supported the national remasculinization project.

Keywords

Ireland. Nationalism. Gender. Otherness.

¹¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br

Introdução

Na colonização da Irlanda, o imperialismo inglês adotou uma economia geopolítica bidimensional de “racialização” do gênero e “generização”¹² da raça ao instaurar um regime de representação bipolar que masculinizava o império e feminizava a colônia, a fim de naturalizar o vínculo colonial e cancelar sua configuração assimétrica sob os álibis da complementaridade e hierarquia “naturais” entre os sexos, além de convencer os irlandeses de sua efeminação e, assim, mutilar seu potencial insurrecional. Como a resistência é a contraface do poder, os colonizados reagiram ao travar, de um lado, batalhas literais pela autonomia política e, de outro, batalhas simbólicas pela sua auto-representação. Todavia, já que não ocupavam na dialética colonial as mesmas posições estatutárias que os colonizadores, precisaram fazê-lo sob limites discursivos circunscritos pelos últimos, de modo que a consolidação de uma identidade nacional irlandesa pretensamente genuína dependeria, a rigor, da ambivalente dinâmica de contra-significação na qual os estereótipos atribuídos pelo discurso colonial seriam antes contrafeitos (via ressignificação) do que desfeitos (via desconstrução). Noutros termos, o anticolonialismo constituiu, no limite, um corolário ideológico do próprio colonialismo a que se contrapunha por reagir à economia maniqueísta que distinguia a virilidade imperial e a feminilidade colonial em semelhante maniqueísmo, instaurando rígidos códigos de gênero em um nacionalismo anticolonial fincado na radicalização de assimetrias entre homens e mulheres (SOUSA, 2013).

Assim, o projeto nacional irlandês foi auspiciado por uma militarização da cultura na qual o rifle (dispositivo masculinizado, alusivo a valentia, sangue e protagonismo) e o rosário (dispositivo feminizado, alusivo a candura, lágrima e coadjuvação) balizaram seus respectivos paradigmas de hombridade e feminilidade. Para tal, apropriou-se de repertórios discursivos criados pelo catolicismo para a legitimação de uma economia sacrificial que consistia, para os homens, na sua entrega pela causa nacional, e, para as mulheres, na entrega de maridos, filhos e irmãos, sob

¹² Têm-se, em inglês, as formas *genre* (gênero textual) e *gender* (categoria social pautada na dualidade masculino/feminino), ao passo que no português o termo gênero abrange ambas as conotações. Traduzimos o verbo *to gender* (atribuir valor de gênero) como “generizar” pela ausência de um equivalente adequado em português.

garantia de que estes reaveriam sua hombridade ao se sacrificarem pela nação e aquelas ratificariam sua feminilidade ao incitá-los ao auto-sacrifício. Nesse sentido, a Igreja contribuiu decisivamente para o projeto de nação, pois, além de conferir sacralidade à ideologia sacrificial, também atuou como instância de criação e distribuição de códigos de gênero inspirados nas figuras de Jesus e Maria, com vistas à naturalização de uma economia de gênero pautada na concatenação entre o sacrifício másculo e o sofrimento feminino (SOUSA, 2013). Levando em consideração esse panorama, examinamos, mediante pesquisa em fontes primárias, como as lideranças nacionalistas “alterizavam”¹³ as mulheres que cobiçavam agência no espaço público, notadamente as feministas, que antepunham sua agenda à do nacionalismo, e as republicanas, que ousavam defender a Irlanda antes com o rifle do que com o rosário.

Nacionalismo e ideologia de gênero

O argumento de que os sexos possuíam faculdades assimétricas, porém complementares, emprestava ao falocentrismo do projeto nacional irlandês um romantismo insuspeitado, como explicitava um ideólogo ao afirmar que

womanhood is [...] valuable to Ireland as an indirect rather than a direct force. It furnishes a light of idealism in which the manhood of the nation sees many incentives for the maintenance of its patriotic endeavours and the deeds it inspires by its spirit-influence are far more important than anything that results from its own direct participation in acts that are more suited for manly hands to do (CASSIDY, 1922, p. 4-5).

Reduzidas à função inspiradora, as mulheres seriam valoradas conforme mobilizassem os homens, à sombra dos quais teriam supostamente mais a contribuir para o projeto nacional do que pela atuação na cena pública. Não bastava ao êxito do código sacrificial que os homens fossem persuadidos a almejar o sacrifício como valor supremo; era preciso também convencer as mulheres de que não deveriam cobiçá-lo por ser extrínseco à sua natureza e, mais ainda, de que eram indefesas e, portanto, dependentes daqueles. Afinal, se as mulheres se defendessem sozinhas, quem precisaria se sacrificar por elas? Noutros termos, como os homens exibiriam o heroísmo necessário à ratificação de sua hombridade se não houvesse vítimas dependentes de sua defesa? Por isso, se o horizonte ideológico do nacionalismo pode ser sintetizado pela

¹³ No inglês, o neologismo *to other* (construir o outro como diferente) tem sido largamente utilizado em estudos sobre processos de construção da diferença (e.g. de gênero, raça, classe). Como, em português, também utilizamos o substantivo “alteridade”, mas não dispomos de um verbo que designe o processo de construção da “alteridade”, empregamos o neologismo “alterizar” para nos referirmos a esse processo.

metáfora da dupla face de Jano, na qual um rosto se volta para o passado (tradição) e outro para o porvir (progresso) (NAIRN, 1997), as mulheres e os homens deveriam ser, respectivamente, conservadoras enquanto guardiãs de princípios que se queriam imutáveis e inovadores enquanto agentes do progresso imprescindível ao desenvolvimento da nação.

Dada a necessidade de convencer as mulheres de sua coadjuvação no *ethos* sacrificial, novamente a inflexão católica se mostraria útil ao instituir a Virgem Maria como um paradigma de feminilidade que a religião protestante, hostil à mariolatria, deveria buscar em outras figuras. O culto à Virgem, desenvolvido tardiamente no catolicismo e tratado com reservas pelo magistério de uma Igreja falocêntrica para não eclipsar a trindade masculinizada nem reavivar o culto pagão às deusas da fertilidade, foi revigorado no século XIX com o recrudescimento do marianismo nos países católicos, haja vista que apenas em 1854 foi instituído o Dogma da Imaculada Conceição, por Pio IX, que culminaria, em 1950, no Dogma da Assunção, por Pio XII (SANT’ANNA, 1985). Na Irlanda, país que vivenciou uma revolução devocional particular em meados do Oitocentos sob os auspícios do catolicismo ultramontano, a Igreja, em face da miséria instalada após a Grande Fome, ergueu a Virgem como alento espiritual para os sobreviventes, que a adotaram como uma Mãe que os guardaria sob seu manto, e como exemplo de castidade para viúvas e solteironas (LARKIN, 1872; INNES, 1993).

Investida de um conjunto de atributos cristalizados no imaginário ocidental cristão, Maria fornecia um perfil identitário pronto, que bastaria ser associado às irlandesas como se lhes fosse peculiar. Assim, enquanto o discurso colonial representava as nativas como dissolutas e metaforizava a ilha como amante do império, diversos ideólogos anticolonialistas retrucavam tais insultos pela celebração da suposta posição destas como as mulheres mais castas do mundo, quer por realmente crerem nessa marca distintiva, quer pelo fito de as pressionarem, pela lisonja, a corresponder a essa atribuição. Desse modo, vangloriavam-se superlativamente da mulher irlandesa como “o tipo mais excelso do mundo em feminilidade e virgindade” (SPARLING, 1913, p. 45)¹⁴, que possivelmente ganharia “o primeiro prêmio do mundo em modéstia e pureza virginal” (CASSIDY, 1922, p. 206). Evidentemente, a mulher irlandesa, tal

¹⁴ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria.

como descrita pelos nacionalistas, não passava de uma idealização a partir do modelo mental da Virgem, como se pode depreender pela forma como um padre a definia:

An Irish mother! She is foremost among the hidden saints of earth. A follower of Christ, whose cloister is within the four walls of the home, wherein she reigns as a queen! [...] A ruler for Christ, who draws her subjects to her sanctity and love. Her toil-worn hands that clasp the old brown rosary are eloquent of strength to seize and lift to God all souls they meet; her lips are molded to lines of peace by years of unending prayer and murmured benisons over sleeping babes; upon her brow eternal calm and resignation sit enthroned; her eyes are lit by the light of serene confidence, that tells of a heart secure in the friendship of God (LOCKINGTON, 1920, p. 120).

Essa irlandesa idealizada, cujos traços físicos mantêm relação especular com sua disposição anímica, rompe com a clivagem entre alma e corpo, espiritualidade e carnalidade, que na ideologia cristã caracteriza o ser humano cindido entre as forças do Bem e do Mal. Porém, uma vez que apenas a Virgem teria sido poupada do estigma partilhado por todas as mulheres, relacioná-la à irlandesa implicava impor a esta última um padrão comportamental inexecutável, já que era impossível preencher conjuntamente dois quesitos de feminilidade inconciliáveis, a virgindade e a maternidade. Dada a sua incapacidade de cumprir à risca o padrão mariano, as mulheres poderiam, se tanto, aproximar-se de Maria, e essa incompletude facilitava um rígido controle sobre sua conduta, fazendo-as se envergonharem de cada ato que as distanciasse ainda mais da Virgem. Portanto, atribuir o conservadorismo como valor inato à mulher irlandesa implicava condenar como anti-femininas aquelas que não o expressassem, assim como conceber a mulher “normal” como sexualmente anestesiada facilitava a ingerência sobre sua sexualidade e a condenação da mulher pública, de forma que qualquer reivindicação política seria tomada como deslealdade à nação e qualquer manifestação erótica como negação da natureza. Se bem que Maria assegurasse às gaélicas um discreto empoderamento na medida em que as limitações do cosmo doméstico seriam compensadas pelo axioma de que detinham o mundo em suas mãos e podiam manipulá-lo com seu rosário, seu enaltecimento como gestoras soberanas do lar constituía uma forma não conflituosa de intimidá-las para que não cobiçassem a esfera pública. Da mesma forma, o elogio do espaço privado como moralmente superior ao público não era mais do que um engodo que tentava inverter hierarquias de poder ao tempo em que as acentuava, haja vista que, em patente contradição, a “rainha” não usufruía os mesmos direitos de cidadania que seus súditos, como se verá mais adiante.

Respalhado pelo álibi de que a avidez por emancipação política era estranha à natureza das híbernicas, conservadoras por excelência, um intelectual nacionalista celebrava, menos por certeza do que por retórica, que suas patrícias não eram “politicamente inclinadas” e, ao invés de cobiçarem ocupações masculinas, desejavam “uma vida mais feminina” (RUSSELL, 1912, p. 67). Um segundo definia a mulher irlandesa como dotada de um “conservadorismo instintivo” que a resguardava “contra todas as tentações de abandonar o lar por atividades mais ‘atualizadas’ fora dele” (CASSIDY, 1922, p. 34). Comentários ufanistas como esses escamoteavam, na *descrição* de comportamentos supostamente característicos das gaélicas, a *prescrição* de como estas deveriam se portar, de forma que o elogio operava como um mecanismo de controle subliminar, pois partir do pressuposto de que as irlandesas já eram virtuosas as pressionava a responder às expectativas sociais em torno de sua conduta.

Se as descrições lisonjeiras não tivessem, subliminarmente, um caráter prescritivo, não se precisaria lançar mão de estratégias materiais para enquadrar as mulheres em um padrão comportamental supostamente intrínseco a elas. Uma das implicações da Revolução Industrial, a clivagem entre a casa e o local de trabalho e, por conseguinte, a exclusão da mulher da economia formal por não produzir mais-valia, repercutiu tardiamente na Irlanda, às voltas com uma economia agropastoril até meados do século XX. Contudo, a estratificação de gênero ocorreu mesmo nesse modo de produção em um duplo movimento calcado na adoção de medidas que aspiravam à masculinização do espaço público e feminização do doméstico, mediante restrição da atuação das mulheres pela compressão (e regulação) do espaço doméstico e ampliação da atuação dos homens pela extensão (e regulação) do público. Se, em parte, a retirada maciça das mulheres do campo para o trabalho doméstico ao final do Oitocentos decorreu da rarefação do labor agrícola subsequentemente à Grande Fome, em parte se deveu ao empenho de reformistas rurais com vistas a consolidar um ideal de nação “generizada” binariamente, insuflando-as ao confinamento doméstico e à retomada e perpetuação de tradições pré-coloniais. Com vistas ao encapsulamento da mulher na célula familiar, reformistas sociais conferiam atratividade ao seio doméstico por força de iniciativas como, por exemplo, cruzadas contra casas mal-cuidadas, certames com premiação para a *cottage* mais impecável, concursos de gulodices, lições de economia doméstica e mesmo admoestações contundentes, como a do austero George Russell:

“Estamos envergonhados das mulheres irlandesas porque elas não têm nenhum orgulho das artes femininas e não têm dado nenhuma contribuição à mesa de jantar do mundo senão o cozido irlandês” (RUSSELL, 1907, p. 428).

Se a conjuntura militar de luta pela independência nacional havia trazido as mulheres à arena pública, sobretudo como mão de obra substitutiva para manutenção da engrenagem capitalista, uma vez restaurada a ordem civil eram reconduzidas aos antigos papéis, quer sob efeito de discursos laudatórios acerca da maternidade e da domesticidade, quer via medidas coercitivas como aquelas adotadas pelo governo, que oferecia nos anos 1930 subsídios às indústrias que contratassem mais homens do que mulheres. Também com vistas a restringir sua agência, foram promulgados diversos Atos que, na contramão do liberalismo, acentuavam a intervenção estatal a fim de assegurar o monopólio masculino na esfera pública e a sujeição das mulheres às funções reprodutivas, deslocando-as do trabalho fabril para o trabalho de parto. Destes, o *Civil Service Amendment Act* (1925) restringia seu acesso ao mercado de trabalho, o *Matrimonial Act* (1925) vetava o divórcio, o *Juries Act* (1927) as excluía do serviço jurídico e o *Censorship of Publications Act* (1929) lhes negava acesso a informações sobre controle da natalidade. Essa miríade de estratégias que visavam formar um *cordon sanitaire* entre as esferas masculina e feminina culminaria, em 1937, com a *Bunreacht na hÉireann* (Legislação Fundacional da Irlanda), cujo controverso artigo 41 dispunha sobre os planos estatais para a mulher na República:

41.2.1 In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the state a support without which the common good cannot be achieved. [...] 41.2.3. The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home (IRELAND, 1937, p. 11).

Além de aproximar os substantivos “mulher” e “mãe” em relação sinonímica, o discurso constitucional se apresentava como instância defensora dos direitos femininos, propondo um pacto implícito no qual o Estado se comprometia a salvaguardar os direitos da mulher-mãe, que, por sua vez, deveria retribuir com seu zelo pelo “bem comum” de toda a nação, sob garantia de que em nenhuma hipótese seria “forçada” a deixar seu reino doméstico.

A feminista como alteridade

Embora o nacionalismo irlandês fosse pautado no isolamento cultural com vistas ao resgate da cultura pré-colonial, a Irlanda também sofreu impacto do sufrágio em sua cultura. Inspirado em sua congênere inglesa, o feminismo irlandês era concebido como empecilho ao projeto de remasculinização, já que, como os padrões de gênero se constituem dicotomicamente, se as mulheres deixassem de ser hiperfemininas, conseqüentemente os homens não seriam hipermasculinos. Assim, enquanto as *suffragettes* inglesas enfrentavam resistência da ordem instituída, as irlandesas encaravam obstáculos adicionais, pois, em um nacionalismo animado por teorias conspiratórias acerca de ameaças estrangeiras à moralidade gaélica, o sufrágio era tomado como um anglicismo que, se não extirpado, arruinaria a cultura nativa. Haja vista a denúncia de um ideólogo quanto ao efeito danoso do influxo do feminismo na Irlanda por distrair as mulheres de seu compromisso no projeto nacional:

With our language dying, our traditions fading, our faith paling, the landmarks of our nationality disappearing around us one by one, has the Irishwoman's money and time and energy and place in her heart for a fight for a class. The rights of a class when the issue of a nation's existence is at stake! [...] The suffrage movement is turning the thoughts of the average Irishwoman Englandwards. That is the greatest danger in the present state of this country (LAEGH, 1912, p. 791).

A identificação do sufrágio feminino como o maior desafio a ser enfrentado pelas lideranças nacionalistas reforça a incompatibilidade entre nacionalismo e feminismo em um horizonte ideológico no qual as sufragistas eram consideradas desleais à nação não apenas pelo suposto desdém frente à degeneração da cultura nativa como por sua filiação com os ideais das feministas metropolitanas quando deveriam se opor incondicionalmente a tudo quanto proviesse da Inglaterra.

Como os homens precisavam provar sua virilidade subestimada pelo império, o cumprimento dos quesitos para aquisição da hombridade se tornaria ainda menos exequível se a mulher se “masculinizasse”, embaralhando os papéis de gênero. Por isso o repúdio à adesão das mulheres aos inventos da modernidade, tais como o triciclo e a bicicleta, meios de locomoção considerados impróprios para as mulheres não apenas por serem incompatíveis com seu vestuário, mas, sobretudo, porque facilitavam seu trânsito pela arena pública. Por isso, a crescente voga desses veículos entre elas

causava desconforto ao atenuar diferenças de gênero, como se vê na celeuma provocada pelas primeiras triciclistas na Irlanda, segundo relato de um jornal esportivo em 1889:

Through a distant town in the South-west of Ireland there passed a member of the Ladies' CC [Cycling Club], and the good people, unaccustomed to such a sight, rushed to their doors and windows, and stared with all the stare in their power. Now, it so happened, that in the same town there was a circus, and the clown was proceeding through the streets [...] when [...] the fair tricyclist got into that crowd, and quickly became the cynosure of all eyes, and it was not until she had gone some distance that she perceived that she had ousted the clown, the people evidently believing that she belonged to the circus also, and that she was much the most interesting object to follow (IRISH CYCLIST AND ATHLETE, 1899, s.p).

O episódio em que uma mulher é confundida como atração circense e, sobretudo, como uma atração mais curiosa do que um palhaço é sintomático de como a emancipação feminina era recebida como um contrassenso que, ao transgredir aceções de feminilidade convencionais, adquiria efeito cômico. A ultrapassagem de fronteiras espaciais pela Nova Mulher, capaz de percorrer longas distâncias, constituía uma medida de sua ruptura de fronteiras simbólicas entre os gêneros, atemorizando guardiões do patriarcado, como se percebe no discurso de um memorialista alarmado com sua “invasão” nas diferentes esferas sociais:

The lady legion in Kildare numbers its fifties and sixties; but in what department of life does not the lovely woman take the lead and keep it? [...]. Indeed, one of the phenomena of the second half of the century is the female usurpation of the privileges and prerogatives of men, and her general ascendancy over the stronger and stupider sex, who, according to recent judicial decisions, have ceased to be “the head of the wife,” (MORRIS, 1892, p. xxv).

Ao identificar a mobilização das mulheres como um “fenômeno” emergente na segunda metade do Oitocentos, desconsiderando o histórico de engajamentos feministas, o ideólogo a concebia como um modismo instalado *ex nihilo* e, desse modo, a despolitizava ao negar sua historicidade. Também o substantivo coletivo “legião” caracterizava a irmandade *suffragette* como uma corporação que avançava vertiginosamente, apoderando-se de tudo quanto pertencesse aos homens, deixando entrever o temor da perda de prerrogativas até então não ameaçadas, já que era recorrente a crença de que o sufrágio instaurava uma ordem social anômala que ascendia a mulher e, por conseguinte, destronava o homem.

Entre os literatos, o escritor William Butler Yeats simbolizava a repulsa pela Nova Mulher, pois, à maneira dos românticos, idealizava a feminilidade passiva, mas se interessava por mulheres fálicas como Maud Gonne, motivado pelo desafio de adestrá-

las conforme o paradigma de feminilidade vitoriano. Dentre suas diversas tentativas de dissuadi-la do ativismo político, o escritor se valia do desgastado argumento de que a mulher dedicada ao intelecto era subtraída de sua feminilidade. Ao compará-la à irmã, obediente aos padrões de gênero vitorianos, argumentava: “Você não cuida de si como faz Kathleen, tanto que ela parece mais jovem do que você; seu rosto está cansado e magro [...]. Por que não se casa comigo e desiste dessa faina trágica para levar uma vida pacífica?” (*apud* GONNE, 1938, p. 330). Conforme explicaria em um de seus volumes autobiográficos, feminilidade e racionalidade eram incompatíveis:

Women, because the main event of their lives has been giving themselves and giving birth, give all to an opinion [...]. Men take up an opinion lightly [...] but to women opinions become as their children or their sweethearts, and the greater their emotional capacity the more do they forget all other things [...]. At last the opinion is so much identified with their nature that it seems a part of their flesh becomes stone and passes out of life (YEATS, 1936, p. 341).

Sob a premissa de que as mulheres, porque condicionadas à doação, dão tudo de si a uma causa, incorrendo em exagerado investimento afetivo, o poeta compreendia que o intelectualismo lhes seria então prejudicial, pois a tomada de posições políticas categóricas as tornaria fanáticas e incapazes de manter um necessário distanciamento da causa que propugnavam, já que a internalizariam como parte do seu ser.

Yeats era secundado por seu pai, o pintor John Butler Yeats, cuja oposição à Nova Mulher era manifesta no ensaio *The Modern Woman: Reflections on a New and Interesting Type*, no qual a caracterizava como uma anomalia da modernidade. Em descrição que informava menos acerca da mulher do que dos preconceitos do ideário patriarcal, o artista procurava despolitizá-la, representando-a como uma narcisista que, motivada pelo desejo de visibilidade no lugar de uma agenda consistente, não sabia ao certo o que desejava e só mantinha sua ilusão de emancipação porque ignorava sua limitação intelectual e seu sexo, que de outro modo denunciariam sua predestinação ao subjugo:

She may be in a minority, yet she is not difficult to discover, for she is most active, showing herself everywhere. Nor is it difficult to describe her, since she spends much of her time in describing herself. In the first place, like the orator, she is made rather than born; indeed, she is herself a good deal of an orator, always being ready to harangue her friends, explaining and enforcing her ideas. [...] Self-improvement is her passion; improvement in what direction? you will ask. She herself does not know. Meantime she insists on absolute personal liberty [...]. That she may be free she places a ban on the

senses and upon sex; either of these would put her back under subjugation. [...] At the same time, while resolved on liberty she does not forget that she is born into a business community; therefore she has adopted the business man's creed – efficiency: “Whatsoever thou doest, do it with all thy might.” (YEATS, 1918, p. 63-64).

Antipática à natureza, que em vão “grita dentro dela” (YEATS, 1918, p. 65), divorciada de seus atributos naturais, como a doçura e o altruísmo, e ávida por aquiescência social e êxito profissional, a mulher moderna, sob esse prisma, despojava-se de sua essência feminina, tanto que, outrora “o maior dos mistérios do mundo”, tornara-se tão previsível que perdera completamente seu encanto:

Now she is as easy to read as an old almanac. Watch her as she paces Fifth Avenue, with her businesslike air. How bright her eyes, and yet hard as jewels! Her smile how thin-lipped! and her figure that of a young athlete. Her mode of dress and of personal array, how smart and efficient and almost military! She is the very embodiment of briskness, and of commanding decision. But all the lines of allurements are vanished, and she no longer undulates with slow grace. She is not feline, neither is she deerlike; and she no longer caresses, for her voice is as uncompromising as her style of dress. The ordinary man [...] has always despised the arts of pleasing, until some charming woman has taken him in hand; but the modern woman has ceased to instruct him, and has become his imitator, so that her manners are almost as intimidating as those of the successful business man (YEATS, 1918, p. 67-68).

Numa atmosfera de insegurança quanto a um iminente colapso social fomentado pelas vicissitudes da modernidade, os comentários acerca das vestimentas da mulher moderna, caracterizadas sardonicamente como imitações grosseiras do vestuário masculino, procuravam inscrever sua luta política como mera ganância de mimetizar os homens e não como busca de expansão de seu campo de participação pública. Desse modo, o escarnecimento do aspecto físico reduzia a feminista a uma aberração de gênero, situada na liminaridade entre a mulher, da qual se distanciava, e o homem, do qual aspirava se aproximar, e, como ambos os objetivos seriam inexecutáveis, essa figura intersticial nem se distinguia completamente da primeira nem se igualava ao segundo de todo. Essa caracterização sugeria que a mulher moderna, não mais identificável à natureza, tornara-se um construto artificial e, não mais ocupando socialmente um epicentro distinto do homem, deixara de exercer a função primordial de instruí-lo a um cavalheirismo que coroasse sua hombridade. Se seu grande mérito consistia em representar um enigma para o homem e, assim, instigar suas faculdades imaginativas, servindo-lhe de inspiração nas Letras e Artes, a mulher não teria existência própria senão em virtude do aprimoramento masculino. Portanto, a abdicação dessa prerrogativa

aparentemente sobre-humana era interpretada como prova de insensatez, daí o argumento de que a mulher moderna, governada pelo egoísmo, “desceu ao nosso nível”, tornando-se “um de nós” (YEATS, 1918, p. 71). Nessa falsa hierarquia na qual o que está acima tem menos poder do que o que está abaixo, a mulher, ao descer à condição anódina do homem, desestabilizava exatamente a posição masculina de poder.

Sob o recorrente argumento de que a mulher contemporânea se masculinizava repousava o temor de que a atenuação de polaridades de gênero desestabilizasse a própria masculinidade, dependente de uma exterioridade constitutiva para adquirir significado em uma equação, na qual quanto mais femininas fossem as mulheres, mais másculos os homens. O feminismo, precisamente por questionar tais polaridades, constituía ameaça para homens interpelados a ratificar uma condição máscula que não prescindia da diferenciação da feminilidade *via negativa*, de modo que um dos perigos da mulher moderna consistia em evidenciar a instabilidade dos códigos de gênero.

Tal como na Inglaterra, onde várias mulheres letradas – incluindo-se as escritoras Charlotte Brontë, Elizabeth Browning, George Eliot e Christina Rossetti – se opunham veementemente à campanha pelo sufrágio feminino por duvidar da aptidão de seu gênero ao exercício da política ou por considerar que havia pautas mais prementes na agenda das mulheres (HIMMELFARB, 1994), na Irlanda as intelectuais mais reacionárias atuavam como cúmplices do regime falocrático na medida em que pressionavam os homens à masculinidade hegemônica e condenavam aquelas que aspiravam a outra emancipação que não fosse a independência do país. Ao tempo em que as *suffragettes* inglesas podiam se ocupar com a luta por acesso à instrução universitária, ao instituto do divórcio e às profissões liberais, as irlandesas, devido à especificidade da experiência colonial, deveriam conciliar o sonho de emancipação feminina com aquele, não menos premente, de emancipação política da nação. Duplamente atraída pelo nacionalismo e pelo feminismo em um movimento pendular entre duas agendas dissonantes, Constance Markievicz optou por priorizar a primeira ao creditar a subordinação das mulheres à colonização e crer que sua cidadania seria conquistada automaticamente após a descolonização, tal como explicou em conferência na *Student's National Literary Society* ao instruir as mulheres para que não se engajassem em lutas sociais desnecessárias e prejudiciais à unidade nacional:

Fix your mind on the ideal of Ireland free, with her women enjoying the full rights of citizenship in their own nation, and no one will be able to sidetrack you, and so make use of you to use up the energies of the nation in obtaining all sorts of concessions – concessions too, that for the most part were coming in the natural course of evolution, and were perhaps just hastened a few years by the fierce agitations to obtain them (MARKIEVICZ, 1909, p. 9).

A crença de que os direitos de cidadania seriam amealhados pelas mulheres tão logo fosse assegurada a autonomia política era alimentada pelo próprio ideário nacionalista. Calcado numa ideologia unificadora, o nacionalismo atraía grupos subalternos, dentre os quais as mulheres, induzindo-as a crerem que sua micropolítica seria incorporada à macropolítica nacionalista ou que, estando a opressão de gênero vinculada à colonização, adquiririam os direitos que pleiteavam automaticamente após a implantação do Estado Livre. Graças à internalização desse axioma, várias mulheres letradas não só aceitavam de bom grado os encargos delegados ao gênero feminino como se mostravam eficientes deladoras em relação a outras mulheres. Uma vez que toda representação consiste numa construção a partir de uma determinada posição no interior das relações de poder, os ideólogos anti-sufragistas não caracterizavam suas conterrâneas mediante representações distorcidas que, se empreendidas por uma delas, seriam mais autênticas. Afinal, se a representação é antes uma construção de sentidos do que uma reprodução especular, as mulheres bem poderiam assumir postura análoga à dos homens mais misóginos se inseridas em seu regime de significação. De fato, o discurso que enaltecia seu contributo na arquitetura da nação a partir da base a fim de obter sua adesão à causa nacional induzia o reacionarismo daquelas intelectuais que, mesmo posicionadas em favor do gênero feminino, endossavam a convencional cisão de gênero entre esferas sociais. Dentre outras, Mary Butler relacionava a contribuição das mulheres no resgate da língua gaélica ao afastamento dos debates públicos e ao retiro doméstico:

Now the women of our race are dignified and decorous; they shrink from mingling in a melee, and retiring into the inner courtyard, they leave the scene of strife in the outer world to the sterner sex. They may, therefore, think that in this language war they have no place, but they are mistaken, for it is warfare of an special kind, warfare which can best be waged not by shrieking viragoes or aggressive amazons, but by gentle, low-voiced women who teach little children their first prayers, and, seated at the hearth-side, make these around them realise the difference between a home and a dwelling. [...] Let it then be thoroughly understood that when Irishwomen are invited to take part in the language movement they are not required to plunge into the vortex of public life. No, the work which they can best do is work to be done at home (BUTLER, 1901, p. 3).

No limiar do século XX, o desafio crucial das irlandesas consistia em se livrar não tanto do opressor, instância coercitiva associada ao homem, mas do opressor internalizado nelas próprias, pois mesmo as mulheres investidas de autoridade discursiva na ordem simbólica se posicionavam, não raro, sob os limites epistêmicos de uma formação discursiva falocêntrica. Daí a poeta Katharine Tynan, na conclamação “A Trumpet Call to Irish Women”, escrita em comemoração ao Estado Livre recém-implantado, definir nos seguintes termos o papel da mulher na nação que se constituía: “O anseio de nossa nação não é pela amazona [...]. É pela mulher conservadora, zeladora de todas as santidades, de todas as seguridades, de todas as salvaguardas da Casa da Vida” (TYNAN, 1924, p. 174). Se bem que a amazona fosse, potencialmente, um símbolo de resistência contra um discurso colonial que concebia a Irlanda como uma mulher dependente da tutela masculina, esse símbolo mitigava ainda mais a hombridade dos irlandeses, valor priorizado pela agenda nacionalista. Seguras de que a amazona conspurcava o gênero feminino – quando, a rigor, fazia-o com o masculino –, ambas as escritoras a refutavam ao considerar que predicados como a combatividade e a avidez por conquista eram não só toleráveis como desejáveis no homem, mas, na mulher, seriam faltas graves porque a natureza a havia moldado para o reino do afeto a fim de contrabalançar a racionalidade masculina.

Ainda mais radical, a escritora Nora Tynan O’Mahony declarava abominação pelas *suffragettes* em manifesto, publicado no jornal católico *Irish Monthly*, contra a invasão do modismo Nova Mulher na Irlanda. Certa de que a honra vinculada à domesticidade estava em vias de extinção “nestes dias degenerados de sufragetismo (*sic*) militante e similar idiotice, se não perversidade”, a autora advertia as mulheres contra a “distorção gradual de sua natureza”, insuflada “pelos guinchos histéricos da irmandade suffragette” (O’MAHONY, 1913, p. 529). Também apontava o sufragismo como contrassenso, pois a mulher, ao almejar aquiescência social no mundo externo, perdia seu *status* “como incontestável senhora e rainha do lar”, levando ao “destronamento da mãe e seu nenê, a Nossa Senhora e a Criança, que deveriam ser os primeiros e mais sagrados objetos de toda casa” (O’MAHONY, 1913, p. 530). Para intelectuais como O’Mahony, uma vez que as irlandesas já possuíam seu espaço de atuação e o prestígio conquistado pela excelência com que o gerenciavam, aquelas imprevidentes que abrissem mão desse espaço perigavam não obter o mesmo êxito na

arena pública e ainda perder a hegemonia na esfera privada. Era mais seguro, portanto, considerar que a Nova Mulher, impelida por influências extrínsecas à cultura nativa a disputar com os homens um espaço que não o seu, fazia-o sob pena de perder a reputação como esposa e mãe. Sob essa crença, rejeitavam qualquer desvio dos padrões comportamentais femininos, partindo da premissa de que a mulher representava o elemento conservador da cultura nacional. Se bem que O'Mahony considerasse a praticidade e o conforto do vestuário adotado pela mulher moderna, seu superego patriarcal se impunha ao lembrá-la da inadequação deste à natureza feminina:

[T]he regrettable lack of femininity, of sweet, gracious, dignified womanliness, not only in modern woman's manners but in her dress, all tend to bring her down to a lower level in masculine eyes than she ever sank before. The mannish cut of the modern woman's scanty garments, the short skirts, the liberal display of ankle, the often bared throat and neck [...], the jaunty set of her hat jammed down to one side, and completely covering her hair and her eyes – it may be convenient and comfortable, but it certainly is not womanly (O'MAHONY, 1913, p. 530).

A indistinção entre o discurso de Markievicz, Butler, Tynan e O'Mahony e aquele dos guardiões do falocracismo indica que posições políticas hegemônicas eram articuladas de modo que as irlandesas as identificassem como suas, já que o padrão de feminidade atingiria pleno êxito quando introjetado pelas mulheres, que se tornariam, elas próprias, vigilantes de si e de outrem. Inseridas numa episteme cujo horizonte ideológico não lhes facultava vislumbrar outras possibilidades de agência que as estabelecidas pela ideologia hegemônica, essas intelectuais interpretavam as incursões da mulher pela esfera pública como deterioração de valores que a haviam consagrado socialmente. Todavia, afirmar que reproduziam o discurso androcêntrico simplesmente porque alienadas sob seu efeito ideológico seria desconsiderar por completo sua capacidade de negociação. O fato de algumas mulheres serem mais suscetíveis à ideologia dominante do que outras tinha um caráter pragmático, pois essas intelectuais afinadas com a falocracia obtinham algum dividendo, haja vista sua prerrogativa de participação no debate público, ao tempo em que diversas das mulheres em nome das quais estas advogavam eram despojadas de qualquer isonomia.

A republicana como alteridade

Segundo a ideologia dominante, se as mulheres cooptadas pela campanha sufragista desobedeciam seu papel de gênero ao negligenciar a causa nacional, aquelas

que se excedessem em sua participação no nacionalismo para além das tarefas delimitadas pela agenda nacionalista o fariam pela inobediência às limitações de sua natureza. De fato, em um nacionalismo que se queria viril, as mulheres que ousassem defender a nação com a arma em vez do rosário seriam antes adversárias que aliadas da causa nacional. Por isso o mesmo Presidente William Cosgrave que repreendeu um grupo de manifestantes republicanas afirmando-lhes que, em vez de manusear armas, deveriam ter rosários em suas mãos, lamentou a participação de mulheres no nacionalismo militar em análise retrospectiva do primeiro ano de Estado Livre:

In England, fortunately for her, the ‘Die-hards’ are men [...]; but unhappily in Ireland the ‘Die-hards’ are women, whose ecstasies at their extremest can find no outlet so satisfying as destruction – sheer destruction (COSGRAVE, 1923, p. 11).

Sob impacto da psiquiatria vitoriana, notadamente a *histerização* de mulheres insurgentes contra padrões de feminilidade, uma forma de deslegitimar o ativismo das republicanas consistia em identificá-lo como agente patogênico e caracterizá-las sob o signo da insanidade, de forma a despolarizar sua atuação como resultante de impulsos irracionais. Partindo-se da premissa de que a mulher, devido à instabilidade de sua constituição cognitiva, seria governada pelo excesso tanto para o bem quanto para o mal, justificava-se que apenas a disfunção mental explicaria sua adesão a empreendimentos contrários à natureza de seu gênero e que seu envolvimento militar só poderia redundar em destruição. Prova disso é um relato oficial do Estado Livre, publicado no *The Irish Independent* de 1º de janeiro de 1923 sob a manchete “Neurotic Girls”, referindo-se às republicanas engajadas no militarismo nos seguintes termos: “Moças neuróticas estão entre os mais ativos aderentes da causa irregular [republicana] [...]. Elas desfiguram os muros de Dublin com propagandas mentirosas e são ativas transportadoras de documentos, armas e munições” (IRISH INDEPENDENT, 1923, s.p.).

Alguns opositores remontavam à mitologia greco-romana para encontrar uma figura que encapsulasse toda a monstruosidade contida na mulher que empunhasse o rifle em vez do rosário. Em homilia publicada no *Cork Examiner*, o Bispo Doorley instruíra meninas a jamais aderirem ao engajamento militar sob pena de se transformarem em “Fúrias”:

If I had a little girl friend who took up politics I would give up praying for her. Women who go around taking despatches and arms from one place to

another are furies. Who would respect them or who would marry them? Never join a Cumann na mBan or a Cumann na Saoirse or anything else. Do your work as your grandmothers did before you (DOORLEY, 1925, p. 11).

Sob um sistema de valores em que na respeitabilidade e no casamento residiam os bens supremos de uma mulher, aderir às forças armadas implicava despojar-se exatamente do respeito social e da possibilidade de ser desejada como esposa, convertendo-se em “víboras”, metamorfose que implicava abdicar-se não apenas da feminilidade como da própria humanidade. O fato de nem mesmo orações serem capazes de amansar as ativistas reforçava sua percepção como bestas irracionais cuja emulação as jovens deveriam evitar em prol de um modelo de identificação fincado na figura arquetípica da avó. Se em nível manifesto as “Fúrias” da mitologia grega, entidades demoníacas dotadas de cabeleira em forma de serpentes, configuravam um meio de aterrorizar as irlandesas, dissuadindo-as do militarismo, em nível latente constituíam um sintoma do terror suscitado pelas mulheres públicas, identificadas como figuras castradoras que, à semelhança da Medusa, estarreciam homens sob cuja pose varonil se disfarçava um concentrado teor de angústia.

Dentre as mulheres atuantes no nacionalismo militar, uma das mais proeminentes foi Constance Markievicz (1868-1927), cujo engajamento bélico incitava a indignação de seus contemporâneos por desviá-la de seu destino “natural” como ornamento e inspiração masculina. Diversos comentadores subestimavam sua consciência política, interpretando como resultado de empolgação irrefletida sua adesão a agendas em princípio incompatíveis (como o socialismo, o feminismo e o nacionalismo), como fez o escritor Sean O’Faolain, ao afirmar que a condessa “não tinha ideias inteligíveis, mas instintos” (O’FAOLAIN, 1934, p. 74). Todavia, o caráter mais perturbador de sua infração dos códigos de gênero consistia na ameaça à correlação entre armamento e virilidade em que se ancorava o programa de “revirilização” nacional. No apogeu de um nacionalismo que incompatibilizava feminilidade e militância e no qual a mulher deveria trazer em punho o rosário, não o rifle, Constance era identificada como uma aberração, haja vista a forma caricatural com que sua rendição foi descrita por jornais como o *Irish Times*:

The Countess was in charge of the rebels at the College of Surgeons. Realising the hopelessness of the struggle, she offered to surrender [...]. The countess who had 120 men, walked out of the building at their head. She was dressed entirely in green, including green shoes. She walked up to the officer

and saluting took out her revolver which she kissed affectionately and then handed it up (IRISH TIMES, 1916, s.p.).

Ao representar a entrega do revólver como um erotizado gesto de despedida, a imprensa procurava deslegitimar a inserção da mulher no militarismo como motivada pela afeição por *juissance* e espetáculo, ridicularizar o fetichismo feminino e desacreditar o próprio Levante – que, como se sabe, não teve aceitação imediata – pelo fato de uma mulher ridiculamente vestida reger uma corporação de 120 homens. No entanto, gestos de escárnio como esse mal disfarçavam a insegurança quanto à possibilidade do revólver ser portado por uma mulher; afinal, Constance provocava desconforto não apenas por assumir um papel “masculino”, mas porque, ao fazê-lo, punha em questão a fantasia de “revirilização” por comprometer a vinculação entre armamento e masculinidade.

Considerações finais

No projeto nacional irlandês, os nacionalistas estavam seguros de que o êxito da remasculinização do país dependia de uma cooperação entre os sexos na qual ambos se complementassem de sorte que as potencialidades de um compensassem as deficiências do outro. Nesse sentido, a mulher que refugasse esse contrato social invertia a lógica que organizava as relações de gênero, comprometendo a um só tempo os códigos de masculinidade e feminilidade pela ameaça de descentramento que impunha à falocracia. Por isso a aversão dos intelectuais nacionalistas pelas figuras da feminista e da republicana, cujas respectivas formas de agência ameaçavam a política de revirilização, já que a masculinidade se definia em relação antitética e complementar com a feminilidade, de sorte que qualquer alteração nos padrões desta última desestabilizava os referenciais da primeira.

Se levarmos em conta a subalternidade das mulheres no projeto nacional irlandês, o crítico Luke Gibbons é impreciso ao generalizar que na Irlanda colonial “a população nativa inteira, tanto a masculina quanto a feminina, partilhava da condição das mulheres no centro metropolitano” (GIBBONS, 1996, p. 20). Ora, as especificidades da condição colonial tornavam as irlandesas relativamente mais subordinadas do que as inglesas e implicavam desafios adicionais ao feminismo em um país cuja elevação do nacionalismo anticolonial sobre outras formas de coalizão

invalidava reivindicações feministas com tanto ou mais intensidade do que na metrópole. Ao tempo em que as *suffragettes* inglesas podiam se ocupar com a luta por acesso à instrução universitária, ao instituto do divórcio e às profissões liberais, as irlandesas, devido à especificidade da experiência colonial, deveriam coadunar o sonho de emancipação feminina com aquele, não menos premente, de emancipação política da nação, e diante desse duplo imperativo a mulher, instigada desde tenra idade ao altruísmo, acabava antepondo o segundo, que beneficiaria toda a coletividade, ao primeiro, que favoreceria seu grupo restrito.

Não bastasse isso, o falocentrismo da agenda nacionalista, franqueado pelo axioma de que a nação fora mutilada em sua hombridade, impôs obstáculos à participação das mulheres em um projeto de nação obcecado pela virilidade dos homens. Desse modo, as irlandesas eram subjugadas numa hierarquia de gênero doméstica que as excluía dos direitos à morte sacrificial e à vida plena, encurralando-as sob diferentes dispositivos de controle, a fim de que não ameaçassem um projeto de remasculinização que se esforçava para proteger as fronteiras da nação enquanto estabelecia fronteiras internas.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, M. **Irishwomen and the Home Language**. Dublin: Gaelic League, 1901.
- CASSIDY, J. **The Women of the Gael**. Boston: Stratford Company Publishers, 1922.
- COSGRAVE, W. Mr. Cosgrave's Review. **Irish Times**, 1 jan. 1923, p. 11.
- DOORLEY. Women Who are Furies. **Cork Examiner**, 18 mai. 1925, p. 11.
- GIBBONS, L. **Transformations in Irish Culture**. Notre Dame: University of Notre dame Press, 1996.
- GONNE, M. **A Servant of the Queen**. London: Victor Gollancz, 1938.
- INNES, C. L. **Woman and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935**. Athens: University of Georgia Press, 1993.
- IRELAND. **Constitution of Ireland**. Dublin: Government Publications Office, 1937.
- IRISH CYCLIST AND ATHLETE. **Editorial**, 10 de julho de 1889.
- IRISH INDEPENDENT. **Neurotic Girls**, 1 jan. 1923.

IRISH TIMES. **Surrender of Countess Markievicz**. 2 mai. 1916.

LAEGH. “Matters of the Moment”. In: **The Catholic Bulletin and Book Review**, v. II, p. 791, 1912.

LARKIN, E. “The Devotional Revolution in Ireland, 1850-75”. In: **American Historical Review**, v. 77, n. 3, 1972. p. 625-652.

LOCKINGTON, W. **The Soul of Ireland**. New York: The Macmillan Company, 1920.

MARKIEVICZ, C. **Women, Ideals and the Nation**. Dublin: Inghinidhe na hEireann, 1909.

MORRIS, M. **Memini or Reminiscences of Irish Life**. London: Harrison & Sons, 1892.

NAIRN, T. **Faces of Nationalism: Janus Revisited**. London: Verso, 1997.

O’FAOLAIN, S. **Constance Markievicz, or The Average Revolutionary**. London: Jonathan Cape, 1934.

O’MAHONY, N. The Mother. **The Irish Monthly**, 91, 1913, p. 529-532.

RUSSELL, G. **Co-operation and nationality**. Dublin: Maunsel and Company, 1912.

_____ “Home Life in Ireland – A Challenge to Irishwomen”. In: **Irish Homestead**, 1 de junho de 1907, p. 428.

SANT’ANNA, A. R. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOUSA, R. **Da Feminização à Remasculinização: Gênero e Raça na Dialética Angloirlandesa**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 361ff. Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2013.

SPARLING, C. **The Irish-Canuck-Yankee**. Chicago: M. A. Donohue, 1913.

TYNAN, K. A Trumpet Call to Irish Women. In: FITZGERALD, W. G. (Ed.). **The Voice of Ireland: a survey of the race and nation from all angles**. Dublin: Virtue and Co., 1924, 170-175.

YEATS, J. **Essays in Irish and American**. Dublin: The Talbot Press Ltd.; London: T. Fisher Unwin Ltd., 1918.

YEATS, W. **Dramatis personae**. London: The Macmillan Company, 1936.

O CORCUNDA DE NOTRE-DAME E A ESCRAVA ISAURA: UM DIÁLOGO ENTRE VICTOR HUGO E BERNARDO GUIMARÃES

Rodrigo Torres Dias¹⁵

Resumo

A França, com seus costumes e seu modo de pensar, teve papel fundamental na formação e evolução de toda a cultura ocidental. Partindo desta perspectiva, o presente artigo tem como objetivo, a partir da análise de *O Corcunda de Notre-Dame* e *A Escrava Isaura*, estabelecer um diálogo intertextual que evidencie a influência que a obra de Victor Hugo exerceu sobre a produção de Bernardo Guimarães, e assim, auxiliar no entendimento da importância exercida pela literatura francesa na consolidação da identidade literária brasileira. Para a realização desta análise, que tem caráter bibliográfico, foram utilizados os conceitos de Antoine Compagnon (2014), Leyla Perrone-Moisés (2007), Sandra Nitrini (2010) e Tiphaine Samoyault (2008).

Palavras-chave

Diálogo intertextual. *Corcunda de Notre-Dame*. *Escrava Isaura*. Literatura francesa. Identidade literária brasileira.

Résumé

La France, avec ses moeurs et sa pensée, a joué un rôle fondamental dans la formation et l'évolution de toute la culture occidentale. En partant de ce postulat, cet article a comme but, à partir de l'analyse de *Notre-Dame de Paris* et *A Escrava Isaura*, établir un dialogue intertextuel pour mettre en évidence l'influence que l'oeuvre de Victor Hugo a exercé sur la production de Bernardo Guimarães, et ainsi, aider dans la compréhension de l'importance de la littérature française dans la consolidation de l'identité littéraire brésilienne. Pour produire cette analyse, qui a caractère bibliographique, on a utilisé les concepts d'Antoine Compagnon (2014), Leyla Perrone-Moisés (2007), Sandra Nitrini (2010) et Tiphaine Samoyault (2008).

Mots-clés

Dialogue intertextuel. *Notre-Dame de Paris*. *Escrava Isaura*. Littérature française. Identité littéraire brésilienne.

¹⁵ Graduando do curso de Letras-Português/Francês pela Universidade Federal do Piauí.

Introdução

A França é uma nação que, sem dúvidas, possui um legado cultural que influenciou e influencia todo o mundo ocidental. Dentre as mais notáveis influências francesas está a Literatura. Desde Chrétien de Troyes, autor de *Le Chevalier de laCharrette*, um dos primeiros romances em língua francesa que se tem notícia, passando por Victor Hugo, um dos maiores gênios que o mundo literário já conheceu, chegando a autores mais recentes, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, a literatura francesa causa fascínio desde o primeiro contato.

É inevitável versar sobre literatura francesa e não falar da importância de Victor Hugo na consolidação desta. Victor-Marie Hugo, nascido em Besançon, desde cedo mostrara ser uma criança diferente das demais. Começou a escrever muito jovem e desde então logrou incontáveis êxitos no mundo das letras. Em 1819, junto com seus irmãos Abel e Eugène, funda a revista *Le Conservateur Littéraire*, dedicada a assuntos literários. No entanto, nem só de sucessos viveu o autor francês. Com uma vida pessoal muito conturbada, Hugo conheceu o dissabor de uma desilusão amorosa, a dor ocasionada pela morte trágica de sua filha Léopoldine e as saudades de sua pátria quando foi exilado.

Entretanto, nem uma vida pessoal cheia de altos e baixos conseguiu amordçar a genialidade de Hugo. Autor de uma extensa obra literária, constituída por romances, ensaios, poemas, dentre os quais podemos citar *Os Miseráveis*, *Os Trabalhadores do Mar* e *O Homem que ri*, Victor Hugo apresentou ao mundo as mais envolventes narrativas, as quais tratavam dos mais diversos temas, notadamente os que chamavam atenção para as mazelas vividas pela parcela menos favorecida da população, do ponto de vista socioeconômico.

Uma de suas obras que melhor exemplifica o que foi dito anteriormente se trata de *O Corcunda de Notre-Dame* ou *Notre-Dame de Paris*, no original francês, publicado em 1831. Adaptada diversas vezes para as telas do cinema, o enredo da obra é ambientado na Paris do século XV e boa parte das ações das personagens se dão em volta da Catedral de Notre-Dame, considerada por alguns estudiosos da obra romanesca de Hugo, como o professor Sidney Barbosa, a verdadeira protagonista da narrativa:

“[...] destaca-se como verdadeira protagonista do romance, visível e destacada já no próprio título, o espaço sagrado e ao mesmo tempo humano, um lugar de espiritualidade, mas também de acontecimentos, de sentimentos e de asilo: a igreja de *Notre-Dame de Paris*.” (BARBOSA, 2003, p. 92).

Aos pés da Catedral, a cigana Esmeralda com seus grandes olhos negros seduz os leitores e as outras personagens, dentre as quais estão o capitão Phoebus, o padre ClaudeFrollo e o corcunda Quasimodo. A força motriz que impulsiona os acontecimentos no decorrer da obra são o fascínio, a devoção e até mesmo a insanidade dos três protagonistas pela cigana. Apesar de ter sido publicado no século XIX e o enredo se passar na Idade Média, a temática do romance, que nos apresenta a situação na qual os povos ciganos viviam e o preconceito sofrido pelos que não se encaixavam nos padrões de beleza pré-estabelecidos pela sociedade, é extremamente atual.

Hugo e sua obra ajudaram não só a França a consolidar a sua literatura, mas também a outras nações. Com o Brasil não foi diferente. Os escritores brasileiros tiveram suas escritas influenciadas pelo autor francês, que deixou marcas profundas na literatura brasileira. No entanto, antes de avançarmos, é importante ressaltar que neste artigo, o termo influenciase será entendido em sua primeira acepção, tal como escreve a professora Sandra Nitrini, em seu *Literatura Comparada*: “O conceito de influência tem duas acepções diferentes. A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor.” (NITRINI, 2010, p. 127).

Os autores pertencentes à terceira geração do Romantismo brasileiro, ou geração hugoana, foram os que mais sofreram influência da obra de Victor Hugo. Também conhecida como Geração Condoreira, fazendo referência ao condor, englobava obras cujas principais temáticas tratavam da liberdade e do abolicionismo, assunto bastante discutido na época. Dentre os autores nacionais que mais se destacaram nesse período, está o mineiro Bernardo Joaquim da Silva Guimarães.

Bernardo Guimarães, que também publicou *Cantos de Solidão* e *O Seminarista*, ganhou notoriedade após a publicação de *A Escrava Isaura*, em 1875. O romance, elogiado até por D. Pedro II, tem como protagonista uma escrava de pele alva, de bom coração e espírito elevado chamada Isaura, que sofria com os galanteios de seu inescrupuloso senhor Leôncio e as tentativas falhas de ser libertada por seu pai, Miguel. Filha de um ex-feitor de origem portuguesa e uma escrava, Isaura foi criada com muito

esmero por sua senhora, que lhe ofereceu uma educação digna das mais distintas moças da corte: aprendeu francês, cantava, bordava, tocava piano, dentre outras atribuições. Tanto zelo atraiu sobre Isaura os olhares mefistofélicos e galanteios de Leôncio e seu cunhado Henrique e o despeito de Malvina e Rosa.

Ao estabelecer um paralelo entre *A Escrava Isaura* e *O Corcunda de Notre-Dame*, observando os elementos que compõem suas respectivas narrativas, é possível observar a presença da literatura de Victor Hugo na obra do autor brasileiro, o que deixaria transparecer ainda mais o diálogo que as literaturas francesa e brasileira vêm mantendo ao longo dos séculos e como aquela foi crucial para solidificar, do ponto de vista literário, a nossa identidade nacional.

Para a elaboração da presente análise, foi utilizado como *corpus* romances *O Corcunda de Notre-Dame* e *A Escrava Isaura*, de Victor Hugo e Bernardo Guimarães, respectivamente, e como aporte teórico, os escritos de Antoine Compagnon (2014), Tiphaine Samoyault (2008) Leyla Perrone-Moisés (2007), Sandra Nitri (2010), Roland Barthes (1974) e Julia Kristeva (2005).

Esmiuçando a intertextualidade

Em *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault disserta sobre os diferentes sentidos que o termo em questão adquiriu com o decorrer do tempo e nos apresenta teóricos e conceituossenciais na compreensão deste fenômeno. A origem do termo *intertextualidade* é atribuída a Julia Kristeva por ocasião do seminário de Roland Barthes na cidade de Paris, em 1966. Para Kristeva, “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, ou seja, por mais completo e original que um texto pareça ser, ele sempre vai apresentar resquícios, por menores que sejam, de outros textos. Em suma, nenhum texto é escrito do zero.

Assim como Kristeva, Roland Barthes também escreveu, em artigo intitulado *Théorie du texte* para a *Encyclopaedia Universalis*, acerca da ideia de intertextualidade: “Tout texte est un intertexte; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de

lacultureantérieure et ceux de lacultureenvironnante. Tout texte est untissu nouveau de citationsrévolues.”¹⁶

Com o avanço da democracia no Brasil da segunda metade do século XIX, as discussões em torno dos ideais abolicionistas tomavam conta da sociedade. Estudantes e intelectuais, boa parte influenciados pela literatura de cunho social de Victor Hugo, protagonizavam discussões calorosas a respeito dos rumos que o sistema escravocrata deveria tomar em terras brasileiras. Foi neste contexto que, com a publicação de *A Escrava Isaura*, Bernardo Guimarães tornou-se um autor consagrado.

Logo nas primeiras páginas do romance, o autor nos apresenta o retrato daquela que seria a típica mulher romântica:

Achava-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise.(GUIMARÃES, 2008, p.10).

Ao descrever a sutileza dos traços de Isaura, o autor nos apresenta não apenas as características de sua protagonista, mas um retrato da figura feminina pintado pelo Romantismo. Atravessando-se o Atlântico e desembarcando na Paris de 1482, é possível observar algumas semelhanças entre a personagem brasileira e a cigana Esmeralda:

“Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c’est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu’il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision.”¹⁷(HUGO, 2009, p.133).

No decorrer das obras, será possível observar que as protagonistas de Hugo e Guimarães possuem características físicas e psicológicas muito semelhantes, o que reforça a nossa tese de diálogo entre as duas literaturas. Mas não apenas traços fisionômicos e de personalidade aproximam as duas heroínas. Assim como Esmeralda, que é enfeitada pelos habitantes locais, no caso Paris, por ser cigana, Isaura sofre toda sorte de infortúnios por se tratar de uma escrava.No entanto, é necessário avançar nos enredos a fim de encontrar novos indícios de intertextualidade entre os autores.

¹⁶ “Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variados, sob formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e aqueles da cultura contemporânea. Todo texto é um tecido novo de citações passadas.”

¹⁷“Se esta garota era um ser humano, ou uma fada, ou um anjo, é o que Gringoire, como bom filósofo cético, como bom poeta irônico que era não conseguira decidir num primeiro momento, tão fascinado ficou por aquela visão.”

Em *O Corcunda de Notre-Dame*, a cigana Esmeralda é objeto de desejo de parte dos personagens do romance. Dentre os quais, está o padre Claude Frollo. Antes de nos atermos aos traços que compõem a sua personalidade, é pertinente comentar que, durante a seleção do material teórico que norteou esta pesquisa, tomamos conhecimento de que há uma hipótese de que o personagem Frollo seja fruto de uma mistura de dois personagens mencionados por Du Breul¹⁸ e Sauval¹⁹. No entanto, também se supõe que Hugo tenha se inspirado no abade Oegger, o primeiro vigário de Notre-Dame, para a criação da personagem.

Em seu *O Demônio da Teoria*, Antoine Compagnon discute, dentre outros assuntos, o conceito de *mimèsis*²⁰ dentro da Literatura. Usando autores como Erich Auerbach como referência, Compagnon nos diz que:

“[...] a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do signifiante sobre o significado, da signifição sobre a representação, ou ainda, da *semiòsis* sobre a *mimèsis*.” (COMPAGNON, 2014, p.95).

Ao confrontarmos a citação de Compagnon sobre a insistência da teoria literária em relação à autonomia da literatura com o que foi discutido até agora nesta análise, sobretudo no parágrafo referente ao personagem Frollo, observa-se um enfraquecimento da tese defendida pelos teóricos da literatura, visto que, ao menos o *corpus* deste artigo está repleto de intertextualidades.

Pertencente a uma família abastada, desde cedo, Claude Frollo fora destinado à vida eclesiástica. Educado dentro do rigor dos colégios internos, Frollo fora uma criança triste e solitária, que vira nos livros uma válvula de escape. Tal dedicação aos estudos, lhe valeu conhecimentos em várias línguas e em diversas outras áreas do conhecimento humano. Tornando-se, assim, um dos personagens mais eruditos, racionais e sensatos do romance hugoano. O equilíbrio emocional do clérigo é abalado em dois momentos bastante marcantes na obra. O primeiro, quando seus pais morrem vítimas da peste e o jovem Frollo, até então com 19 anos de idade, precisa cuidar de seu irmão mais novo; e anos mais tarde, ao avistar, pela primeira vez, a cigana Esmeralda: “Il eûtétédifficile de dire de quellenatureétaiceregard et

¹⁸Jacques duBreul, monge beneditino francês.

¹⁹Henri Sauval, historiador francês.

²⁰Termo atribuído a Aristóteles, traduzido como representação ou imitação.

d’oùvenaitlaflammequienjaillissait. C’était un regard fixe, et pourtant plein de trouble et de tumulte.”²¹ (HUGO, 2009, p. 367).

Ao observar os vocábulos *flamme*(chama), *trouble*(perturbação) e *tumulte*(tumulto), já é possível deduzir que se trata do episódio que dá início à obsessão de Frollo pela cigana, o que, por sua vez, acarreta a decadência moral e espiritual do padre, como no episódio no qual apunhala o capitão Phoebus e deixa a culpa recair sobre Esmeralda. Todavia, a nítida tensão psicológica do personagem quando comete algum ato contra a cigana, nos revela que não se trata de uma questão de desvio de caráter, mas sim ações executadas em momentos de desequilíbrio emocional. Evento semelhante ao descrito no parágrafo anterior ocorre na obra de Guimarães:

Só depois de casado Leôncio, que antes disso poucas e breves estadas fizera na casa paterna, começou a prestar atenção à extrema beleza e às graças incomparáveis de Isaura [...] Estava reservado à infeliz Isaura fazer vibrar profunda e violentamente naquele coração libertino as fibras que ainda não estavam de todo pelo atrito da devassidão.(GUIMARÃES, 2008, p. 21-22).

Diante dos trechos analisados, observa-se, no que diz respeito à imagem da mulher desejada, certa semelhança entre os personagens das duas obras. Ao longo dos romances, observa-se que a fixação de Leôncio e Frollo por Isaura e Esmeralda, respectivamente, levará aqueles a atos que ultrapassam os limites da racionalidade.

Contudo, apesar da aparente semelhança, os personagens supracitados possuem características morais opostas. Por um lado, tem-se Frollo, que é padre, seguidor de princípios religiosos, erudito e até certo ponto solidário, levando-se em consideração que foi responsável pela criação do corcunda Quasimodo. Por outro, Leôncio é um jovem inconsequente, que nunca dera a devida importância aos estudos, corrompido pela devassidão e ignorante no que tange ao conceito de alteridade.

Cunhado de Leôncio, Henrique também tem fascínio por Isaura, porém nada comparado à obsessão que o marido de sua irmã sente pela escrava. Descrito como frívolo, estouvado e vaidoso, Henrique é um jovem de bom coração que se encanta com a beleza de Isaura, assim que chega à fazenda de seu cunhado: “– Não é nada disso; mas é coisa melhor, respondeu Henrique maravilhado; é uma perfeita brasileira”(GUIMARÃES, 2008, p.23). O rapaz passa parte da obra tentando conquistar

²¹“Era difícil dizer de qual natureza era aquele olhar e de onde vinha a chama que emanava. Era um olhar fixo, e entretanto cheio de perturbação e tumulto.”

o amor de Isaura, porém a moça, que só pensa em conseguir sua liberdade, não cede às suas investidas:

[...] Oh! Quanto eu daria para obter a tua liberdade, se com ela pudesse obter também o teu amor! [...] – Ah! senhor Henrique! – retorquiu a menina com enfado – o senhor não se peja de dirigir esses galanteios a uma escrava de sua irmã?” (GUIMARÃES, 2008, p.25).

Há uma símile entre o Henrique, de Guimarães, e o capitão Phoebus, de Victor Hugo: “— Belle enfant, dit Phoebus avec emphase enfaisant de son côté quelques pas vers elle, je ne sais pas si j’ai le suprême bonheur d’être reconnu de vous...”²²(HUGO, 2009, p. 360). Ao observar a maneira pela qual o jovem capitão se dirige à cigana, percebe-se que ele nutre certo carinho pela mesma, o que pode ser comparado aos sentimentos de Henrique. Todavia, ao contrário de Isaura e Henrique, os sentimentos de Esmeralda e Phoebus são, aparentemente, recíprocos: “Elle’interrompitenlevantsurluiunsourire et unregardpleins d’une douceurinfinie”²³(HUGO, 2009, p.360).

Contudo, Esmeralda não era a única mulher na vida do capitão Phoebus. Filha da senhora Aloise de Gondelaurier, Flor-de-Lis era uma moça pertencente à alta sociedade, educada com todo o requinte e sofisticação: “... pendant que sacharmantepetitefilleFleur-de-Lys de Gondelaurier, toutevêtue de soieet de velours...”²⁴(HUGO, 2009, p. 232). Desde cedo fora prometida a Phoebus e vê na cigana Esmeralda uma ameaça aos seus planos matrimoniais com o capitão, o que lhe despertara inveja e despeito:

“— Il parle sa langue à cette créature! ajouta à demi-voix Fleur-de-Lys, dont le dépit croissait de moment en moment. Ce dépit ne diminuait point quand elle vit le capitaine, enchanté de la bohémienne et surtout de lui-même, pirouetter sur le talon en répétant avec une grosse galanterie naïve et soldatesque: —une belle fille, sur mon âme!”²⁵(HUGO, 2009, p. 361).

Ao nos depararmos com a situação na qual Flor-de-Lis está envolvida, é inevitável não pensar em Malvina. Assim como a personagem de Hugo, Malvina também é uma moça pertencente à alta sociedade, que possui beleza e educação

²²“Bela criança, disse Phoebus com ênfase dando alguns passos em direção a ela, eu não sei se tenho a suprema felicidade de ser reconhecido por você...”

²³“Ela o interrompera levantando um sorriso e um olhar cheios de uma doçura infinita.”

²⁴“... enquanto que sua encantadora filhinha Flor-de-Lis, toda vestida de seda e de veludo...”

²⁵“Fala a língua daquela criatura! acrescentou a meia voz Flor de Lis, a quem o despeito crescia de instante. E esse despeito não diminuiu quando viu o capitão, encantado com a cigana e especialmente consigo mesmo, fazer uma pirueta sobre os calcanhares e repetir com grosseira galantaria, ingênua e soldadesca: - uma bela garota, pela minha salvação!”

impecáveis: “Todavia, Malvina era linda, encantadora mesmo, e posto que vaidosa de sua formosura e alta posição, transluzia-lhe nos grandes e meigos olhos azuis toda a nativa bondade de seu coração” (GUIMARÃES, 2008, p. 11).

A benevolência e a meiguice de Malvina só seriam abaladas pela sordidez dos atos de Leôncio em relação à Isaura. Apesar de querer bem à escrava, Malvina sofre com as atitudes de seu marido, o que lhe gera certa antipatia e despeito por Isaura: “— Blasfêmia! Quem sabe!... mas enfim dê um destino qualquer a essa rapariga, se não quer expelir-me para sempre de sua casa. Quanto a mim, não a quero mais nem um momento a meu serviço; é bonita demais para mucama” (GUIMARÃES, 2008, p. 40).

A última parte da análise foi destinada ao personagem mais emblemático da obra de Victor Hugo: Quasimodo, o corcunda de Notre-Dame. Quasimodo fora, ainda muito jovem, abandonado à própria sorte perto da catedral de Notre-Dame. O episódio atiçara a curiosidade dos que passavam por ali. Não pelo fato de ser uma criança abandonada, mas por ser unpetitmonstre²⁶. A pequena criatura causava espanto e consternação nas pessoas que o observavam.

Comovido com a situação na qual o encontrara e com a lembrança de seu irmão Jehan, o qual tivera que abandonar ainda recém-nascido, o padre Claude Frollo se ocupou da criação de Quasimodo, que anos mais tarde se tornaria o tocador de sinos da catedral de Notre-Dame. Hugo assim descreve seu personagem:

Quasimodo était né borgne, bossu, boîteux. C'est à grande peine et à grande patience que Claude Frollo était parvenu à lui apprendre à parler. Mais une fatalité était attachée au pauvre enfant-trouvé. Sonneur de Notre-Dame à quatorze ans, une nouvelle infirmité était venue le parfaire; les cloches lui avaient brisé le tympan. Il était devenu sourd.²⁷ (HUGO, 2009, p. 241-242).

Malgrado todos os infortúnios vividos por Quasimodo desde os primeiros anos de vida, a personagem possui um bom coração e sentimentos nobres, que o levam a arriscar a própria vida quando salva a amada Esmeralda de ser enforcada, por conta de um crime que ela não cometera.

²⁶ Um pequeno monstro.

²⁷“Quasimodo nascera caolho, corcunda e manco. É com grande dificuldade e grande paciência que Claude Frollo conseguira ensiná-lo a falar. Mas uma fatalidade estava atada a pobre criança. Tocador de sinos de Notre-Dame aos quatorze anos, uma nova enfermidade viera lhe completar; os sinos estouraram-lhe o tímpano. Ele se tornou surdo.”

O romance de Bernardo Guimarães também conta com a presença de um personagem semelhante a Quasimodo. Jardineiro da fazenda da família de Leôncio há anos, o senhor Belchior é descrito da seguinte forma:

“Era um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído, de cabeça enorme, tronco raquítico, pernas curtas e arqueadas para fora, cabeludo como um urso e feio como um mono. [...] A natureza esquecera de lhe formar o pescoço, e a cabeça disforme nascia-lhe de dentro de uma formidável corcova, que a resguardava quase como um capuz.” (GUIMARÃES, 2008, p. 32).

Ao atribuir à grotesca figura de Belchior o ofício de jardineiro, Guimarães deixa bem claro uma das principais características do movimento Romântico: o contraste entre o grotesco e o sublime, o que pode ser observado também na narrativa de Victor Hugo, quando o autor põe lado a lado a bela cigana Esmeralda e a figura monstruosa do corcunda Quasimodo.

Apesar das similaridades, os personagens de Hugo e Guimarães não apresentam o mesmo grau de importância nas obras. Enquanto Quasimodo possui um papel de destaque e participa ativamente das ações mais significativas do romance, o senhor Belchior, ainda que um dos personagens principais da trama de Guimarães, tem seus atos limitados e suas participações não são tão expressivas, tornando-se assim um personagem secundário.

Como foi possível observar até o momento, a hipótese norteadora da produção deste artigo foi confirmada. A semelhança entre as personagens não deixa dúvidas da influência de Victor Hugo sobre a obra do brasileiro Bernardo Guimarães. O fato corrobora a afirmativa da professora Leyla Perrone-Moisés em seu *Vira e Mexe Nacionalismo*:

“Comprova-se assim, uma vez mais, que a literatura nasce da literatura, constituindo uma tradição, de modo que a busca das fontes primeiras (infinitamente recuadas) interessa menos do que o estudo da intertextualidade, isto é, do modo como cada poeta reinterpreta e renova essa tradição.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 106).

Todavia, ao observar os personagens de Hugo e Guimarães, nota-se uma nítida diferença no que diz respeito às características psicológicas. Enquanto os personagens do brasileiro são unidimensionais, isto é, os bons são sempre bons e os maus são sempre maus, os personagens de Victor Hugo apresentam um grau de complexidade psicológica maior. Observa-se que se trata de personagens com conflitos internos ocasionados por questões mal resolvidas do passado ou até mesmo do presente.

Outro aspecto que é importante salientar entre as duas obras diz respeito aos enredos que, apesar das semelhanças entre os principais personagens, tomam rumos diferentes.

Assim sendo, verifica-se não apenas a influência de Hugo, mas a importância que este exerceu na consolidação e no enriquecimento literário na obra de Bernardo Guimarães e na literatura brasileira como um todo, visto que Guimarães é apenas mais um romancista a entrar para o rol dos escritores brasileiros influenciados pela reverberação do “eco sonoro” de Victor Hugo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance Notre-Dame de Paris de Victor Hugo. **Polifonia** (UFMT), Cuiabá, v. 6, p. 87-101, 2003.

BARTHES, Roland. **Théorie du Texte**. Disponível em: http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf. Acesso em: 22 set. 2015.

CASTEX, P-G; SURER, P. **Manuel des Études Littéraires Françaises: XIXe siècle**. Paris: Hachette, 1966.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. **A Escrava Isaura**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

HUGO, Victor-Marie. **Notre-Dame de Paris**. Paris: GF Flammarion, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

PASSOS, G. P. Machado de Assis Leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, p. 73-85, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: Paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: ADERALDO & ROTHSCHILD, 2008.

O LOCAL E O UNIVERSAL: *DONA GUIDINHA DO POÇO* E *MADAME BOVARY* E A PERSPECTIVA FORMATIVA DA LITERATURA BRASILEIRA

Luís Augusto Fischer²⁸
Jackson Raymundo²⁹

Resumo

Nos estudos literários, são complexas e às vezes mistificadoras as relações estabelecidas a partir de oposições como *local* e *universal*, *periferia* e *centro*, *regional* e *nacional*. Em geral, tais diferenças são demarcadas a partir das correlações políticas e econômicas. Neste artigo, estão em contraste duas obras bastante distintas em notoriedade literária: *Dona Guidinha do Poço*, do brasileiro Manuel de Oliveira Paiva, e *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert. Numa perspectiva *formativa*, recorreu-se a trabalhos que questionam a centralidade do desenvolvimento do Brasil no litoral, valorizando o lugar do sertão na História e na Literatura. As semelhanças e diferenças entre os romances tiveram em seu escopo teórico a concepção de *limiaries críticos*.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. Literatura Comparada. *Dona Guidinha do Poço*. *Madame Bovary*. Sertão.

Abstract

In literary studies, the relationships established from oppositions as *local* and *universal*, *peripheral* and *central*, *regional* and *national* are complex. In general, such differences are demarcated from the political and economic correlations. In this paper, in contrast are two very different novels in literary fame: *Dona Guidinha do Poço*, by Manuel de Oliveira Paiva, and *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert. Within the *formative* perspective, we question the centrality of development on the coast of Brazil, valuing the place of *sertão* (hinterland) in the History and in the literature. The similarities and differences between the novels had in its theoretical scope the concept of *critical thresholds*.

Keywords

Brazilian literature. Comparative literature. *Dona Guidinha do Poço*. *Madame Bovary*. Sertão.

²⁸ Doutor, Professor Associado da UFRGS.

²⁹ Mestre em Letras pela UFRGS.

Introdução

Dois romances protagonizados por mulheres – e que levam os seus nomes já no título. Dois romances em que a prática do adultério por personagens femininas está no cerne da intriga principal. Um deles, um clássico da literatura *universal*; outro, um livro tardiamente descoberto e reconhecido, incluído naquilo que se convencionou chamar de *romance regionalista*. Um se passa no interior da França, país referencial da cultura ocidental. O outro, no sertão do Brasil, país de dimensões continentais – e de problemas sociais proporcionais ao seu tamanho.

À primeira vista, *Dona Guidinha do Poço*, romance do cearense Manuel de Oliveira Paiva (escrito em 1892, publicado apenas em 1952, após a morte do autor), e *Madame Bovary*, do normando Gustave Flaubert (1857), guardam um abismo literário entre si. No entanto, é possível perceber semelhanças e, a partir disso, também melhor identificar as diferenças e especificidades.

Ao se falar de *centro* e *periferia* na literatura brasileira, ou de *universal* e *local* – ou, ainda, de *nacional* e *regional* – ganha relevância o debate sobre a *formação*. Neste diálogo formativo há pelo menos dois argumentos: o primeiro vê um centro propulsor da literatura brasileira, sediado no eixo Rio de Janeiro/São Paulo (com o possível acréscimo da Bahia, primeira sede da administração do território), tendo nas manifestações de outros estados a expressão de *regionalismos*; o segundo acredita que há processos descentrados em que a criação literária ocorreu de forma independente das sedes do poder político e econômico, tematizando a sua própria cultura e ajudando o Brasil a construir uma cara mais plural e diversa. Há aqui uma tensão entre o que podemos chamar, simplificarmente, litoral e sertão. No primeiro argumento, está expressa a visão de mundo – centralista e dominante – do Brasil litorâneo. No segundo, é o Brasil do interior, sertanejo – periférico e nunca hegemônico.

Na análise comparativa entre aqueles dois romances, verificam-se semelhanças e diferenças, mas também possíveis interferências da obra e do estilo de Flaubert no trabalho de Oliveira Paiva. Dentre os principais elementos que trazem confluências, estão a já citada temática do adultério; o fato de ambas as narrativas se passarem no interior de seu país, no espaço rural; o já citado protagonismo da mulher, num contexto (primeira metade do século XIX) em que as relações de gênero eram

muito mais desiguais do que viriam a ser. Além disso, interessa observar a relação de Emma Bovary com seus amantes e de Guidinha com Secundino, assim como a confiança depositada pelos maridos Charles Bovary e Major Quim em suas mulheres. Por outro lado, várias são as divergências e especificidades, que serão devidamente apontadas na análise comparativa entre os romances.

Por fim, situaremos a importância de obras como *Dona Guidinha do Poço* para a *formação* da literatura brasileira. Junto disso, analisaremos como, a despeito de algumas insuficiências, o romance de Oliveira Paiva traz inovações linguísticas, estéticas e temáticas, ajudando a construir e consolidar uma tradição e um *sistema literário* no país.

Litoral e sertão / centro e periferia / local e universal

Nos estudos sobre a formação econômica e social do Brasil, sempre prevaleceu a ideia de que o país se construiu e desenvolveu pelo litoral. Ao interior, genericamente chamado de *sertão*, restava um papel subalterno, quase que de *colônia da capital* invariavelmente localizada na faixa litorânea; a ela servindo, a ela socialmente se dirigindo e dela dependendo a sua organização econômica. No entanto, autores recentes questionam esse olhar e revalorizam a importância do Brasil interiorano – ou sertanejo – na história do país.

Ao falar dos últimos anos do Brasil colonial, Jorge Caldeira apresenta argumentos e dados em que defende que a expansão econômica do país se dava menos pelas exportações, e mais pelo mercado interno da colônia. O Rio Grande do Sul, por exemplo, tinha em sua base produtiva a pecuária, além de um forte sistema de transporte, através das tropas de burros, bois e cavalos. Na agricultura, o destaque era a produção de charque. Os estados de Santa Catarina e Paraná também teriam no circuito tropeiro uma de suas principais atividades econômicas. Esse modal de transporte seguiria relevante pelo interior de São Paulo e o oeste brasileiro.

O autor afirma que, na virada para o século XIX, a maioria da população brasileira não era de escravos, mas sim de “homens livres” (incluindo indígenas, caboclos e ex-escravos que compraram ou ganharam a alforria). Assim, “havia uma expansão cujo centro dinâmico era um contingente majoritário de homens livres que não possuíam escravos, somado a um contingente menor de pequenos proprietários de

escravos” (CALDEIRA, 2009, p. 16). Na perspectiva de Caldeira, é central nesse processo a figura do “empreendedor” para a compreensão da formação do Brasil. O “empreendedorismo” teria tido como fontes iniciais os tupis e guaranis que “se transformaram em produtores livres coloniais”, além de “metropolitanos imigrados que ganharam a mesma identidade”. Junto disso viria uma majoritária população miscigenada, que Caldeira (2009, p. 19) vê como uma peculiaridade nacional: “a mescla brasileira de raças formava a maioria da população livre – uma característica apenas brasileira, ainda que houvesse escravidão em todas as Américas”.

O modelo consagrado quando se trata da formação econômica e social do Brasil, alicerçado nos conceitos de escravismo, latifúndio e exportação, não pareceria suficiente para dar conta da realidade do país - e em particular do “mundo do sertão”. Às vésperas da Independência, 86% do PIB brasileiro era oriundo do mercado interno e apenas 14% de exportação, segundo J. Caldeira. Os três conceitos citados se referem, então, ao Brasil litorâneo, onde se iniciou a ocupação dos colonizadores e lugar que sempre concentrou o poder político e a maior parte das instituições públicas (como as universidades, no futuro).

Assim como na economia um “mundo” à parte se desenvolveu no interior do Brasil, por iniciativa dos *empreendedores*/trabalhadores do próprio interior, sem grande participação do poder político, o mesmo pode se pensar em relação à literatura. Esta outra dimensão é trabalhada por Luís Augusto Fischer, que parte da obra de Antonio Candido, especialmente *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos - 1750-1880*, para apontar novos elementos para uma descrição da formação da literatura brasileira. Candido, em seu trabalho acurado, teria falado do Brasil sob o olhar do país litorâneo, sintetizado pela então capital Rio de Janeiro, não dando conta da dimensão interiorana.

O mundo do sertão tardaria mais a consolidar uma literatura própria; conforme Fischer, até os anos 1950 o sertão não produzira uma literatura “suficientemente sólida”. Quando se fala do universo sertanejo, deve-se considerar o enorme analfabetismo a que seu povo foi submetido por séculos, mas também (ou talvez por isso) lembrar da importância de sua tradição oral. Esta foi a única forma que aquela população teve de repassar de geração para geração as suas histórias familiares e comunitárias, suas lendas e crenças, sua poesia e sua canção etc.

Diversas experiências retrataram o sertão, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX. No entanto, poucas falaram a partir do espaço sertão, dentro do ambiente sertanejo (geralmente eram escritores radicados no Rio de Janeiro, São Paulo ou Minas Gerais tematizando aquele lugar). L. A. Fischer aponta uma “linhagem muito significativa de narrativas”. No entanto, essa literatura seria desprestigiada pelo centro, recebendo vulgarmente o rótulo de “regionalismo”,

[...] linhagem que a visão modernista, urbanófila, desprestigia, negligencia ou simplesmente renega, linhagem que demonstra o parentesco de todo o mal chamado “regionalismo” (o bom e o ruim, que em descrições históricas não se devem excluir enquanto elementos do processo de formação), literatura que, para acrescentar outro elemento, guarda ligações importantes com a tradição narrativa oral [...] (FISCHER, 2011, p. 67).

Buscando enxergar a linhagem literária do sertão, Fischer critica a visão formativa modernista, por seu caráter pretensamente unitário.

Quer dizer: para enxergar essa linhagem, para ver seus lineamentos e suas ligações com o mundo do sertão de Caldeira, é absolutamente central por em tela de juízo ao Modernismo, que se apresenta como processo unificado, unitário, mesmo a respeito de obras de que devem sua força a bem outros elementos, outros processos, outra formação histórica; ao Modernismo, que se compreende como a culminação de tudo e a prefiguração de tudo, e com isso obscurece várias facetas, vários processos [...] (FISCHER, 2011, p. 67-68).

L. A. Fischer coloca Manuel de Oliveira Paiva na mesma linhagem de escritores que se arriscaram a falar do sertão (ou interior do país), como o setecentista Basílio da Gama e outros como Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Todos têm, em suas obras, alguns traços mais ou menos comuns: a descrição minuciosa do espaço, com as formas da natureza tendo importância nesse detalhamento; os elementos da tradição oral não como acessórios, mas parte essencial da narrativa, fazendo com que mitos e lendas apareçam com recorrência e inseridos na vida dos personagens; a tentativa de se reproduzir no texto escrito aspectos de linguagem próximos ao falar do sertanejo.

Mesmo com a força econômica do Brasil vindo sobretudo do interior, e não do litoral, aquilo que não fosse originado do centro do país dificilmente tinha registro na história da literatura brasileira e o interesse da crítica literária. *Dona Guidinha do Poço*, por exemplo, só foi publicado em 1952, sessenta anos após a morte de seu autor (os originais foram descobertos em 1945 pela crítica Lúcia Miguel Pereira, responsável pela publicação e a valorização do romance). Escritores como Manuel de Oliveira Paiva, de

militância intelectual ativa e de produção literária profícua, mas fora do eixo Rio-Minas-São Paulo, eram relegados ao esquecimento ou, no máximo, ao estudo a partir dos limites da pecha de “regionalista”.

O cearense Manuel de Oliveira Paiva, tardiamente descoberto e postumamente reconhecido, tinha a noção do lugar de onde falava, o sertão. Em 17 de agosto de 1889 (três meses antes da Proclamação da República, portanto), Oliveira Paiva (1995, p. 7) se posicionava contra o “desprezo” que o “monopólio do beira-mar” impunha ao resto do país: “O que há de bom (no país), antes não o houvesse, é de casca, é o monopólio do beira-mar, com o mais alarmante desprezo pelo verdadeiro Brasil, que é o território central”.

Rolando Morel Pinto, na apresentação da edição de 1995 de *Dona Guidinha do Poço*, afirma que nas crônicas de Oliveira Paiva eram correntes os temas ligados à vida sertaneja e à seca. Oliveira Paiva criticava os “desacertos das políticas governamentais” e dava destaque ao “desnível entre o sertão e o litoral, responsável pela existência de um mundo pouco conhecido das autoridades que o governavam” (idem). O sertão narrado pelo escritor cearense, conforme Pinto, é aquele que ele “estudara e sentira”, e “com o qual se identificara e do qual captara, com intuição e muita simpatia, uma imagem que superou o simplesmente pitoresco”.

No sertão de Oliveira Paiva, há a humanização transformada em verbo e qualidades que são universais intrínsecas à (boa) literatura. De sua *localidade*, é possível estabelecer correlações com a “universalidade”. Do local (ou “regional”) *Dona Guidinha do Poço*, penso que é possível estabelecer uma análise comparativa com o universal *Madame Bovary*.

O Poço da Moita, de Oliveira Paiva, não é a Yonville de Flaubert, mas os dois espaços apresentam similaridades: são lugarejos no interior de seu país, pertencentes ao mundo rural, distantes da vida na metrópole e do ritmo urbano. Dessa distância do campo para a cidade, surge uma oposição e um contraste.

A oposição cidade/campo é trabalhada nos dois romances. Em *Madame Bovary* aparece, primeiramente, no emblemático baile no Chateau La Vaubyessard. Nele, Emma é apresentada a um outro mundo que até então ela – moça do campo – não conhecia. No contexto de Yonville, o farmacêutico Homais é a caricaturização da mentalidade que busca importar modelos da cidade, mesmo possuindo conhecimentos

superficiais. O caso mais evidente é a tentativa desastrada de cirurgia para correção do pé-torto em Hipólito, feita por Charles por insistência de Homais. Chamado às pressas para salvar o operado, o experiente Dr. Canivet profere um discurso para Homais e Charles que ilustra bem essa oposição.

– Invenções de Paris! Eis as ideias desses senhores da capital! São como o estrabismo, o clorofórmio e a litotricia, um punhado de monstruosidades que o governo devia proibir! Mas querem passar por espertos e enchem-nos de remédios, sem olharem as consequências. Nós, os daqui, não somos notáveis, não somos sábios, janotas, levianos; somos práticos, homens que curam, e nunca sonharíamos operar alguém que goze perfeita saúde! [...] (FLAUBERT, 1971, p. 136).

Em *Dona Guidinha do Poço*, o binômio cidade/campo é representado, principalmente, pelo personagem Secundino. Ele, oriundo da Zona da Mata pernambucana, representava o litoral chegando ao sertão, a cidade ao campo, o centro à periferia. A Zona da Mata enfrentava naquele século XIX a decadência da indústria açucareira, ao passo que o Sertão ganhava força econômica. Continuava, contudo, a ser o local do cosmopolitismo na região Nordeste, com seus portos embarcando e desembarcando pessoas e produtos.

A diferença entre Secundino e os nativos de Poço da Moita fica evidente pelas distintas visões de mundo, mas é marcada sobretudo pela linguagem. O autor faz questão de diferenciar a fala do homem sertanejo simples daquela do homem da cidade, utilizando abundantemente a variante popular local no texto escrito.

[Secundino] – Mas eu queria era ir logo ter à vila. O meu tio não está lá? – peleou o mercador.

[Antônio, empregado da fazenda] – Tenha paciência. Ó dispois, primita que lhe diga, que é asneira vosmicê ir assim, batendo c'a cabeça pelas pedra, como lá diz... – Anda com isso, home! interrompeu-se, gritando para o filho. Vai, manda logo voltar essas cargas! – E de novo para o moço: Vosmicê fica, Seu Majó vem logo, é melhor, e mesmo assim mandam lá de dentro.

– E quem é aquela que falou?

– É Seá Dona Anginha, tia-avó da sua tia Dona Guida.

– Minha tia? A senhora de meu tio? Aquela que encontrei no curral?

– Inhor, sim, é Seá Dona Guidinha... (OLIVEIRA PAIVA, 1995, p. 24).

Uma análise comparativa: *Dona Guidinha do poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

O desenvolvimento do método comparatista no século XX trouxe o questionamento das oposições binárias até então vigentes – centro/periferia, original/cópia, colonizador/colonizado (litoral/sertão?). Em vez da mera transladação

das contradições sociais e econômicas, uma das possibilidades é a construção de *limiaries críticos*.

Os limiaries se dão pelo estabelecimento de fronteiras que separam territórios – e também pela sua possibilidade de travessia e transgressão. Evelina Hoisel (1999, p. 43) define o limiar como o “ponto de tensão entre continuidade e descontinuidade, passagem de um *mesmo* para um *outro*, fazendo emergir nesse espaço a necessidade de comparar realidades geográficas, culturais e linguísticas diversas”. O limiar é, assim, um espaço “fechado/aberto, estático/dinâmico, paralisador/mobilizador” (idem). Traz consigo a noção de *descentramento*, presente na antropologia de Lévi-Strauss, para a partir dela ampliar o escopo não só de objetos a serem estudados, mas de parâmetros de avaliação das literaturas.

No momento em que se deslocou o referencial europeu da condição de parâmetro de avaliação das literaturas colonizadas, ampliaram-se as possibilidades de marcar e demarcar outros territórios pois, no que diz respeito à perspectiva teórica, crítica e histórica assumida pela contemporaneidade, os limites existem para serem desmarcados, demarcados e remarcados, sucessivamente. É do movimento gerado por este duplo gesto – desterritorialização/reterritorializar linguagens, textos, valores éticos, estéticos, culturais históricos etc. – que se disseminam os limiaries críticos. (HOISEL, 1999, p. 47).

A compreensão dos *limiaries críticos* me parece importante na análise comparativa entre obras com realidades e repercussões tão distintas, como *Dona Guidinha do Poço* e *Madame Bovary*. “Descentrar”, estudar à luz de outros parâmetros, permite a não-sujeição a exigências e regras absolutamente alienígenas. Permite a contextualização, a valorização das diferenças e das demarcações, mas também das continuidades e remarcações.

É bem provável que Manuel de Oliveira Paiva tenha lido Flaubert. O brasileiro nasceu em 1861. O francês publicou a sua obra-prima em 1857. Oliveira Paiva estudou no Seminário do Crato, no Ceará, e mais tarde na Escola Militar do Rio de Janeiro, uma das melhores e mais prestigiadas do país (a França era à época a referência absoluta para a intelectualidade brasileira). De volta à Fortaleza, teve intensa atividade intelectual e literária. Em 1892, faz a revisão de *Dona Guidinha do Poço* e está prestes a publicar, mas vem a falecer.

O romance de Oliveira Paiva está inserido no contexto de consolidação do gênero. Norma Telles (2002, p. 401), ao falar da escrita no século XIX, destaca o “papel fundamental desempenhado pelos produtos culturais, em particular o romance, na

crystalização da sociedade moderna”. A autora afirma que “o século XIX é o século do romance”.

Sobre as semelhanças entre os romances: o primeiro fato que traz identificação é o título/foco da narrativa, em que a protagonista absoluta é uma mulher. Seja na França ou no Brasil, aumentava significativamente o número de mulheres leitoras. Segundo N. Telles (2002, p. 402), “no século XIX já se estabelece uma mudança no público leitor. Ele se torna muito maior e se constitui, em grande, de mulheres burguesas”. No Brasil, no século XIX surgiram as primeiras escritoras e escrituras feministas.

As duas protagonistas dos romances analisados têm personalidade forte. Emma Bovary ousa enfrentar as convencionalidades e se entrega às suas fantasias, em busca de uma felicidade utópica. Paga o preço disso, vivendo em permanente frustração. Oscila entre momentos de efusivo entusiasmo a outros de profunda melancolia e tristeza.

Já Margarida Venceslau é de família de fazendeiros, neta do capitão-mor Reginaldo Venceslau de Oliveira, fundador da localidade de Poço da Moita. É enérgica e autoritária, mas também generosa com as pessoas mais pobres, sendo considerada “a protetora dos retirantes”. Mesmo sem direito ao voto (a mulher só poderia votar no Brasil a partir de 1933), Guidinha era uma das principais lideranças políticas da região, à frente dos liberais, perdendo a disputa de 1848 para os conservadores. (Parênteses: o romance é baseado na história real de Maria Francisca de Paula Lessa, a Marica Lessa, rica fazendeira de Quixeramobim, presa após ter sido cúmplice do assassinato do marido, e que termina a vida vagando como mendiga pelas ruas de Fortaleza).

O tema do adultério provoca uma correlação direta e imediata quando comparamos as obras. Fica uma reflexão: assim como largamente se fala de romance de amor, poderiam os dois romances serem tratados como “romances de adultério”?

Se em *Madame Bovary* a prática do adultério é explícita, em *Dona Guidinha* é um pouco diferente: o interesse de Guidinha por Secundino, sobrinho de seu marido, é claro, mas a consumação do ato de traição não é mostrada. Em um trecho do capítulo II do Livro Quarto, contudo, o autor menciona de forma mais clara o adultério: “Naquele momento, do coração pútrido da adúltera nascia, belo nenúfar do pântano, o sublime,

que, louvado seja Deus, de todo não desaparece nunca da alma feminina” (OLIVEIRA PAIVA, 1995, p. 97).

Em ambos os romances são assinaladas as reações populares à prática do adultério. Os personagens à volta dos protagonistas, símbolos do pensamento da comunidade, emitem juízos condenatórios, geralmente reproduzidos à luz da moral católica.

É semelhante a postura dos maridos perante a infidelidade (ou possível infidelidade) da esposa. Charles ao longo de todo o romance não desconfia de Emma, alheio às suas frustrações e fantasias. O médico a enxergava como “mãe de família”, mas ela queria ser mulher, sentir-se desejada, e via no marido alguém de personalidade medíocre, sem ambições, sem talento, incapaz de lhe fazer feliz.

O Major Quim também não percebera nada, até ser alertado por amigos e subordinados. A reação de Quim foi de indignação e vergonha, mas, apesar disso, não consegue juntar forças para enfrentar a mulher. Por vezes, no entanto, demonstra pensamentos violentos, mas sem chegar às vias de fato ou causar embaraços à mulher.

Em relação aos amantes/possível amante, cabe fragmentar a análise. Emma Bovary teve afetos e tempos diferentes com cada homem com quem se envolveu. A relação com León Dupuis no primeiro momento foi de admiração, pessoal e intelectual, mútua. Ele parece ser a única pessoa com quem Emma se sente à vontade para falar de literatura, arte, música, temas que despertam pouco ou nenhum interesse em Charles. Além disso, o rapaz nutre um carinho especial por Berta, a filha de Emma e Charles. Mais tarde, quando León reaparece na narrativa após a passagem de alguns anos, a relação é intensa, mas tão intensa que se torna decisiva para a perda de controle financeiro e emocional de Emma – por diferentes motivos, a protagonista é levada ao endividamento extremo e à semiloucura. Nessa segunda fase, León se entrega à relação com a Sra. Bovary, mas chega um momento em que a relação cai no tédio. Além disso, o agora tabelião reflete sobre a sua condição e decide seguir a “vida normal” para homens de sua idade - consolidando-se na sua carreira, encontrando uma esposa, constituindo uma família.

A primeira vez em que Emma “sai do chão” é com Rodolfo. Vivem uma relação tórrida, com encontros quase diários e muitos riscos. Desde o início fica claro o interesse do rapaz, que é conquistar a “mulher do médico da cidade”. Depois de

conquistar seu objetivo, gera em Emma a esperança de que fugirá com ela, mas desiste do plano na hora combinada. Após este fato, a protagonista é acometida de profunda tristeza e adocece. Tempos depois, extremamente endividada, Emma procura Rodolfo para pedir dinheiro, mas ele nega, deixando-a ainda mais transtornada.

A relação de Guidinha com Secundino é permeada por interesse, desejo e dissimulação. Guida oferta ao sobrinho toda proteção, lhe dá dinheiro e compara-o com o tio (frustrando-se). A proteção dada pela tia é de extrema importância para Secundino, foragido da polícia em Pernambuco sob a acusação de ter sido cúmplice no assassinato do padrasto (Quim sabia disso, mas decide relevar). Ele consegue não só se manter livre como também passa a ser popularmente chamado de “barão do Poço”. Até chegar lá, usa da dissimulação para angariar o apoio e a confiança dos tios e das demais pessoas da comunidade.

Já o interesse de Secundino por Eulália, a Lalinha (sua namorada, com o conchavo de Guidinha), é demonstrado de maneira nítida pelo narrador. Em uma passagem, Secundino compara Lalinha a Guidinha; aqui, evidencia-se o sentimento que nutria pela tia: “Delicioso, meu Deus, vê-la [Lalinha] assim a cavalo!, gostava o moço. A Lalinha, esbelta sobre a sela, como a ave que apenas pousa, era toda uma volúpia, e a outra [Guidinha], com o seu vestido atarracado e a sua carne de mulherona lhe fez nojo a ele” (OLIVEIRA PAIVA, 1995, p. 88).

Outra característica comum é que tanto Flaubert quanto Oliveira fazem uma descrição minuciosa da geografia dos espaços. O clima, a vegetação e a organização espacial, além do cuidadoso detalhamento, parecem influir, por vezes, no comportamento e nas ações.

No campo dos procedimentos narrativos, destaca-se o uso do discurso indireto livre, largamente feito por Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do Poço* – recurso esse que foi consagrado justamente por Flaubert em *Madame Bovary*. A utilização dessa técnica faz com que diferentes vozes simultaneamente tenham vez, abrindo espaço para as reflexões do autor e os seus comentários acerca dos personagens.

A definição dos procedimentos flaubertianos, abaixo descrita por Igor Ávila (2012, p. 14-15) podem servir também para sintetizar a técnica empregada em *Dona Guidinha*:

Os procedimentos de Flaubert colocam diversas formas de se expressar convivendo com um mesmo espaço escritural, que se forjam e possuem

autonomia perante as demais vozes. Configuram-se vários enunciadores em um mesmo espaço discursivo, porém organizados em uma instância narrativa que não tem como função organizar todas as demais vozes manifestas. [...] Tomaremos por estilo de Flaubert não o resultado enunciativo de uma única fonte enunciativa, mas a possibilidade de fazer parecer no tecido narrativo diversos discursos: a capacidade de dar espaço em sua escrita para a manifestação de vozes nem sempre coincidentes com o discurso do narrador. Por meio desse procedimento adotado, o leitor pode colocar no lugar de Emma Bovary e viver junto com ela suas aflições, seus anseios [...] (ÁVILA, 2012, p. 14-15).

Vale dizer, de passagem, que no romance de Oliveira Paiva o instrumento do indireto livre encontra barreiras sequer sonhadas por Flaubert, especialmente ligadas ao desnível cultural entre a voz narrativa e certos personagens. E esse desnível, de origem social, frequentemente se resolve mal no plano narrativo; sirva de exemplo uma passagem do cap. V, que abre com mais-que-perfeito erudito, mas em seguida muda o registro para reproduzir a fala iletrada: “Viera a seca. No premero ano três vez se plantou três vez a lagarta comeu tudo; mas, pela graça de Deus, sempre houve uma ramazinha pros bicho”.

Considerações finais: a valorização do sertão e a formação de um sistema literário nacional

Vários elementos fazem com que a leitura de *Dona Guidinha do Poço* seja peculiar, afora os já elencados. Oliveira Paiva adentra em documentos históricos, como inventário emite opiniões sociológicas e filosóficas, demonstra e discute situações políticas, cuida com zelo das questões religiosas, é cuidadoso ao falar dos ofícios laborais. E, como já foi dito, valoriza a oralidade do povo sertanejo, a sua língua e sua cultura.

O cancionero popular do sertão é um interessante aspecto trabalhado por Oliveira Paiva. No capítulo III do Livro Segundo, o autor dá destaque à figura do trovador, o homem do campo que improvisa versos e rimas. Os “cantadores” faziam trovas em homenagem à Guidinha, ao Major Quim e a Secundino, num canto que aproveitava o ritmo do aboiado – a toada dos vaqueiros para dirigir a boiada. Em um dos cantos, tem-se a noção não só do estilo dos trovadores sertanejos (e da adoração por Guidinha), mas também da concepção de raça/etnia que predominava naquele contexto.

Todo branco quer ser rico,
Todo mulato é pimpão,
Todo cabra é feiticeiro,
Todo caboclo é ladrão,

Viva Seá Dona Guidinha,
Senhora deste sertão.
(OLIVEIRA PAIVA, 1995, p. 57)

Oliveira Paiva faz muitos experimentos linguísticos em *Dona Guidinha do Poço*, aproximando a sua escrita da prosa oral do homem e da mulher do sertão. A linguagem, como demonstrado anteriormente, serve para marcar as diferenças campo/cidade, mas também de classe. A temática do sertão, com o destaque à tradição oral, a conversão à língua escrita de elementos da língua falada e com a denúncia da seca, seria consagrada na literatura brasileira nas obras de autores como o alagoano Graciliano Ramos (destaque para *Vidas Secas*) e o mineiro Guimarães Rosa (especialmente *Grande Sertão: Veredas*).

Esses romances, juntamente de outros da linhagem literária do sertão elencada por L. A. Fischer, contribuíram para que o Brasil formasse uma tradição, um *sistema literário*. Utilizo aqui *sistema* na perspectiva candidiana, que pode ser assim sintetizado:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos, que liga uns a outros). O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico [...] (CÂNDIDO, 2007, p. 25).

Nessa perspectiva de *sistema literário*, fica nítida a necessidade de atualização do estudo do *sertão* na formação social e econômica do Brasil, como é feito por J. Caldeira para a história econômica e social, avançando para os domínios da formação da literatura, tal qual apontamos aqui. Nessa perspectiva formativa, “descentrar”, enxergar outros centros e reconhecer outros níveis de complementaridade e universalidade, são diretrizes fundamentais para superar reducionismos, enfrentar o preconceito e evitar a apatia intelectual.

Apesar de todas as diferenças culturais e estéticas, parece-me que os diversos elementos apresentados neste artigo podem, ao sinalizar possíveis correlações de *Dona Guidinha do Poço* com um clássico da literatura *universal*, e ao valorizar os seus elementos distintivos, jogar luz sobre um romance que ficou tanto tempo adormecido. Romance que cumpre um papel na formação da literatura brasileira e tem o seu lugar dentro do sistema literário nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVILA, Igor Milenkovich. **Discurso indireto livre em Madame Bovary de Flaubert: o despontar da forma**. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14092012-105825>. Acesso em: 28-8-2013.

CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.

_____. “O processo econômico”. In: COSTA E SILVA, Alberto (Coord.). **Crise colonial e Independência — 1808-1830**. Volume 1 da série *História do Brasil Nação – 1808-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos - 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. 11ª Edição. 800 p.

FISCHER, Luís Augusto. A formação vista desde o sertão. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 18, 2011.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 2ª edição. 262 p.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tania F. (Coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 42-49

OLIVEIRA PAIVA, Manuel de. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Editora Ática, 1995. 2ª edição. 144 p.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas e mulheres*. In: PRIORE, Mary del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 401-442.

O NACIONALISMO BRASILEIRO E O INDIANISMO EM FORMA DE POEMA: A EXALTAÇÃO DO EU LÍRICO FEMININO E DO AMOR RECHAÇADO EM *MARABÁ*, DE GONÇALVES DIAS

Yzy Maria Rabelo Câmara³⁰

Yls Rabelo Câmara³¹

Resumo

No presente artigo, tratamos do nacionalismo brasileiro expressado por Gonçalves Dias em sua obra e, como exemplo disso, *Marabá*, um de seus mais emblemáticos poemas, onde o eu lírico se exprime por meio da dor da exclusão da personagem de seu *habitat* e pelo lamento da ausência do sentimento de pertença, tal como ocorrera com o poeta. Apesar de sua ascendência lusitana por parte de pai, Gonçalves Dias era um saudoso da terra que o vira nascer e crescer, de seu amado Brasil quando se encontrava em terras portuguesas. Exaltando as belezas naturais nossas dentro e fora de seus contornos geográficos, em plena efervescência da primeira fase do Romantismo e na busca de um herói nacional que representasse o sentimento nacionalista que o país vivenciava com a Proclamação da República em 1889, Gonçalves Dias consolidou entre nós tanto o Romantismo em si como o Indianismo incipiente. Neste levantamento bibliográfico sucinto, apresentamos este escritor e poeta ímpar, seu ideal literário, o nacionalismo que plasmou em sua obra e um recorte dela com o poema *Marabá*.

Palavras-chave

Indianismo, Nacionalismo, Gonçalves Dias, *Marabá*.

Abstract

In this article we deal with Brazilian nationalism expressed by Gonçalves Dias in his work and, as an example, *Marabá*, one of his most iconic poems, where the lyrical self is expressed through character's pain of being excluded from her habitat the lament for the lack of the sense of belonging, the same way that happened to the poet. Despite his Lusitanian ancestry on his father's part, Gonçalves Dias was always homesick about the land that had witnessed his birth and growth, his beloved Brazil when he was in Portuguese lands. Extolling our Brazilian natural beauties inside and outside its geographical boundaries in full swing of the first phase of Romanticism and in the pursuit of a national hero who represented the nationalist feeling that the country had been experiencing since the Republic Proclamation in 1889, Gonçalves Dias consolidated among us both

³⁰ Yzy Maria Rabelo Câmara é licenciada e bacharel em Psicologia e bacharel em Serviço Social pela Universidade de Fortaleza e Universidade Estadual do Ceará respectivamente e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. Clínica em Fortaleza há mais de dezesseis anos em consultório próprio e no Hospital de Saúde Mental Professor Frota Pinto e tem doze anos de prática docente em diversas IES do Ceará. Atualmente é professora de Psicologia do Centro Universitário Estácio do Ceará - FIC e tutora a distância pela UFC/UAB. zyrabelo@hotmail.com

³¹ Yls Rabelo Câmara é licenciada e especialista em Letras (Português – Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras – Inglês) pela Universidade de Santiago de Compostela e especializanda no ensino do espanhol como língua estrangeira pela Faculdade Ateneu. Possui vinte e sete anos de experiência docente e atualmente é tutora a distância nas coordenações de português, inglês e espanhol, na faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará em parceria com a Universidade Aberta do Brasil – UFC/UAB e professora de pós-graduação da Faculdade Ateneu. ylscamara@hotmail.com

Romanticism itself and the incipient Indianism. In this brief literature review, we present this unique writer and poet, his literary ideal, the nationalism that he shaped in his work and an example of such work with the poem *Marabá*.

Keywords

Indianism, Nationalism, Gonçalves Dias, *Marabá*.

Considerações iniciais

Nesta edição da *Revista Entrelaces*, a temática é o nacionalismo brasileiro. A Literatura presta-se a muitos papéis, dentre os quais está o de registrar em forma de arte escrita o momento histórico pelo qual passa um povo, como uma testemunha silente que lega ao futuro o presente e o passado cristalizados em palavras.

Na História do Brasil, alguns têm sido os episódios que denotaram e denotam o nacionalismo dos nossos antepassados assim como dos nossos congêneres. Dentre eles, dois momentos particularmente importantes e que seguem vivos no inconsciente coletivo da nação: a primeira fase do Romantismo, onde o Indianismo elevou nosso aborígene à condição de herói nacional e representante fidedigno de nossos valores, e a Semana de Arte Moderna de 1922, com os modernistas que lhe sucederam, quando o Antropofagismo tencionou fagocitar e subestimar tudo o que não era nacional e incentivar e superestimar o que era.

Neste artigo, fazemos um recorte histórico-literário do nacionalismo em si para que possamos analisar brevemente o Indianismo, sua importância para nossas Letras, e, como representantes deste movimento, Gonçalves Dias e seu poema *Marabá*. Para tanto, primeiro delineamos a presença indígena na Literatura; em seguida, traçamos algumas linhas sobre Gonçalves Dias e a ligação entre o Indianismo e o nacionalismo para, por último, analisarmos o poema *Marabá*, de sua autoria, como representante deste sentimento de amor à pátria.

O índio na literatura brasileira

Segundo Carvalho (1997), a figura do índio na Literatura brasileira remonta ao século XVI, à carta de Pero Vaz de Caminha, quando ele aparece como uma referência do nativo da *Terra Brasilis*, para fim de registro somente. Tempos depois,

reaparece como personagem nas obras de Anchieta, assim como em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, ainda que sem a exaltação ufanista que se lhe daria a partir do Romantismo, representado especialmente pelas obras indianistas de José de Alencar e de Gonçalves Dias.

Antes deles, uma vez que os escritores portugueses não aderiram à tendência francesa de considerar o aborígene brasileiro sob o prisma do “bom selvagem” (heróico, virginal, corajoso e honesto, o *bon sauvage* rousseaueneano em voga na Europa dos séculos XVII e XVIII), ancorados por sua vez nos ideais heróicos e cavalherescos medievais explorados na *Demanda do Santo Graal*, segundo Coutinho (1969 *apud* Grizoste, 2013, p. 382), “Coube aos poetas brasileiros pós independência criarem um indianismo, que surge com Gonçalves de Magalhães, depois com Teixeira de Sousa, chegando ao seu apogeu com Gonçalves Dias”.

Quanto a este último, curiosamente, ainda que o associemos de imediato ao Indianismo, percebemos que poucos de seus poemas têm como motivo o índio e os que podem ser considerados “indianistas” não seguem a tradição francesa em vigor, baseada na teoria do “bom selvagem” que supra citamos, mas desconstroem “[...] a visão colonialista acerca do universo nativo [...] porque ainda que os índios despertassem a curiosidade dos primeiros cronistas portugueses, estes viam seus costumes como diabólicos e que careciam de civilizar-se” (GRIZOSTE, 2013, p. 382).

A bem da verdade, nossos nativos não foram tratados pela grande maioria dos literatos com o devido respeito que se mereciam por suas inúmeras diferenças étnicas e culturais, mas reduzidos à condição de “índios”, generalizados em uma grande categoria de homens, mulheres e crianças que escapavam aos moldes “civilizados” e desejáveis para a época, em um Brasil profundíssimamente influenciado culturalmente pela Coroa portuguesa e pelos refinamentos europeus (KAUSS, 2010). Ainda assim, para Sousa Pinto:

[...] o indianismo foi uma verdadeira declaração de amor à pátria, que tem uma visão entristecida e aformoseada da pátria tropical, e de longe o indianismo gonçalvino o mais autêntico de todos. O índio de Gonçalves Dias não é mais autêntico do que o de Gonçalves de Magalhães ou de Norberto pelas circunstâncias de ser mais índio, mas por se mais poético (1931 *apud* GRIZOSTE, 2013, p. 395).

Este olhar poético sobre o índio é o que comprovamos no poema *Marabá*, além de *Y-Juca Pirama*, *Canção do Tamoio*, *Canto do Piaga*, *O Gigante de Pedra* e

Leito de Flores Vermelhas. Com sua morte extemporânea, Gonçalves Dias deixou inacabado seu poema épico *Os Timbiras*. Lamentavelmente, o que era para ser uma obra definitiva, com dezesseis cantos, tornou-se uma tentativa sem êxito de sê-lo, uma vez que naufragou junto com seu autor, em sua última viagem de retorno ao Brasil, em 1864.

Os modernistas retomaram a temática indianista, ainda que *en passant*, logo no início do movimento, com o poema *Pau Brasil*, com o antropofagismo de Oswald de Andrade e, em seguida, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade (CARVALHO, 1997). Depois de um longo hiato, os índios voltaram à tona em obras como *Meu Tio, o Yauaretê*, de Guimarães Rosa, e *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, considerada por Carvalho (1997, p. 52) “o maior exemplo de indianismo de nossa literatura”. Já para Souza Pinto (1928 *apud* Grizoste, 2013), este título pertence a *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias; para este investigador, com esta obra, ainda que inacabada, o indianismo atingiu seu apogeu.

Assim sendo e em consonância com esses estudiosos, canalizamos nossa atenção para quem julgamos ser o mais importante de todos os escritores e poetas indianistas brasileiros de todos os tempos: Gonçalves Dias, sobre quem discorreremos a seguir.

Gonçalves Dias sob um novo olhar

Antonio Gonçalves Dias viveu apenas quarenta e um anos, boa parte deles entre a Europa e o Brasil e, dentro do Brasil, entre o Maranhão e o Rio de Janeiro, em navios a vela ou a vapor (LIMA, 2014). Em sua última viagem da Europa para o Brasil, em 1864, já tocado pela tuberculose, o navio que o trazia de volta à sua terra se chocou contra um banco de areia no baixo de Atins, no Maranhão. Todos se salvaram menos ele, que dormia em seu camarote no porão e não foi acordado a tempo. O maior poeta maranhense naufragou junto com o *Ville de Boulogne*, avizinhandose de sua terra querida e das “palmeiras onde canta o sabiá”.

Quando jovem, Gonçalves Dias pôde desfrutar da companhia de seus congêneres abastados da vila de Caxias, no Maranhão, uma pequena cidade predominantemente lusitana e cujas famílias burguesas enviavam seus jovens para Portugal, a fim de prepará-los oficialmente para uma carreira. Já adolescente, Gonçalves

Dias emigrou para Coimbra onde, anos depois, tornou-se advogado ainda que com muitas dificuldades econômicas, uma vez que seu pai havia morrido sem deixar-lhe aquinhado, e saudosos do Brasil.

O movimento pendular que empreendia entre o Brasil e a Europa e entre o Maranhão e o Rio de Janeiro o fez cidadão de lugar nenhum, conforme Lima (2014). A incompletude sempre fizera parte indissociável de sua personalidade: além do sentimento ambíguo de pertença/não pertença a lugares tão díspares, Gonçalves Dias era descrito por seus compatriotas como uma pessoa que oscilava entre o pessimismo e o otimismo (GRIZOSTE, 2013). Se nos detivermos em sua biografia, comprovaremos que muito desta ambivalência era devido às suas origens e à sua cor, que o minimizavam perante os outros rapazes, já que era mestiço, filho ilegítimo de um português (João Manuel Gonçalves Dias, um rico comerciante de Celorico de Basto e estabelecido em Caxias, Maranhão) com uma cafuza chamada Vicência Mendes Ferreira, uma mulher pobre e que fora abandonada pelo marido (LIMA, 2014). Sua ascendência indígena afluou nele um orgulho que se externalizava em forma de poesia, quer em seus textos em prosa quer em seus textos em verso. Marabá, a índia mestiça, representa este amálgama entre o nacional e o estrangeiro, entre as nossas raízes mais genuínas e a contaminação cultural trazida da Europa. Indo um pouco mais além desse conceito, Kauss afirma que:

O mestiço que somos hoje – étnico ou cultural, tanto faz – foi forjado numa base de abandono, solidão, tristeza, morte, mas, apesar de tudo, vencendo os obstáculos, sobreviveu e, hoje, busca o reconhecimento da diferença como um fator positivo na formação do Brasil, da América Latina (2010, p. 35-36).

O rechaço social não o sentia somente Gonçalves Dias, mas muitos dos poetas e escritores românticos de sua geração que tinham a mesma gênese que ele, incompreendidos pela grande massa preconceituosa que não acatava a ilegitimidade filial e os condenava às fimbrias da sociedade.

Independentemente deste detalhe acerca de sua vida pessoal, se o Indianismo em nosso país teve a força que o caracterizou, muito o devemos a este mestiço sensível, que com maestria soube alçar a figura de nosso aborígine à condição de herói nacional em um momento ímpar de nossa História: quando recém libertos das amarras que nos prendiam à metrópole, ensaiávamos os primeiros passos rumo à concretização do conceito de nação, de pátria independente.

Esta ligação entre o Indianismo e o nacionalismo é o que trataremos a seguir.

O indianismo e sua ligação com o nacionalismo

Diferentemente da ideia que os escritores portugueses veiculavam acerca dos “índios” brasileiros, de que os mesmos eram desumanos e bárbaros antropofágicos, os autores indianistas brasileiros mostravam o espírito elevado de nossos ancestrais em suas obras e deitavam por terra a premissa do índio mau, substituindo-a pela do *bon sauvage* rousseauiano que já mencionamos antes (MACHADO, BARROSO e ALMEIDA, 2010). Esta tendência levou leitores e escritores a reconfigurar a imagem que se tinha de nossos antepassados e redimensioná-la dentro no novo contexto em que viviam, pós Independência.

Com o Brasil livre do jugo de Portugal, surgiu a necessidade de se criar uma literatura autóctone que exaltasse nossas riquezas naturais, nossa gente, nossos costumes, nossas tradições e nossos mitos. Buscou-se representar a pujança, a vitalidade e a esperança da nação recém-constituída na figura de um herói e, para atender esta demanda, ninguém melhor do que nossos ancestrais, nossos aborígenes, na visão dos indianistas. Conforme afirma Grizoste (2013), o índio fora escolhido para simbolizar o espírito indômito da nova pátria porque além de ser o nativo de fato e de direito da *Terra Brasilis*, não se deixou escravizar; era autêntico; defendia suas terras, sua cultura e sua história nem que para fazê-lo tivesse que renunciar à própria vida.

Tamanhas bravura e autenticidade incitaram os indianistas a vê-lo como o herói nacional que rivalizava, guardadas as devidas proporções, com os cavaleiros medievais que guardavam o Santo Graal e os interesses da nobreza e do clero sem renunciar necessariamente o amor pelo povo. Em outras palavras, o Indianismo “[...] era uma tentativa, uma realização fecunda do nacionalismo americano, um produto literário tentando transpor às tradições heroicas e mitológicas da Europa, com uma mitologia e um heroísmo americano” (Sousa Pinto, 1928, *apud* Grizoste, 2013, p. 391). Para Oliveira:

A utopia indianista, em linhas gerais, estrutura-se como uma espécie de primitivismo americano, haja vista a ânsia de retornar às raízes mais primitivas do homem do Novo Mundo, recuperando sua vivência “não-civilizada” de caráter acentuadamente natural, o que, no diapasão de Herder e Rousseau, significa mais verdadeira (2006, p. 91).

No que concerne ao nacionalismo *per se*, advindo do entusiasmo que aquele contexto de novidades esperançosas suscitava, Machado, Barroso e Almeida (2010, p. 21) definem que: “O indianismo e o regionalismo foram formas que os autores encontraram de conferirem uma ideia de nacionalidade à literatura brasileira, pelo fato de que não havia nada mais nacional neste país do que ‘os que aqui sempre estiveram’”.

Afunilando um pouco mais esta questão e direcionando nosso olhar para o mais indianista dos indianistas, Gonçalves Dias, uma índia marabá, resultado do amálgama racial que caracteriza o povo brasileiro, foi a forma que o poeta encontrou de expor-nos esta semelhança, esta identificação. Analisaremos este poema a seguir, na última seção deste artigo.

Análise do poema *Marabá*, de Gonçalves Dias

Marabá (Gonçalves Dias)

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!
Acaso feita
Não sou de Tupá?
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
“Tu és”, me responde,
“Tu és Marabá!”
Meus olhos são garços, são cor das safiras,
Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
Imitam as nuvens de um céu anilado,
As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
“Teus olhos são garços”,
Responde anojado, “mas és Marabá:
Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
Uns olhos fulgentes,
Bem pretos, retintos, não cor d'anajá!”.

É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
Da cor das areias batidas do mar;
As aves mais brancas, as conchas mais puras
Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
“És alva de lírios”,
Sorrindo responde, “mas és Marabá:
Quero antes um rosto de jambo corado,
Um rosto crestado
Do sol do deserto, não flor de cajá”.

Meu colo de leve se encurva engraçado,
Como hástrea pendente do cactus em flor;

Mimosa, indolente, resvalo no prado,
Como um soluçado suspiro de amor!

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,
Qual duma palmeira”,
Então me respondem; “tu és Marabá:
Quero antes o colo da ema orgulhosa,
Que pisa vaidosa,
Que as flóreas campinas governa, onde está”.

Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
O oiro mais puro não tem seu fulgor;
As brisas nos bosques de os ver se enamoram
De os ver tão formosos como um beija-flor!

Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,
São loiros, são belos,
Mas são anelados; tu és Marabá:
Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
Cabelos compridos,
Não cor d'oiro fino, nem cor d'anajá”.

E as doces palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d'acácia na frente de um homem
Jamais cingirei.

Jamais um guerreiro da minha arazoia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá!

Marabá é um dos poemas mais conhecidos e estudados de Gonçalves Dias; pertence à primeira fase do romantismo brasileiro, situado entre 1836 e 1852, e trata da história de Marabá, uma índia mestiça que sofre rejeição tanto por parte de sua tribo, quanto por parte dos “homens brancos”, devido a sua mestiçagem, que aponta para uma falta de pureza racial. Sua crise de identidade pela falta de sentimento de pertença acaba provocando nela um profundo sentimento de rechaço e uma dorida inquietação anímica quanto ao seu futuro em relação ao elemento masculino: “[...] *Marabá* não é um poema de exaltação à mestiçagem, mas de lamento e desesperação pela condição diante da pureza de raça perdida” (GRIZOSTE, 2013, p. 379).

A temática do poema é antecipada no próprio título, formador de um sintagma catafórico, uma vez que “[...] é ao mesmo tempo, indicador do sujeito do enunciado, isto é, do personagem: uma índia mestiça de cabelos loiros, e indicador do tema geral, ou seja, tema da marginalidade social de um ser.” (NAVARRO, 1981 *apud* SANCHES, 2009, p. 91). Curiosamente, o substantivo comum *marabá* é utilizado neste

poema como antropônimo, o que significa, em outras palavras, que grande importância se dá a “esse sujeito em trânsito incapaz de se definir por etnia, uma vez que o mestiço é um sujeito sem *locus* (APOLINÁRIO, 2014, p. 188).

Conforme Gonçalves Dias, a inspiração para conceber *Marabá* veio de um trecho de uma *Crônica da Companhia*, onde se conta a história de uma velha indígena que havia “enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam marabá, que quer dizer mistura” (DIAS, 1958 *apud* KAUSS, 2010, p. 34). Este ato era comum à época da colonização, segundo Kauss, e ocorria em outros países da América Latina de forma concomitante.

O amor rechaçado é algo que o poeta conhecia de perto. A índia Marabá estava condenada a não ser correspondida pelos seus devido à sua origem mestiça. Identificando-se com ela, Gonçalves Dias sofrera o mesmo preconceito porque por razão de sua origem igualmente mestiça, ademais de ilícita, não se casou com a mulher que amava, a jovem Ana Amélia, cunhada e prima de seu amigo Alexandre Teófilo, mas resignadamente contraiu núpcias com Olímpia Coriolano da Costa tempos depois (LIMA, 2014). Quanto ao rechaço constante que sofre Marabá no poema homônimo, segundo Lima:

Alguns críticos [cf. RONCARI, 2002; FERNANDES, 1989] veem aqui um contraponto entre o ideal de beleza europeu e o indígena, sob a ótica deste; enquanto outros o interpretam como um lamento diante da condição mestiça e da “pureza da raça” perdida. É oportuno lembrar, contudo, que a mestiçagem como ideologia só tomou corpo no ambiente literário brasileiro a partir de finais do século XIX, e, mesmo assim, numa perspectiva determinista na qual o mestiço encerra os defeitos e as taras transmitidos pela herança biológica [cf. ORTIZ, 1994] (2014, p. 64).

No que concerne à técnica literária, *Marabá* é um poema formado por onze estrofes e cinquenta e quatro versos de cinco a onze sílabas poéticas (sempre uma átona seguida de uma tônica e logo duas átonas seguidas de uma tônica que, ao serem lidas, dão-nos uma ideia de um toque de tambor), sendo seis quartetos e cinco sextetos, que seguem o esquema de rimas AA B CC B/D E F E. Neste poema, estão presentes figuras de linguagem em profusão e que conferem sonoridade à obra, entre elas podemos citar algumas: personificação, assonância, hipérbato, metáfora, sinestesia, sinaléfa, símile, anapéstio, etclipse e aliteração.

Para melhor expressar a dor anímica experimentada pelo eu lírico de Marabá, as vogais fechadas *o* e *u* repetem-se ao longo do texto de maneira intencional

por parte do poeta. Podemos dizer que, guardadas as devidas proporções, o canto de dor e de rechaço de Marabá é um exemplo longínquo das cantigas de amigo pertencentes ao Trovadorismo, à lírica medieval galego-portuguesa. Assim como naquelas composições, a voz poética da jovem revela, no monólogo, a dor de ser preterida, rechaçada, humilhada e socialmente execrada.

Considerações finais

Ao concluirmos este trabalho ratificamos que *Marabá* é um poema que representa bem o Indianismo presente na primeira fase do Romantismo em terras brasileiras e que imprimiu uma nota de nacionalismo à nossa pátria recém liberta dos laços com a metrópole. Contudo, cremos que o tema merece maior aprofundamento, uma vez que não é tão estudado como supúnhamos *a priori*. *Marabá*, Gonçalves Dias e Nacionalismo fazem parte de um amálgama que nos leva a refletir sobre as nossas origens, de onde bebemos a inspiração que nossos indianistas tiveram outrora: o amor pela pátria tão abalado nos dias que correm.

REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, Débora de Freitas Ramos. Marabá: estudos sobre mestiçagem em Gonçalves Dias e Gregório de Matos Guerra. **Revista Litteris**, v. 2, n. 13, p. 184-197, 2014.
- CARVALHO, Fernando. A presença indígena na ficção brasileira. **Itinerários**, n. 11, p. 49-53, 1997.
- DIAS, Gonçalves. <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/goncalves-dias/poemas.php> (Última Consulta: 30 de novembro de 2015).
- GRIZOSTE, Weberson Fernandes. Gonçalves Dias e a procura da identidade brasileira. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 2, n 2, p. 371-400, nov, 2013.
- KAUSS, Vera. Figurações do mestiço indígena latino-americano em Marabá, de Gonçalves Dias e Tabaré, de Juan Zorilla de San Martín. **Revista Magistro, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas: UNIGRANRIO**, v. 1, n 1, p. 30-41, 2010.
- LIMA, Renata Ribeiro. Representações de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias. **Nau Literária - Crítica e Teoria de Literaturas**, v. 10, n.2, p. 53-63, jul-dez, 2014.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; BARROSO, Suellen Lopes; ALMEIDA, Reselene Vaúna de. A construção da cultura literária brasileira: Gonçalves Dias, o consolidador da identidade nacional na literatura do Brasil. **Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades**, n. 5, p. 19-29, abr-nov, 2010.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. O Indianismo romântico como primitivismo americano: o caso Gonçalves Dias. **Graphos**, v. 8, n. 2, p. 87-113, 2006.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. **O indianismo sob a ótica de Gonçalves Dias e José de Alencar: tradição ou ruptura?** 2009. 191 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas: Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

O NACIONALISMO BRASILEIRO EM SUAS DIVERSAS FORMAS: A VOZ DO NORDESTE REPRESENTADA PELO CANGAÇO NO ROMANCE REGIONALISTA *O CABELEIRA*, DE FRANKLIN TÁVORA

Yls Rabelo Câmara³²
Yzy Maria Rabelo Câmara³³

Resumo

A presente edição da *Revista Entrelaces* traz como dossiê “O Nacionalismo Brasileiro em suas Diversas Formas”. Vários foram os momentos em que o nosso nacionalismo aflorou e foi plasmado pela Literatura. Neste sentido, quando nos referimos ao tema, remetemo-nos automaticamente aos escritores indianistas românticos e aos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, mas poucos de nós associamos os regionalistas que escreveram sobre o cangaço como representantes deste mesmo sentimento de ufanismo nacionalista. Devido ao fato dos cangaceiros estarem normalmente associados à imagem da personificação da maldade e da barbárie, menospreza-se a obra de autores que enxergavam nos cangaceiros, cangaceiras e no cangaço *per se* uma nota de nacionalismo tão lícita e válida quanto no “Bom Índio” de Gonçalves Dias e José de Alencar. Com o objetivo de apreciar sua figura lendária sob outro prisma, neste trabalho, primeiramente nos detemos no cangaço em si para, em seguida, tratarmos da presença do cangaço na Literatura e na obra-prima de Franklin Távora, *O Cabeleira*.

Palavras-chave

Cangaço. Nacionalismo. Regionalismo.

Abstract

This edition of *Revista Entrelaces* brings the dossier “The Brazilian nationalism in its various forms”. Several were the times when our nationalism surfaced and was shaped by Literature. In this sense, when we refer to this subject, we automatically refer to romantic Indianist writers and the *Semana de Arte Moderna* which took place in 1922, but few of us associate the regionalist writers who wrote about the bandits as representatives of this same sense of nationalistic jingoism. Because the bandits are usually associated with the image of the personification of evilness and barbarism, people despises up the work of authors that saw the bandits, *cangaceiras* and *cangaço* itself a nationalist note as lawful and valid as the Gonçalves Dias and José de Alencar’s “Good Indian”. In order to enjoy the legendary figure

³² Yls Rabelo Câmara é licenciada e especialista em Letras (Português – Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras – Inglês) pela Universidade de Santiago de Compostela e especializanda no ensino do espanhol como língua estrangeira pela Faculdade Ateneu. Possui vinte e sete anos de experiência docente e atualmente é tutora a distância nas coordenações de português, inglês e espanhol, na faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará em parceria com a Universidade Aberta do Brasil – UFC/UAB e professora de pós-graduação da Faculdade Ateneu. ylscamara@hotmail.com

³³ Yzy Maria Rabelo Câmara é licenciada e bacharel em Psicologia e bacharel em Serviço Social pela Universidade de Fortaleza e Universidade Estadual do Ceará respectivamente e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. Clínica em Fortaleza há mais de dezesseis anos em consultório próprio e no Hospital de Saúde Mental Professor Frota Pinto e tem doze anos de prática docente em diversas IES do Ceará. Atualmente é professora de Psicologia do Centro Universitário Estácio do Ceará - FIC e tutora a distância pela UFC/UAB. zyrabelo@hotmail.com

in a different point of view, in this paper, first we analyze the *cangaço per se*, then its presence in Literature and in Franklin Távora's masterpiece, *O Cabeleira*.

Keywords

Cangaço. Nationalism. Regionalism.

Considerações iniciais

“A literatura brasileira formou-se sob a dualidade da tradição portuguesa ‘importada’ e a busca de uma nova tradição de cunho local ou nativo” (SIQUEIRA, 2007, p. 9). O advento da independência da colônia que fomos das amarras que nos prendiam a um Portugal que em nada fazia lembrar a potência que fora séculos antes, quando das Grandes Navegações, fez com que a necessidade de uma literatura genuinamente brasileira aflorasse em nossos antepassados com mais ímpeto. Destarte, o Romantismo foi a escola literária que acatou este desejo da expressão escrita do nacionalismo, uma vez que estava em voga naquela época.

Libertos da hegemonia da Metrópole, influenciados pelo sentimento ufano de nacionalidade esperada em momentos e situações afins, escritores e poetas nos legaram obras impregnadas de amor à pátria, à nossa gente e seus costumes. Ademais, a depender de suas convicções literárias e preferências de estilo, tais artistas da palavra imprimiram sua marca em nossa Literatura com inovações próprias ou adaptadas de outrem e que melhor se ajustavam ao que queriam transmitir.

Foi desta maneira que Franklin Távora, diferindo da opinião de conterrâneos e congêneres seus, preteriu o índio defendido por José de Alencar e Gonçalves Dias como representante genuinamente nacional e fincou as bases do romance regionalista baseado na “Literatura do Norte”. Retratando o sertão em oposição à cidade e emprestando às palavras características do nacionalismo que caracterizava o contexto sócio-político-cultural no qual a obra *O Cabeleira* foi escrita e publicada, Távora transferiu para o sertanejo, intocado pelos refinamentos europeus, a incumbência da representação autêntica de uma parte do país, olvidada do poder público e assolada pelo flagelo da pobreza e da violência. Foi exatamente neste ponto que Távora transgrediu uma vez mais, empoderando como protagonista de sua obra-prima um cangaceiro que implantara o medo e disseminara a morte nos sertões pernambucanos um século antes.

Qual a relação entre *O Cabeleira* e o nacionalismo da época? Sobre isso discorreremos a seguir, não sem antes delinear um panorama do *cangaço per se* e sua presença em nossa Literatura.

O Cangaço, em Rápidas Pinceladas

De acordo com Santos Jr., as raízes do cangaço entre nós remontam ao Brasil Colonial, à divisão da *Terra Brasilis* em Capitânicas Hereditárias e, posteriormente, em sesmarias. “[...] surge o cangaço em meados do século XVIII como um instrumento desses latifundiários para impor sua lei, garantindo a disciplina e manutenção da propriedade, executando vinganças e eliminando inimigos políticos [...]” (SANTOS JR., 2010, p. 123). Curiosamente, como aponta Iokoi:

Até hoje, porém, os dicionários registram o termo cangaceiro, com o aparecimento do verbete em 1899, como exemplo de “malfeitor fortemente armado que andava em bando pelos sertões do Nordeste, notadamente ao longo das três primeiras décadas do século XX”. Trata-se de uma simplificação falsa. Sendo a violência um elemento formador de todo o contexto que estamos analisando, também muitas das reações das vítimas desse sistema eram também violentas. Talvez por isso a violência seja tão valorizada, através da valentia, pelas populações sertanejas da região em que o cangaço se desenvolveu. Eis o motivo da alegação de Maria Christina Matta Machado, segundo a qual “os cangaceiros nunca foram entendidos”. Passam por simples criminosos e ladrões, quando, na realidade, eram homens que lutavam porque não conheceram a justiça (IOKOI *et al.*, 2015, p. 22).

Podemos traçar a trajetória dos cangaceiros mais ilustres entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, mas, sem dúvida, especialmente entre a seca de 1877 e a transição do Império para a República e entre 1900 e 1940, quando o cangaço foi considerado extinto pelo Estado Novo com a morte de Corisco (CARDOSO, 2014; DUTRA, 2009; VILLELA, 1997). Famintos, os flagelados nordestinos assaltavam as ricas fazendas dos “coronéis”, os comboios e o comércio locais, cujos proprietários passaram a contar com a proteção de homens fortemente armados, que impunham a ordem à custa de sangue naquele caos, mescla de abandono e medo, onde instabilidade política incitava o abuso de poder.

Neste intervalo de finais da década de 1870 a 1940, o chamado Ciclo do Cangaço conheceu três classificações para a atividade cangaceira, segundo Mello (1974): o cangaço de rapina ou cangaço meio de vida, o cangaço de vingança e o cangaço-refúgio. Destas, o cangaço de rapina foi o tipo de banditismo rural que

caracterizou aquele momento castigado pelas estiagens e pelo abandono político em que se via mergulhado o Nordeste do país.

Segundo o investigador Billy Jaynes Chandler (1980 *apud* TAVARES, 2013), a palavra *cangaço* vem de *canga* ou *cangalho*, peça de madeira atrelada ao pescoço do gado bovino. Como aqueles degredados sociais eram obrigados a campear levando o mínimo possível de seus pertences consigo, foram assim alcunhados por lembrar bois *encangados*. O cangaço teve conotações positivas e negativas a depender de termos geográficos e políticos. Enquanto que em algumas regiões os cangaceiros eram idolatrados como heróis e justiceiros, em outras eram considerados bandidos perigosos e desapiedados. Tudo dependia do apoio ou não que recebiam das fazendas, vilarejos ou cidades que atacavam. Pode-se subdividir a ação dos cangaceiros em duas, basicamente: ou trabalhavam para os poderosos do sertão, provendo-lhes segurança e recebendo deles quartéis e asilos na caatinga, ou de maneira independente, tendendo ao banditismo (CLEMENTE, 2007).

No mais das vezes, suas boas ações consistiam em roubar dos ricos para dividir com os pobres; as más, em assaltos, saqueios, sequestros, estupros, assassinatos e ações cruéis que visavam impor o respeito à base de sangue. Como bandidos sociais, inspiravam amor e ódio, serviam de exemplo ou de ponto de mira. Dória descreve o bandido social nestes termos:

[...] é, em geral, membro de uma sociedade rural e, por razões várias, encarado como proscrito ou criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um ‘justiceiro’, um ‘vingador’ ou alguém que ‘rouba aos ricos’ (1981, p. 11).

Ao que Villela complementa dizendo que:

Os crimes no sertão tinham móveis semelhantes aos do brejo. Matava-se por dinheiro, por armas tomadas, por roubo de gado. Matava-se por vingança de família, por questão de terra, por desmoralização e por briga entre cães de donos diferentes, por cães que matavam criações, por tensões de vizinhança, por rapto e defloramento de moças (2001, p. 153-154).

Pode-se afirmar que, segundo Oliveira (2009), a rede de relações sociais movida pelo cangaço articulava três vértices de um mesmo triângulo: os cangaceiros, os coiteiros (sertanejos que escondiam e protegiam os cangaceiros em troca de favores, por simpatia ou medo) e os policiais (as “volantes” ou “macacos”, homens treinados para atuar rapidamente sobre os bandidos na caatinga).

Para ser um bom cangaceiro, necessitava-se coragem. Era preciso ser um exímio conhecedor da região seca e inóspita que o cercava; saber onde estavam os mananciais e as rotas de fuga mais próximas; entender de medicina erval e ter resistência à fome, à sede, ao sono e ao pânico da morte iminente. O primeiro cangaceiro de quem se tem notícia foi o famigerado Cabeleira, como era conhecido José Gomes, nascido em 1751, na zona da mata pernambucana. O primeiro grupo de cangaceiros foi o de Lucas Evangelista, o Lucas da Feira, e se tratava de uns trinta homens que atuaram na região de Feira de Santana, na Bahia, entre 1828 e 1848, até que seu chefe foi finalmente pego e enforcado um ano depois. O mais famoso foi o de Lampião, que nunca contou com mais de 50 “cabras” e que “reinou” durante duas décadas. O último e não menos famoso pertenceu ao discípulo direto deste, Corisco, que morreu junto com vários integrantes de seu bando no ano de 1940, em uma emboscada em uma casa de farinha da Fazenda Pacheco, na cidade de Barra do Mendes, na Bahia.

Como havíamos exposto, seu *modus operandi* consistia em reduzir moralmente os inimigos. Era costume entre os cangaceiros maltratar as mulheres alheias ao bando, especialmente as que estavam vinculadas à polícia e aos delatores. Dentre os castigos morais mais ignominiosos estavam o de expô-las nuas em praça pública e raspar-lhes a cabeça, além de marcar-lhes os rostos com ferro em brasa àquelas mulheres que usassem calças compridas e/ou cabelos curtos. Quando as cangaceiras caíam nas mãos dos perseguidores e inimigos de Lampião, a retaliação tinha o mesmo grau de crueldade. À guisa de ilustração, quando a cangaceira Neném foi assassinada pela “volante”, teve seu corpo vilipendiado (como era costumeiro), violentado sexualmente por cachorros incitados pelos próprios policiais assassinos (FREITAS, 2005). Curiosamente, Lampião não costumava sentir remorso por seus crimes; achava que sua missão era fazer justiça e, quando matava alguém, oferecia a alma do morto e pedia o perdão divino pelo que acabara de realizar (LINS, 1997).

Muito peculiar também era a forma como costumavam vestir-se:

Vistosos chapéus de couro adornados com estrelas, abas viradas à moda Napoleão; testeira com moedas de ouro; uniformes de alvorada grossa; óculos escuros, lenços, anéis e para alguns, dentes de ouro; perneiras de couro; sandálias de couro; alças de cantis, cartucheiras, bornais decorados (CLEMENTE, 2007, p. 9).

Os cangaceiros anteriores a Lampião não se vestiam de modo exuberante. Esse foi um traço característico instituído pelo “Capitão” ao receber do Padre Cícero

Romão Batista esta patente, em 1926, e a missão por parte do Governo Federal de se unir ao Batalhão Patriótico do Governo Vargas para destruir a Coluna Prestes. Até então, usavam-se roupas civis; a partir do encontro com seu “Padrinho”, Lampião recebeu solenemente um uniforme e todos os jagunços passaram a adotar o uso exclusivo do uniforme também, o que estabeleceu uma clara diferença entre o antes e o depois deste feito. Passou-se, por assim dizer, a enxergar o bando do “Capitão” como um grupo mais hegemônico, mais organizado e mais coeso que seus antecessores. A indumentária do cangaço, além de compor uma unidade visual, definia a hierarquia dentro do grupo. Assim sendo, somente os chefes de bando possuíam certos tipos de enfeites e Lampião e Maria Bonita se diferenciavam de todos os demais neste quesito por possuírem roupas melhor elaboradas, feitas a partir de tecidos mais resistentes e contando com acessórios mais valiosos e exuberantes (ARAÚJO, 2010).

De acordo com Lins (1997), a entrada da mulher no cangaço tornou os cangaceiros ainda mais cuidadosos com sua aparência pessoal. Sob a forte influência feminina, os trajes e acessórios dos “cabras” passaram a ser customizados, ganhando novos elementos como joias, moedas, flores em couro e estrelas de metais – detalhes que acabaram por suavizá-los. Além destes componentes mundanos/seculares, havia a presença de adornos religiosos como medalhas de santos (principalmente as de São Jorge e Nossa Senhora), além de objetos de mandinga (como os patuás, que serviam de inspiração apotropaica). Faz-se necessário esclarecer que alguns dos acessórios usados por eles não eram por eles fabricados, mas sim pelos artesãos das regiões pelas quais eles passavam. Entre estes podemos citar os chapéus, os cintos, as alpercatas, as cartucheiras, os punhais e as joias (ARAÚJO, 2010).

Em suma, estigmatizado por problemas ainda hoje sem solução tais como a miséria, a seca, a fome e a exploração laboral, o sertão nordestino foi o cenário de inúmeros conflitos reveladores de uma violência pertinente a uma sociedade famélica. Assim como o sertão, os sertanejos; assim como os sertanejos, os cangaceiros; assim como os cangaceiros, o Cabeleira. Para que entendamos a importância desta obra como reflexo do nacionalismo que caracterizou os idos de 1870 a 1940, resumimos na seguinte sessão a relevância da presença do cangaço em nossas Letras.

A Presença do Cangaço na Literatura Brasileira

Nossa Literatura plasmou o *modus vivendi* destes homens e mulheres indômitos, ora ressaltando-lhes a bravura e enaltecendo-os por suas nobres qualidades de justiceiros, ora ratificando sua crueldade em ação. Os cangaceiros, representados por Lampião (seu líder maior) e por outros chefes de bandos como Corisco, Jesuíno Brilhante, Sebastião Pereira e Antônio Silvino sempre dividiram opiniões: para uns foram assassinos sanguinários, sedentos de vingança; para outros, como nós, autoras deste artigo, foram justiceiros – homens marcados pela égide da incompreensão, que campeavam soltos pelos sertões do nordeste. Suas vidas errantes e calcadas na “justiça feita com as próprias mãos” foram a representação violenta de uma voz que não era ouvida e que necessitou desta catarse para ser respeitada como o clamor de um povo que também era parte integrante da nação de outrora, ainda que esquecida.

Se eles foram e são vistos com reserva, suas companheiras de armas e de vida, as cangaceiras, que no cangaço estiveram em sua última década, o foram e o são muito mais, uma vez que eram mulheres em um Brasil ainda intocado pela segunda onda do feminismo que somente afloraria nos Estados Unidos e na Europa vinte anos depois de oficialmente extinto o cangaço em terras brasileiras. Analisadas a partir de uma ótica feminista, as cangaceiras bem poderiam ser a representação desta mulher que rompe padrões, que provoca, que inquieta e que muda paradigmas. No entanto, à sua época, este perfil não lhes poderia corresponder. Marcado profundamente pelo coronelismo que até hoje impera de alguma maneira, o Nordeste daqueles idos era impermeável a estas mulheres temerárias, que infundiam mais medo que respeito.

Polêmicas e contradições à parte, alguns são os autores e os romances brasileiros que tratam do cangaço e dos cangaceiros, quer de forma positiva, quer de forma negativa. Dentre os mais famosos podemos destacar: *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Cangaceiros* (1938), de José Lins do Rego, *Seara Vermelha*, de Jorge Amado e *D'A Pedra do Reino e O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1972), de Ariano Suassuna. O cangaço foi inegavelmente uma forte influência na obra de todos estes escritores premiados e reconhecidos como exponenciais de nossas Letras. Seus romances, regionalistas, plasmaram a realidade do Nordeste e legaram às futuras gerações a imagem do cangaceiro tal como ele era visto em seu contexto social, político e cultural. Normalmente alçados à condição de heróis na maior parte do que deles se cristalizou em forma de texto literário, os cangaceiros representam, à sua maneira, o

nacionalismo porque sua presença evoca a força e a coragem que rivalizam com o “Bom Índio” enaltecido pelos indianistas.

A seguir discorreremos sobre a obra-prima de Franklin Távora, *O Cabeleira*, sua importância histórica e literária.

O Cabeleira, de Franklin Távora

João Franklin da Silveira Távora (1842-1888), o primeiro romancista regionalista do Nordeste foi, além de advogado, escritor, jornalista, político e teatrólogo. Como escritor, opôs-se às ideias defendidas por outros regionalistas, como seu conterrâneo José de Alencar, que exaltava o “bom índio” como o único representante genuinamente nacional, e outros, sulistas, que se dedicavam a escrever sobre o Sul do país, permeáveis aos estrangeirismos que ele ojerizava. Em vez de inovações linguísticas importadas e de uma figura heroica que nada tinha de unicamente original a seu ver, mas que embaçavam a espontaneidade da criação sob a influência do sentimento de amor e pertença à pátria, notamos em sua obra laivos nacionalistas, já que Távora enaltecia figuras de nosso folclore, nossas riquezas naturais e nosso povo com sua cultura e hábitos inerentes.

Sua intenção primordial era, como aponta Siqueira, “alcançar uma literatura eminentemente nacional” resgatando nossas tradições mais autênticas, “levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada”. Távora via o “Norte” como emblemático na formação da identidade brasileira principalmente porque a colonização de nosso país teve uma substancial participação do Nordeste, com rebeliões que consolidaram nossa importância política (SIQUEIRA, 2007 p. 211-212).

Para Távora, o sertanejo simbolizava a realidade do Nordeste, mergulhado na pobreza e em uma ética própria. Os literatos da Corte idealizavam o país como sendo unifacetado porque desconheciam as distintas realidades das províncias mais longínquas, centrados que estavam bastante mais no Sudeste. No prefácio de *O Cabeleira*, Távora propõe uma Literatura do Norte que alberga um projeto regionalista, que não deixa de ser entendido como nacionalista, e que constrói uma nova identidade do brasileiro projetada no homem do sertão. Segundo Siqueira:

Para Távora, a identidade brasileira deveria ser reconhecida na miscigenação, da qual seus matutos e caboclos constituem a representação. Da mesma forma, o Norte, primeira sede da colonização, configurava-se como o guardião do rico cabedal histórico, artístico, folclórico e cultural (2010, p. 214).

De acordo com Bariani (2009), *O Cabeleira* foi um marco na Literatura Brasileira não somente pelo famoso prólogo, onde Távora postula esta “Literatura do Norte”, mas também porque propõe como herói um facínora. A vida de José Gomes, o mítico Cabeleira, é narrada por ele, dando especial relevo à sua carreira no crime, que legou à posteridade, em forma de tradição oral ou na literatura de cordel, a fama de assassino inescrupuloso no estado do Pernambuco do século XVIII. Escrever sobre este homem violento, de *modus vivendi* indigesto foi, segundo Siqueira (2010), uma inovação técnica ousada por parte do autor, que acreditava que José Gomes teve a personalidade voltada para o mal devido à forma como a vida lhe tratara, retorcendo-lhe as virtudes e as melhores intenções.

O cangaço divide opiniões desde sempre. Para uns, foi uma das expressões da selvajaria em um Brasil dividido entre as polaridades Norte-Sul, com tudo o que isto significa; para outros como nós, autoras deste trabalho, o cangaço foi a manifestação autenticamente incorporada da “justiça feita com as próprias mãos”, em um Nordeste notadamente por duas óticas: a do litoral e a do sertão. Irreconciliáveis, estas duas maneiras de conceber o mundo marcaram os nordestinos até recentemente, quando algumas mudanças de ordem político-social-religiosa foram reconfiguradas e seguem neste processo. As façanhas dos cangaceiros “foram um dos raros momentos em que o Norte tinha espaço na imprensa do Sul, assim como quando ocorria a repressão a movimentos messiânicos; secas ou lutas fratricidas entre parentelas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999 *apud* CLEMENTE, 2013, p. 103).

O cangaço, a nosso ver, expressa o nacionalismo quando, naquele contexto de mudanças políticas, houve a necessidade de se refletir sobre o Brasil que o Brasil desconhecia, de levar o conhecimento ao povo e de formar uma nação liberal, que promovesse o crescimento do indivíduo dentro de uma sociedade que estava galgando os degraus da prosperidade (SIQUEIRA, 2010). Por outro lado também, ainda que paradoxalmente corroborando esta teoria:

[...] a concepção ufanista de nacionalidade é drasticamente rompida pela escolha de um criminoso sanguinário como herói. Embora Cabeleira seja redimido pela reinvenção literária do autor, a escolha de uma figura

marginalizada (o personagem Lourenço) como protagonista dos romances posteriores expõe a opção pela análise da interioridade humana e pela ponderação sobre a construção da identidade brasileira. Uma vez que o bandido e o delinquente contrapõem-se ao modelo heroico indianista, esses heróis do Mal representam a recusa deste modelo ideal, assim como a convicção do autor de que a criação literária deve ser fruto de uma análise voltada para realidade do país. Tal concepção inclui ainda o desejo do progresso, visto que os elementos regionais originais, pouco influenciados pela exterior, nem por isso devem permanecer no atraso e na ignorância, geradores da barbárie, segundo o escritor (SIQUEIRA, 2010, p. 214).

Como a Corte estava impregnada de modismos europeus que em nada condiziam com uma grande parte da realidade do país naquele contexto histórico e social, coube aos escritores nortistas o papel de divulgar outra realidade, a desconhecida pela elite da Corte, mas sobradamente conhecida pelos sertanejos “do Norte”. O cangaço era parte integrante daquele momento conturbado e assim, nacionalismo, cangaço, bravura e sangue se misturaram na formação desta *persona* que simboliza o brasileiro comum, afeito às dificuldades da vida mesma, intocado pelos maneirismos vazios importados da Europa e aferrados às suas origens. De acordo com Greco:

O sertanismo, ou seja a valorização do sertão e da tipologia humana do sertanejo, é uma forma de idealização sentimental cuja dimensão rural é considerada apenas no seu aspecto positivo: um sertão bom e genuíno, povoado por seres generosos, fortes e puros. Mas o sertanismo, que acompanha o Regionalismo desde o movimento romântico, é também uma reação nativista mais rigorosa do indianismo que o precede e, sobretudo, mais autêntica porque baseada numa realidade nacional mais enraizada no tecido cultural da sociedade (2009, p. 312-313).

Há que se ter muito clara esta distinção entre Norte e Nordeste naqueles idos para que o discurso que envolve o regionalismo flua sem interferência de dúvidas:

Segundo Durval Muniz Albuquerque Júnior, o termo Nordeste foi “usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de obras contra as secas (IFOCS), criada em 1919”. Acontecimento que foi aquilutado não apenas como a criação de mais um organismo de combate ao fenômeno devastador das secas, mas a afirmação de uma região e a subsequente constituição de uma identidade regional. Conforme esclarece o autor, ainda no início da década de 1920, os termos Norte e Nordeste eram usados como sinônimos, mostrando ser esse um momento de transição, “em que a própria ideia de Nordeste não havia se institucionalizado”. Antes de Albuquerque Júnior, o historiador Evaldo Cabral de Mello já havia indicado que no longo período que vai do Império ao ocaso do período conhecido como República Velha (1822-1930), só se conhecia duas regiões. As províncias e, posteriormente, os estados do Norte – da Amazônia à Bahia- contrapondo-se às províncias do Sul – do Espírito Santo ao Rio Grande. Nesse período, portanto, a geografia regional do Brasil era simplificada: “nada de nordeste, sudeste ou centro-oeste” (CLEMENTE, 2013, p. 103).

Se bem analisarmos os cancioneiros nacionais, verificaremos que os mesmos apresentam características que se mostram exclusivas, a partir do momento em

que constituem uma continuação das gestas medievais trazidas pelos colonizadores: em vez de cantar as proezas de Lancelot, de Gawaine ou de Arthur, exaltam as andanças heroicas do sertanejo representado pelo vaqueiro, pelo líder insurrecto, pelo cangaceiro (SIQUEIRA, 2010).

Quanto ao estilo literário de Távora nesta obra especificamente, comprova-se que a narrativa realiza-se em terceira pessoa através de um narrador onisciente e onipresente, “que não omite seu julgamento moral, conhece os fatos e sua sucessão, e transporta o leitor para locais e momentos diversos, [...] que tece cuidadosamente a rede dos fatos em pequenos avanços e recuos no tempo e espaço” (BARIANI, 2009, p. 417-418). Távora vai além do Romantismo em sua obra, que apresenta características naturalistas também:

Atribuir características animais a pessoas constituiu objeto de especial utilização pelos escritores naturalistas. O intuito de análise científica leva-os a criar uma espécie de animalização do homem como meio de se enfatizar a preponderância das funções fisiológicas ou dos instintos sobre a vontade ou consciência humana. Esta visão, segundo Zola, é uma “consequência da evolução científica do século”, que “substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio”. Alinhado a esta perspectiva, o narrador do romance exterioriza a bestialidade do mameluco através de suas formas físicas: “era baixo, corpulento e menos feito...”; o oposto do filho que a natureza “havia dotado com vigorosas formas” e que “por seus predicados naturais não estava destinado a ser o que foi”. A comparação entre os dois visa a justificar que Cabeleira, embora filho, evidencia em sua forma física perfeita o caráter bom herdado da mãe, enquanto o desajeitamento físico de Joaquim indica seu estado de selvageria e animalidade (SIQUEIRA, 2010, p. 220).

Além de predicados das personagens que fazem referência ao Naturalismo em si, Bariani enxerga traços ideológicos em *O Cabeleira*:

Segundo o narrador, o comportamento dos personagens (e sua disposição para maldade), sobretudo do herói, repousa nas condicionantes derivadas das eventuais presença e influência da natureza (influência negativa) e, principalmente, da educação (positiva). Numa interpretação dessa assertiva, a natureza pode ser percebida como o ambiente físico e os fatores genético-biológicos, certa vivência ecológica do indivíduo; já a educação, em sentido lato, refere-se às formas culturais, sociais, dessa vivência, desde a eventual existência e desempenho das instituições (Estado, família, escola), passando pelos modos de sociabilidade, até a própria influência de indivíduos sobre outros – enquanto modelo de ação a partir de seus papéis sociais e atuação individual, como o “exemplo” negativo dado pelo pai ao filho. Franklin Távora, por meio do narrador, deixa entrever a influência do positivismo e do evolucionismo na conformação de seu entendimento da vida dos homens. A atuação dos personagens é condicionada por fatores como meio, raça e formas de sociabilidade. O ambiente físico é um dos fatores centrais de influência no comportamento daqueles indivíduos. Em relativo isolamento no sertão, cercados pela natureza indômita, os personagens tendem a agir de

modo rude e até cruel, pois a subsistência, a sobrevivência física, ocupa lugar de destaque naquele meio hostil, demasiado distante das regras civilizatórias impostas pelas instituições. Sem tais controles sociais grassa a existência bruta, as regras de sociabilidade ficam subjugadas aos imperativos imediatos dos apetites, paixões e instintos. Assim, José e Joaquim Gomes, ao assumirem uma vida de crimes, internam-se no mato; o mesmo acontece com todos os sicários presentes na história: refugiam-se na mata e de lá só saem para assaltar e fustigar a incipiente civilização. Não é de menos que o próprio José Gomes só se torna o Cabeleira após adentrar a floresta com seu pai e isolarem-se do convívio com os outros: os cabelos compridos que então ostenta são o símbolo atávico de que José Gomes transformou-se em Cabeleira, assumiu uma outra personalidade, tendencialmente má. De outro modo, os habitantes das cidades e povoações são pacíficos, presas fáceis da maldade dos selvagens, sua urbanidade – positivamente valorizada pelo autor – é também sua fraqueza (Bariani, 2009, p. 419).

Apesar das inovações estilísticas advindas com a obra, a mesma foi condenada ao ostracismo acadêmico por um tempo, uma vez que à academia não lhe interessou de imediato o estudo literário de um bandito, de um pária social. Sobre este rechaço e as razões para isso, Bariani comenta que:

[...] a marginalização de *O Cabeleira* deve-se também ao estranho resultado do cruzamento de estilos, gêneros e tendências, o romance está ainda ligado ao Romantismo, mas compartilha uma posição realista dos fatos e uma visão um tanto naturalista do meio e dos homens. Pretende-se uma obra histórica e verídica – dando início à sequência que terá ainda *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881)¹⁴ –, mas a idealização da trama afrouxa esse caráter; entretanto, como romance histórico, relega o cenário e os fatos da história social a um plano inferior, como mero apêndice da trama (2009, p. 426).

Franklin Távora morreu precocemente e não teve tempo de ver sua obra devidamente reconhecida em vida. Como ousou quebrar grilhões, paradigmas e tabus, pagou o alto preço do olvido por isso. Na encruzilhada de estilos, estéticas e escolas pelas quais perpassou, onde mesclou romance histórico com moralismo, Romantismo com Realismo e Naturalismo e progresso com sertão, Távora teve que perder-se para poder ser encontrado, valorizado e alçado ao lugar que merece no panteão de nossos mais ilustres literatos.

Considerações finais

Ao concluir este trabalho, baseado em um levantamento bibliográfico acerca de Franklin Távora, d'*O Cabeleira* e do nacionalismo presente no contexto deste romance, ratificamos que apesar de soar paradoxal, a figura de um cangaceiro, ainda que sanguinário, representa bem o sertanejo que Távora defendeu em seu projeto da “Literatura do Norte”, no prólogo desta que foi sua obra-prima e representa, por

extensão, o nacionalismo presente nas ideias defendidas pelo autor, defensor visceral de uma literatura que representasse fidedignamente nossa cultura, nossa gente e nossa grande riqueza de recursos naturais.

O regionalismo que ele iniciou foi uma reação ao estado de abandono no qual estava mergulhado o Nordeste, envolto no mar de sangue que o descaso ocultava e que a Corte não enxergava:

Sua proposição do regionalismo como Literatura do Norte é a reação ao estado de coisas econômico, político e cultural (literário), à decadência do latifúndio e ascensão burguesa na crise do Império e do regime escravista, ao centralismo político-administrativo e ao monopólio de oportunidades sociais – mormente culturais – da Corte. A questão da maldade expressa – consequentemente – essa condição de entroncamento. Situada nessa encruzilhada, é simultaneamente uma problemática ética, política e científica; natural e social; relacionada à natureza humana, ao meio, à condição social e racial; no limite, amenizada pela coerção ou anulada pela educação, a maldade é fruto do atraso e deve ser combatida pelo progresso, pela modernidade, pelo desenvolvimento capitalista urbano e industrial (BARIANI, 2009, p. 433).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Aparição do cangaceiro. **VI Enecult – Encontros de Estudos Multidisciplinres em Cultura**, p. 1-9, Salvador, 2010.

BARIANI, Edison. A maldade na encruzilhada do século XIX: Franklin Távora e O Cabeleira. **Itinerários**, n. 29, p. 417-435, 2009.

CARDOSO, Daniela Cláudia Sperandir. **Historiografia e cangaço: uma análise introdutória**. Trabalho de Conclusão de Curso. 2014, 59 f. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Fundação Educacional de Ituverava, 2014.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Terra ignota: cangaço e representações dos sertões do nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. **Outros Tempos**, v. 10, n. 15, p. 100-121, 2013.

_____. “Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião”. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. v. 4, n. 4, p. 1-18, 2007.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O Cangaço**. Série: Tudo é História. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A. 1981.

DUTRA, Wesley Rodrigues. Teorizando o cangaço: o “Rei Lampião” e a questão do banditismo social. **Anais do Terceiro Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?** Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo, Flávia Florentino Varela (orgs.). Ouro Preto: Edupof, 2009.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940)**. 2005, 135 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, 2005.

GRECO, Riccardo. O Sertanejo no sertão-mundo. **Baleia na Rede – Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**, v. 1, n. 6, p. 311-315, dez. 2009.

IOKOI, Zilda *et al.* Cangaço: insurgentes no nordeste. Origens no século XIX. **Diversitas: Núcleo de Estudos da Diversidade, Intolerância e Conflito**. Universidade de São Paulo, p. 43, 2015.

LINS, Daniel. **Lampião, o homem que amava as mulheres: o imaginário no cangaço**. São Paulo: Annablume Editora, 1997.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. **Ci. & Tro.**, v. 2, n. 1, p. 67-111, jan.-jun, 1974.

OLIVEIRA, Klebson *et al.* **Novos tons de rosa** (Cartas e bilhetes de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião: sócio história, funções e um pouquinho de descrição linguística). Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS Jr. As marias no cangaço: faces femininas no banditismo social (1930-1940). **Historien – Revista de História**, n. 3, p. 121-135, 2010.

SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. **O Eixo e a Roda**, v. 20, n.1, p. 69-85, 2011.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. Crime, violência e maldade na “literatura do norte”, uma problemática em questão. **Aletria**, v. 20, n. 10, p. 211-226, set - dez, 2010.

_____. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. 2007, 235 f. Tese Doutoral. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 2007.

TAVARES, Eraldo Ribeiro. **Cangaceiros e devotos: religiosidade no movimento do cangaço (Nordeste brasileiro, 1900-1940)**. 2013, 100 f. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião: Universidade Católica de Pernambuco, 2013.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1953.

VILLELA, Jorge Mattar. *Societas sceleris* - cangaço e formação de grupos armados no sertão de Pernambuco. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, v. 1, n. 2, p. 143-163, 2001.

_____. O advento do Estado Novo, a morte de Lampião e o fim do cangaço. **Revista de Sociologia e Política**, n. 9, p. 81-94, 1997.

OS LUGARES DE MEMÓRIA E A SÃO PAULO DA DÉCADA DE XX: UMA ANÁLISE SOBRE *PAULICEIA DESVAIRADA* DE MÁRIO DE ANDRADE

Raniere de Araújo Marques³⁴

Resumo

Este trabalho analisará as representações poéticas do livro *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade, a partir do conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (1981). Sendo assim, procuraremos pensar as imagens e referências presentes no livro, ora como elementos de confirmação da necessidade de preservação de uma memória local e consequentemente nacional, ora como confirmação de declínio da memória, em seu sentido clássico. Além disto, debateremos as implicações destas questões no próprio conceito memória, literatura e história.

Palavras-chave

Memória. Poesia. História.

Abstract

This work will examine the poetic representations of Mário de Andrade's book *Pauliceia desvairada*, from the concept of "places of memory" of Pierre Nora (1981). So we try to think the images and references present in the book, either as confirmation of the need to preserve local and national memory elements, or as memory decline confirmation, in its classical sense. In addition, we will discuss the implications of these issues in the very concept of memory, literature and history.

Keywords

Memory. Poetry. History.

Este trabalho analisará os lugares de memória presentes no livro *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. Para isso, utilizaremos os conceitos de Pierre Nora em seu texto “Entre memória e história: o problema dos lugares”. Faremos também uma discussão acerca do conceito de história e de tempo. Por isso, imprescindíveis serão as leituras de Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, sobretudo as discussões acerca do conceito de tempo cíclico (*Áion*) e sua relação com os lugares de memória, uma vez que tais espaços serão reservados para manter, recolocar o passado na ordem do discurso de forma simbólica, como resistência a uma história linear (*Kronos*) e escrita. Nosso trabalho procurará sempre estabelecer relações entre a necessidade da voz

³⁴Doutorando em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba.

poética em reagir à modernidade a partir de locais de memória já existentes na cidade de São Paulo e criados poeticamente, como se manifesta, tal processo, na linguagem dos poemas.

Pierre Nora dirá: “A memória, com efeito, só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária. Elas foram, aliás, exercidas paralelamente, mas até hoje separadamente”. Ao comentário de Nora acrescentaria que memória e história são dialéticas, a relação de apagamento de uma vem em benefício da outra. Por isso, para Nora, são “paralelas” e “separadas”. O literário entra como registro (legitimação) da memória, na medida em que a literatura seja entendida como uma prática cultural, “registro da memória”. Veremos as implicações deste termo que aparentemente soa contraditório. Para Pierre Nora, as sociedades modernas, com o fim do mundo rural (final de século XIX), enfrentaram o auge da crise de memória. Para nós, essa crise se iniciaria com o período da dessacralização na Grécia e com o surgimento da História, com Heródoto.

Voltando a Nora, memória e História diferenciam-se da seguinte forma:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que uma opõe a outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento [...]. A história é uma reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais [...]. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivo no eterno presente; a história uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a conforta, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas [...]. A história, porque, operação intelectual e laicizante demanda análise e discurso crítico (NORA, 1993, p.9).

Portanto, a memória estaria mais próxima do conceito de verdade que os gregos chamariam de “*alethéa*” e a história mais próxima da verdade enquanto “*etymon*”. Tal diferença é fundamental, pois, enquanto esta está preocupada em provar a veracidade dos fatos, e, em uma perspectiva mais moderna, em questionar racionalmente a prática historiográfica, aquela seria fundamentada pelo eterno presente, que representaria o retorno constante das coisas, para a memória, ela em si já é verdade e, portanto, prescinde de comprovação lógico-científica. A escrita fora fundamental na instalação da História e na “suplantação” da memória.

O auge na crise da memória levará as sociedades a tentativas de preservá-la, e, como busca identitária, as sociedades modernas forjarão conceitos como nação, para

falar de nossas origens. Mas só o faz porque algo se perdeu, portanto, as tentativas de preservação da memória seriam nada mais, nada menos do que um congelamento artificial daquilo que antes era natural: a memória. Vejamos:

Memória espelho, dir-se-ia, se os espelhos não refletissem a própria imagem, quando ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir; e no espetáculo desta diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos.(NORA,1993, pg.20)

Por isso construímos museus, monumentos, fazemos festas comemorativas, datas de aniversário, marcamos no calendário um dia especial. Por isto registramos os nomes das ruas e de nós mesmo em cartas, bilhetes, poemas. Para que não esqueçamos que esquecemos. Esta atividade de lembrar, antes tão natural, tornou-se uma prática disciplinada, quase metodológica; precisamos de marcos físicos e simbólicos para não nos perdermos no completo esquecimento. E todas estas construções citadas acima constituem o que Pierre Nora chamou de “lugares de memória”. Que servem para “parar o tempo e bloquear o trabalho de esquecimento” (NORA,p.22).

Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, fará um estudo sobre a noção de tempo do homem primitivo. Para ele, o tempo do homem primitivo é marcado pelo sagrado, pelo aspecto cíclico e, portanto, pelo constante retorno. Sua noção está fortemente marcada pelo presente ligado ao eterno. Este homem, ao contrário do moderno, está totalmente mergulhado na memória e separado do “*Kronos*”, tão caro à História tradicional, pois

este comportamento em relação ao tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se unicamente a viver no que, em termos modernos, chamamos de presente histórico, esforça-se por voltar a unir-se a um tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “eternidade”(ELIADE, 1992, p.39).

Estamos nos referindo exatamente a este homem religioso, que, como aponta Eliade, procura afastar-se do tempo da história. Sua relação com o tempo é a base do “*Áion*”. Por isto esse homem está mais propenso à memória, pois ela é em si realidade, fato consumado. Este homem “religioso” buscava aproximar-se dos deuses, o símbolo o ligava ao universal: “Ao imitar os deuses, o homem religioso passa a viver no tempo da origem, o tempo mítico. Em outras palavras, ‘sai’ da duração profana para reunir-se a um tempo ‘imóvel’, a ‘eternidade’” (ELIADE, 1992, p.55). Com isto tem

sua temporaridade drasticamente afetada, o homem religioso sabe, o não-religioso duvida, e, portanto, está mais propenso a não encontrar respostas satisfatórias.

A razão socrática, aristotélica e depois científica teve que pagar o preço de afastar-se da memória em detrimento da História. O documento escrito e a verdade que precisa de comprovação (*etymon*) levaram o homem a questionar-se sobre as transformações irrecuperáveis das coisas, o registro levou este mesmo homem à fragilização da memória. Trocamos o eterno pelo efêmero, o divino pelo profano, a verdade pela dúvida.

Mas nem tudo se perdeu, as sociedades modernas, vendo o agravar deste processo, tentaram criar formas de ressignificar a memória através de registros, uma vez que a oralidade e a lembrança já não prescindem do registro. É aí que surgirão os lugares de memória definidos por Pierre Nora.

O objetivo deste trabalho é mostrar como a memória “reaparece” na ordem do discurso, exatamente no momento de sua crise mais aguda. Estudaremos o contexto específico de São Paulo, no início da década de 20, procurando demonstrar a relação entre os lugares de memória, sua explosão na capital paulista deste período, e a tentativa de usá-los para recuperar certa unidade identitária que já não existia mais, devido à modernidade, e, sobretudo, ao aumento vertiginoso da população, em especial dos imigrantes. Por isso, São Paulo, inclusive, enquanto política pública, recorrerá às construções de lugares que remetam à “identidade” paulista.

Mostraremos ainda como estes lugares de memória, sobretudo as chamadas fontes indiretas de que fala Pierre Nora, e que explicaremos com detalhe mais adiante, estão presentes no livro *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade, e mais, como esses lugares convivem com a explosão imigrante que dilacerou qualquer tentativa de identidade única.

Nossa proposta metodológica consistirá em analisar os poemas sob a luz das informações históricas, mas sempre remetendo ao texto e se possível à estrutura interna dos poemas e aos recursos poéticos utilizados pelo eu-lírico, entendendo este como um *flâneur*³⁵ deslocado de tempo e espaço e que também, poética e simbolicamente,

³⁵ Figura simbólica que sai pelas ruas em busca do passageiro, marcada pela conquista parcial do efêmero, esse sujeito caracteriza-se por ser em geral deslocado de tempo e espaço e por conviver com o passado, o presente e o futuro de modo agonístico. Ver melhor em: BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995.

procura delinear seus lugares de memória. Sendo estes, nos poemas, não apenas marcas de uma coletividade, mas também rastros de um sujeito em busca de lembranças de sua cidade e que trava um conflito com a linguagem para descrevê-la, conflito típico de uma experiência traumatizante.

A escolha do livro deu-se por sua produção em um momento histórico propício à multiplicação dos lugares de memória, pelos motivos já comentados. E também por sua intensa e constante tentativa de impor à linguagem os conflitos enfrentados pela voz poética.

Antes de citar os poemas, gostaríamos de frisar que este trabalho priorizará o que Pierre Nora, a partir da historiografia mais antiga, chamará de “fontes indiretas”, que são “testemunhos deixados por uma época sem duvidar de sua utilização futura pelos historiadores” (NORA, 1993, p.22). A obra analisada será encarada como um testemunho lírico de uma época.

Começamos então pela análise dos três primeiros poemas: “Inspiração”, “O trovador” e “Os cortejos”. O primeiro poema do livro, “Inspiração”, remete à cidade, e o título sugere que São Paulo é de fato a musa inspiradora da voz poética. Vejamos:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma...Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris...Anys!
Bofetadas líricas no Trianon...Algadoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América! (ANDRADE, 1982).

O poeta, portanto, opta por cantar São Paulo, porém ao cantar a cidade ele parece carregar consigo uma carga de nostalgia. A busca de recuperar São Paulo vem exatamente pelos espaços que remetem a sua lembrança. Este *flâneur* passeia pelo parque Trianon, percebe-se que este espaço é o primeiro do livro a aparecer. O Trianon era um clube localizado onde hoje se encontra o Museu de Arte de São Paulo. Clube que a aristocracia costumava frequentar, assim como o Parque de mesmo nome, e que representou um local de encontro e de troca de ideias entre os intelectuais da época.

Entendemos este relato como uma fonte indireta de memória. As marcas daquela aristocracia estão também aqui. Talvez por isto incomodou tanto a Mário a

denominação de poeta futurista³⁶, pois seu livro é marcado pelo constante embate entre passado e futuro. O antigo clube Trianon convive na memória do poeta com os “*Perfumes de Paris*” e os “*galicismos*” advindos da cultura imigrante, a voz poética choca-se com estes extremos, sua memória é obrigada a conviver com o presente da cidade, e ambas são antagônicas, antitéticas, por isso o uso constante de antíteses (*luz e bruma/ forno e inverno morno*). Como símbolo desta nostalgia aparece a fantasia do Arlequim, aqui adjetivada. A quem ele se refere? À cidade ou à voz poética? Às duas, seus “*trajes de losango*” remetem às calçadas da capital paulista, sua melancolia, ao sentimento de deslocamento da voz poética. Com relação à estrutura sintática, notamos períodos incompletos, citações soltas, reticências que marcam um certo ritmo e a ausência de organização de pensamento, a memória do poeta está fragmentada, dispersa pelas ruas paulistas, parece ter perdido a unidade essencial que liga a memória ao eterno, a linguagem à comunicação, e tudo passa ser alusão, ausência, incompletude. Esta falta é que marca as lembranças do poeta sobre sua São Paulo, que o comove.

Vejamos outro exemplo, “O trovador”:

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde! (ANDRADE, 1982).

O segundo poema fala sobre o eu-lírico. O crítico Willi Bolle (1989), em seu texto “A cidade sem nenhum carácter”, observa que há nesta obra de Mário de Andrade um rompimento com relação à noção de primitivo, não apenas visto como algo local, mas também como algo íntimo e universal. Entendemos, a partir disto, a referência aos “*homens das primeiras eras*”. Podemos deduzir destes dois primeiros versos que o poeta busca uma relação de pertencimento em relação à sua cidade, são estes os sentimentos ásperos de que fala, e aí, entendemos, ao contrário de Willi Bolle, que o primitivo refere-se também a uma cultura nacional (tomando “nacional” na

³⁶ Ver: BRITO, Mário da Silva. Meu poeta futurista. In: **História do modernismo brasileiro** – antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Conferir também: BRITO, Mário da Silva. Futurista? In: **História do modernismo brasileiro** – antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

perspectiva paulista do movimento de 22), a uma identidade que procura negociação para sobreviver, neste sentido o último verso é emblemático, o tupi refere-se não só a este homem primitivo, mas também ao índio, símbolo discursivo de uma identidade nacional, já o alaúde refere-se à cultura erudita europeia. O “*som redondo*” pode ser entendido como o som dos tambores típicos dos índios, em particular dos tupiniquins. Percebe-se que o poema é construído carregado de aliterações com o fonema [m], estas remetem ao som de tambores, como se pudéssemos ouvir o som de tambores na leitura em voz alta do poema, como se este som simbolizasse uma espécie de trilha sonora do poema. O poeta parece buscar uma conciliação com os elementos europeus, sua memória é fundamental para conservar certa unidade identitária. Óbvio que na metrópole paulista raramente se verá um Tupi, mas eles surgem para marcar um determinado lugar de memória que remetem às nossas “origens”. Sem estes lugares, a metrópole poderia perder-se completamente na mistura, em um país subdesenvolvido, que buscava afirmação internacional, que começara a ter consciência deste subdesenvolvimento. Entregar-se completamente à mistura seria arriscado e poderia pôr a perder todas as conquistas que se iniciara no Arcadismo com relação à busca de uma identidade nacional pela Literatura. Era preciso, então, recorrer à memória.

O próximo exemplo inclui na discussão outro elemento: as multidões. Elas são fundamentais no estudo da modernidade e representavam a crise da memória na medida em que simbolizavam a explosão do individualismo e a perda do sentimento de coletividade, tão caro à memória. O poema chama-se “Os cortejos”:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! "Bon Giorno, caro."

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos. (ANDRADE, 1982).

O título logo remete a uma multidão em movimento, ela é marcada pelas “*vaidades e mais vaidades*”, o advérbio no plural “*sempres*” remete à repetição da passagem desta multidão. Neste poema, a memória está carregada do presente (em relação ao tempo da enunciação), e aí, “*horríveis as cidades! / vaidades e mais vaidades*”, alguém poderia então perguntar: “Cadê os locais de memória neste poema?”, ou ainda “porque escolher um poema onde não há referências a lugares de memória, localizado no passado do tempo da enunciação?”. Neste caso, escolhemos este poema para ilustrar dialeticamente a importância da memória de um passado para a voz poética; é esta ausência, no poema, que faz o eu-lírico intensificar o tom de melancolia e revolta (*nada de alegria/nada de poesia*). O lirismo é marcante e revela que a posição de reprovação vem confessadamente da voz poética (*quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos*), impossível neste caso separar enunciador de enunciado, pois é nosso *flâneur* quem reclama da atualidade paulista de sua época, daí palavras fortes e de tom negativo como: *pus, horríveis, fracos, vaidades, macacos*. Estas palavras colocam o poema em um campo semântico negativo e pessimista, não há nele a resistência de um lugar memória, e esta ausência é significativa e marca o tom do poema. A comparação com os “*macacos*” serve de ironia a uma caricatura do brasileiro, a este a voz poética parece dirigir suas críticas, exatamente a exaltação que se fazia à modernidade como se comemorássemos nossa ruína. As reticências marcam o próprio movimento das multidões, internalizado pelo movimento do sentido, este marcado pelas repetições. É, enfim, a falência da experiência única tão essencial para a transmissão da memória³⁷. Tudo se tornou “*monotonias*” na retina do poeta.

Para finalizar, analisaremos o poema “Tietê”. Optamos por ele porque expressa lugares de memória específicos, remetendo ao passado e às origens de São Paulo e ao mesmo tempo à São Paulo da década de XX:

Era uma vez um rio...
Porém os Borbas-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!
Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo
as monções da ambição...
E as gigantescas vitórias!
As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...
Arroubos... Lutas... Setas... cantigas... Povoar!...
Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!
Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...

³⁷BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

–Nadador! vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
–Io! Mai!... (Mais dez braçadas.
Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)
Vado a pranzere con la Ruth. (ANDRADE, 1982).

O poema começa com o “*Era uma vez*” das histórias que não tinham um tempo cronológico. Mas, à parte ironias de Mário, o verso seguinte deixa claro a referência: trata-se dos Bandeirantes, estes simbolizaram a independência paulista com relação a Portugal, como bem observou Sergio Buarque de Holanda:

A expansão dos *pioneers* paulistas não tinha suas raízes do outro lado do oceano, podia dispensar o estímulo da metrópole e fazia-se frequentemente contra a vontade e contra os interesses imediatos desta. Mais ainda esses audaciosos caçadores de índios, farejadores e exploradores de riqueza, foram, antes do mais, puros aventureiros – só quando as circunstâncias o forçavam, é que se faziam colonos. (HOLANDA, 1995, p. 102).

Portanto, o início do poema marca um lugar de memória contrário à situação atual de São Paulo, as aventuras dos Bandeirantes são marcas da identidade paulista separada de seu cordão umbilical, Portugal. Porém, a visão de Mário de Andrade, um sujeito moderno, carregado de valores humanísticos, não poderia apenas exaltar os Bandeirantes, daí certa ambiguidade que marca essa figura na visão da voz poética, ao mesmo tempo em que representa a identidade paulista e sua independência com relação à metrópole (Portugal), também representa uma ação violenta contra outro elemento da identidade nacional, o índio. Daí as “*monções de ambição*” que levaram a um “*abismal descaminho*”, as “*santificações da morte*”, essa ambivalência marca a figura do Bandeirante na visão da voz poética, um libertário e um assassino. Sobre o trecho que diz: “*Ritmos de Brecheret...*” observamos que remete a Victor Brecheret, que nasceu e viveu boa parte de sua vida na Itália, o que lhe possibilitou a alcunha de ítalo-brasileiro.

Como havia a proposta modernista de condensação do significante, ou seja, fazer com que possamos explorar o máximo de significado do mínimo de significante, podemos afirmar que a referência a Brecheret condensa ainda outro significado: foi este escultor o autor da obra *Monumento às Bandeiras*, que faz referência aos bandeirantes e às populações que ajudaram a construir São Paulo. Tal obra ficou pronta em 1953, entretanto, o projeto foi idealizado em 1920, sendo que o próprio Mário de Andrade teve acesso à maquete, pois Brecheret era seu amigo, e foi um dos responsáveis indiretos pela escrita de *Pauliceia desvairada*, pois, de acordo com Mário, a obra de Brecheret, denominada “Cristo de Trancinhas”, fez com que o escritor tivesse uma

discussão com a família e saísse indignado de casa, começando a escrever, sob efeito da raiva, o livro estudado neste artigo. O *Monumento às Bandeiras* é um local de memória claro, produto de uma política de construção de monumentos que fez parte da cidade de São Paulo no início da década de 20, e sobre isto Nicolau Sevcenko dirá:

Em meio a essa atmosfera eufórica, várias entidades ou segmentos da população concorrem entre si para deixarem a sua marca ou seu símbolo coletivo de distinção, fixando sua própria perspectiva como marco de referência que viesse a se tornar um traço indelével de qualquer possível identidade da cidade. (...) O escultor modernista Victor Brecheret projeta esta peça arquitetônica chave, que é um autêntico manifesto urbano do ideário modernista, O monumento às Bandeiras. (SEVCENKO, 2009, p. 98).

Interessante observar como, no decorrer no poema, na medida em que São Paulo vai se atualizando, vai se tornando mais híbrida. Por exemplo, no último verso os imigrantes italianos tomam conta da cidade, mais uma vez, novo e velho, antigo e novo se entrelaçam no livro se encararmos o poema como um todo. Portanto, o movimento indicado dos “Cortejos” é internalizado no poema, sendo também um movimento temporal de passado e presente (sempre tomando como referencial o tempo da enunciação), espécie de caminhar no poema. Este (presente) marcado pelos falares dos imigrantes italianos, aquele (passado) simbolizado pela presença dos Bandeirantes.

Os poemas estudados revelam a resistência da voz poética perante uma sociedade que perdera parcialmente a capacidade de guardar na memória. Os lugares de memória, observados nos poemas, são marcas flagrantes desta resistência, resistência esta necessária em uma São Paulo invadida por imigrantes, condenada à modernidade e que enfrentava com isto uma ameaça de dispersão identitária.

Em um período em que as questões relacionadas à identidade eram tão presentes em São Paulo, a voz poética encontrou nos lugares de memória uma tentativa de “preservar” certa unidade identitária. Embora possamos provar a veracidade histórica das informações contidas nos poemas, não foi este nosso objetivo, o que o nosso *flâneur* diz é “verdade”, é produto de sua memória afetiva, se ela já não é uma memória coletiva, como no homem primitivo, se já não representa o sagrado, pelo menos simboliza um relato de alguém que vivenciou uma experiência de choque³⁸. Não há aqui questionamentos sobre a pertinência histórica do que diz a voz poética, porque isto já

³⁸BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

seria história. Podemos então propor uma reflexão. Seria então a memória mais próxima da literatura e a história da ciência? Ou a história também seria um pouco literatura? Assim como Proust, não estaria nosso poeta em busca de um tempo perdido? O que podemos afirmar, sobre o livro estudado, é que o eu-lírico buscou enfrentar conflitos que a própria São Paulo da época enfrentava. O antigo e o novo, a memória e o fato foram guias da voz poética nesse itinerário pela capital paulista. Mais que isso, ajudaram-na a construir a própria estrutura dos poemas, reverberando no modo como escreveu nosso poeta e como tais conflitos instalaram-se também na linguagem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário; **De Paulicéia desvairada à café (Poesias Completas)**. São Paulo, Círculo do Livro, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ELIADE, Mircea; **O sagrado e o profano**; São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Histórico demográfico da prefeitura de São Paulo. Disponível em: <<http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/1900.php>> . Acesso em: 10 set. 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NORA, Pierre. Entre história e memória: A problemática dos lugares de memória; tradução: Yara Aun Khoury, In: **PROJETO HISTÓRIA: Revista do programa de História de estudos pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP, (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, SP – Brasil, 1981.**

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos XX**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça; **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

**A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA E DE MEMÓRIAS ACERCA DA
COLONIZAÇÃO BRASILEIRA EM *PAU BRASIL*: UM ESTUDO CRÍTICO
ACERCA DA RECRIAÇÃO DA PLURALIDADE DE IDENTIDADES
BRASILEIRAS PELOS MODERNISTAS**

Clarissa Loureiro³⁹

Antonio Francimar da Silva Lima⁴⁰

Resumo

Este artigo foca-se no estudo de textos da obra *Pau Brasil*, que estabelecem desconstrução da identidade Nacional construída pela literatura Brasileira anterior à modernista. Numa perspectiva de “lugares de memória”, são revisitadas duas partes da obra, intituladas “História do Brasil” e “colonização brasileira”, nas quais Oswald de Andrade reinterpreta a história do povo brasileiro do ponto de vista das vozes dos silenciados por um discurso histórico oficial. São discutidas as paródias oswaldinas de documentos históricos que se posicionaram sobre momentos relevantes que contribuíram para a recriação da identidade brasileira, e também são analisadas micronarrativas representativas de memórias coletivas acerca de situações de violência ao longo do período colonial. Desta forma, pretende-se minar uma identidade nacional brasileira unívoca e homogênea, recriando uma pluralidade de identidades.

Palavras-chave

Paródia. Identidade Nacional. *Pau Brasil*. Lugares de Memória.

Abstract

This article focuses on the study of the work texts *Pau Brasil*, that establish deconstruction of national identity built by Brazilian literature prior to modernist. In a perspective of "memory places", are revisited two parts of the work, entitled "História do Brasil" and "Colonização brasileira" in which Oswald de Andrade represent the history of the Brazilian people from the perspective of the voices of the silenced by a speech official history. The oswaldins parodies of historical documents that have positioned themselves on relevant moments that contributed to the recreation of Brazilian identity, and are also considered representative micronarratives of collective memories about situations of violence throughout the colonial period are discussed. In this way, we intend to undermine a Brazilian National Identity uniform and homogeneous, recreating a plurality of identities.

Keywords

Parody. National Identity. *Pau Brasil*. Memory places.

³⁹ Clarissa Loureiro é Doutora em Literatura pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), docente na Universidade do Pernambuco (UPE), Campus Petrolina.

⁴⁰ Antonio Francimar da Silva Lima é licenciado em Letras pela Universidade do Pernambuco (UPE).

Introdução

Uma das qualidades associadas aos modernistas é o princípio futurista da destruição para construção. *PauBrasil* parece apropriar-se desta premissa, quando propõe-se a preencher vazios acerca da história do Brasil, à medida que se estrutura em capítulos/etapas que renovam linguagens e temas antes não contemplados pela literatura brasileira. Este trabalho detém-se na apreciação das fases “História do Brasil” e “Colonização Brasileira”, buscando observar como reinventam um passado brasileiro que, de certa forma, mina a identidade nacional construída pelo discurso histórico. Neste sentido, acredita-se que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2000, p.48). São, portanto, construções de uma segunda ordem cuja voz reproduz a univocidade do discurso ideológico (ORTIZ, 1986).

A obra *PauBrasil* racha esta homogeneidade discursiva em busca da apresentação de uma pluralidade de identidades, que são abordadas como um processo em andamento, constituindo-se através de uma contínua identificação com outros indivíduos, discursos, imagens. Oswald de Andrade apresenta textos, que proporcionam ao leitor um diálogo com vozes silenciadas pela história, que apresentam identidades culturais, que fornecem significados e valores fundadores de também outras identidades brasileiras. Por isso, o foco deste trabalho é a reinvenção de uma pluralidade de identidades que se realizam quando “lugares de memória” emergem em documentos históricos a serviço de um discurso ideológico ou quando as próprias memórias coletivas dos oprimidos se exprimem em narrativas carregadas de forte traço de oralidade. Para tanto, este artigo divide-se nos seguintes tópicos: *A paródia como artifício de construção identitária em PauBrasil; a construção de “lugares de memória” nas paródias de “História do Brasil”: um olhar crítico sobre o discurso histórico sobre o Brasil e A reinvenção de memórias coloniais como artifício de construção identitária brasileira em “Colonização brasileira” de PauBrasil.* O primeiro tópico discute as ideias principais dos modernistas da primeira geração, além de apresentar a relevância da paródia em seus textos. O segundo busca a construção de “lugares de memória” em paródias de documentos históricos, buscando rachar a univocidade de uma identidade Nacional. Já o último, analisa a emissão de memórias coletivas em circunstâncias

particulares da realidade colonial recriadas em micronarrativas semelhantes à fala popular. O intuito, então, é a partir do cruzamento destas análises apresentar-se outras identidades brasileiras melhor expressadas a partir da apreensão da espontaneidade existente nas narrativas baseadas na memorização.

Paródia como instrumento da construção identitária brasileira nacional em Oswald de Andrade

Um quadro geral do Brasil do final do século XIX pode ser visto através do processo de transformação graças à urbanização e à vinda de imigrantes europeus para o centro-sul do país, e com eles sua cultura. Ao mesmo tempo observa-se um deslocamento ou marginalização dos antigos escravos para áreas isoladas. O país se divide em pequena classe média, classe operária e o subproletariado e paralelamente, acontece o “declínio da cultura canavieira no Nordeste que não pode competir, nem em capital, nem em mão-de-obra, com a ascensão do café paulista” (BOSI, 1994, P. 342).

Nesse clima de grandes transformações, a elite intelectual paulistana, formada pelos grandes latifundiários da indústria cafeeira, dentre os quais Oswald de Andrade, começa a desenvolver uma inconformação com a cultura brasileira que não de uma imitação da estrangeira. São Paulo emergiu, assim, com um sentimento de superioridade por causa da prosperidade econômica, simbolizada pelo bandeirante conquistador. Nesse bojo modernista ainda enlaçado com um passado preso ao estrangeiro, surgem os grandes poetas que fizeram da semana de Arte Moderna uma proposta radicalmente oposta ao que se conhecia até aquele momento. É na “vertente oswaldiana do Modernismo literário brasileiro que a reformulação da linguagem se dá com maior desconsideração pela linguagem tradicional” (TEXEIRA, 2009, P. 233). A língua nacional, falada pelo povo nas ruas, será a primeira preocupação dos modernistas para a construção de uma nova identidade nacional. O modernismo brasileiro idealizado por seus principais proponentes coloca a língua como seu objeto de análise e de fazer artístico. Todos os poetas se debruçam na pesquisa da língua coloquial em oposição beligerante ao academicismo antecessor. Nas palavras de Dias:

os modernista buscavam uma língua livre, que permitisse uma aproximação maior com o falar brasileiro coloquial das diferentes regiões do país e que propiciasse mostrar as diferenças provenientes da mistura de raças e de cultura do nosso país (DIAS, 2012, P. 59).

O mais entusiasta destes artistas era Oswald de Andrade que se aproveitou do termo futurismo, reinventando-o conforme as necessidades estéticas e políticas dos modernistas (DIAS, 2012, 58). Assim, usou-o como propaganda para a difusão de um novo conceito, que seria posteriormente desvinculado do futurismo europeu. O movimento modernista se fortaleceu com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, um evento que não aconteceu sem antecedentes, já que às vésperas da semana escritores brasileiros traziam notícias de uma literatura europeia em crise. Bosi (1994) cita a influência que a Europa exerceu sobre os principais artistas da Semana,

Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, [o qual]lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto-fundação; e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos poetas franceses; Manuel Bandeira travava contatos com Paul Eluard, na Suíça, e viera marcado por um neo-simbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista... Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris. (BOSI, 1994, P. 376).

A expressão imediata da Semana se traduziu na criação das revistas Klaxon e mensário de arte moderna que duraram nove meses no mesmo ano da semana. Outras que surgiriam posteriormente como a revista antropofagia de Oswald em 1928. Além disso, a semana gerou os famosos “Manifesto antropófago” e “Manifesto da poesia pau-brasil” também de Oswald. Essas expressões eram de orientação revolucionária, rompimento com o passado, e livres das expressões academicistas vigentes. O que se traduzia numa literatura de deboche por meio de piadas, sarcasmos e utilização de mitos brasileiros. O uso de um linguajar coloquial era uma tentativa de exprimir a identidade nacional brasileira numa redescoberta do Brasil.

A paródia ganhou uma relevância nova nas obras modernistas, pois haja vista que esse estilo de linguagem era excluído das elites acadêmicas, os modernistas dão uma nova roupagem e um importante destaque nas obras de arte. Sant’Ana a descreve como um “efeito de linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p. 7) muito antigo usado para redefinir algo por meio de uma caricatura ou deformação do objeto real, é “a criação do duplo destronante, do mesmo mundo às avessas” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Para o crítico russo, a paródia pertence a esfera do riso carnavalesco, onde a ordem e a hierarquia são duvidados e invertidos de maneira a causar risos no expectador. A paródia num sentido psicanalítico tem a função de rerepresentar o fato, ou seja, revelar “a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona” (SANT’ANNA,

2003, p. 31), nesse sentido a paródia será usada pelos artistas modernos, pois eles trarão à tona a verdade velada.

Vale ressaltar que as expressões literárias brasileiras estavam sob forte influência europeia até o pré-modernismo. Segundo Carvalho essa influência garante ao influenciador uma “ideologia colonizadora” (CARVALHAL, 2006, p. 77), que só beneficiava os sistemas culturais consolidados e relegavam aos influenciados uma categoria de pobres ou herdeiros remotos. No modernismo, iniciado com a semana de arte moderna, fica intencionada a ruptura com esse tipo de apadrinhamento cultural; no entanto, a imitação continua, só que desta vez com intenção de ridicularizar e zombar da cultura formada nos moldes estrangeiros, ao mesmo tempo em que se forma uma cultura identitária brasileira.

Oswald de Andrade aplicou esse método com muita propriedade quando lançou o seu “Manifesto da poesia pau-brasil”, em que defende uma poesia de exportação, pois tal como o pau-brasil foi objeto de desejo dos colonizadores, assim também a poesia brasileira se tornasse um produto cultural de exportação. Uma das marcas do manifesto é o primitivismo, onde segundo o próprio manifesto,

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos... O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.(TELES, 1976).

Além disso, o manifesto procura fazer uma crítica do passado histórico, como se vê na sentença “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.” (TELES, 1976, p. 203-208). Um abandono ao academicismo, como se percebe no trecho “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias”. Tudo num linguajar coloquial e bem humorado, “temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações” (TELES, 1976, 208).

A obra *PauBrasil* é constituída de pequenos poemas que são entrelaçados, e que lidos aleatoriamente compromete a compreensão e intenção autoral. Oswald lança

com *PauBrasil* aquilo que se convencionou chamar “poesia de exportação” (DIAS, 2012, p. 60), na qual seu projeto visava um distanciamento da poética estrangeira, livre de metrificação. A obra defende a utilização de uma “temática brasileira, na qual seria valorizado o que é nosso: o carnaval, a favela, a formação étnica rica e a riqueza vegetal, mineral, culinária e folclórica” (DIAS, 2012, p. 60).

A primeira parte do livro é intitulada “por ocasião da descoberta”, que já havia completado seu quadrigentésimo aniversário (TEXEIRA, 2009, p. 272), e com isso o autor apresenta uma reinvenção da data que se origina a história do Brasil no atual momento de sua poesia e não em 1500 como Pedro Álvares Cabral. Na segunda parte da obra, o autor constrói uma releitura paródica da história do Brasil através de denunciar pequenos detalhes da vida corriqueira, seja por descrever os grandes momentos históricos da nação, sempre num viés avesso ao que a história conta. Dessa forma os poemas revelam a paisagem exótica da terra, bem como das cidades tomadas pelo ritmo acelerado da indústria, além de denunciar um território receptor de migrações de diferentes lugares. *PauBrasil* explora o falar coloquial como é percebido no poema “*o capoeira*” em que um brasileiro africano pergunta a um soldado possivelmente português: “*quéapanhásordado?*”, o que revela a preferência por um falar das ruas ao das academias pelos poetas modernistas. Ainda sobre a língua, a obra explora o português escrito nos tempos coloniais, dessa forma palavras corrigidas pelos acordos ortográficos voltam ao seu estado original do tempo dos descobrimentos, como se vê em vários poemas da “história do Brasil”, dentre os quais “*salubridade*”.

As memórias resgatadas por Oswald de Andrade revelam um Brasil diferente dos fatos históricos e, portanto, sua obra se constitui numa releitura historiográfica a partir da própria sociedade, através das ruas, favelas e lendas tipicamente brasileiras e não dos artigos acadêmicos. Pode-se dizer que a semana de arte moderna rendeu ao Brasil uma nova maneira de escrever a sua história, mesmo que para isso seja necessário se apropriar da paródia para rir daquilo que já foi dito, enquanto que a verdade é dita em meio a alegria carnavalesca. O conjunto da obra oswaldianase insere na cultura brasileira como um resgate tardio da realidade que criou a cultura legitimamente brasileira, pois a história contada pelo vencedor tem um outro lado, que o autor se debruça em revelar. Assim a face do Brasil modernista é diferente daquele editado nos anais da história, já que este omite o sofrimento dos africanos que aqui

aportaram, a miscigenação fruto da destruição dos que viviam aqui quando os estrangeiros chegaram, e a implantação obrigatória de um linguajar ofensivo à língua praticada neste lugar. Os modernistas, sobretudo Oswald de Andrade, querem apresentar a memória de um povo que importou uma cultura, mesmo sendo capaz de exportá-la, um povo que tem mais do que pau-brasil, tem “poesia pau-brasil”.

A construção de “lugares de memória” nas paródias de “história do brasil”: um olhar crítico sobre o discurso histórico sobre o brasil

Embora *PauBrasil* seja conhecido por sua intenção e formatação poética, predomina na obra a sua proposta de recriação das identidades brasileiras a partir de micronarrativas que se costuram para a reinvenção de abordagens particulares acerca de lugares e tempos específicos dentro da trajetória de existência do Brasil, desde seu “descobrimento” por Pedro Álvares de Cabral. Por isso, acredita-se na dominante narratividade em todas as etapas do livro. Todavia, é na etapa “História do Brasil” que o dialogismo bakhtiniano se aplica com eficácia. Nela, Oswald de Andrade se apodera de textos históricos, transformando-os em elementos internos de uma macronarrativa paródica acerca do discurso oficial da História do Brasil. Faz isso através do artifício estético da apropriação paródica em que trechos das cartas de Pero Vaz de Caminha, Fernando Dias Paes e Dom Pedro e documentos históricos de Gândavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador e Frei Manuel Calado são utilizados pelo autor, com a intenção de estabelecer uma ironia em relação à história oficial construída a partir deles sobre o Brasil. Há, então, a pretensão da desconstrução de discursos cristalizados acerca de circunstâncias relevantes na composição do *ethos* brasileiro.

A titulação dos textos com os nomes de seus autores expressa a intenção aparente de Oswald de Andrade de ressaltar a interpretação de cada um acerca do momento histórico do qual participou, parodiando algumas reflexões e considerações apresentadas neles. Neste sentido, este artigo trabalha com a oposição história e memória. Parte-se do princípio defendido por Pierre Nora (1993) de que memória é a vida, ao passo que a História é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A história é, portanto, uma reconstrução intelectual, sistematizada e crítica do passado. Os “acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades e regras que não se impunham aos círculos dos

homens que por muito tempo foram seu repositório vivo” (HALBWACHS, 2006, pp. 100-101). Este artigo pretende revelar nos textos paródicos de Oswald de Andrade a presença de “lugares de memória”, demonstrando como minam um discurso unívoco, ao qual seus intertextos serviram, apresentando uma segunda voz que afronta o discurso ideológico prevalecente na história oficial. A intenção, portanto, é se apropriar de termos próprios aos textos dos autores citados e dá-lhes outras conotações que furam o discurso estabelecido nestas narrativas, daí o seu caráter paródico.

O primeiro texto analisado é de Pedro Vaz de Caminha, cujo sentido original do intertexto “A Carta de Pero Vaz de Caminha” é desmontado pelo poema “As meninas da Gare”, que conclui a sequência de micropoemas que exprimem os primeiros contatos dos lusitanos com a terra recém-descoberta:

AS MENINAS DA GARE
Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 2003, p. 8)

Segundo Alfredo Bosi (1994), a Carta de Pero Vaz de Caminha tem a função de certidão de identidade do Brasil, servindo como intertexto tanto para os românticos quanto para os modernos. Se nos textos do Romantismo prevalece a idealização, em *PauBrasil* predomina a paródia. Concorde-se com Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p.52) quando afirma que em “As meninas da Gare” há um apoderamento da linguagem para usá-la em um contexto distinto, mas numa situação idêntica. Índias e prostitutas se misturam como objeto de observação português. Todavia, há uma desconstrução da relação entre nativo e estrangeiro. Se na carta a imagem de nudez associa-se à ideia de inocência, apresentando a candura das índias, no poema moderno há uma transformação de sentido ocorrida com a inserção do título. Ele tem uma função explicativa de um outro contexto histórico existente no mesmo espaço do porto. Se as índias esperam o estrangeiro com o posicionamento próximo do “bom selvagem”, no texto de Oswald de Andrade, as mulheres se assemelham às prostitutas que saciarão o apetite sexual do também estrangeiro. Há, então, uma presentificação do passado, recriando com a função de uma crítica ao próprio processo de colonização.

A etapa denominada “Gandavo” tem como intertextos capítulos da obra “Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz” de Pero de Magalhães

Gândavo. Nela, Oswald de Andrade repete o artifício da apropriação paródica para reinventar o olhar egocêntrico do lusitano em relação à terra recém descoberta. O que se apresenta é a predominante descrição da flora, da fauna e do povo presentes em textos coloniais como um paraíso comparado a um novo Éden. Isto é comprovado pela titulação criada pelo autor para explicar aspectos da terra que são expostos na obra do historiador. Entre eles destacam-se: “Hospedagem”, “País de ouro”, e “Riquezas Naturais”. Neles, Oswald de Andrade parece ressaltar o olhar eurocêntrico de Gândavo que aborda a terra como um “novo mundo” a ser desfrutado pelos colonizadores. Em “Hospedagem”, a idealização do povo acolhedor produz a imagem posterior do brasileiro receptivo. Em “Riquezas Naturais”, a abundância de frutos, vegetais, inclusive o pau-brasil, reafirma a imagem de Natureza exótica, depois explorada pelos românticos como traço identitário da nação. Todavia, é o título “País do ouro” que, de fato, exprime a ironia contundente presente na obra. A afirmação de uma terra sem pobreza e doenças, por si só, consolida uma visão subjetiva do historiador sobre a realidade como um paraíso perdido, já criado pela literatura dos viajantes. O desfecho da etapa tem o mesmo sarcasmo existente em “Meninas da Gare”:

FESTA DA RAÇA

Hu certo animal se acha também nestas partes

A que chamam Preguiça

Tem hua guedelha grande no toutiço

E se move com passos tam vagarosos

Que ainda que ande quinze dias aturado

Não vencerá a distância de hu tiro de pedra (ANDRADE, 2003, p. 10)

A aparente descrição de mais um animal diferente da fauna brasileira tem seu sentido alterado pela titulação “Festa da raça” que alude a um comportamento considerado tipicamente brasileiro pelos estrangeiros. A descrição da natureza vagarosa da preguiça expressa uma conduta também natural ao brasileiro. É, por isso, uma qualidade tão repetida pelo povo que se torna uma festa de raça, na qual todos se identificam e se satisfazem em conviverem agindo da mesma maneira. O que seria uma descrição aparentemente imparcial torna-se uma ferramenta de deboche às nossas próprias origens. Talvez, por conta disso, seja o último texto da etapa “Gândavo”. Nele, de fato, ocorre a presentificação do passado, o qual corrobora para a construção identitária do brasileiro atual.

Na etapa “Fernando Dias”, há uma renovação da relação estrangeiro e nativos. O texto tem como intertexto a carta de 21 de julho de 1674, enviada por Fernão

Dias ao então secretário do Estado e Guerra, Bernardo Vieira Ravasco. Oswald de Andrade se apropria de um trecho desta epístola a fim de dar voz à personagem que parece comunicar ao leitor a intenção dos bandeirantes, algumas vezes, desvirtuadas pela história.

CARTA

Partirei

com quarente homens brancos afora eu

E meu filho

E quatro tropas de mossos meus

Gente escoteyra com pólvora e chumbo

Vossa Senhoria

Deve considerar que este descobrimento

É o de maior consideração

Em rasam do muyto rendimento

E também esmeraldas (ANDRADE, 2003, p. 14)

No imaginário brasileiro, há uma idealização da imagem de Fernando Dias que tende a transformá-lo no desbravador de terras desconhecidas, enfrentando desafios em busca de esmeraldas. Esta mitificação do bandeirante foi proporcionada pela própria literatura, como se nota nos versos do poema épico “O Caçador de Esmeraldas” de Olavo Bilac: “Tu foste, como o sol, uma fonte de vida/Cada passada tua - era um caminho aberto! Cada pouso mudado - uma nova conquista!/ E, enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta, Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!...”. Há, portanto, a construção do herói épico colaborador da expansão do território brasileiro e da apropriação de suas riquezas pela coroa lusitana. Todavia, o trecho acima apropriado da carta escrita em 20 de julho de 1674 para Bernardo Vieira Ravasco desconstrói este heroísmo predominante, minando uma imagem cristalizada em busca de “lugares de memória” dentro dela.

Segundo Nora (1993), certos documentos como arquivos e cartas podem fornecer “lugares de memória” que minam o discurso ideológico homogêneo imposto pela história. São, portanto, espaços mistos e híbridos em que vozes complementam-se e confrontam-se. É o que acontece na carta fornecida na etapa Fernando Dias, de *Pau Brasil*. Nela, surge uma outra voz da memória que apresenta no gesto desbravador um propósito de exploração da terra em conformidade com a intenção da monarquia. Fernando Dias se reporta ao rei para lhe informar a conduta e o interesse de sua expedição. Há, então, uma subserviência do bandeirante aos interesses da coroa que revela uma outra relação entre Metrópole e colônia. O Caçador de esmeraldas reforça o

propósito de tomar as riquezas dos nativos, utilizando-se da violência como uma ferramenta de exercício de poder, haja vista a enumeração de quatro tropas com gente munida de pólvora e chumbo. O heroísmo perde, portanto, a idealização construída por Olavo Bilac e, por sobre o mito, fala o homem dentro da carta que serviu a uma colonização, muitas vezes, sanguinária. E é este dado de memória silenciado pela história que a carta em *Pau Brasil* parece revelar. O mesmo mecanismo se repete na etapa Carta ao Patriarca:

CARTA AO PATRIARCA

Tendo pensamenteado toda a noite
Assentei passar revista aos Granadeiros
Assim se os enxergar esta tarde no Rossio
Não assente ver Bernarda

Encumbi ao Miquilina
E ao Major do Regimento dos Pardos
Para virem me dar parte
De tudo que se disser pelos Botequins

Estimarei que approve esta medida
E assento que melhores
E mais fiéis e adherentes à causa do Brasil
Do que os Pardos meus amigos
Ninguém (ANDRADE, 2003, p. 16)

No texto acima, há uma apropriação de um trecho da carta de D. Pedro a D. João IV em que é ressaltada a participação de pardos no processo de independência do Brasil. O que desconstrói a tendência mítica de catalisar todos os louros da emancipação brasileira de Portugal à imagem heroica do príncipe. A referência ao episódio de “Bernarda” evidencia a situação do território nacional de intensos conflitos entre os interesses do regente e os dos representantes políticos de Portugal que buscavam enfraquecer o poder do príncipe na província de São Paulo. Neste confronto ideológico, o D. Pedro I enfatiza a relevância do regimento de Pardos na defesa da emancipação, creditando-lhes a posição de amigos fiéis à sua causa. É neste ponto que a carta se torna também um documento de “lugar de memória”. Dentro do discurso oficial histórico acerca da independência, constrói-se a imagem de um homem soberano a gritar pela emancipação do Brasil de Portugal às margens do Rio Ipiranga, propagando a imagem de uma independência dominada por uma aristocracia. Na “Carta ao Patriarca” esta soberania é desfeita. Apresenta-se o homem que precisou de mulatos e negros, de uma artilharia brasileira para militarmente sufocar rebeliões lusitanas contra sua regência.

O título também pode ser interpretado como uma possível ironia a esta imagem de herói da independência, já que o termo “patriarca” reforça a imagem de D. João IV como figura também atuante no processo da independência, enquanto mentor intelectual do filho, o qual reverencia-lhe respeito e, de uma certa forma, espera dele uma certa aprovação de suas ações. Quebra-se, assim, o discurso comum de que o grito da independência fosse uma afronta à autoridade do pai, acontecido após a leitura da carta de D. João pedindo que seu filho retornasse a Portugal, haja vista a frase já emitida pelo pai em outra carta: “Se o Brasil for se separar de Portugal, antes seja para ti, que me hás de respeitar, do que para algum desses aventureiros”. Ao se associar esta frase ao título do poema, percebe-se um furo no discurso histórico e a construção de um “lugar de memória” híbrido em que convivem um arranjo dinástico e um impulso separatista.

Desta forma, este tópico pretendeu demonstrar como os documentos históricos foram reinventados por Oswald de Andrade a partir do artifício estético da apropriação paródica com a intenção de que fossem encontrados neles “lugares de memória” que furassem o discurso unívoco e oficial acerca da construção identitária da nação brasileira. As paródias desta etapa exprimem, portanto, como as vozes dos nomes históricos corroboraram, ou para a idealização de um “paraíso perdido” a ser explorado, ou para a reinvenção de uma terra em formação a partir de conflitos internos que tiveram posicionamentos diferenciados dos estrangeiros. O que ratifica a intenção de Oswald de Andrade da recriação de uma pluralidade de identidades brasileiras em suas diversas faces.

A reinvenção de memórias coloniais como artifício de construção identitária brasileira em “Colonização brasileira” de *Paubrasil*

A etapa “Colonização brasileira” reinventa a história do Brasil segundo uma perspectiva diferenciada da parte “História do Brasil”. Há uma justaposição de micronarrativas que se identificam por recriarem memórias acerca do processo de colonização brasileira. A aparente impessoalidade do narrador demonstra um certo afastamento acerca dos acontecimentos apresentados, ou seja, são circunstâncias das quais ele não participou mas que sobrevivem em memórias referentes a uma outra história do Brasil diferenciada da registrada nos livros ou documentos históricos. São,

portanto, memórias que sobreviveram por terem sido contadas por um narrador oral o qual vivenciou ou experienciou situações, transmitindo-as a outros a fim de transformar suas próprias experiências. O que se nota, então, é uma narração exemplar (BENJAMIM, 2000). O lembrar não é reviver, mas refazer, enquanto reflexão, compreensão do agora a partir de outrora. Por isso, embora o narrador se omita dos acontecimentos, seus textos representam a recriação de memórias coletivas, enquanto “movimentos contínuos e lembranças transmitidas entre gerações” (NORA, 1993). Assim, a memória coletiva é interpretada neste trabalho como uma corrente de pensamento contínuo que apenas retém do passado “o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p.102).

Neste tópico, são analisados textos os quais se identificam por reinventarem memórias coletivas sobre as experiências de violências sofridas pelos escravos africanos ao longo processo de colonização brasileira, minando um discurso oficial acerca da história do Brasil. Pretende-se, assim, reinventar a pluralidade de vozes as quais compõem a História deste país, enquanto uma nação formada por identidades que se influenciam e se contradizem, desde seu passado colonial. Os textos abaixo articulam-se em torno da relação identitária do negro com o pilão e seus destinos trágicos enquanto propriedades de fazendas coloniais.

NEGRO FUGIDO

O Jerônimo estava numa outra fazenda
Socando pilão na cozinha
Entraram
Grudaram nele
O pilão tombou
Ele tropeçou
E caiu

CASO

A mulatinha morreu
E apareceu
Berrando no moinho
Socando pilão (ANDRADE, 2003, p. 19-20)

O pilão é um utensílio culinário da cozinha africana que foi importado para a realidade colonial com a finalidade de socar alimentos, como o milho, transformando-o em massa de xerém, canjica ou bolo. Segundo Câmara Cascudo (2004), este objeto fazia parte da cozinha das casas grandes, estando sempre perto de suas portas e cuja operação era destinada a mulheres que pilavam enquanto cantavam. Nas duas micronarrativas são reinventadas cenas em que ele alcança a condição de objeto

biográfico dos negros em circunstâncias de opressões. Em “Negro fugido”, a titulação sugere a agressão como motivo das fugas dos escravos das zonas rurais coloniais, já em “Caso”, a violência está subentendida em mais uma história de assombração existente na fazenda coloniais. Todavia, em ambos os textos, os africanos parecem ter uma relação íntima com o pilão, fornecendo-lhes uma posição no mundo e contribuindo para a sua construção identitária no sistema que foram forçados a serem peças produtivas.

Embora Jerônimo abandone o espaço onde era forçado a trabalhar com o pilão, na outra fazenda, onde está “livre”, repete o mesmo hábito numa simbiose tão forte com o objeto que ambos caem, quando o escravo é agredido. Assim, o “negro fugido” consegue deixar o sistema opressor, mas jamais o objeto que se torna biográfico por estar incorporado à sua existência, representando sua experiência e modo de viver (BOSI, 1994).

Em “Caso”, a metáfora da relação da mulatinha com o pilão é ainda mais significativa. Trata-se de um dos casos de almas penadas enraizados no imaginário brasileiro. Desde o período medieval europeu, a alma penada é abordada como um espírito cuja morte traumática o leva a vagar no espaço de sua extenuação. A micronarrativa apresenta a ligação de uma mestiça jovem com seu possível espaço homicida (o moinho), criando uma cena de terror, onde canto feminino enquanto pila é substituído por um berro. A personagem berra para expressar a dor eterna consequente de seu martírio e, ao mesmo tempo, assombrar aqueles que lhe proporcionaram este destino trágico. Apesar da aparente revolta contra o sistema, a mulher não consegue se libertar do objeto, aprisionada ao ato de pilar como parte também de sua existência.

Desta forma, as micronarrativas apresentam a dupla condição do escravo na realidade colonial. Ao mesmo tempo que se revolta, fugindo ou assombrando o sistema que lhe oprime, carrega na sua existência os rastros desta agressão, repetindo os hábitos a ele impostos como parte de uma construção identitária que tende a estereotipá-lo à condição de serviçal eterno, ligado a trabalhos braçais para um outro numa posição social ou econômica superior. E este “outro” é definido na etapa Colonização Brasileira nos dois textos expostos abaixo:

MEDO DA SENHORA
A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada

SENHOR FEUDAL
Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia (ANDRADE, 2003, p. 21-22)

Em ambos os textos, os termos “senhor” e “senhora” nos títulos estabelece uma ironia à pretenciosa intenção de soberania da “aristocracia rural” no período colonial em setores de relações sociais diferenciadas. Em “Medo da Senhora”, apresenta-se o olhar da negra em relação ao exercício de poder das senhoras de terra sobre seu corpo e de seus filhos. Já em “Senhor Feudal”, o eu lírico fala e emite sua opinião acerca do sistema que faz parte, expressando a sua intenção de soberania até mesmo em relação D. Pedro II, representante maior do Estado.

Em “Medo da senhora” é recriada uma situação comum nas fazendas coloniais discutida por Gilberto Freyre, que era o trânsito dos senhores de terra da Casa Grande para a senzala em busca de uma relação erótica mais efetiva com as escravas, gerando um sentimento de raiva em suas esposas que buscavam se vingar das negras, castigando-as. Freyre (2005) remete a situações de terror criadas pelas “senhoras”, como as de quebrar os dentes das africanas ou mesmo arrancar seus olhos, servindo-os na sopa do jantar para seus maridos. O termo “medo” no título expressa esta tradição de terror dentro deste universo feminino e a micronarrativa o confirma, relatando uma situação de suicídio e de infanticídio para a proteção da possível filha mestiça gerada da relação com seu “senhor”. A cena, então, expressa uma dupla significação na relação entre opressor e oprimido no sistema escravocrata brasileiro. O ato da negra jogar-se no rio pode ser a silenciamento de sua voz pela senhora, anulando-se por não suportar mais os maltratos. Por outro lado, pode ser também uma reação a este mesmo ato de violência, furando um ciclo de sofrimentos femininos ocorrido pela opressão entre raças.

O suicídio, então, torna-se uma ação contra um sistema que transforma os escravos em peças de produtividade e de prazer de “seus” senhores. Matar-se é não se aceitar propriedade. Em “Pau Brasil”, “Capoeira” e “Levante” também são expressões de memórias coletivas carregadas de vozes de oposição dos escravos a um sistema tirânico. O diálogo existente em “Capoeira” coloca em evidência a voz do negro que desafia o Estado representado na figura do soldado (capitão do mato), usando os golpes da arte marcial africana para defender seu corpo, e, sobretudo, sua liberdade. Ressalta-

se, no texto, a sua introdução com a voz do negro: “Quéapanhásordado?”. Nela, além do abrasileiramento da língua portuguesa defendido pelos modernistas, existe o ataque do escravo que assume a condição de sujeito, apresentando uma voz silenciada pelo passivo comportamento a ele destinado pelo discurso da História. Do mesmo modo, “Levante” expressa a busca pela voz escrava contra o despotismo. Embora o texto apresente cabeças de negros espetadas em um poste para acuar possíveis outros levantes contra a soberania dos senhores de terra, o miar das caveiras no vento noturno é a representação da insistência da revolta contra a opressão como uma voz que subterraneamente persiste, apesar de toda a violência colonial como voz que pretende se sobrepor a todas as outras. E é “Senhor Feudal” que expressa esta voz que se pretende hegemônica.

“Senhor Feudal” conclui a sequência de micronarrativas que compõem a etapa “Colonização brasileira”. A sua presença no desfecho desta etapa expressa a ironia constante em *PauBrasil*. Se nos textos que lhe antecipam predomina o relato de memórias de circunstâncias de violência, neste, o próprio eu poético é o agente da opressão cuja função social assemelha-se a de um senhor feudal. As terras são comparadas a feudos onde seu “senhor” pode aplicar a justiça e definir leis, havendo uma descentralização do poder. Recria-se, portanto, o mandonismo colonial em que certas figuras oligárquicas personalizam-se na imagem centralizadora de poder, identificada com o mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel. Todas estas personagens políticas exercem sobre o “seu povo” um domínio pessoal e arbitrário. O grande sarcasmo do texto é que a voz do eu lírico expressa o autoritarismo próprio a estas figuras coloniais, quando ameaça prender D. Pedro Segundo, numa revolta que expressa um significado implícito ao texto: a oposição do Imperador ao tráfico ilegal de escravos provenientes do continente africano ao longo de seu reinado. Oswald de Andrade, então, zomba desta centralização de poder nas mãos de tipos rurais cujas algumas ações tonam-se risíveis, quando pretendem que sua soberania seja exercida no espaço onde “imperam” até mesmo sobre a figura do Estado ao qual estão politicamente submetidas. O que transforma a imagem do Senhor Feudal num D. Quixote às avessas, sonhando com moinhos de vento dentro do próprio território que almeja ter controle supremo.

Este tópico, portanto, buscou demonstrar como os textos de “Colonização brasileira” cruzam-se para a reinvenção de estórias silenciadas ao longo da história brasileira. Os textos estão impregnados do aspecto cubista da captura de uma cena circunstancial a fim de apresentar memórias de violências sofridas por escravos ao longo da colonização brasileira. A diversidade de ações/reações às agressões confirma uma rachadura de uma identidade nacional unívoca, sugerindo relações entre senhores e negros marcadas por vozes silenciadas por um discurso histórico oficial. Apesar do predominante autoritarismo de “senhoras” e de “senhores”, fugas, suicídios, assombrações, gestos de capoeira eram sutis reações à violência que corroboraram para a constituição de identidades brasileiras submersas à predominante identidade passiva negra na história.

Considerações finais

A história oficial do Brasil foi reaberta para análise pelos modernistas de 1922, ao ser reinventada e reapresentada. Os textos canônicos sobre a colonização brasileira são investigados por Oswald de Andrade, o qual apresenta a obra *PauBrasil* como proposta de poesia de exportação, em que a verdade sobre a gênese brasileira opõe-se à já cristalizada. Por meio do artifício da paródia, a obra revela a intenção dos primeiros que aqui pisaram, como no poema “meninas de Gare”, em que fica evidente o olhar erótico que os lusitanos fixaram sobre as índias brasileiras, ou “A festa da raça” em que é criado o estereótipo brasileiro de preguiçoso. Os heróis são desconstruídos, já que o mito de desbravadores enfrentando desafios não passa de uma versão do conquistador que arrasa e mata os nativos, como se vê no poema “carta ao patriarca”. A colonização brasileira foi um dos momentos mais desumanos desta história, e por isso não pode ficar esquecida. Nos poemas analisados “Nego fugido” e “Caso”, o eu lírico ganha voz para contar o seu sofrimento ao lado do pilão. A estória de uma mulatinha é contada a partir do imaginário popular da existência de almas que ficam vagando pelo mundo dos vivos, e nesse caso, presa ainda ao pilão, mesmo depois de morta. Em “Medo da Senhora” e “Senhor Feudal”, o medo psicológico leva a escrava, objeto sexual do Senhor e objeto de escárnio da Senhora, ao suicídio e a fuga quando possível.

É nessa reconstrução que se insere a poética de Oswald de Andrade, sempre num tom irônico e paródico, a história brasileira é rerepresentada para formar uma identidade Nacional. A obra *PauBrasil* pretende, portanto, exaurir da história tudo aquilo que foi importado, ao mesmo tempo em que propõe uma poesia de exportação, para que o estrangeiro conheça realmente o que se passou aqui nos períodos de colonização e que todos reconheçam a identidade brasileira formada pelo índio que estava antes do português, e do escravo que sofreu nas mãos do seu algoz, assim como o cruzamento de raças deu origem a um povo singular e plural.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **PauBrasil**. São Paulo: Globo Editora, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002

BENJAMIM, Walter. **O narrador**. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSI, E. **Memória de velhos**. São Paulo, T.A. QUEIROZ, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Global, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4ª Ed. Rev. e Ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

DIAS, Rosália de Almeida. **PAU-BRASIL: A VIAGEM MODERNISTA DE DESCOBERTA DO PAÍS**. PR: UNIOESTE, CAMPUS CASCAVEL, Revista de Literatura, História e Memória. 2012. Disponível em <file:///E:/Meus%20documentos/Downloads/6507-26361-2-PB%20(1).pdf> acesso em 17 de Novembro de 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HALL, STUART. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPYA, 2000.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: editora brasiliense, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **PARÓDIA, PARÁFRASE & CIA**. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

TEXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. **Modernidades em confronto, As Literaturas Modernistas Brasileira e Portuguesa**. São Paulo: USP, 2009. Disponível em <file:///E:/Meus%20documentos/Downloads/ANA_LUCIA_FREITAS_TEIXEIRA.pdf > acesso em 17 de Novembro de 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: 1976.

