



**Antônio Sérgio Pontes Aguiar**

**Juvenal Galeno:**  
Romantismo e poesia popular em Lendas e  
Canções Populares (1865)

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
graduação em História Social da Cultura do  
Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antônio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro  
Agosto de 2013



**Antônio Sérgio Pontes Aguiar**

**Juvenal Galeno:**  
Romantismo e poesia popular em Lendas e  
Canções Populares (1865)

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em História Social da Cultura do Departamento  
de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.  
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues**  
Orientador  
Departamento de História – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Flávia Maria Schlee Eyler**  
Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Henrique Estrada Rodrigues**  
Departamento de História – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup> Mônica Herz**  
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 22 de agosto de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

## **Antônio Sérgio Pontes Aguiar**

Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará (2007-2010), onde foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (2008-2010), tendo desenvolvido pesquisas nas áreas de Antropologia Cultural, História das Ideias e Literatura. Participou de diversos Congressos e Seminários nas áreas de Historiografia, História Comparada e História Cultural.

### Ficha Catalográfica

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes

Juvenal Galeno: romantismo e poesia popular em Lendas e Canções Populares (1865) / Antônio Sérgio Pontes Aguiar; orientador: Antônio Edmilson Martins Rodrigues – 2013.

208 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2013.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Romantismo. 3. Cultura popular. 4. Folclore. 5. Nação. 6. Juvenal Galeno. I. Rodrigues, Antônio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

*Somente quando temos um conceito  
adequado de arte é que temos um conceito  
adequado de natureza. (Thomas Bernhard,  
Extinção)*

*À Germilca e Ada,  
como se dissesse águas...*

## Agradecimentos

À minha mãe e irmã, Germilca e Ada, mulheres que mais amo na vida. Ao meu avô, mais um Antônio nessa vida, por ser o melhor do melhor do mundo. Aos meus grandes amigos Ruben e André (sem vocês eu não seria eu, sério. vocês são demais, caras!), com quem compartilho o entusiasmo de gastar toda a bolsa em sebos, comprando livros, quadrinhos, discos, dvd's e outras nerdices, tendo que passar do 6º dia útil do mês em diante na completa pindaíba. Ao meu irmãozinho Lucas, que eu vi crescer, mas que cresceu mais do que eu. Ao meu tio Fernando, pelas cervejas belgas, pelos vinhos do Alentejo, as pataniscas de bacalhau, o croquete do bar do Botto, o palmito “guaranítico” do Otto, e tantos outros tours gastronômicos por esse Rio de Janeiro (valeu tio, conseguiu me engordar 10kg). Ao meu tio João, que sabe tocar um violão e conversar como ninguém. Ao meu primo Rodrigo, companheiro dos jogos do Vozão no Castelão e que nunca mais “deu as caras”... apareça! Às amigas cults-hipsters-indies-posers and hypers, Yara, Sâmia e Jamy, que tornam qualquer encontro memorável. À pessoa incrível e linda que é a Dayane, essa carioca, ops, fluminense, que se tornou minha irmãzona e de quem tenho saudade todos os dias quando estou lá onde canta a jandaia. Aos amigos do Rio, pelo acolhimento e as saídas inesquecíveis: Pedro, Felipe, Dani, Cris, Jair, Caio, Raé, Igor, Gota, Angélica, Gabriel, Bia e Mirela. Aos professores da UFC que, desde a época de bolsista do PET, foram fundamentais na minha formação e amadurecimento intelectual: Almir Leal de Oliveira e Antônio Luiz. Ao meu orientador, outro Antonio (Edmilson), pela amizade e pelas preciosas aulas que, sem elas, certamente esse trabalho não teria sido feito. Ao prof. Henrique Estrada, pela serenidade e atenção, cujo curso *Histórias Literárias*, e seus comentários em minha banca de qualificação, foram de inestimável valia para minha formação enquanto mestrando. Igualmente à professora Flávia, pela cordialidade e o cuidado de me indicar leituras e, assim, elevar o meu trabalho. Aos funcionários do Departamento de História da PUC-RIO, Edna, Moisés e Cláudio, que tornam o ambiente acadêmico mais simpático.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

## Resumo

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes; Rodrigues, Antônio Edmilson Martins. **Juvenal Galeno: Romantismo e poesia popular em *Lendas e Canções Populares* (1865)**. Rio de Janeiro, 2013. 208p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação retoma os debates intelectuais e a circulação de ideias que marcaram a vida política e cultural do Brasil após a Independência em 1822, e que se deram no esteio da necessidade de construir um projeto formador da identidade nacional com vistas a garantir a consolidação da Nação e a consciência em seus habitantes de serem parte dela. Pautando as experiências brasileiras iniciais de pensar a Nação, quando esta ainda estava por formar-se, o romantismo teve no Brasil sua “oportunidade histórica”. Nesse sentido, buscamos investigar e debater, partindo do vínculo entre história e literatura, o projeto romântico-pedagógico da produção do poeta popular cearense Juvenal Galeno, sobretudo em sua obra mais significativa *Lendas e Canções Populares*, de 1865. Galeno percorreu litoral, serra e sertão cearenses, realizando pesquisas etnográficas e coletando dados em busca do *volksgeist* nacional. Servindo-se das manifestações da cultura popular (tradições, cantigas, linguagem, imagens, versos, lendas, festas, trabalho) e extraindo do seu cotidiano prosaico o que seria “matéria de poesia”, o bardo cearense produziu uma obra a partir do que chamo de “operação literária”, que, ao invés de consistir em mera cópia e registro folclórico da cultura popular, parte dela para, com o engenho da literatura, fazer germinar uma poesia popular cujo alcance compreenda a emancipação do povo da tutela dos que o exploram. A relação do poeta “folclorista” com as instituições e agremiações literárias que pululavam no Ceará na segunda metade do século XIX, tais como o Instituto Histórico, a Academia Cearense de Letras e a Padaria Espiritual, da qual foi padeiro-mor, tem especial destaque em nosso trabalho, uma vez que elucida a prática de seu engajamento em favor das letras e disseminação de novas ideias no Ceará provinciano.

## Palavras-chave

Romantismo; Cultura Popular; Folclore; Nação; Juvenal Galeno.

## Abstract

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes; Rodrigues, Antônio Edmilson Martins (Advisor). **Juvenal Galeno: Romanticism and popular poetry in *Lendas e Canções Populares* (1865)**. Rio de Janeiro, 2013. 208p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation takes up the intellectual debate and exchange of ideas that marked the political and cultural life of Brazil after independence in 1822, and which happened in the core of the need to build a project to form national identity in order to ensure the consolidation of the Nation and the consciousness of its inhabitants to be part of it. Basing initial Brazilian experiences of thinking nation, when it was yet to be formed, the romanticism in Brazil had a "historic opportunity". In this sense, we investigate and discuss, based on the relationship between history and literature, the romantic and pedagogical production of the popular poet *Juvenal Galeno* (born in Ceará, northeast Brazil), especially in his most significant work *Lendas e Canções Populares* (Legends and Folk Songs), 1865. Galeno traveled through coast, mountain and backcountry of Ceará, conducting ethnographic research and collecting data in search of national *Volksgeist*. Using the manifestations of popular culture (traditions, songs, language, images, lines, legends, festivals, work) and extracting of their daily prosaic which would be "matter of poetry," Juvenal Galeno produced a work from which we call "literary operation" which, rather than simply copying and recording folklore of popular culture, uses this concept to germinate a popular poetry whose range is the emancipation of the people from the tutelage of those who exploit them. The relation of the "folklorist" poet with literary institutions and associations that had existed in Ceará in the second half of the nineteenth century, such as the Institute of History, Academy of Ceará and *Padaria Espiritual*, which he was the "chief baker", has a special focus, since it elucidates the practice of his engagement in favor of letters and dissemination of new ideas in Ceará provincial.

## Keywords

Romanticism; Popular Culture; Folklore; Nation; Juvenal Galeno.

## Sumário

Introdução	11
1. Cultura Romântica	
1.1. O romantismo na história moderna em movimento	16
1.2. Um romantismo à brasileira	44
1.3. Cultura Popular: breves apontamentos	67
2. “E assim cumprirei minha missão”: Romantismo, folclore e poesia popular em Lendas e <i>Canções Populares</i> (1865)	
2.1. História deste livro	74
2.2. A poesia do filho presente	104
3. Juvenal Galeno: o outro poeta armado do século XIX	128
Conclusão	182
Anexos	185
Fontes e Bibliografia	194



## Lista de Figuras

Figura 1 - Imagem da capa do tomo primeiro da revista Nitheroy, 1836.	55
Figura 2 – Planta de Fortaleza e Subúrbios (1875), de Adolfo Herbster.	169

Comparada às grandes literaturas, a nossa é pobre e fraca. Mas é ela, e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que as compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos. (Antonio Cândido, 1993, p. 10)

Esses livros de Juvenal Galeno guardam todo o seu tempo. Homens, mulheres, hábitos, amores, tristezas, alimentos, caminhos, desgraças, mistérios, amarguras, todos os personagens foram apanhados quando se moviam e a mão do gigante mágico escondeu-se nos livros, para que vivessem sempre. Com eles trouxe um pedaço do céu e um pedaço do mar. E também uma provisão de estrelas, de luas, de ventanias, as boiadas lentas, o fio melódico do aboio, a vegetação típica, o cavalo russinho, a vaca Graciosa, cães, caças, assombrações, ternuras. Tudo juntou, mantendo o ambiente vital transportado, lacrou para os futuros olhos do Brasil. (Luiz Da Camara Cascudo em conferência lida na Casa de Juvenal Galeno, 27 de Setembro de 1949)

Não sou o condor dos Andes  
A revoar arrojado,  
Nem águia que faz seu ninho  
Sobre o cimo acantilado,  
Nem gênio que sobe às nuvens  
Para cantar inspirado.

Mas sou o bardo das selvas,  
Que canto junto à viola  
Cantigas que o povo alegre  
E muitas vezes consola.

(Juvenal Galeno)

## Introdução

### *Estudar um autor não-canônico*

Juvenal Galeno é um autor pouco conhecido e, menos ainda, lido. Produtor de uma literatura “regional”, enraizada, voltada para as classes populares de seu tempo e espaço (o Ceará no século XIX), o poeta cearense, atuando distante do mercado editorial “oficial” e sem formação “acadêmica”, se mostra hoje pouco afamado e nome estranho para muitos. Decidindo por livre vontade viver até o final de sua longa vida na terra em que nasceu (chegou aos 95 anos), se tornou referência seminal no que se refere ao trato literário da cultura popular, ao registro do modo de vida, das crenças, lendas, mitos, danças, tradições, rituais, enfim, do que estava na esfera do cotidiano prosaico das camadas subalternas, formadas por inúmeros tipos (vaqueiro, jangadeiro, boiadeiro, escravo, agricultor, recruta), que ele observou diretamente ao conviver durante seis anos com as comunidades que encontrou em suas viagens pelo litoral, serra e sertão cearenses. Daí resultou sua obra-prima, que tem especial destaque em nosso trabalho, *Lendas e canções populares* (1865).

Nesse período, a vida cultural brasileira ainda era movimentada pelas ideias românticas que aqui aportaram, encontrando numa jovem nação em sua ânsia por construir uma identidade, um solo fértil e promissor; era a sua “oportunidade histórica”. O romantismo gerou nos escritores um expressivo sentimento nacionalista, os levando a realizar um esforço para, a partir de suas obras, criar referências para a sociedade onde atuavam; afinal, a nação é um conjunto de imagens, e cabia à literatura criá-las. A atividade do escritor romântico era, assim, eminentemente política, com vistas à construção nacional. O célebre escritor argentino Ernesto Sabato exprimiu bem essa situação ao afirmar que *Um escritor nasce na França e acha, por assim dizer, uma pátria feita; aqui ele deve escrever fazendo-a ao mesmo tempo*.

Nesse sentido, estabelecemos uma relação filial com a França, nosso farol, de onde vinham as referências culturais para traçarmos nossa identidade. A obra

de Chateaubriand revelou uma matéria literária que os escritores brasileiros possuíam em domicílio: a natureza americana e o aborígene. E foi a partir de uma polêmica em torno do índio e a forma adequada de sua expressão, iniciada por José de Alencar em suas eloquentes e incisivas críticas à *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, que o Oitocentos brasileiro se mostrou fértil no debate de ideias originais para entender o país, nas dimensões de seu passado, presente e futuro.

Mas, enquanto Alencar, vivendo na Corte, erigia o monumento nacional que foi sua literatura, também contribuindo significativamente com sua fértil produção de crítica para os debates intelectuais no século XIX brasileiro, um de seus conterrâneos, com quem tinha relações amistosas, se esforçava para dar, na longínqua província, sua contribuição à nação, investido do sentido de missão que tanto marcou aqueles que compartilhavam da cultura romântica.

No primeiro capítulo de nosso estudo, sob o título de *Cultura Romântica* discutimos a efervescência das ideias românticas no momento de seu surgimento na paisagem histórica europeia, entre fins do século XVIII e meados do século XIX. Movimento sociocultural complexo e multifacetado, o romantismo germinou no solo de uma época marcada por transformações repentinas e bruscas, por expectativa e receio, esperança e medo.

As revoluções do período (Francesa e Industrial) foram percebidas como pontos irradiadores de tensões e forças incontroláveis, que impulsionavam os homens a um imprevisto destino. A partir daí uma nova sensibilidade se formou, combinando reação e revolução frente à torrente de acontecimentos que, no advento da modernidade, tornavam qualquer movimento instantâneo. Chegamos, então, ao modo como a experiência brasileira de pensar a nação assimilou as ideias românticas advindas desse momento da história europeia, onde, reajustadas ao espírito da jovem nação, caíram “como uma luva” em suas soluções originais nos anseios de um país em formação. Resultando uma grande capacidade de comunicação, possibilitou a difusão da literatura num país de pouca instrução e equipamento cultural precário.

Por fim, um dos principais frutos que o pensamento romântico gerou foi a valorização da cultura popular, elemento fundamental para a compreensão do

nosso problema de pesquisa. A partir dessa nova sensibilidade, o “povo” passou a ser visto como um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, hábitos, pensamentos e costumes perdidos ou em vias de se extinguir; um passado precioso que deveria ser redescoberto. O impacto do Romantismo, para além de sua revolta e idiossincrasia do Eu, está na transformação da predisposição negativa que, anteriormente, predominava em relação às manifestações populares, convertendo-as em elemento dinâmico para a sua apreensão. Esboçamos alguns apontamentos a partir de reflexões propostas por diversos estudiosos que se dedicaram ao tema, visando com isso minimizar as ambiguidades inconclusas que perpassam o conceito de “cultura popular”, e que já possui uma considerável história.

Em *E assim cumprirei minha missão: Romantismo, folclore e poesia popular* em “Lendas e Canções Populares” (1865), discutimos aquela que é a principal e mais famosa obra do poeta cearense. A partir de seu famoso prólogo, *História deste livro*, buscamos identificar o método e o programa do autor, seus procedimentos de investigação e produção, inserido no projeto mais amplo de reabilitar a Pátria dos vícios, da corrupção e das injustiças que imperam no poder. Destacaremos, também, a visão de alguns de seus críticos que a consideram como uma produção de caráter folclórico, pioneira nesse campo de estudos no Nordeste, em contraposição a de outros que a enxergam apenas como literatura composta a partir da matéria popular, sem valor documental ou “científico”.

Juvenal Galeno, o *filho presente*, acompanhou o povo em seu lar, trabalho e vida política, apreendendo e registrando a poesia espontânea que emergia de sua experiência diária com as agruras e alegrias da vida. Denunciou a corrupção nas eleições, o descaso com a educação do povo por parte do poder oficial, o recrutamento forçado do pobre para a guerra, a terrível condição do escravo, além de escrever versos patrióticos e carregados de lirismo. Suas composições possuem o valor de autêntico documentário do linguajar regional, comportando vozes de procedência indígena e africana, arcaísmos populares, a fonética e sintaxe peculiares às gentes do Ceará.

Além disso, o autor documentou em seus versos os usos e costumes do povo cearense, referências sobre habitação e suas dependências, móveis e

utensílios, indumentária, práticas de agricultura e criação, superstições... Sua poesia é simples e, por vezes, ingênua, mas portadora de um profundo sentido missionário de transformação social. Para alguns, Galeno conservou-se imune às influências do romantismo, do parnasianismo e do simbolismo, para converter-se no primeiro poeta realmente popular do Brasil. Em seus versos, encontramos os elementos apontados por Câmara Cascudo como essenciais ao folclore: *antiguidade, persistência, anonimato e oralidade*. Sua poesia, colhida da boca do povo, teria sido o primeiro passo decisivo para a formação da consciência nacionalista, apontou o escritor João Clímaco Bezerra. Pobre de paisagem, a riqueza de sua poesia reside no homem, nos tipos populares, nas figuras marcantes da sociedade rural, cuja galeria está perfilada em seus versos.

No terceiro e último capítulo, *O outro poeta armado do século XIX*, traçamos uma espécie de apanhado biográfico, acompanhando a trajetória do poeta do início de sua formação até a velhice, quando, encontrando-se em uma época e sociedade já bastante mudadas desde a época em que começou a sua atividade literária, finda seus dias no recolhimento, exprimindo um íntimo sentimento de solidão e pessimismo.

Nesse sentido, abordamos a estreia de Juvenal Galeno nas letras em 1856, com os *Prelúdios Poéticos*, uma singela obra que foi vista por muitos como a fundadora da vida literária no Ceará. Vivendo em uma pacata província que, destituída de infraestrutura material, tipografias, círculos de letrados e, sobretudo, público leitor, o que configurava um meio hostil ao pleno desenvolvimento da literatura, o poeta conseguiu produzir uma obra vasta e múltipla de significados. Transitou pela poesia, a crônica, o conto e o teatro. Escreveu a primeira peça de um autor cearense. Os temas que permeiam sua produção são vários; deixou sua marca na poesia indianista e abolicionista, fez crítica de costumes, crítica social e, em sua produção mais prolífica, publicou várias obras que se tornaram referência primordial para o conhecimento do universo popular de sua época. Além disso, atuou ativamente na fundação e formação de uma imprensa voltada para as questões literárias, no surgimento das primeiras agremiações literárias do Estado e tomou parte na bem sucedida campanha abolicionista cearense.

Não obstante o pouco reconhecimento da figura de Galeno pelo público geral, sua obra suscitou uma modesta, mas importante fortuna crítica por parte de afamados nomes da história das ideias e da crítica no Brasil: Araripe Jr., Tristão de Ataíde, Machado de Assis, José de Alencar, Sílvio Romero, Gustavo Barroso, Franklin Távora, dentre outros, figuram entre os intérpretes de seu trabalho, cujas análises, ainda que sucintas, dariam um trabalho à parte. Já no século XX, importantes nomes ligados ao folclore descobrirão na obra de Galeno um legado fundamental para o reconhecimento e registro das riquezas que a cultura popular detém. Nomes como Câmara Cascudo, Renato Braga, Florival Seraine e Renato Almeida tecerem breves, mas contundentes considerações acerca da poesia do bardo cearense.

A literatura sobre Juvenal Galeno ainda é bastante partitiva. Não encontrei nenhum trabalho dedicado integralmente à sua figura, afora conferências e folhetos de época, já há muito esgotados e, ainda assim, mais descritivos e elogiosos do que analíticos. É o caso de *O pioneiro do folclore no Nordeste do Brasil*, de Francisco Alves de Andrade Castro (1949) e *Juvenal Galeno*, de Freitas Nobre (1956). Já recentemente, José Gerardo Torres Veras publicou o folheto *O poeta do povo* (1994).

Dentre os trabalhos acadêmicos, identifiquei e me servi principalmente de duas dissertações de mestrado: *OS SABERES DO CORPO: A “Medicina Caseira” e as práticas populares de cura no Ceará (1860-1919)*, onde Georgina Gadelha analisa como fonte para a sua investigação a obra *Medicina Caseira*, de J.G, nos fornecendo dados relevantes sobre sua produção e proposta; e o trabalho de Cristina Betioli, intitulado *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*, no qual a autora apresenta uma abrangente pesquisa compreendendo as obras e o pensamento de 14 autores, dentre eles J.G, engajados na tarefa de projetar a região a nível nacional por meio de sua literatura, cujos temas são o povo, folclore, índio, mestiço e, especialmente, a cultura popular.

# 1

## Cultura Romântica

### 1.1

#### O Romantismo na história moderna em movimento

Naquele momento começara uma nova era (pois elas começam a todo instante!), e uma nova era pedia um novo estilo. (Robert Musil, *O homem sem qualidades*)

Como é maior o espaço que o pássaro movediço! (Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*)

A paisagem histórica em que se assistiu, na Europa, ao surgimento e vigor do Romantismo, foi profundamente instável e contraditória. Os marcos mapeadores da trajetória do pensamento e das utopias românticas não poderiam deixar de ser a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, a Era Napoleônica e a Primavera dos Povos de 1848.<sup>1</sup>

A Revolução Francesa foi percebida pela *intelligentsia* do período como um evento que desvelou a possibilidade de rupturas profundas e mudanças intermináveis ao longo do curso histórico, provocando secções descontínuas nos acontecimentos terrenos. Segundo Francisco Falcon (2000), ela estaria no cume de um processo que, iniciado pela querela entre “antigos” e “modernos” no séc. XVII e a autoconsciência da Ilustração no séc. XVIII, delineava a história da modernidade, que não se confunde semanticamente com “moderno”<sup>2</sup>. É sob os

<sup>1</sup> Segundo Hobsbawm (2009), a partir de 1780 uma nova era foi iniciada com o que chamou de “dupla revolução”. Enquanto a Revolução Industrial britânica formava a economia mundial do século XIX, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa.

<sup>2</sup> A modernidade significa uma determinada concepção do “moderno”, onde o racionalismo iluminista e a perspectiva de progresso infinito das sociedades humanas dão o tom. Na concepção de Koselleck, a partir dela, uma rápida compressão do “espaço de experiência”, acompanhada da expansão de seu “horizonte de expectativas”, atravessa a experiência histórica dos homens. Marshall Berman a vê como um conjunto de experiências vitais (de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida), compartilhadas por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Segundo o crítico americano, ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.” BERMAN, M., *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. A aventura da modernidade, p. 15.



impactos dos acontecimentos que se seguiram a 1789 que a consciência moderna passa a ser expressa por meio de um discurso filosófico, tendo em Hegel seu mentor e autocrítico. Foi ele o filósofo que engendrou as noções de *progresso*, *revolução*, *crítica*, *crise*, dentre outras, que corresponderiam aos novos tempos, ao mesmo tempo em que postula uma nova concepção de história.

(...) faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre “o tempo mais recente” e a “época moderna”: o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna. Hegel também entende o “nosso tempo” como o “tempo mais recente”. Ele data o começo do tempo presente a partir da cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para os seus contemporâneos mais esclarecidos no final do século XVIII e começo do XIX. Com esse “magnífico despertar” alcançamos, assim pensa ainda o velho Hegel, “o último estágio da história, o nosso mundo, os nossos dias”. Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*. (grifo do autor) (Habermas, 2002, p. 11)

O processo revolucionário francês promoveu uma transformação profunda no horizonte mental da época, sobretudo no que concerne à percepção do tempo e a consequente redescoberta da história, a partir de dois movimentos: do presente para o passado / do presente para o futuro; história como reconstrução do passado ou produção do futuro (Reis, 2007, p. 207) Nesse sentido, a partir de ângulos opostos, “revolucionários” e “conservadores” demarcavam posição frente à torrente de acontecimentos que pulverizavam o presente instantâneo.

Se o revolucionário tempo burguês, crente na Razão e no Progresso, acelerava em busca da construção do futuro, contando com a capacidade do homem em mover e transformar a história, e sepultando de vez o “passado-cadáver”, um tempo aristocrático, desacelerado e retrospectivo se impunha como

---

Em um belo ensaio, Foucault afirma que a modernidade não é simplesmente uma forma de relação com o presente, mas também um modo de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo. Nesse sentido, ser moderno é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura. FOUCAULT, Michel. *O que são as luzes?* In: \_\_\_\_\_ (2000). *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*, pp. 335-351. Hans Ulrich Gumbrecht falou em uma sobreposição “desordenada” entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, “os conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade”. GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*, p. 9. Por fim, para uma discussão abrangente sobre o par Antigo/Moderno, ver: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, pp. 173-206.

força de oposição, resistindo com absoluta desconfiança àqueles que arrogavam para si, sob a égide da utopia da razão, a missão de fazer a história, sedentos pelos novos tempos que a utopia do progresso parecia preparar para as nações.

Para Auguste Comte, formulador da Filosofia Positiva (Positivismo), o espírito anti-histórico dos revolucionários foi, num primeiro momento, fundamental para o rompimento com os grilhões do passado estabelecidos pelo Antigo Regime, mas sua relevância possuía caráter transitório. Deu-se apenas enquanto exerceu seu papel enérgico para o entusiasmo revolucionário, tornando pernicioso sua permanência. Em seu *Discurso Sobre o Espírito Positivo* (1848, p. 110), Comte se mostrava um contra-revolucionário:

A principal diferença filosófica consiste no espírito anti-histórico que exigia o abalo inicial, no qual a humanidade, para sair energicamente do antigo regime, devia então estar animada de um ódio cego contra o passado; enquanto que daí por diante o espírito dominante deve, ao contrário, tornar-se profundamente histórico, seja para conferir ao passado uma justiça indispensável à nossa inteira emancipação, seja para fundar nosso futuro sobre sua única base sólida (...)

Enquanto isso, a *intelligentsia* germânica francófila saudava a Revolução como parteira de um novo tempo promissor. Hegel a via como uma “aurora esplêndida”, e, juntamente com os jovens Schelling e Hölderlin, plantou a “árvore da liberdade” em sua homenagem. Kant vislumbrava-a como a confirmação de sua teoria do progresso moral da humanidade. A Revolução representava a chegada da Razão à história, com suas vibrações de justiça, ordem, liberdade e moralidade. O trabalho humano, ou do espírito, foi investido de um sentido: a construção de uma sociedade racional e moral. Assim saudou Hegel (1999, p. 369)

Com o imenso poder de seu caráter, ele [Napoleão] se dirigiu para o exterior, subjugou toda a Europa, e espalhou por toda parte as suas próprias instituições liberais. Jamais se obteve maior vitória, jamais se executaram marchas tão geniais.

A tomada de posição era um imperativo urgente. Abertura para o futuro ou refúgio no passado frente aos riscos desconhecidos e descontroláveis do devir?

É a partir desse movimento divisor entre revolucionários emancipacionistas e conservadores tradicionalistas, com suas raízes fincadas no

Oitocentos, que a “escola histórica alemã” surgirá, já em seu primeiro momento, como opositora da Revolução <sup>3</sup> e do espírito filosófico que a legitimava. Para os novos historiadores, que concebiam a história como resgate fiel dos acontecimentos passados, a Revolução só poderia encontrar sua justificativa nas ideias apriorísticas e universais dos filósofos. No século XIX, o homem cultivado historicamente buscava, no passado, as raízes e, portanto, a justificativa das instituições feudais ainda existentes (Alemanha), inibindo o potencial “destruidor” da Revolução.

Enquanto a História ganhava ares de “ciência” e conquistava seu lugar no campo acadêmico, os historiadores, adquirindo prestígio e consolidando sua atividade sob um rigoroso método histórico assentado sobre bases empíricas positivas, queriam demonstrar a inviabilidade e perniciosidade de mudanças bruscas e profundas para a sociedade ocidental àquela época. A ordem existente deveria ser preservada, e para isso contou com a revolução cultural historicista, que não contrapunha, como os iluministas, um passado de trevas e atraso a um futuro de progresso engendrado pela Razão. O historicismo avaliava o passado a partir de sua singularidade e posição específica (única) no *continuum* histórico. Em seu célebre ensaio sobre Leopold Von Ranke, expoente máximo dessa escola, Sérgio Buarque de Holanda (1974, p. 8-9, 22) bem assinalou:

Ao reagir contra o naturalismo a-histórico, onde geralmente se presumiam, em suas diferentes manifestações, uma estabilidade obrigatória da natureza humana e a necessidade de certos postulados eternos e universalmente válidos, a nova corrente de pensamento levava a uma reflexão individualizante e historizante, isto é, tendente a mover-se de acordo com o curso imprevisível da história (...) Entendia, ainda assim, que a História é uma ciência do único, separando-se por esse lado da Filosofia que, segundo ele, se ocupa de abstrações e generalizações.

---

<sup>3</sup> Hannah Arendt (1990 [1963], 38) sugere que o conceito de “revolução” associou-se justamente aos princípios de *novidade* e *liberdade*, sendo este último o lugar de socialização, conversação e participação ativa do indivíduo no novo corpo político. À parte estar distante de seu sentido científico-natural, empregado enquanto repetição, a palavra “revolução” conservara, entretanto, a outra conotação advinda de sua origem ligada à astronomia: a noção de *irresistibilidade*, isto é, de que se tratava de uma trajetória predeterminada, autônoma, cujo curso independia da ação dos homens e que, portanto, não estava sujeita à sua influência.

Com a publicação de *História dos povos românicos e germânicos de 1494 a 1514* (1824), o jovem Ranke<sup>4</sup> ganhou reputação e entrou para a Universidade de Berlim a fim de combater as ideias hegelianas. Em seu primeiro livro, um apêndice intitulado “crítica aos historiadores modernos”, dirigida contra o pensamento histórico da Ilustração, lançava as bases metodológicas que norteariam a ciência histórica de então.

Enquanto as histórias mítica, teológica e filosófica, existentes até então, tendiam a escapar e mesmo recusar o evento, a “história científica” emergente no século XIX buscava a apreensão e o culto dele. Enraizado no terreno e na realidade humana, parecia irreduzível às explicações pautadas numa realidade essencial e invariável (Fontana, 2004). O recurso a um modelo imutável e transcendente de razão parecia não encontrar mais terreno.

A revolução industrial reforçou ainda mais a noção de transformação na história, promovida por forças obscuras e ingovernáveis, cujo desfecho não se podia prever. O que ocorre na modernidade, em *aceleração histórica*, é uma rápida compressão do “espaço de experiência” e a não menos significativa expansão do “horizonte de expectativa”.

Perthes entendia que, antigamente, os eventos precisavam de muitos séculos para mudar de direção, ao passo que em seu tempo as relações entre o novo e velho se modificavam com “inacreditável velocidade”. Em compensação, o interesse pela história crescia [...] por causa dela (aceleração histórica), os historiadores profissionais hesitavam em escrever sobre a história moderna, especialmente aquela que deveria, como antes era comum, alcançar a “história da própria época”. (Koselleck, 2007, p. 181)

Ainda seguindo o argumento de Koselleck, enquanto as três dimensões temporais pareciam estar cindidas entre si, o presente era muito rápido e provisório, passando por modificações instantâneas. Os eventos, então sentidos de

---

<sup>4</sup> Para o historiador catalão Josep Fontana (2004, pp. 225 e 226), a famosa assertiva rankeana “mostrar as coisas tal e como se passaram”, foi tirada do contexto injustificadamente e interpretada como uma declaração metodológica pelos historiadores acadêmicos, que apontavam até mesmo como mérito de Ranke, a separação entre o estudo do passado das paixões do presente, para escrever as coisas tal e como foram (Gooch). Esqueceram que o historiador alemão, mais de uma vez, afirmou que a missão da história “não consiste tanto em reunir e buscar fatos como em entendê-los e explicá-los”. Desse modo, sua biografia e obra – muito mais invocada que lida – desmentem o mito do “wie es eigentlich gewesen”.

perto por grande parte dos homens daquele tempo, provocaram duas atitudes: uma retrospectiva e outra prospectiva. A história era redescoberta como produção de futuro (revolucionários) ou reconstrução do passado (conservadores).

O revolucionário tempo burguês, acelerado em direção ao futuro, utópico, confiante na Razão e na capacidade dos homens de fazerem a história, encontrou a resistência de um tempo aristocrático, desacelerado, retrospectivo, meditativo, contemplativo, que desconfiava da Razão e suspeitava dos seus pretensos portadores de parteiros do futuro. (Reis, 2007, p. 207)

Por um lado, a aceleração histórica impedia o historiador de exercer seu ofício, gerando, em contrapartida, o ambiente no qual o historiador busca reconstituir o passado que já se perdeu, apropriando-se, como já vimos, de métodos rigorosos para sua investigação. Nietzsche, em seu notável texto *Dos usos e desvantagens da história para a vida* (1874), chamaria essa história, a serviço do ocioso refinado dos jardins do saber, de “antiquaria”. Mas, por outro, a Filosofia da História estabeleceu um tempo determinado unicamente pela história, onde *o progresso foi a primeira categoria de determinação temporal transcendente à natureza e imanente à história*. (Koselleck, 2006, p. 55)

Se Koselleck pode falar de experiência da história, é também na medida em que o conceito de história pode pretender preencher o espaço antes ocupado pela religião. É em razão desse parentesco e dessa substituição que a filosofia idealista da história pôde elevar-se acima das simples análises causais, integrar temporalidades múltiplas, abrir-se para o futuro, ou melhor, abrir um novo porvir, e assim reinterpretar o topos antigo da história mestra da vida, mais perto das promessas de redenção despejadas sobre a humanidade vindoura pela Revolução Francesa, mãe de todas as rupturas. (Ricoeur, 2007, p. 316)

Numa época de “singularizações” (liberdades = Liberdade, progressos = Progresso e revoluções = A Revolução), a história passou a ser compreendida como um todo unitário, um singular-coletivo. É com a descoberta da história em si mesma, como sujeito e objeto de si, que a experiência da modernidade se inicia. Temporalização da história e inversão do horizonte de expectativas estão no bojo desse processo. Assim, essa inversão,

(...) trata-se da passagem da visão escatológica de um tempo marcado pela iminência do juízo final à visão do tempo-futuro como algo em aberto, quando se vive o futuro no presente e se tem a clara percepção da ocorrência de uma aceleração da história (tempo), a qual resulta da ação humana e permite assim

prever o advento de uma era de liberdade e felicidade projetada no futuro. (Falcon, 2000, p. 226)

Caracterizada pela mobilização popular,<sup>5</sup> a Revolução Francesa fora o palco de ação de homens e mulheres pobres e marginalizados que agora assumiam a posição de protagonistas da história no espaço público. O impacto que a multidão provocava nas ruas apresentava-se para os que dela faziam parte e, sobretudo para seus espectadores, como um espetáculo do qual não se podia oferecer resistência ou assentar controle. Não era mais possível a nenhum dos envolvidos revogarem o rumo dos acontecimentos.

O “povo”, entidade coletiva e orgânica que emergiu da Revolução, se constituiu então como a imagem central e mítica da utopia romântica (Saliba, 2003). O historiador francês Jules Michelet <sup>6</sup>, grande nome da história romântica, escreverá uma obra dedicada a esse personagem tão fundamental e importante para que a França fosse ao encontro de si mesma, pois o povo era a entidade libertadora por excelência, e dava consciência à Nação.

Lucien Febvre, tomando esta questão, acentuará, tendo em vista a construção micheletiana, que, entre os feitos da Revolução, o que foi capital é que “ela promoveu o povo à dignidade de agente e por consequência de sujeito mesmo da História” (Febvre, 1992, 75). Antes, observa Febvre, “a história fora feita para o

<sup>5</sup> A *Marselhesa* (1937), do diretor francês Jean Renoir, é um filme onde, recusando o trato da revolução francesa a partir de suas figuras ilustres (como Napoleão), trabalhou de forma magistral a força da mobilização popular no processo revolucionário. Com cenas e diálogos memoráveis, diálogos esses construídos a partir de dados coletados diretamente nos documentos da época, podemos destacar alguns que são emblemáticos da inédita experiência que se vivia ao fim do século XVIII. Logo no início, em um diálogo entre um servo do Rei e um membro da Revolução: - *Vocês justificam esses atos, que considero como rebelião, com palavras que eu não compreendo. A nação? Os cidadãos? O que é isso?* - *A nação é a reunião fraternal de todos os franceses. É você, sou eu. São as pessoas que andam na rua. É o pescador em seu barco. Os cidadãos são as pessoas que compõem a Nação.* - *Mas eu não tenho nada a ver com esse pessoal. É uma nova religião que não posso aceitar. Tudo que sei é servir ao rei.* Ou ainda: Luís XVI: - *É uma revolta?* Rochefoucauld: *Não, senhor. É uma revolução!* Nas cenas finais, encontramos Luís XVI e a família real deixando o Palácio das Tulherias e, no caminho, o grande jardim cheio de folhas mortas. O monarca então observa: *As folhas caem cedo esse ano. É o outono da vida, o outono da monarquia.*

<sup>6</sup> Michelet possuía um curioso método de pesquisa histórica: “ressuscitar o passado”. Assim é que, nas palavras do historiador, “estou realizando aqui a tarefa extremamente árdua de reviver, reconstruir e sofrer a Revolução. Acabo de viver o *Setembro* com todos os terrores e mortes; massacrado na Abadia, agora estou a caminho do tribunal revolucionário, ou seja, da guilhotina [...] Quanto a mim, cheguei a um momento triplamente solene: estou prestes a penetrar o âmago da Convenção; estou no limiar do Terror. Ao mesmo tempo, minha mulher está prestes a expelir de seu útero um novo *eu* [...] Este momento de suspense, asseguro-lhe, causa-me muitos temores” WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*, p.30.

rei, o príncipe, o general, o ministro",... "somente eles a faziam, somente eles a ditavam". "E o historiador quando não estava lá para servir diretamente a uma operação precisa, só tinha um dever, celebrar, e uma palavra de ordem, agradar". (Santos, 2001, p. 177)

A ênfase sobre uma força irresistível que submete e/ou compele a vontade dos homens se tornou, para Hannah Arendt, a matéria-prima da qual o século XIX se serviu para forjar o significado de *necessidade histórica*. Isto adquire singular importância na medida em que o moderno conceito de história, desenvolvido pelas correntes filosóficas europeias já em fins do século XVIII, se apoderou de toda a ideia de inevitabilidade do processo histórico contida no reino da *necessidade* para levar adiante o projeto de uma História Universal.

A História, na acepção moderna pós-Revolução Francesa, passou a ser tratada como um processo unívoco que, capaz de revelar o “espírito mundial”, seguia uma trajetória sempre retilínea e uniforme na direção de um fim determinado. Esse fluxo temporal, por sua vez, correndo impreterivelmente para frente, como que arrastando os homens em sua correnteza para um futuro constantemente renovado e desconhecido, designava um porvindouro a ser atingido independentemente das pretensões particulares dos indivíduos. O furacão revolucionário havia engolido e sujeitado a ação humana de tal forma que a *necessidade histórica* tornara-se, para o pensamento europeu dos séculos XIX e XX (sobretudo, países revolucionários: Alemanha, França e Rússia), o instrumento teórico-conceitual pelo qual a história do mundo aparecia revelada aos seus espectadores.

O vocabulário da linguagem política foi, então, enriquecido com novas metáforas que traduziam essa força anônima, invisível e poderosa que era a própria revolução: tratava-se, não obstante, do “progresso da liberdade”, da “marcha da história”, da “corrente subterrânea, da torrente, do caudal” que, inevitavelmente, arrastava/submergia os homens para dentro de um processo à revelia de seus “objetivos e metas intencionais”.

Os alemães Kant (1724 – 1804), através de um “propósito da natureza”, e Hegel (1770 – 1830), por uma “astúcia da razão”, procuraram explicar como a humanidade, embora crivada por disputas e ações individuais, caminhava

ininterruptamente para uma melhoria e/ou aperfeiçoamento inevitáveis. Havia em suas *contemplações* filosóficas (de quem podia olhar para o passado e conhecer a sequência dos eventos) uma espécie de previsão otimista quanto ao transcurso da história mundial. Orientada pelas citadas forças superiores, esta História agira de modo a elevar os seres humanos das formas mais primitivas de organização social até aos mais complexos e perfeitos desenhos de constituições políticas. Em *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, Kant (1784 [2011], p. 53) afirma:

Pode-se considerar a história da espécie humana, em seu conjunto, como a realização de um plano oculto da natureza para estabelecer uma constituição política (*Staatsverfassung*) perfeita interiormente e, quanto a este fim, também exteriormente perfeita, como único estado no qual a natureza pode desenvolver plenamente, na humanidade, todas as suas disposições.

Contudo, foi com Hegel que a *necessidade histórica* tornou-se o pilar de explicação e sentido do curso da História. O filósofo afirma que a humanidade persegue uma trajetória unívoca e dotada de sentido; queria com isso dizer que, apesar da disposição dos homens de agirem, tomarem decisões e planejarem suas vidas em termos históricos, o resultado final de tais ações sempre apareceria como algo que os mesmos não projetaram. Existia um poder autônomo e anônimo, a ideia de uma “astúcia da razão” atuando sobre as paixões humanas particulares de modo a harmonizar o andamento da História, fazendo com que os indivíduos, uma vez se posicionando no mundo, trabalhassem *necessariamente* (e inconscientemente) para o cumprimento de uma meta final: para Hegel, este fim seria o próprio estado de direitos prussiano das primeiras décadas do século XIX, onde a liberdade e a igualdade se fundamentavam nos princípios jurídicos. Em Hegel

(...) a história é uma história do Espírito; e, apesar de também se autoconsumir, não se limita a retomar a mesma forma, surge-nos ‘exaltada, glorificada’ a cada fase sucessiva, tornando-se, por sua vez, um material sobre o qual a história espiritual do homem avança para um novo estágio de realização. Deste modo, a concepção de mera mudança dá lugar a uma perfeição espiritual, apesar de intervirem as condições da natureza. (Lowith, 1991, p. 61)

Como bem inferiu Saliba (2003), as guerras subsequentes à Revolução Francesa, que assolaram toda a Europa durante o período napoleônico, pareciam



reduzir o velho mundo num mosaico de povos e nações. A geopolítica assentada na tradição dinástica e no cosmopolitismo das Luzes, que buscava promover a uniformidade dos povos, era retalhada ante a fragmentação territorial, acentuando o sentimento de variedade e peculiaridade, elementos que impulsionavam a formação do ideário nacional. É nesse contexto que se dá, pela primeira vez, a formação de “exércitos de massa”, arregimento de largas parcelas da população que protagonizará grandes acontecimentos como nunca se viu antes. Desse modo é que,

A ideia de que a história era dirigida por uma espécie de sabedoria oculta, que se utilizava das paixões humanas individuais para traçar destinos coletivos dos povos e das nações, transformou-se em crença quase geral e foi expressa, sob forma de síntese, na Filosofia da História, de Hegel – quiçá, a mais representativa da concepção de história e de tempo no romantismo. (Saliba, 2003, p. 57)

Para Karl Löwith, importante filósofo alemão, aluno de Heidegger e colega de Hannah Arendt, essa moderna concepção de história está estreitamente vinculada à visão judaico-cristã, cujo desenvolvimento consistiria numa secularização do seu esquema escatológico, pois “já não predomina o princípio da vontade de Deus e da providência divina, mas da vontade do homem e da razão humana” (Löwith, 1991, 15). Uma vez que a Antiguidade Clássica, voltada para as essências, compreendia o tempo à imagem das esferas celestes, ou seja, circular e desprovido de uma direção para o futuro, a atribuição de um sentido para a história e para os acontecimentos humanos só foi possível graças à herança direta do que Marc Bloch chamou de “religião de historiadores” e sua crença na História da Salvação<sup>7</sup>.

Mas o argumento de Löwith, e de tanto outros intérpretes modernos, apoiado por vasta documentação “comprobatória”, aparecia para alguns como uma ideia enganosa. Uma leitura mais cuidadosa de Santo Agostinho, central para

---

<sup>7</sup> “Outros sistemas religiosos fundaram suas crenças e seus ritos sobre uma mitologia praticamente exterior ao tempo humano; como Livros sagrados, os cristãos têm livros de história, e suas liturgias comemoram, com os episódios da vida terrestre de um Deus, os faustos da Igreja e dos santos. Histórico, o cristianismo o é ainda de outra maneira, talvez mais profunda: colocado entre a Queda e o Juízo, o destino da humanidade afigura-se, a seus olhos, uma longa aventura, da qual cada vida individual, cada ‘peregrinação’ particular, apresenta, por sua vez, o reflexo; é nessa duração, portanto dentro da história, que se desenrola, eixo central de toda meditação cristã, o grande drama do Pecado e da Redenção”. (Bloch, 2002, p. 42)

esse debate pela sua busca em refutar a teoria do eterno retorno, presente em sua *Civitas Dei* (413-426), parece demonstrar as fissuras entre o sentido da história salvífica e o sentido da história humana secular. Assim, assinala Hannah Arendt (2007, p. 98 e 99)

A queda de Roma, que ocorreu durante sua vida, foi interpretada, tanto por pagãos como por cristãos, como um evento decisivo, e foi à refutação dessa crença que Agostinho devotou trinta anos de sua vida. O problema, conforme ele o via, estava em que jamais um evento puramente singular poderia ou deveria ser de importância central para o homem. Sua falta de interesse por aquilo que chamamos de História era tão grande que ele devotou apenas um livro da *Civitas Dei* a eventos seculares; e, incumbindo seu amigo e discípulo Orosius de escrever uma “História Universal”, ele nada mais tinha em mente que uma “compilação verídica dos males do mundo”.

Nesse sentido, o surgimento do pensamento histórico propriamente dito, que Löwith desloca do século XVIII para a fé hebraica e cristã, finca suas raízes apenas com o advento da modernidade europeia ocidental. Faz parte de um processo encabeçado pelo conceito de “progresso” (único e universal) criado no final do século XVIII com o fim de reunir as várias experiências setoriais e individuais que interferiam profundamente na vida cotidiana das pessoas. A história é concebida, então, como um singular-coletivo, cujo fio condutor que agrega as múltiplas “histórias particulares” num único sentido fará com que um grupo, país ou classe social se escalonem como avançados ou atrasados em relação uns com os outros.

Os problemas e perigos dessa formulação esquemática, oriunda do pensamento ilustrado e das filosofias da história, escalonando num mesmo ideal regulatório e padrão civilizatório uma gama de povos, nações, culturas, costumes, modos de vida, pensar, perceber, e as múltiplas variedades de viver que se estendem sobre o planeta, foi atestado e problematizado por muitos. Não são poucos os pensadores que enxergaram nessa concepção de história um instrumento de legitimação dos colonialismos e do subjulgo de povos inteiros, concebidos como “periféricos” e “inferiores”, uma vez que se encontravam “atrasados” na marcha para o Progresso<sup>8</sup>, cabendo ao Ocidente civilizado a

<sup>8</sup> Em *Raça e História* (1952, p. 97), o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss ensejou uma importante avaliação crítica acerca de noções já naturalizadas como *raça*, *cultura*, *progresso*, *civilização*, *arcaico/primitivo*, a fim de desvelar o pensamento evolucionista que norteou o modo

missão, e até mesmo o “fardo”, de doutriná-los, desembocando, por fim, nas catástrofes e barbáries que assolaram o século XX.<sup>9</sup>

Nesta fecunda perspectiva, insistiu-se com razão na originalidade da escatologia judaico-cristã, que, dando à história não só uma origem, mas também um fim (entendido no sentido teleológico) e, no caso do cristianismo, um centro, a Encarnação, conferiu verdadeiro sentido à história. Mas o que é apresentado como princípio de organização do mundo, instrumento de domínio do tempo, foi talvez sobrevalorizado. Em primeiro lugar, porque a escatologia do eterno retorno e da eternidade dão também um sentido à história e as escatologias do tempo vetorizado não têm o monopólio da lógica da história. Em seguida, porque as teorias e as práticas de um tempo linear e orientado puderam não só tornar ilegíveis certas evoluções históricas, mas também submeter algumas sociedades a uma opressão bárbara, lá onde os incensadores de um progresso, explícita ou implicitamente escatologizado, viam um instrumento de liberalização. (Le Goff, 2003, p. 262)

Até aqui, vimos parcialmente que os anos que compreenderam as duas últimas décadas do séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX, consistiram em profundas transformações no horizonte mental da época, que também acompanhavam as mudanças que ocorriam em suas bases materiais. Foi o surgimento da tomada de consciência (modernidade) de se estar vivendo no engendramento de uma nova sociedade, mudando a percepção dos homens de tempo, história, passado e futuro.

É em meio a esse turbilhão que podemos compreender, deixando de lado qualquer explicação causal, a força imagética e concreta que as utopias românticas assumiram, se difundindo por toda a Europa e cruzando até mesmo o Atlântico para chegar às terras americanas.

Poderíamos dizer que o imaginário romântico nasceu como tomada de consciência destes dois processos de ruptura (revoluções), mas sem determinar o que veio antes ou o que veio depois. A ansiedade e a expectativa geradas pela combinação destas mudanças foram tais que excederam, não raro, as dimensões

---

como a ciência ocidental tratava a multiplicidade de culturas estendidas sobre o globo terrestre. Afirma, assim, que “é preciso que saibam que a humanidade é rica em possibilidades imprevistas, que ao aparecerem, encherão sempre os homens de estupefação; que o progresso não é feito à imagem confortável desta ‘semelhança melhorada’ em que procuramos um preguiçoso repouso, mas que é cheio de aventuras, de rupturas e de escândalos. A humanidade está constantemente em luta com dois processos contraditórios, para instaurar a unificação, enquanto que o outro visa manter ou restabelecer a diversificação.

<sup>9</sup> Para uma ampla e eloquente defesa do projeto moderno e do legado da Ilustração, ver: ROUANET, Sergio Paulo. *As Razões do Iluminismo*, 2005. Ver também CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*, 1997.

objetivas das transformações, projetando sobre elas uma força simbólica capaz também de alterar a realidade. (Saliba, 2003, p. 20)

Como vimos, os impactos causados pela Revolução e as transformações contínuas na vida dos homens exigiam uma tomada de posição. Enquanto os conservadores buscavam um retorno às autênticas tradições nacionais, imersas num passado remoto e obscuro (Idade Média), como forma de compensação das rupturas vigentes, os revolucionários se viam num momento promissor para fazer da quebra com as estruturas do passado a construção de um mundo em que os ideais de felicidade, bondade e perfectibilidade seriam realizados num futuro nutrido por essas expectativas.

É nesse terreno então que podemos vislumbrar um primeiro sinal das muitas ambiguidades e facetas que caracterizam o pensamento romântico. A combinação de ambas as atitudes, continuidade e transformação, acaba por inviabilizar interpretações esquemáticas de identificá-lo como essencialmente revolucionário ou reacionário.

A Revolução Francesa constituiu uma espécie de foco nascente da reflexão romântica<sup>10</sup>. Hegel a via como uma “aurora esplêndida” e, mesmo com as invasões napoleônicas ao território alemão, o filósofo enxergava em Bonaparte a personificação da Razão e da Liberdade. Porém, Fichte, que pode ser considerado um dos fundadores do movimento romântico na Alemanha, e que inicialmente também era um entusiasta da Revolução, após as invasões passou a ver o general francês como traidor dos ideais de liberdade, abrindo uma nova era de iniquidade. Tais pensamentos em conflito são sintomáticos dos antagonismos da realidade alemã na época, que se encontrava política e territorialmente bastante fragmentada.

---

<sup>10</sup> Foi Rousseau, em seus *Devaneios de um caminhante solitário* (1977), quem introduziu o vocábulo *romântico* na língua francesa, que até então significava “como nos antigos romances”, e que se aproximava de tudo que parecia pitoresco, romanesco, fabuloso. Na época do Iluminismo, *romântico* designava aquilo que era produzido pela imaginação desordenada, inacreditável, que revelava um gosto artístico irregular e mal esclarecido. Para um maior aprofundamento da questão, consultar E. R. Curtius e seu monumental *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948 [2013], pp.63-66). Ver ainda: AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*, 1973.

Mas, para captar a atmosfera instável e movediça na qual se vivia, uma nova estética era necessária, bem como novas formas de sensibilidade capazes de expressar o ineditismo das transformações e sua efervescência.

À medida que girava o remoinho histórico das mudanças, tornava-se difícil e, não raro, incômodo, apoiar-se em formas de sensibilidade e expressão anteriores, como as da estética clássica, cuja característica mais saliente era a sugestão de semelhança entre a ordem humana e a natureza. (Saliba, 2003, p. 41)

E, segundo Anatol Rosenfeld,

Uma nova época, um novo contexto, uma nova Gestalt exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos. Desse ponto de vista historicista, Herder escreveu um trabalho onde mostra como Shakespeare tinha forçosamente que produzir uma dramaturgia totalmente diferente da helênica, porque provinha de um outro cepo nacional, de uma sociedade muito mais complexa – achava Herder – e de um gênio cultural, de um espírito, de uma alma popular que nada tinha em comum com os da nação em cujo seio medrara a tragédia grega. (Rosenfeld, 1978, p. 270)

É comum caracterizar essa “estética do cambiante” (romântica) a partir de sua definição enquanto revolta contra o Classicismo, sobretudo o francês, em sua concepção de modelo único a ser imitado. O Romantismo, mergulhando fundo no âmago da subjetividade, ignora o modelo e afirma a vida pelo ideal, tendo em vista o homem em seu enfrentamento com as tribulações de um mundo flutuando na onda das transmutações. Herdeiro, portanto, do sublime barroco. Naphta, o célebre personagem ex-jesuíta do romance *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, afirma numa conferência já ao final da obra:

Entre outras coisas, mencionamos o Romantismo e o fascinante sentido duplo, inerente a esse movimento europeu de princípios do século XIX, em face do qual fracassariam conceitos como “reação” ou “revolução”, a não ser que se reunissem num conceito superior. Naturalmente era ridículo querer associar o conceito de “revolucionário” apenas ao progresso e ao esclarecimento vitorioso. O Romantismo europeu tinha sido, antes de mais nada, um movimento libertador, de caráter anticlassicista e antiacadêmico, dirigido contra o gosto da França antiga, contra a velha escola da razão, cujos paladinos eram ridicularizados como cabeças de perucas empoadas. (Mann, 1980 [1924], p. 777)

A aproximação entre a cultura romântica e o Barroco ainda é pouco explorada, sobretudo no caso brasileiro. Boa parte da historiografia sobre o Barroco tendeu a vinculá-lo estreitamente à Contra-Reforma, limitando sua

leitura, principalmente quando se aborda a questão do Estado e da Querela entre os Antigos e Modernos na França do século XVII.

Segundo o estudioso italiano Giulio Argan, a discussão sobre o conceito de Barroco ainda está aberta. Se contrapondo a análises já consolidadas como a de Croce, que via nele todas as manifestações da vida do século XVII com seus falsos valores (intelectualismo, moralismo, artifício, ênfase a frio), e a de D'Ors, que o enxergava como uma categoria do espírito, um perene impulso vital do dionisíaco ou irracional, Argan destaca que, a despeito das teses opostas, um aspecto central do Barroco fica claro: a impossibilidade de separar as atividades culturais específicas do fluxo da existência. A confluência de todas as atividades do pensamento na prática da vida.

Os ataques que atribuíam negativamente ao Barroco um vigoroso caráter irracional, não são de todo injustificáveis. Mas é preciso notar que essa irracionalidade não emerge de um profundo impulso vital (à maneira da leitura de D'Ors), mas é uma irracionalidade desejada, controlada, teorizada. Renunciando a certo tipo de racionalidade, a *razão natural*, a cultura barroca está mais para a construção de um outro tipo de racionalidade, a *razão artificial*, que é uma razão social. “O homem não quer mais receber da revelação divina ou deduzir da natureza o próprio comportamento por meio de um processo de mimesis, buscando determiná-lo e motivá-lo segundo uma condição exclusivamente humana: a vida em sociedade.” (Argan, 2004, p. 46 e 47)

Atravessado por uma paisagem histórica marcada por tensões políticas e religiosas, o Barroco descobriu o humano, as relações complexas com o mundo, e transcendeu as tentativas de compreendê-lo por métodos puramente estéticos. É retórica, artifício e propaganda: numa era de conflitos, persuadir era bem mais importante que demonstrar. Daí a importância e revalorização das imagens pela cultura barroca, que, com seu trato sofisticado, fundou, segundo Argan, nossa modernidade. Diferentemente do sujeito renascentista, contemplativo e observador externo do mundo, o homem barroco está mergulhado nas vicissitudes da existência, experimentando o drama de estar exposto aos riscos que o

acompanha. Além disso, foi no horizonte barroco que as esferas do pensamento e do conhecimento se emanciparam, um século antes que a Ilustração.

São noções aparentes, mas não sentimos a necessidade de corrigi-las continuamente, na práxis da existência, com a noção correta da ciência. Nem toda a existência é especulativa, as aparências também têm um valor, e nós nos servimos delas. Sabemos perfeitamente que elas não são representações exatas daquilo que ocorre no universo, mas não podemos negar que elas mesmas são fenômenos, fenômenos que ocorrem na mente humana e influem sobre o comportamento. Se antes só se podia atribuir um valor às imagens que também fossem formas constantes da realidade, agora todas as imagens que povoam a nossa mente, sejam elas recebidas do mundo exterior por meio dos sentidos ou produzidas pela imaginação, têm um incontestável valor de realidade – e até se duvida de que haja imagens que tenham um conteúdo absoluto de verdade. (...) O próprio fato de que o fim declarado das poéticas barrocas seja o maravilhamento, que implica a suspensão das faculdades intelectivas, demonstra em que zona da mente humana a propaganda pretende agir mediante a imagem: na imaginação, considerada a nascente e o impulso dos “afetos” ou dos sentimentos, que, por sua vez, serão o móvel da ação. (Argan, 2004, p. 50 e 60)

É então que a cultura barroca, com seu acento para o trabalho da imaginação em sua atribuição de sentido ao caos mundano (produzindo imagens, “ficção útil”), incidirá na formação da sensibilidade romântica, algo que ficará mais claro à medida que avançamos na discussão. Além disso, como ressaltou Antonio Edmilson (2000), as tensões entre a vida interior e o mundo externo contribuíram para um processo de radicalização da individualidade, cuja tese de Macpherson (1979) sobre o individualismo possessivo na filosofia política de Hobbes e de Locke, juntamente com o sensualismo religioso (pietismo, jansenismo), corroboram essa hipótese.

O Romantismo, para além de uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico e/ou estado de espírito, designa também uma emergência histórica, um evento sociocultural (Guinsburg, 1978). A consciência histórica é aguçada pelo *ethos* romântico na medida em que “culturas” se formam antes que “civilizações”, destacando as particularidades concernentes às experiências de cada povo.

Nesse sentido, a ciência histórica moderna, discutida anteriormente, foi gerada no bojo do movimento romântico. Segundo Collingwood, em *A Idéia de História* (1972), antes que fosse possível qualquer progresso ulterior no pensamento histórico, eram necessárias duas transformações: o horizonte da

história teria de ser alargado a partir do interesse pelas épocas passadas que o Iluminismo tratou de ignorá-las enquanto obscuras ou bárbaras; e a concepção de uma natureza humana como algo uniforme e imutável (constante) tinha de ser posta por terra. Tal tarefa coube aos “precursores” do Romantismo, como Herder e Rousseau. Desse modo, o Romantismo surge como uma nova tendência de valorização de civilizações bem distintas, e até mesmo antagônicas em relação à sua. Porém, antes de consistir numa fútil nostalgia do passado, como o regresso à Idade Média, os românticos:

[...] concebiam o valor dum estágio histórico passado, como a Idade Média, de modo duplo: em parte, como algo de valor permanente em si mesmo – como uma realização única do espírito humano – e, em parte, como ocupando o seu lugar no curso dum desenvolvimento que leva a coisas de valor ainda maior. (Collingwood, 1972, p. 119)

Os historiadores profissionais, céticos em relação às deduções filosóficas, concebiam a união entre os homens por laços de uma tradição compartilhada, e não por contratos abstratos. As instituições eram percebidas como expressões inconscientes de uma “alma histórica”, ao invés das decisões racionais ilustradas. Os indivíduos estão circunscritos a uma dimensão própria de valores, a uma moralidade realizada em um mundo histórico objetivo, livres de um decálogo supra-histórico, atemporal e universal. Os historicistas combatiam as teses anti-históricas dos filósofos ilustrados acerca da história e defendiam um homem multiforme, localizado e historicamente situado (Reis, 2007).

Herder foi, talvez, quem mais se confrontou com o racionalismo ilustrado francês, e o que melhor soube sintetizar o anseio pela compreensão da variedade através da empatia. Contrariamente à *Aufklärung*, que produzia o conhecimento pelo povo através dos livros, observando esse mesmo povo como ser passivo e receptivo à moralização empregada pelo homem iluminado, tem seu pensamento caracterizado por dois elementos fundamentais: empirismo e sensibilidade. Partindo daí, o filósofo atuou como folclorista ao se dedicar à coleta e tradução da tradição popular enquanto formadora da tradição nacional. Herder ainda eleva seu sentimento a uma maior amplitude, tentando se identificar com o homem comum e compartilhar com ele suas experiências pessoais.



Todos os regionalistas, todos os defensores do local contra o universal, todos os paladinos das formas de vida profundamente enraizadas, tanto os reacionários como os progressistas, os humanistas autênticos como os obscurantistas opostos ao avanço científico, consciente ou inconscientemente, devem algo às doutrinas que Herder introduziu no pensamento europeu (Berlin, 1976, p. 158)<sup>11</sup>

No lugar do absolutismo universalista das luzes, Herder propõe uma relatividade quase infinita. A língua é o mais notável dos fenômenos culturais. O idioma aparecia como um autêntico repositório da mentalidade e da herança particular de cada povo (Saliba, 2003). Inapreensível a qualquer classificação metódica, a língua era resultado da atuação de forças atávicas e primárias, enraizadas na alma coletiva, expressão da singularidade do espírito local. Em oposição à “nação-contrato” dos iluministas (cosmopolitismo abstrato), a “nação-instinto” do primeiro romantismo (nacionalismo concreto).

Herder presenteou ao século XIX o conceito de uma história dinâmica, aberta. Nele, não há nenhum sonho de uma pré-história paradisíaca, à qual seria melhor regressar. Cada momento, cada época possui seu próprio desafio e uma verdade que precisa ser agarrada e modulada. Nisso ele se põe em extrema oposição a Rousseau, para quem a civilização atual representa um declínio e estranhamento da vida humana. (Safranski, 2007, p. 27)

Para Safranski (2010), que estudou bem o que chamou de “questão alemã”, jamais se havia chegado a uma compreensão da história de um modo tão dinâmico e enfático. Surpreende que essa posição tenha encontrado solo na

<sup>11</sup> Em seu brilhante ensaio *Vico e o historicismo estético*, Erich Auerbach aponta o sucesso dos esforços contínuos que os estudiosos modernos empreenderam para estabelecer um elo entre Vico e Herder, como é o caso do estudo de Isaiah Berlin. É bastante provável que Herder tenha encontrado inspiração para algumas de suas ideias acerca da língua e da poesia, a partir do contato com notas de um tradutor italiano de Ossian, familiarizado com as ideias de Vico. Mas Auerbach ressalta que um contato tão indireto e incompleto – Herder não menciona o nome de Vico, que parece não significar nada para ele – está muito aquém da importância que Vico deveria ter assumido para os escritores pré-românticos e românticos. Pois estes, reagindo contra a predominância europeia do classicismo francês, deram origem ao historicismo estético, seguido pelo historicismo geral, espalhando-o por toda a Europa. Há ainda no ensaio de Auerbach a referência ao presente, pois algumas das ideias básicas de Vico parecem ter adquirido sua força integral apenas para nossa época e geração; “tanto quanto sei, nenhum grande autor ficou tão impressionado com sua obra quanto James Joyce” (p. 355). Como destacou Kelvin Falcão Klein (2013), em suas notas de leitura, talvez o estilo barroco que não atingiu Goethe tenha conseguido finalmente atingir alguém, atingindo James Joyce – pois é inegável que os termos utilizados por Auerbach para Vico, “dificuldades de estilo”, “atmosfera barroca” e “nuvem de impenetrabilidade”, podem servir também para Joyce. Richard Ellmann escreve que, “para dar forma” ao seu novo projeto – o *Finnegans wake* –, Joyce “reestudou Giambattista Vico”. Joyce “era particularmente atraído para um emprego ‘napolitano puritano’ da etimologia e mitologia para revelar o significado dos acontecimentos” ELLMANN, Richard. *James Joyce*, 1989, p. 683.

Alemanha, cuja região retrógrada estava dividida em pequenos estados onde a história parecia ter congelado, longe de ocorrer algo da magnitude que seria a Revolução Francesa poucos anos depois.

Herder prefere falar em “homens”, pois “o homem” é uma abstração. O indivíduo singular detém a capacidade de marcar aquilo que o homem é e pode ser. É a defesa de um personalismo radical. O indivíduo possui o princípio criador em seu próprio corpo. Mas o indivíduo não está sozinho, fechado em si mesmo. Ele está incluído na comunidade, um tipo de indivíduo, por assim dizer, maior. Herder,

Vê círculos concêntricos na família, nas tribos, nos povos, nas nações e na comunidade de nações, que, em seu nível, formam uma síntese espiritual. Em relação aos povos, fala dos espíritos dos povos. O importante é que essas unidades maiores são pensadas a partir do indivíduo. Assim como os indivíduos entre si, também elas formam uma pluralidade: a dos espíritos dos povos. (Safranski, 2010, p. 28)

Aqui nós chegamos a um ponto de particular interesse para o presente trabalho que será desenvolvido mais especificamente no capítulo II: a prática do folclore. Em busca dos rastros desses espíritos, Herder, durante sua viagem, esboçou um plano de coletar e colecionar canções populares e outros documentos e vestígios das culturas dos povos. É a partir da pluralidade de indivíduos, vozes, expressões e significados que floresce a riqueza humana, o patrimônio cultural dos diversos povos. São as *Vozes dos Povos*. Como afirma o próprio Herder, “esses documentos aparecem numa linguagem poética, em vestimentas poéticas, e em ritmos poéticos: cantos mitológicos nacionais sobre o início das suas mais remotas particularidades”. (Safranski, 2010, p. 29)

É ainda nesse sentido que podemos compreender a noção de “gênio”, tão própria da reflexão estética romântica. O caráter de um povo é considerado a floração do seu gênio nacional (Nunes, 1978). No plano individual, o gênio possui a capacidade de engenho artístico, contrariamente ao homem educado pelo Iluminismo, que faz uso da aplicação de conceitos e de um raciocínio analítico. O gênio produz sem imitar, tem um dom natural. Faz o que as determinações interiores do seu “eu” lhe ensinam. Se, para os neoclássicos há uma predominância do aspecto racional que gerencia as emoções, para os românticos o

sentimento é o princípio de tudo. A obra tende a confundir-se com o autor, num movimento oposto ao classicismo, que busca obliterar o autor por trás da obra (Guinsburg, 1978).

Há uma metáfora geográfica que expressa bem essa querela entre as “brumas alemãs” e as “luzes francesas”: se a *Voz do sul* é artificial, estranha, oriunda da tradição greco-latina, a *Voz do Norte* é natural e autêntica, enraizada no solo da tradição dos povos teutônicos. Desse modo, há uma espécie de cisão entre as culturas latina e a nórdica, expressa na história da Itália (Renascença, racionalismo) e da Alemanha (Reforma, sobrenatural, irracionalismo), cisão esta que encontrará seu correspondente no século XIX a partir de interesses geopolíticos diversos: contra o expansionismo francês, assentado em princípios filosóficos abstratos e universais na defesa da propagação dos ideais revolucionários às outras nações, o historicismo se opunha ferrenhamente com as armas da escola metódica e seu rigoroso conhecimento da história.

Herder foi um dos realizadores do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*<sup>12</sup> (Tempestade e Ímpeto) que compreendeu os anos 1760-1780. Além dele, nomes como Hamann, Schlegel, Klopstock, Goethe e Schiller também compuseram o grupo embrionário das ideias românticas a serem desenvolvidas posteriormente. Reagindo ao racionalismo iluminista do século XVIII, os autores que encabeçaram esse movimento defendiam uma poesia mística, selvagem, espontânea, quase primitiva, destacando as experiências advindas do efeito da emoção, imediata e intensa, acima da razão (Rios, 2010). Contra a rígida métrica

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin aponta que, não obstante Goethe ter elaborado os dois manifestos mais vigorosos do movimento, o *Götz Von Berlichingen* e o *Werther*, “a sua configuração universal, a qual se adensou numa visão de mundo, isso o movimento deve a Herder”. Por meio de suas cartas e conversações com Goethe, Hamann (seu mestre) e Merck, Herder formulou noções como “gênio original”, “linguagem: revelação do espírito popular”, “canto: a linguagem primeira da natureza”, “unidade da história do mundo e da humanidade”, palavras de ordem do movimento. Nesse período, organizou as *Vozes dos povos em canções*, sua grande antologia de canções populares. BENJAMIN, Walter. *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*, 2009, pp. 126 e 127.

da poesia francesa, deram especial atenção à poesia de Homero, à Bíblia luterana, e especialmente aos contos e histórias do folclore nacional nórdico<sup>13</sup>.

O que podemos apontar de orgânico e coeso no movimento romântico, a fim de não se perder completamente em seu caráter difuso, é a sua força e capacidade extraordinária de imaginação. Um estado de alma sempre inconformado, ávido por criar mundos imaginários e penetrar no invisível que está além do visível, mas crendo em sua realidade. Se o temperamento clássico se encontrava sob o primado da razão, do decoro e da contenção, o romântico,

É exaltado, entusiasta, colorido, emocional e apaixonado. Ao contrário do clássico, que é absolutista, o romântico é relativista, buscando satisfação na natureza, no regional, pitoresco, selvagem, e procurando, pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes ou fantasiosos. Seu impulso básico é a fé, sua norma a liberdade, suas fontes de inspiração a alma, o inconsciente, a emoção, a paixão. O romântico é temperamental, exaltado, melancólico. (Coutinho, 1975, p. 143)

Desse modo, individualismo, subjetivismo, ilogismo, escapismo, sonho, fé, culto à natureza, volta ao passado, configuram, ainda que de maneira genérica, a sensibilidade romântica. Se na estética clássica há uma clara noção de gênero fixo e imutável, com ares de pureza, que parecia coadunar-se com a hierarquização social do absolutismo, o romantismo irrompe com esse sistema para propor a mistura, transformação e até mesmo o desaparecimento dos gêneros para o nascimento de novos ou a concomitância de vários numa mesma obra. Se o classicismo confia principalmente na metonímia, o espírito romântico tem preferência pela metáfora. (Coutinho, 1975, p. 148)

Ainda no plano estético, o sistema ode/elegia/canção foi recusado em prol da poesia lírica, de auto-expressão intimista; no palco, a fixidez da tragédia perdeu espaço para o drama romântico, sem amarras, que reuniu problemas sociais, políticos, morais, psicológicos, religiosos, cuja ação se movimentava em um espaço de tempo e lugar mais amplo. Drama este que unia o nobre e o grotesco, o

<sup>13</sup> Além da Alemanha, com o movimento *Sturm und Drang*, outros países europeus também contribuíram significativamente para a emergência do “pré-romantismo”. A Inglaterra, com Young, Richardson, Gray, Macpherson (autor da fraude dos famosos poemas atribuídos a Ossian, de 1760-1763) e com a redescoberta de Shakespeare; Figuras como Prévost, Diderot e Rousseau, na França; Bocage e Tomas Antonio Gonzaga, em Portugal.

grave e o burlesco, o belo e o feio, misturando verso e prosa, onde o contraste se destacava no mundo real a ser representado.

As manifestações do movimento romântico foram tão múltiplas e diversas que qualquer conceituação precisa de suas ideias, propostas ou projeto, está fadada a cometer equívocos e atingir apenas uma parte ínfima do todo. Como vimos, não se trata apenas de contrapô-lo ao neoclassicismo, enquanto “dinâmico em vez de estático, preferir a desordem à ordem, a continuidade à disjunção, o esfumado ao nítido, é mais voltado para dentro que para fora”, razão e sentimento, e assim por diante (Vizzioli, 1978). Apesar do mérito da simplicidade que esse esquematismo evoca, há muitos problemas quando se busca entender a fundo o que formou essa nova sensibilidade, sobretudo quando, na prática, se tenta

(...) explicar fatos como a presença de elementos clássicos no Romantismo inglês, italiano ou alemão. Ou quando se procura, por exemplo, conciliar o Classicismo de Hoelderlin com o de Goethe, Schiller. Nessas circunstâncias, ou se distorce a realidade histórica para preservar a fórmula, ou se abandona a fórmula e se admite o caos. E, como em todo dilema que se preze, nenhuma das alternativas é satisfatória. (Vizzioli, 1978, p. 138)

A ideia de que o romantismo se apresenta como desejoso de puro sentimento, por exemplo, é fruto de um olhar míope. O que os românticos buscavam acima de tudo era a incorporação da razão num contexto mais amplo, cujo elemento preponderante na conformação desse todo seria o sentimento. Mas esse equilíbrio ideal tão almejado encontrava entraves para se efetivar, seja nas circunstâncias específicas dos diversos países, ou em suas fases, seja nos temperamentos individuais dos escritores, que ora recorriam exclusivamente ao sentimento, ora pendiam para a razão, chegando até mesmo a travestir o romantismo com os mantos do classicismo. E, nesse aspecto, nenhum país experimentou esses extremos como a Alemanha.

Fazendo um breve apanhado das diversas manifestações românticas pelo continente europeu, podemos perceber o quanto qualquer fórmula pautada em polos se mostra inviável. Na Inglaterra, a emoção ditou os rumos da criação estética em detrimento do racional. Blake, em seu profético *O casamento do céu e do inferno* (1790-1793) abordou justamente o problema da união entre os extremos. Porém, como bem observou Vizzioli, a quem seguimos o argumento

aqui, trata-se de um casamento um pouco estranho, pois não está baseado propriamente em uma conciliação, mas na eterna oposição que, segundo Blake, é a verdadeira amizade. Nos versos do próprio poeta,

Sem contrários não há progresso. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana.

Desses contrários decorre o que os religiosos chamam de o Bem e o Mal. Bem o passivo que obedece à Razão. Mal o ativo que emana da Energia.

O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno. (Blake, 2008 [1790], p. 23)

Nesse sentido, há uma clara adesão ao sentimento, associado à energia primitiva, à força inconsciente, que será destacada por Schelling anos depois. Contudo, sem recusar a razão, pois é a partir da interação entre os dois contrários que nasce o trabalho da criação artística.

Mas é apenas com a primeira geração poética do romantismo, sobretudo com nomes como Wordsworth e Coleridge, que se atingiu o caro equilíbrio e a integração orgânica entre a razão e o sentimento, num movimento em que o indivíduo partiria da natureza, elevando-se ao reino das ideias e, após a apreensão de sua espiritualidade, retornar à natureza. Mas o arco parte sempre da emoção despertada no escritor pelo contato com a paisagem.

Em sua aula sobre Wordworth, o professor David Lurie, personagem de *Desonra* (Coetzee, 2010), tece uma minuciosa leitura do poema *De um nu despenhadeiro*, presente no livro 6 de *Prelúdio*. Os versos são:

descortinamos então  
desanuviado o pico de Mont Blanc, e lamentamos  
ter os olhos tomados por uma imagem sem alma  
que usurpava o lugar de uma ideia viva  
que nunca mais existiria. (grifo meu) (p. 28)

Lurie quer compreender por que o Mont Blanc se torna uma decepção. A chave de leitura está no verbo *usurpar*, que quer dizer *tomar à força, obter sem direito*. Mas quer dizer também assumir o lugar de alguma coisa por meio do artifício ou da fraude. Focando a atenção dos seus alunos para o referido verbo, o professor de poesia arremata:

As nuvens se abriram, diz Wordsworth, o pico está desanuviado, e lamentamos que esteja visível. Uma reação estranha para alguém que está viajando pelos Alpes. Lamentar por quê? Porque, diz ele, uma imagem sem alma, uma mera imagem na retina, invadiu aquilo que até então era uma ideia viva. Que ideia viva era essa? [...] A mesma palavra usurpar aparece de novo alguns versos abaixo. A usurpação é um dos temas mais profundos da sequência dos Alpes. Os grandes arquétipos da mente, as ideias puras, veem-se usurpador pelas meras imagens dos sentidos. E, no entanto, não podemos viver nossas vidas cotidianas no reino das ideias puras, isolados da experiência sensorial. A questão não é: como posso manter a imaginação pura, protegida dos ataques da realidade? A questão tem de ser: é possível encontrar um jeito de fazer as duas coexistirem? (Coetzee, 2010, p. 28 e 29)

Já discutimos, ainda que brevemente, o legado que a cultura barroca dispôs para os espíritos românticos, especialmente sua abertura para a imaginação e seu importante papel criador no exercício da vida concreta. E Lurie conclui sua aula com a seguinte reflexão: “Mas momentos assim não acontecem se não tivermos os olhos meio voltados para os grandes arquétipos da imaginação que trazemos dentro de nós”. (Coetzee, 2010, p. 30)

Nesse desejo pelo “equilíbrio romântico”, nenhum outro país esteve tão próximo de Wordsworth e Coleridge quanto a França. Nas obras de Victor Hugo e Lamartine, a relação entre homem e natureza (realidade exterior) está muito próxima daquela que encontramos na primeira geração romântica inglesa.

A segunda geração romântica será marcada pela perda desse equilíbrio e de sua retomada a partir de elementos oriundos da tradição clássica. Em Shelley, predomina o sentimento, onde se passa diretamente da emoção para o mundo ideal, seguindo para o aperfeiçoamento moral, transgredindo, portanto, a mediação da natureza e do pensamento que se encontra em Wordsworth. Em Byron, misantropo e pessimista, tende-se para o cerebralismo. Apesar de agir como, e reivindicar para si, a imagem de “poeta clássico”, Byron guardou em seu âmago atitudes românticas como o amor à natureza, a angústia e o gosto pelo exotismo do Oriente. Mas o que se destaca em sua criação é sua obra satírica, típico estilo onde a razão deve predominar. Em Keats, postula-se uma disciplina da emoção dentro das concepções de forma orgânica dos primeiros românticos. O equilíbrio é restabelecido.

A presença de elementos clássicos em Keats, neoclássicos em Byron, e gregos em Keats, Byron e Shelley, tem levado muitos dos estudiosos do período a falar num Classicismo dentro do Romantismo. Trata-se, porém - pelo menos no caso da literatura inglesa -, de uma tendência que nasceu das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo. (Vizzoli, 1978, p. 153)

Em outros países, a busca do equilíbrio clássico entre o elemento teutônico e grego também se fez presente. Na Alemanha, tem-se Schiller e Goethe<sup>14</sup>, que faz o casamento de Fausto com ninguém menos que Helena de Tróia. Novalis, - com seu anseio pela morte, sua busca por um ideal inalcançável, a atração pela idade média e pelos contos populares e visão mística cristã, - ainda se mantém fiel ao espírito inicial do movimento. Em Hölderlin, há um classicismo peculiar, que serviu como uma espécie de ponte, partindo da renúncia ao classicismo formal e lógico vigentes para os “verdadeiros ideais gregos” perdidos, em seu lado mais escuro e irracional da cultura helênica (Grécia dionisíaca), incorporando-a à tradição cristã.

Nesse sentido, em toda essa busca por um ideal estético que correspondesse ao que os espíritos românticos sentiam e experimentavam, percebe-se em sua raiz uma profunda necessidade de integração num mundo cada vez mais fragmentado e instável.

Segundo o estudioso alemão Rüdiger Safranski, a quem seguimos o argumento de sua obra *Romantismo – Uma questão alemã* (2007), se o Romantismo configurou uma época, historicamente datada, o mesmo não vale

<sup>14</sup> Enquanto os franceses consideram Goethe um romântico, os alemães o veem como o maior clássico. Simon Schama assinala o encontro entre Goethe e Herder, onde o autor de *Fausto* provavelmente já teria lido *Silvae Criticae*, obra em que Herder expõe suas convicções a respeito do desenvolvimento orgânico de diferentes dialetos e idiomas. A influência de Herder pode ter levado o jovem Goethe, indeciso entre o classicismo e o romantismo, a abraçar este último. Nesse momento, empenhou-se em coligar por toda a Alsácia os elementos do folclore local e baladas. Mas Goethe ainda seguiria, por muitas vezes, a direção oposta. *Paisagem e Memória*, 1996, p. 243. Um dos sinais reveladores desse gênio cambiante goethiano, de extrema elaboração e vigor artístico, está em sua obra fundadora do *Bildungsroman* - e primeira manifestação alemã do “romance social burguês” -, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (publicado em duas partes, a primeira em 1795 e a segunda em 1796). Nesse romance, o humanista Goethe combate a dissolução da realidade em sonhos ou representações puramente subjetivas e busca a educação dos homens para a compreensão prática da realidade. Mazzari assinala que a sedutora beleza romântica das personagens do romance de Goethe “ofuscou a visão dos românticos para a polêmica de Goethe. Wilhelm Meister foi um modelo muito copiado no romance romântico” (2009, p.7). Apenas Novalis reconheceu o humanismo de Goethe e contra-atacou com seu *Heinrich Von Ofterdingen*, onde a formação do protagonista está baseada exclusivamente no conhecimento interior, predominando a contemplação sobre a ação (revelação da divindade: poesia contemplativa).



para o romântico, que é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo demarcado.<sup>15</sup> Assim, Nietzsche, Marx, Wagner e Thomas Mann, mesmo que não se assumissem românticos, o eram, como adeptos de Dionísio. Veremos mais adiante como o romântico adentrou o século XX em mentes brilhantes que expressaram uma visão de mundo ora resignada, ora impetuosa, mas sempre contestadora.

Coadunado com o ângulo de análise de Safranski, Roberto Romano (1981) escreveu uma obra que visava demonstrar o estreito vínculo entre o conservadorismo romântico e a origem do totalitarismo. Para Safranski, a visão heideggeriana de uma política justa em relação ao ser desembocou num fatal romantismo político, o levando a aderir à revolução nacional-socialista. Ainda segundo o autor alemão, o último grande ressurgimento romântico se deu no movimento estudantil de 1968 e seus desdobramentos.

Mas, voltando ao árduo esforço que muitos empreenderam a fim de definir o romântico, Safranski (2007, p. 17) nos apresenta uma preciosa ajuda:

A melhor definição do romântico ainda é a de Novalis: “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo”.

Raymond Williams, em seu *Palavras-Chave [um vocabulário de cultura e sociedade]* (1983, p. 365), destacou, no vocábulo “romântico”, que

novas valorizações do “irracional”, do “inconsciente” e do “lendário” ou MÍTICO desenvolveram-se ao lado de novas valorizações das *culturas populares [folk-cultures]*, nas quais parecia haver alguns desses elementos; e, em uma dimensão diferente, ao lado de novas valorizações da SUBJETIVIDADE relacionadas com a ênfase na imaginação liberada e no forte sentimento ORIGINAL.

<sup>15</sup> Segundo Otto Maria de Carpeaux “O movimento romântico acabara, mas não o Romantismo. Sobreviveu, em forma de inúmeros resíduos e vestígios [...] Mas quanto à segunda metade do século XIX – e quanto ao nosso tempo – a sobrevivência do Romantismo é um fato, e isso não somente na poesia simbolista de 1900, mas também na ficção. Balzac é o patriarca do romance realista, mas seus enredos são, quase sempre, romanticamente melodramáticos. Realidade de verdade é Flaubert, mas suas atitudes antiburguesas são caracteristicamente românticas. Aos romances de Zola ninguém negará o brio de um romantismo hugoniano: depois da *Legende des siècles* escreveu a ‘legende Du siècle’”. (Carpeaux, 1978, 164)

Para o estudioso Gerd Bonheim, a cultura alemã é basicamente romântica. A Reforma resultou no isolamento da Alemanha durante cerca de dois séculos e, portanto, no seu rompimento com a cultura latina, racionalista. Houve ainda em seu território uma série de movimentos para reintegrá-la à Europa e reabilitar seus valores. A *Aufklärung* (Ilustração) teve em Kant o seu grande representante, que a definia, em seu famoso texto *O que é a Ilustração?*<sup>16</sup>, como a saída do homem de sua minoridade intelectual ao pensar por si mesmo. *Sapere aude!* Mas logo surgiria o *Sturm und Drang* e, finalmente, o Romantismo, que se estenderia a todo o continente europeu. Como vimos anteriormente, durante o século XIX o historicismo alemão combateria Kant e Hegel como francófilos universalistas.

Até aqui, apontamos algumas das características do pensamento romântico bem como do ambiente em que ele emergiu. Mas o que é o Romantismo? Estaria ele limitado às manifestações artísticas e literárias de um período e lugar bem demarcado? Essa pergunta nos leva às mais diversas respostas, todas possíveis, mas nenhuma suficiente. Como escola, tendência, estética, fenômeno histórico datado e localizado, ou estado de espírito, a questão é multiforme. Seguindo Lukács, Michael Löwy (1990, p. 12) propõe identificar um traço comum:

Inapreensível, contraditório, proteiforme, essa nebulosa parece escapar a toda definição, a toda caracterização precisa. Sem querer decidir o debate, e a título de hipótese de trabalho, parece-nos que um dos traços mais fundamentais do romantismo, enquanto corrente sociopolítica (aliás, inseparável de suas manifestações culturais e literárias), *é a nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo.* (grifo do autor)

Metodologicamente weberiano, o estudo de Löwy opta pela construção de “tipos-ideais”, a fim de captar as múltiplas facetas do movimento romântico, reconhecendo a variada articulação entre os “tipos” na obra de cada autor. Assim, temos pelo menos quatro tipos de matriz romântica:

1. *Romantismo “passadista” ou “retrógrado”*, que visa restabelecer o estado social precedente. Novalis aparece aqui como seu forte representante. Trata-se de

<sup>16</sup> Em seu belo ensaio *O que são as luzes?*, Foucault define que a filosofia moderna é, em eco, a tentativa de responder a essa questão lançada, há dois séculos, com tanta imprudência. FOUCAULT, Michel. *O que são as luzes?* In: \_\_\_\_\_ (2000). *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.*

um retorno à Idade Média católica, anterior à Reforma, à Renascença e ao desenvolvimento da sociedade burguesa;

2. *Romantismo conservador*, que deseja a manutenção da sociedade e do Estado existente em países não impactados pela Revolução Francesa (Inglaterra e Alemanha, nos fins do séc.XVIII) e a restauração das instituições que existiam na França em 1789. Tem em Edmund Burke seu primeiro representante;

3. *Romantismo desencantado* que, ciente da irreversibilidade do capitalismo, se resigna, mesmo que tenha de conviver com suas mazelas. Este partido é tomado pelos sociólogos alemães da virada do século, tais como Tönnies e, de certo modo, Weber;

4. *Romantismo revolucionário ou utópico*, que procura uma saída na esperança do futuro. A nostalgia do passado não desaparece, mas se transforma em tensão voltada para o futuro pós-capitalista. Pensadores socialistas, como Fourier, Landauer e Bloch fazem parte dessa corrente.

Uma concepção tão abrangente abre espaço para identificar traços românticos em pensadores “aparentemente” tão distantes dessa tradição, como é o caso de Karl Marx. Porém, não nos cabe aqui abordar as implicações dessa concepção, mas sim salientar a dimensão subversiva que certo romantismo pode carregar em si, ao questionar e reagir ao advento do capitalismo, não apenas pelas suas mazelas sociais, mas pelo processo mais amplo que o acompanha, designado por Weber como “desencantamento do mundo”. Como destacou Merquior (1972, p. 146) seguindo Mannheim, o romantismo como antítese da razão iluminista,

(...) foi uma estratégia de resgate das atitudes de vida de origem, em última análise, religiosa, reprimidos pela marcha do racionalismo capitalista – mas uma rememoração do “irracional” levada a efeito no plano da reflexão. O romantismo não foi uma cultura tradicional, e sim um movimento cultural tradicionalista. O sufixo revela bem o lado programático, consciente e refletido da sua tentativa de reviver – contra o mundo desenfeitado, dessacralizado dos tempos modernos, abertamente exaltado pela Ilustração – o tradicional, apelidado de irracional.

Um traço romântico característico aparece em Marx<sup>17</sup> e Engels a partir de 1860 (Lowy, 1991). Graças ao contato com os trabalhos de certos autores, como o antropólogo Morgan, passam a manifestar um interesse crescente por formações sociais pré-capitalistas, em especial a “comunidade primitiva”. Mas o que é mais indicador de uma aproximação com um certo tipo de romantismo, no argumento de Lowy (1991, 22), é uma carta de Engels a seu amigo.

Numa carta a Marx, de 15 de dezembro de 1882, queixa-se da persistência em Maurer do “preconceito da Filosofia das Luzes, segundo o qual, a partir da obscura Idade Média, teria acontecido necessariamente um progresso constante para o melhor: isso o impede não somente de ver o caráter antagônico do progresso real, mas também alguns de seus reveses”.

Segundo Lowy, essa passagem revela uma síntese do posicionamento de Engels (e Marx), ou seja, a recusa do progressismo linear e ingênuo que considera a sociedade burguesa como universalmente superior às formas sociais anteriores; a compreensão do caráter contraditório do progresso; e o reconhecimento de que a civilização industrial/capitalista representa, em certos aspectos, um recuo, do ponto de vista humano, em relação às comunidades do passado.

Desse modo, a cultura romântica, não obstante o farto vínculo que possui com a literatura e as artes em geral, não se limita a elas, demonstrando ser uma postura de espírito que combina uma inconformada visão de mundo e jogo de ideias, na busca de outros mundos possíveis que estão para além do visível.

## 1.2 Um Romantismo à brasileira

Sobretudo compreendem os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo.

José de Alencar

---

<sup>17</sup> Ver mais em ROMANO, Roberto. *Corpo e cristal: Marx romântico*, 1985.

O romantismo encontra no Brasil sua “oportunidade histórica”, como bem observou Antônio Cândido. Coincidindo e se ajustando ao espírito da Nação ainda por formar-se, foi reapropriado de forma original de acordo com as particularidades locais, sem perder seu elo com a matriz europeia. Era 1822 quando o Estado brasileiro se emancipa sem uma base de referência vigorosa para fazer dos habitantes desse imenso território autênticos “brasileiros”.

É devido ao caráter próprio do romantismo, particularista, relativista, enfático em apreender as singularidades de um povo, de uma nação, de um espírito específico, que podemos entender como se configurou o pensamento romântico no Brasil, país desprovido de transformações profundas do modo como ocorria na Europa e que propiciaram o surgimento da cultura romântica no Velho Mundo (Coutinho, 1975).

Porém, deve-se ter cuidado ao falar de romantismo em terras brasílicas para não sermos levados a uma identificação integral com o pensamento europeu, “de que constitui ramificação cheia de peculiaridades” (Cândido, 2007). Aqui, bem como nos demais países recém-independentes, a fecundidade do romantismo se dará na medida em que se aliará ao nacionalismo, onde o escritor cultivará um senso de dever patriótico a partir da inserção da literatura num projeto construtivo mais amplo, como instrumento de edificação e engrandecimento da nação.

Alcançada a independência política, tornava-se urgente sua consolidação por meio da criação de elementos peculiares e distintivos do Brasil e, por conseguinte, pelo cultivo de um sentimento de fidelidade e serviço à pátria. O sentido de missão dá o tom para os literatos românticos. Se na literatura colonial os escritores voltaram-se sobretudo para as belezas naturais do país, durante o período romântico há um forte interesse tanto para as características do país como, especialmente, do brasileiro, como povo e indivíduo.

Nesse sentido, a criação e difusão da ideia de nação no Brasil, enquanto persuasão dos “brasileiros” como pertencentes a uma pátria, foi obra do pensamento romântico (Ricupero, 2004). É no seio de uma jovem nação, incerta quanto ao seu futuro e o modo de construí-lo, que o romantismo encontraria terreno fértil para suas ideias. Seus temas, e a maneira com que os tratou, ajustados à necessidade de demarcar as peculiaridades originais de um território e

seu povo, pareciam servir ao propósito de criar um espírito nacional a partir da reunião do que seria o “povo brasileiro”. Desse modo, os símbolos românticos (figuras, ideias, imagens) basilares criados pela literatura nacionalista - focada no que era próprio da nação, que a constituía em sua diferença-, são o índio,<sup>18</sup> a natureza brasileira e a linguagem.

O modo como a cultura romântica pensou a nação no Brasil parece encontrar correspondências com a famosa conferência de Renan, onde, após levantar alguns dos fatos que seriam erroneamente associados à conquista de um “direito nacional” (raça, língua, religião, comunhão de interesses), o historiador francês arremata

A nação é uma alma, um princípio espiritual. [...] a posse em comum de um rico legado de lembranças; o consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a fazer valer a herança que recebemos indivisa. A nação, como o indivíduo, é o resultado de um longo passado de esforços, de sacrifícios e devoções. (Renan, 1997, p. 39)

Não obstante o impasse da crítica em enxergar nesse período a “formação” ou a “autonomia” da literatura brasileira, o momento não deixa de ser “decisivo”<sup>19</sup>. Dotados de um agudo senso de dever patriótico, os escritores utilizaram deliberadamente a literatura como arma poderosa na consolidação de nossa independência, uma vez que apenas a emancipação política e a construção da máquina estatal não seriam suficientes para compor uma nação plena e garantir seu lugar no concerto das nações cultas. A novidade da geração romântica estaria

<sup>18</sup> O interesse que os escritores românticos nutriram pela natureza americana e os aborígenes foi despertado pela obra de Chateaubriand, que lhes revelou uma matéria literária que eles tinham em sua própria terra. “Os índios constituíam uma matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens: eram aquela origem mítica necessária a toda nação; eram nossa parte original, não-européia; já quase exterminados, prestavam-se a todas as fantasias; serviam de biombo para os negros, que estavam demasiado próximos e suscitavam a questão espinhosa da escravidão, cuja abolição só se tornou tema literário quando iminente, por consenso e pressão internacional”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*, 2007, p. 38.

<sup>19</sup> Afrânio Coutinho (1976), em crítica dirigida a Antonio Cândido, afirmou que a literatura brasileira “formou-se” com o Barroco, a despeito de não ser ainda uma literatura orgânica funcionando como um sistema coerente. Com o arcadismo-romantismo, ela teria alcançado sua autonomia. Com o modernismo, atingiu sua maioridade. Ver também *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, do poeta e crítico Haroldo de Campos.

nessa atribuição de sentido patriótico à literatura, uma finalidade que a ultrapassa. Para Antonio Candido (2004, p. 19),

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa de reivindicação de autonomia espiritual.

Segundo Abel Baptista, os românticos brasileiros viveram a ilusão de dois começos: o do Brasil como nação independente, e da literatura enquanto independente e deveras nacional. O romantismo brasileiro ia além de um programa de nacionalização literária, pois teve o mérito histórico de fundar a literatura brasileira como projeto moderno. A inserção do Brasil na modernidade se deu pela via das letras e dos debates intelectuais do período que, aliando as leituras de autores estrangeiros e o enfrentamento ante a condição de país recém-independente, promoveu uma profícua circulação de ideias e teorias que não cabem em formulações sociológicas do tipo “ideias fora do lugar” ou que pense a realidade nacional por aquilo que lhe falta<sup>20</sup>. O Brasil do século XIX produziu ideias.

Desde modo, os românticos brasileiros viveram o seu romantismo em acordo com o presente [...] fundar uma literatura nacional brasileira implicava cortar com o passado, clássico e colonial ao mesmo tempo, ou seja, a novidade, a originalidade e a invenção, lugares-comum da nossa época. (Baptista, 2003, p. 28)

Após 1822, deveríamos optar por um modelo que se desviasse do colonial, luso e ibérico que nos foi imposto e que impedia a formação de uma nação autônoma e moderna. Se, para Afrânio Coutinho - crítico de Antonio Candido e seu conceito histórico-sociológico de literatura como “fenômeno de civilização” - e para quem a literatura é expressão de um “espírito nacional brasileiro”, o barroco no Brasil teve um caráter essencialmente nativista como reação ao quinhentismo e ao espírito renascentista português, para Cândido essa reação se

<sup>20</sup> Ver em: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

deu pela primeira vez apenas com o Arcadismo e o Romantismo, este último voltado quase que inteiramente para a França.

Se do ponto de vista econômico a Inglaterra é quem tem a primazia sobre o consumo brasileiro, em geral, do ponto de vista artístico-literário, pouco se conhece sobre os ingleses e é da França que nos chegam os novos romances e folhetins a serem consumidos. (Barel, 2002, p. 24 e 25)

A difusão da França como referência cultural para a jovem nação se iniciará antes mesmo do processo de Independência política, quando D. João VI providenciará a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e a fundação de uma Escola de Belas-Artes de moldes franceses com o intuito de civilizar a nova capital do reino, dotando-a de significativas inovações arquitetônicas, urbanísticas e artísticas e gerando consequências para a nascente classe intelectual. “Separando-nos de Portugal, voltamo-nos para a França cuja missão nessa época foi a de ‘acordar, instruir e guiar as nações’”. (Picard, 2005, p. 282)

Mas como nos expressar de forma autônoma e original se o fazemos na língua do opressor português? Como evitar o dano de produzir para “opulentar o tesouro da metrópole”? Quais temas deverão permear a literatura brasileira que se inaugura? Quais caracteres devem compor uma literatura nacional?

A resposta a essas antinomias virá justamente de um francês, fundador da teoria e da nossa historiografia literária: Ferdinand Denis. Jovem e fascinado pela realidade brasileira (sua natureza exuberante, seus costumes estranhos, a rudeza do clima, a cidade, o campo), o estrangeiro formulará, quatro anos após a Independência, o problema que acompanhará os intelectuais brasileiros durante os anos posteriores: a necessária, e não menos importante, “independência literária”<sup>21</sup> da nação. Em seu *Resumo da História Literária do Brasil* (1826), Denis formula as diretrizes para uma literatura autônoma e original.

<sup>21</sup> O campo de ação por excelência é a própria literatura, que, diferentemente da história, não deveria sofrer a ação das modificações geradas pela inapelável marcha da civilização (marcas do europeu), mas sim registrar a permanência dos valores primordiais, marcas originais da terra americana. Maria Helena Rouanet levanta a questão de que, se qualquer escrito que servisse à pátria era “útil e precioso”, isso não significava que era literatura. “Tornava-se necessário encontrar um elemento de diferenciação para esta atividade considerada ‘nobre’ relativamente a todos os discursos patrióticos que estavam sendo postos – pelo menos até certo ponto – em pé de



Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem na grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza muito favorável ao desenvolvimento do gênio, esparze por toda parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons; e não é como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem [...] Lamente as nações exterminadas, excite uma piedade tardia, mas favorável aos restos das tribos indígenas; e que este povo exilado, diferente na cor e nos costumes, não seja nunca esquecido pelos cantos do poeta; adote uma nova pátria e cante-a ele mesmo. (Denis, 1978, p. 37 e 38)

E ainda em relação ao papel da França,

Mas, fato verdadeiramente notável é a influência que nossa literatura exerce hoje em dia sobre a dos brasileiros. Orgulham-se estes dos autores que fixaram a sua língua; mas lêem os poetas franceses, conhecendo-os a quase todos. O papel que nos cabe desempenhar nesse país é ainda muito significativo. (Denis, 1978, p. 41)

Denis se baseia no princípio moderno de que um país que detém uma fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria ter sua literatura particular, que o expresse, pois está relacionada com a natureza e a sociedade de cada lugar (Candido, 2004). Desse modo, os costumes, a natureza e o indígena (autêntico habitante do continente americano) são temas de grande inspiração poética a serem descritos, produzindo assim uma literatura nacional. Em sua interpretação de nossa vida literária, o viajante estrangeiro observa que a literatura brasileira nasce no século XVIII, estendendo sua análise sobre os árcades mineiros como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, cuja obra vinculada ao tema indianista será modelo para os que estavam fazendo literatura em sua época.

Além de Denis, Almeida Garret, introdutor do romantismo em Portugal, também insistiu na necessidade que o Brasil tem de uma literatura autônoma, e verifica com tom pesaroso que a educação europeia tenha apagado o espírito nacional nos poetas brasileiros.

---

igualdade. E foi assim que a ‘Escola romântica’ brasileira fez o movimento de aproximação ao romantismo francês, cuja retórica se constrói sobre a eliminação da reflexão sobre o primado concedido à elevação, compreendida como a faculdade de dizer, por meio de ‘belas palavras’, aquilo que todos conhecem e admitem como verdade, embora não saibam expressá-lo da mesma maneira”. ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, 1991, pp. 255 e 256.

Outro estrangeiro que contribuiu no lançamento das bases de nossa história literária foi Ferdinand Woolf. Com seu *Brasil literário. História da Literatura Brasileira*, publicado em 1862 sob o patrocínio de D. Pedro II e possível graças às informações e materiais fornecidos pelos românticos Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre em Viena, Woolf retoma alguns posicionamentos do primeiro no que se refere à influência mesológica sobre a literatura e dá destaque ao papel da natureza para a autonomia literária da nação, não meramente enquanto tema (como aparece no *Resumé* de Denis), mas também como fator determinante das formas de expressão. A literatura foi trazida ao Brasil pelo colonizador. Desprovidos de cultura literária, os indígenas só poderão intervir de forma indireta na literatura, a partir do cruzamento com os portugueses, formando após dois séculos o caráter brasileiro e sua literatura.

Primeira visão orgânica da literatura nacional, seu texto demarca os sucessivos períodos pelos quais passou a literatura no Brasil até os dias atuais (1840-1862): Inicia com os jesuítas e colonos portugueses imitadores dos modelos português e espanhol; se expande no século XVIII com a fundação de sociedades literárias, persistindo a imitação; ao fim do século desponta a escola de Minas Gerais como principal representante desse movimento; adquire caráter nacional, no século XIX, com os românticos sob influência direta das literaturas francesa e inglesa. E conclui:

Por imperfeito que seja este ensaio, o leitor poderá tirar daí, com certeza, os resultados seguintes: A literatura brasileira pode pretender, a justo título, que a consideremos verdadeiramente nacional; por esta qualidade, tem um lugar marcado no conjunto das literaturas do mundo civilizado; enfim, notadamente no último período, desenvolveu-se em todas as direções e produziu nos principais gêneros obras dignas da atenção de todos os amigos das letras (Wolf, 1978, p. 180)

Mas é num texto de 1843, escrito por Santiago Nunes Ribeiro, que a crítica alcança maturidade e lucidez. *Da nacionalidade da literatura brasileira*, publicado na revista *Minerva Brasiliense*, desenvolve as ideias correntes e afirma a autonomia da literatura brasileira desde as origens. Aqui, não há motivos para se lamentar, no passado, a sujeição dos árcades às normas clássicas, uma vez que consistia a orientação estética padrão de seu tempo. Priorizando a correlação entra

a obra e sua época, a crítica romântica não deveria ser dogmática, presa a modelos rígidos. Desse modo, Ribeiro “(...) não apenas avaliou com maior pertinência a produção literária no Brasil, mas estabeleceu a primeira divisão satisfatória de suas etapas”. (Candido, 2004, p. 36)

A poesia brasileira da época anterior à independência foi o que devia ser. Porventura poderia ela ser a expressão das ideias e sentimentos de outros tempos? [...] Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo. (Ribeiro, 1980, p. 51)

Entre os anos que separam o texto de Denis e o marco inicial do romantismo brasileiro em 1836, as ideias programáticas do *Resumé* serão amadurecidas pelos intelectuais do período, tais como a consciência de autonomia, a busca de um passado literário e o destaque para temas nativistas. Em suma, o pendor para a cultura romântica que, àquele momento, ainda não havia sido assim nomeada.

Em 1829, portanto três anos após o texto de Denis, Januário da Cunha Barbosa compõe o *Parnaso Brasileiro*, a primeira antologia da literatura brasileira, composta pelos poetas nativos. Em sua nota de abertura, *Ao Público*, Januário afirma que seu intuito era,

(...) tornar ainda mais conhecido no mundo literário o gênio daqueles brasileiros, que, ou podem servir de modelos, ou de estímulo à nossa briosa mocidade, que já começa a trilhar a estrada das belas letras, quase abandonada nos últimos vinte anos dos nossos acontecimentos políticos. (Moreira, 1998, p. 84)

Para ele, a literatura se definia como sendo aquela produzida por brasileiros de nascimento. Mas o debate em torno da necessidade ou existência de uma literatura nacional separada e diferente da portuguesa está ausente. Na sua origem e formação, esse será um problema posto somente pelos românticos, buscando delimitar os caracteres e as condições que autonomizam a literatura brasileira e o momento em que esse processo ocorreu. Seu objetivo era, entretanto, reunir as melhores poesias de nossos poetas, a fim de que sejam divulgados no mundo literário e possam servir até mesmo de modelo e estímulo

aos que davam os primeiros passos nas belas-letas da jovem nação. Para que estes se aperfeiçoassem, a partir do exemplo modelar dos poetas maiores,

Não era necessário uma história da literatura. A única operação histórica requerida era o estabelecimento de uma fronteira entre um momento passado de desordens e a nova ordem presente que se abria. O “Parnaso Brasileiro” é, por isso, uma coleção de exemplos, e não uma narrativa histórica do desenvolvimento de uma literatura. (Araújo, 2008, p. 111 e 112)

Entre os vários elementos que uma nação civilizada deve possuir, a literatura nacional tem seu lugar assegurado. As letras poderiam contribuir, também, para um clima ameno, neutralizando as animosidades e adoçando costumes, necessário a uma nação civilizada. Segundo Valdei Lopes de Araújo, ao demarcar enfaticamente um “agora”, frente a um passado próximo de lutas, “Agora porém que o Brasil, felizmente desassombrado da opressão antiga...” (Araújo, 2008, p. 110), Januário demonstrava o desejo de se afastar de um momento instável que tardava em passar. Pouco tempo depois, D. Pedro I seria afastado do poder, iniciando o período conturbado da Regência, frustrando, assim, a empresa de Januário em iniciar um período pacífico favorável às letras. É nesse momento que Magalhães termina seu ensaio em tom pesaroso, mas entusiasmado.

Tu vais, oh livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa Pátria; onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta todas as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo: tu vai como uma folha no meio da floresta batida pelos ventos do inverno, e talvez tenhas de perder-te antes de ser ouvido, como um grito no meio da tempestade. (Magalhães, 1980, p. 41)

É no Velho Mundo (França), em 1836, que surge nosso “manifesto romântico” com os jovens brasileiros Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto Alegre, membros da nossa diplomacia cultural na Europa (Barel, 2002). Bem acolhidos em Paris por Ferdinand Denis e Monglave, lançam a revista *Niterói*, com o subtítulo *Sciencias, Lettras e Artes. Tudo pelo e para o Brasil*. Trazendo no título uma palavra indígena, o periódico já dava os primeiros sinais de um programa nativista.

De caráter eclético e multitemático (artes, literatura, ciência, filosofia, música astronomia, economia, física, química), denotando ausência de

especialização, a revista, em seus dois únicos números, se apresenta como um vigoroso instrumento de afirmação nacional, consolidando o papel da França enquanto referência primordial para a nossa vida espiritual. Além disso, seus idealizadores apresentavam um claro interesse em demarcar seu público leitor. Como bem assinalou Ana Beatriz D. Barel (2002, p. 38),

A intenção dos autores de Niterói é a de atingir o dito “leitor comum”, o homem ordinário, do povo, diferenciando-o do especialista, do intelectual, “dos homens exclusivos, que de todo se dedicam às ciências” [...] Nada mais romântico, por outro lado, que aliar nacionalismo e apelo popular, ecletismo e erudição numa publicação que se queria representativa de uma identidade em formação e em sintonia com os valores da vanguarda cultural internacional, então liderada pela França.

Porém, tal público não passaria de uma entidade ficcional, visto a pouca difusão do idioma português na Europa e o desconhecimento de nossa literatura, bem como da portuguesa, pelos demais países, o que possivelmente contribuiu para a efemeridade da revista.

É em seu primeiro tomo que encontramos o texto oficial que inaugura o romantismo brasileiro: *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil – estudo preliminar* de Gonçalves de Magalhães, que, junto com o prefácio de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), funda a nova sensibilidade. Em relação ao passado colonial, Magalhães é enfático:

O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência, e de seu orgulho [...] Para o brasileiro, no seu país, obstruídas e fechadas estavam todas as portas e estradas que podiam conduzi-lo à ilustração. Uma só porta ante seus passos se abria; era a porta do convento, do retiro, e do esquecimento” ( Magalhães, 1980, 28)

# NITHEROY.

## REVISTA BRASILIENSE.

SCIENCIAS, LETTRAS, E ARTES.

Tudo pelo Brasil, e para o Brasil.

Tomo Primeiro.

Nº. 1º.



Paris.

DAUVIN ET FONTAINE, LIBRAIRES,  
PASSAGE DES PANORAMAS, N° 35.

1836.

Imagem da capa do tomo primeiro da revista Nitheroy, 1836.

Mas no passado literário também havia exemplos válidos para o desenvolvimento e avanço dos temas nacionais. Santa Rita Durão e Basílio da Gama, lembrados por Denis como modelos, também constarão nos escritos dos jovens da *Niterói*, com seus poemas pincelados de “cor local” e trato indianista. Figuras tão diferentes quanto Porto Alegre, Santiago Nunes, Álvares de Azevedo

e José de Alencar manifestaram-se favoravelmente às obras dos árcades mineiros como encarnação do espírito nacional e particularista, “que os românticos desejavam a todo custo vislumbrar no passado, a fim de sentir a presença de uma tradição que apoiasse e desse foros à sua tomada de consciência.” (Candido, 2004, p. 191). Nesse sentido, um poema como *Caramuru* (1781) desempenhará um importante papel na demonstração de uma continuidade das manifestações dos traços peculiares nacionais, do meio e do homem, na vida espiritual.

Enunciando a adoção de uma nova estética política e cultural, o autor reforça a filiação ao modelo francês.

Se compararmos o atual estado da civilização do Brasil com o das anteriores épocas, tão notável diferença encontraremos como se entre o fim do século passado e o nosso tempo presente ao menos um século medeara [...] Com a expiração do domínio português muito se desenvolveram as idéias. Hoje o Brasil é filho da civilização francesa, e como Nação é filho dessa revolução famosa que abalou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura e os cetos dos reis. (Magalhães, 1980, p. 33)

E foi da França que Magalhães herdou fortemente a filosofia eclética, pela qual ficou fascinado e que, com sua proposta de conciliação de todos os sistemas, podia atender às exigências de apaziguamento de um período sociopolítico instável como a Regência. Segundo Cruz Costa (1967), a filosofia eclética no Brasil está vinculada ao momento de estabilidade que se seguiu ao advento e consolidação do regime monárquico de D. Pedro II, nos decênios 1840-1850.

Ao longo de seu ensaio, Magalhães apresenta suas diretrizes românticas, quais sejam: a recusa da imitação dos textos clássicos em prol da natureza, dando vazão à originalidade do gênio criador - “Quanto a nós, a nossa convicção é que - nas obras do gênio o único guia é o gênio; que mais vale um vô arrojado deste, que a marcha refletida e regular da servil imitação”; a adoção do verso livre e sem moldes pré-concebidos para a composição poética, dando liberdade ao discurso e ao sentimento, - “Convém, é certo, estudar os antigos e os modelos dos que se avantajaram nas diversas composições poéticas, mas não escravizar-se pela cega imitação”; o sentimento religioso que atribui à poesia uma função moral, - “O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde

morrem quantos aí procuram aplacar a sede”. Magalhães professa ainda sua crença nos valores da civilização moderna e no progresso, engendrados pela Revolução Francesa e sua tarefa de esclarecimento dos povos. “A *Niterói* assume, como se pode verificar, um papel de divulgação de ideias da nova escola, uma reivindicação de literatura nacional mas, acima de tudo, uma explicitação da hegemonia cultural francesa nas letras brasileiras”. (Barel, 2002, p. 49)

Essa parece ter sido sua principal contribuição: não a fundação do movimento romântico no Brasil, nem o oferecimento de um manifesto romântico que institua o novo padrão estético no país, mas o esforço em germinar uma identidade cultural nacional única e original, pressuposto para uma nação moderna no século XVIII.

Tendo em vista essas questões, Barel, a quem seguimos aqui, chega a lançar até mesmo a hipótese de que *Niterói* desempenhasse mais uma função diplomático-documental, sem grandes intenções literário-artístico-científicas, como possa parecer a um olhar mais descuidado.

Desse modo, esse romantismo inicial foi antes de tudo programático, convivendo em harmonia com a tradição (Candido, 2004). Seus mentores ainda escreviam tragédias nos moldes clássicos e epopeias. N’A *confederação dos Tamoios*, poema de dez cantos publicado em 1856, Magalhães narra uma rebelião de índios contra o colonizador no século XVI<sup>22</sup>. Após sete anos de preparo (foi encomendado pelo Imperador a fim de promover uma história da nova nação), com o propósito de se estabelecer como a grande demonstração da legitimidade nacional do tema indianista, o poema é muito mal recebido pela crítica e será

---

<sup>22</sup> Segundo Roque Spencer, Magalhães buscava criar uma literatura nacional como “projeto de vida” brasileira. Antes, tínhamos duas epopeias “clássicas”: o *Uruguai* e *Caramuru*. Porém, ambas foram criadas num momento não inteiramente nacional da existência brasileira. Agora, faz-se patente o país recém-independente retomar o seu passado (na forma de um símbolo ou episódio contido nele) e lançar uma nova luz. Idealizar as origens com fins de assentar o presente e, especialmente, o futuro. Ligada ao mito, a epopeia é o gênero que se presta a essa revalorização do passado que fundamenta a nacionalidade nascente. “Nesse sentido, Magalhães continua romântico ao converter-se em poeta épico: não propriamente pela escolha do gênero, mas pela deliberação nacionalista com que o faz, pela busca da singularidade nacional que se delineia entre os habitantes primitivos do País e por uma ‘filosofia poética da história’ pela qual se justifique a incorporação desse passado ao presente, pela mediação necessária da civilização europeia”. BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo: Gonçalves de Magalhães*, 1973.



centro de polêmica nos jornais da época, sobretudo a discussão travada entre o Imperador, que assinava sob o pseudônimo de “Outro amigo do poeta”, e José de Alencar, que assinava como “Ig”.<sup>23</sup> Alencar atacava a “chateza” de conceitos de que abusava Magalhães, que tornava sua obra desinteressante e pesada.

O imperador jamais desconfiaria de que a produção da epopeia viesse a gerar um divisor de águas. A polêmica produzida em torno do poema de Magalhães rompeu a unidade da fase ultra-romântica, desfazendo a coesão dos intelectuais em torno do projeto e anunciando outras possibilidades que iam além do controle da Corte. Alencar foi o representante dessa primeira ruptura, porque ele inaugurou a polêmica em torno de “A confederação dos tambores”, dirigindo para si o olhar do imperador, que viria a se intrometer pessoalmente na questão. (Rodrigues, 2001, p. 91)

José de Alencar, como bem assinalou Afrânio Coutinho, ocupou o centro da crítica literária romântica. Arguto e perspicaz, soube aplicar as teorias literárias e estéticas de sua época às análises das obras de seus pares. Não só pela sua obra poética, mas por suas inúmeras críticas presentes em seus prefácios, posfácios e polêmicas, Alencar detém o maior destaque no processo de integração nacional da literatura.

Em sua série de cartas sobre o poema épico de Magalhães, podemos observar a nítida diferença de perspectiva entre este e o escritor cearense no que se refere à compreensão das formas e temas que devem pautar a literatura nacional.

Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto [...] se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares [...] Ia-me esquecendo o

<sup>23</sup> José Guilherme Merquior destaca o episódio em que D. Pedro, tomando as dores do seu valido, também encomendou réplicas aos seus estimados românticos portugueses, a fim de fortalecer a trincheira pró-Magalhães e atacar Alencar. Mas numa dessas o tiro saiu pela culatra, quando Herculano, que já saudara Gonçalves Dias, respondeu ao Imperador confessando que achava *A Confederação* um verdadeiro fiasco. Alencar questionou a validade estética da obra de Magalhães, negando-lhe brasilidade intrínseca e sugerindo formas literárias mais novas, como o romance histórico de Scott, que poderia ser mais eficaz no enriquecimento de nossas letras. MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*, 1979, p.79.

poema: é natural! A descrição do Brasil inspira-me mais entusiasmos do que o Brasil da descrição. O poeta no seu poema descuidou-se inteiramente da forma, o que aliás é natural, pois o estudo da poesia estrangeira provavelmente fez-lhe perder o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português. Há no seu poema um grande abuso de hiatos, e um desalinho de frase, que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua. (Alencar, 1980, p. 80, 81 e 83)

A primeira geração romântica, tendo em Gonçalves de Magalhães (ocidentalista) seu principal mentor, preocupou-se com o Estado, aliando literatura e política - afinal, eram homens vinculados ao corpo diplomático brasileiro, deputados, senadores, ministros, e, portanto, vinculados intimamente à máquina estatal - a partir de um modelo que assegurasse a construção da nacionalidade.

Mas foi da segunda geração,<sup>24</sup> com José de Alencar (nacionalista), que veio uma proposta mais rica e original para pensar o Brasil, não enquanto Nação sem vida, produção fria de um modelo cosmopolita e exógeno, como a que vemos em Magalhães e seu poema épico *A Confederação dos Tamoios*, que visa legitimar o Estado Imperial. O esforço de Alencar ao “pintar” o Brasil em suas cores locais é feito na medida em que ele experimenta o meio na condição de sujeito sensível, numa atitude que vai de seu âmago subjetivo, do seu sentimento íntimo de romancista e aflora em uma operação estética que *ficcionaliza* o real para apreendê-lo de maneira compreensiva.

Em Alencar, não é a Nação portentosa que posa para o artista. O romancista está focado na busca da expressão de uma brasilidade, não na nacionalidade. O Brasil não é um “ente” suspenso sobre os sujeitos, mas é experimentação viva.<sup>25</sup> A natureza, longe de ser meramente a fauna e flora que

<sup>24</sup> A periodização proposta aqui está relacionada ao recorte do trabalho, cujo enfoque está no debate sobre a entrada do Brasil na modernidade, expresso pela querela no interior do próprio movimento romântico. Tradicionalmente, a historiografia literária estabeleceu diversas fases do Romantismo no Brasil. Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura brasileira*, identifica quatro grupos: 1) Inicia-se com o grupo fluminense e o manifesto contido na revista Niterói (1836); 2) Compreende os anos 1840-1850, onde, sob influência de Chateaubriand, Walter Scott, Balzac, Eugene Sue, Cooper, predominam a descrição da natureza, o panteísmo, a idealização do selvagem, o indianismo; 3) A influência de autores como Byron, Musset e Lamartine, levam os escritores do decênio 1850-1860 a expressarem um individualismo e subjetivismo marcados pela dúvida e desilusão; 4) Após 1860, tem-se um Romantismo liberal e social, envolto nas lutas pelo abolicionismo e pela Guerra do Paraguai.

<sup>25</sup> Márcia Naxara ressalta que “os significados registrados a partir da subjetividade do artista que constrói imagens também da subjetividade em que se considera, privilegiadamente, as sensações e

ocupa o espaço físico-geográfico brasileiro, é o sentimento sublime que o sujeito criador experimenta ao agir sobre o meio e receber as respostas deste. Em seu nacionalismo literário, busca a diferença particular, não a semelhança que produz uma unidade artificial. Com sua obra, uma vigorosa cultura romântica se configurou no Brasil a fim de dar-lhe uma interpretação condizente com o que havia de mais próprio nele. Assim nos diz o sempre lúcido Antônio Cândido (2004, p. 45)

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou seguir sob a forma do romance, a começar por O Guarani (1857).

Alencar tenta, assim, elaborar uma história geral da civilização brasileira, escrita através de seus romances. Como bem destacou João Cézar (1999), Alencar nunca se submeteu à autoridade dos historiadores. O romancista tinha a pretensão de oferecer uma interpretação do passado que podia muito bem ser mais verdadeira que os relatos dos cronistas e dos historiadores, dos quais por vezes discordava. Segundo Régis Lopes, em artigo onde compara as versões para a história do Ceará dos primos José de Alencar e Tristão de Alencar Araripe,

As notas de Iracema não são, portanto, simplesmente coisas secundárias, pois funcionam em uma lógica argumentativa para dar à fábula uma base de fato. Nesse caso, o fato é o argumento, as notações avisam ao leitor que, em sua rede, ele está diante de uma lenda verdadeira, originária da pesquisa. Além disso, há, antes da narrativa, um “Prólogo” e um “Argumento Histórico”, depois uma “Carta” e ainda um “Pós-Escrito”, colocado na segunda edição. É um excesso de informações, ou melhor, uma avalanche de defesas e ataques diante das posições contrárias. Cercando Iracema, e na sua própria constituição narrativa, há vários indícios de um longo trabalho de investigação sobre o Brasil no tempo colonial. (Lopes, 2007, p. 12)

---

sentimentos ambivalentes dos homens, da sua vivência e do seu imaginário”. Ainda segundo a autora, em reação aos universais que pairam sobre o tempo e o espaço, o subjetivismo e a individuação tornam-se características básicas do romance. A dimensão ‘original’ da experiência individualizada do que é contado na narrativa e do como a narrativa se constrói para contar o enredo ficcional. NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade romântica*, 2004, p.241.

Alencar chegava a questionar até mesmo o método de investigação dos historiadores de seu tempo. No mesmo “argumento histórico” de *Iracema*, citado por Régis Lopes, o romancista ressalta a importância da tradição oral enquanto fonte para a história, numa época em que o “fato” deveria ser coletado em documentos escritos, quase sempre vinculados à história política. João César observa ainda um dado intrigante na progressão histórica dos romances indianistas: de *O Guarani* (1857), passando por *Iracema* (1865), até *Ubirajara* (1874), há uma regressão cronológica. Desse modo, nega a concepção linear de tempo histórico, pois *Ubirajara* retorna à concepção cíclica (César, 1999).

Além de ser um autor “best-seller”<sup>26</sup> até os dias de hoje, Alencar foi bem sucedido também em sua versão para o passado cearense. Seu

argumento histórico alimentou as querelas que chegaram ao séc. XX. Pero Coelho e Soares Moreno transformaram-se em cadeiras cativas na escrita da História do Ceará. Passaram a sintetizar as dificuldades da colonização e se tornaram heróis cearenses, apesar da origem lusitana [...] Refiro-me especificamente à perenidade no âmbito das tentativas de síntese explicativa da História do Ceará, isto é, no âmbito de procedimentos que se legitimam como necessários e adequados para a consolidação de recontes do tempo e do espaço. (Lopes, 2007, p. 7)

Há uma reflexão sistemática nos textos de Alencar sobre um projeto de nacionalidade constituída pela literatura.<sup>27</sup> Antonio Edmilson Rodrigues afirma

<sup>26</sup> A imensa vendagem da obra do escritor cearense está, obviamente, ligada a seu interesse em cativar o leitor e ganhá-lo para a literatura, algo associado ao próprio caráter da literatura romântica. Segundo Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro* (2002), “embora fosse expressão individualista, indiferente à acolhida do público, a literatura romântica esteve voltada para este, ainda quando ostensivamente não o procurava – o que acontecia com os autores nacionalistas. Por isso, a literatura romântica tende a ser uma literatura *fácil*, ao alcance de grande número de leitores, quando não ia mais longe para cativar o público feminino, cuja educação era ainda muito elementar”. (p.218) Em *Como e porque sou romancista* (1873) Alencar conta sua experiência como leitor de histórias para sua mãe, tia e amigas, observando as reações do “público” ao acompanhar as situações e personagens conforme a leitura avançava, algo que o marcou bastante em sua habilidade de tecer narrativas envolventes.

<sup>27</sup> “Na América Latina a literatura foi frequentemente uma atividade devoradora. Quero dizer que durante a formação nacional dos nossos países quase tudo devia passar por ela, e por isso ela foi uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local. O orador, o escritor de estilo sugestivo, o visionário inspirado entram na fórmula do estudioso e do analista, de tal forma que sem literatura os seus trabalhos pareciam menos capazes de convencer”. CÂNDIDO, Antonio. *Literatura, espelho da América?*, s/a.

que, com o tempo, Alencar se tornou um poeta armado que usou a letra como modo de conhecer e guerrear<sup>28</sup>.

Outro episódio que demonstra o espírito combatente do romancista cearense, sempre disposto em travar o debate de ideias em torno das questões cruciais de sua época, é sua famosa querela com Joaquim Nabuco em 1875, nas páginas do *O Globo*, a respeito da escravidão e da cultura africana no Brasil. Nabuco dirigiu sua crítica ao deputado do Império que, em seu exercício parlamentar, era favorável à manutenção da escravidão, ao mesmo tempo em que tratava as personagens negras de maneira sentimental em peças como *O Jesuíta* e *O demônio familiar*. Nabuco, cosmopolita, atacava o teatro de Alencar como inexpressivo e motivo de vergonha nacional por seu enfoque realista na condição do negro. Sua literatura “indianista” também era rejeitada por aquele que defendia a arte como expressão idealizada da sociedade branca.

Sob o pseudônimo de Erasmo, o romântico escreveu uma série de cartas (1865) avaliando a escravidão como um “fato social necessário”, que deveria ser anulado gradualmente a fim de evitar que a agricultura fosse ameaçada e gerasse instabilidade política do Império. A ironia cáustica, o humor ferino e a eloquência de sua fala e estilo, mais uma vez se fazem presente na polêmica.

Apesar do empenho em que anda o folhetinista de molestar-me com seus artigos e dos empertigamentos da vaidade mal disciplinada, eu não posso tomar a sério esses rancores infantis e nitrir ressentimentos contra quem me está divertindo. [...] o Sr. Nabuco, tão moço ainda, já conta em sua vida, nada menos de dois suicídios literários. [...] A andorinha que fez seu ninho entre os frisos de uma coluna do Partenon, entende porventura de arte? [...] A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadãos do Império. Nenhum filho desta terra, por mais adiantadas que sejam suas ideias, tem o direito de eximir-se à solidariedade nacional, atirando ao nome da pátria, como um estigma, os erros comuns. [...] O folhetinista nasceu como a geração coeva em um país de escravos, no seio de uma respeitável e ilustre família servida por escravos. Esses lábios purpurinos, que já não podem sem náuseas pronunciar a palavra moleque, talvez sugassem o leite de uma escrava, como aconteceu, não a mim, porém a muitos outros que não lhe cedem no respeito à dignidade humana. (Alencar *apud* Coutinho, 1980, p. 232, 233 e 235)

---

<sup>28</sup> Ver: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar – o poeta armado do século XIX*, 2001.

Nabuco também atacou Alencar por seus romances “indianistas” (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*) como “falsa literatura tupi”, imitadores de Cooper e Chateaubriand,<sup>29</sup> desconhecendo a realidade dos selvagens brasileiros. Segundo Roberto Ventura,<sup>30</sup> a posição de Nabuco exige a exclusão do escravo e do indígena da vida cultural e social, eliminando-o não apenas pelo fim do cativeiro, mas também como tema literário. Ainda em relação à querela, assim se referiu Roberto Schwarz (1981, p. 31):

O realismo de Alencar inspirava a Nabuco dupla aversão: uma por não guardar as aparências, e outra por não desrespeitá-las com, digamos, a devassidão escolada e apresentável da literatura francesa. É como um cidadão viajado que voltasse para a sua cidade, onde o mortificam a existência de uma casa de mulheres, e o seu pouco requinte. As meninas alencarinhas, com os seus arrancos de grande dama, lhe pareciam ao mesmo tempo inconvenientes e bobocas, nem românticas nem naturalistas, o que é bem percebido, embora pesando no prato estéril da balança. [...] Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso da realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro.

Em vários textos, Alencar parece escrever para um público que ainda não existia, logo, para o futuro. Sabia que estava construindo a nação, e que não havia outra maneira de tornar esta nação como algo existente a não ser produzindo um simbolismo forte, e isso, em seus escritos, é um projeto deliberado. Seus textos políticos são de uma lucidez e de um conhecimento de tudo que se escrevia em matéria de ciência política e de teoria do Estado, parlamento, etc. Nesse sentido, seus pronunciamentos registrados na polêmica em torno da *Confederação dos Tamoios* (1856), até o prefácio de *Sonhos d'Ouro*, de 1872, e o ensaio *Como e porque sou romancista* (1873), constituem, segundo Coutinho (1968, p. 102), “uma contribuição definitiva à fixação e compreensão do problema, sem o qual não seria talvez possível a doutrina exposta no ensaio de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”, o qual encerra a conceituação e formulação definitivas”.

<sup>29</sup> Para um melhor entendimento da relação de Alencar com suas referências externas, e o grau de autonomia com que manipulou seus empréstimos para produzir uma obra eminentemente nacional, ver: MORAES PINTO, Maria Cecília de. *A vida selvagem – paralelo entre Chateaubriand e Alencar*, 1995.

<sup>30</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*, 1991, p. 47.

O balanço da obra alencarina que foi feito por seu filho num breve ensaio<sup>31</sup> apontava no sentido de uma dupla personalidade conflitante: o político e o poeta ficcional. Para o sociólogo Eduardo Diatahy<sup>32</sup>, trata-se de uma dicotomia fraca e sintética, pois Alencar soube unir com equilíbrio, ainda que sob tensão, essas duas dimensões. Em 1861, Alencar saiu do Ceará com um diploma de deputado geral e com o manuscrito de *Iracema*, ou seja, em plena campanha política ele escrevia sua obra (em 1861), publicando-a em 1865. Toda a obra dele tem uma deliberação muito prática: romances históricos (grandes temas e tratados ficcionalmente), romances regionais (criando tipos nacionais), faz teatro com proficiência e cria um romance urbano, *Senhora* (1875).

Desse modo, podemos observar a estreita imbricação entre romantismo e nacionalismo, por vezes tornando-se a mesma coisa, na medida em que ser nacionalista consistia em escrever sobre assuntos locais. Como observou Gonçalves de Magalhães a seu tempo “Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a ideia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome.” (Magalhães, 1991, p. 34 e 35) Encontramos aqui a gênese de nossa crítica nacionalista, que se estenderá por todo o Oitocentos, qualificando o escritor e sua obra a partir do “critério de nacionalidade”, ou seja, na medida em que sua literatura contribuísse para o engrandecimento da nação por meio da descrição de seus temas e costumes locais, enfatizando, sobretudo, suas qualidades originais.

O problema está em que, no quadro do projeto nacional inaugurado pelo romantismo, a originalidade, a novidade e a diferença da literatura brasileira se entendem fundadas na originalidade, na novidade e na diferença do próprio Brasil: será preciso, então, acreditar que o Brasil não resiste à literatura e que esta, por sua vez, não resiste ao Brasil. (Baptista, 2003, p. 29)

<sup>31</sup> Para Mário de Alencar, houve no escritor cearense duas pessoas diferentes: um poeta de idealizações extremas, e um homem prático e positivo. “o primeiro dominado pela imaginação, pelo sentimento e pela fantasia, o segundo pela razão, pela realidade e pela prudência (...) Definem-se na sua vida duas fases: a do poeta de ficção, de 1855 a 1868, e a do político, de 1868 a 1871”. ALENCAR, Mário de. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Ficção Completa e outros escritos*, s/a, p. 89.

<sup>32</sup> Ver o artigo: *Alencar e seu projeto literário de construção nacional*, disponível em [http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao\\_Diversos/Jose\\_Alencar\\_Euclides\\_Cunha/ACL\\_Jose\\_de\\_Alencar\\_e\\_Euclides\\_da\\_Cunha\\_06\\_Alencar\\_Projeto\\_Literario\\_Eduardo\\_Diatahy\\_B\\_de\\_Menezes.pdf](http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Diversos/Jose_Alencar_Euclides_Cunha/ACL_Jose_de_Alencar_e_Euclides_da_Cunha_06_Alencar_Projeto_Literario_Eduardo_Diatahy_B_de_Menezes.pdf)

A história literária brasileira, traz, desde os primeiros esboços no romantismo, a definição de uma entidade abstrata corporificada nas obras, criações individuais que refletiriam um “caráter” ou “espírito” coletivo: o ser nacional. Busca-se uma essência, situada em uma teleologia inscrita na ordem natural das coisas [...] evolução linear e contínua que traria a encarnação progressiva e metafísica do ser nacional, das origens até sua plena realização (Ventura, 1991, p. 166)

Quando um *bando de ideias novas* surgiu, Alencar já estava perto de sua morte, com apenas 48 anos. Machado de Assis partiria de seu legado para, com seu gênio perspicaz e criativo, mostrar a sociedade brasileira em suas mais variadas facetas e contradições, aprofundando a reflexão sobre os problemas patentes de um país atravessado por contradições. Ainda em seu período de crítico, com *Instinto de Nacionalidade* (1873) tratou de expurgar o “fardo Brasil” do escritor brasileiro<sup>33</sup>. Em vários momentos, a querela entre os “homens de letras” e os “homens de ciência” será um desdobramento inevitável desse desafio.

É aqui que tem importante lugar a polêmica travada entre Sílvio Romero e Machado de Assis. Fruto da reação de Romero a um artigo acerca da *Nova Geração*, publicado em 1879 na *Revista Brasileira*, a discussão explicita as diferentes formas de pensar o Brasil que àquele momento se confrontavam. Machado atacava o “criticismo” dos novos poetas, entre eles Romero, que lançaram um programa de fundação da moderna poesia a partir dos princípios gerais da ciência. Apontou ainda a falta de estilo *que é uma grande lacuna nos escritos do Sr. Sílvio Romero*. Além disso, considerou exacerbada a importância atribuída aos poetas pernambucanos, como Tobias Barreto e Castro Alves.

Pertenceu o Sr. Romero ao movimento hugoísta, iniciado no Norte e propagado ao Sul, há de haver alguns anos; movimento a que este escritor atribui uma importância infinitamente superior à realidade. Entretanto, não se lhe distinguem os versos pelos característicos da escola, se escola lhe pudéssemos chamar; pertenceu a ela antes pela pessoa do que pelo estilo. (Assis, 1879, pp. 15 e 16)

Nada mais ultrajante para o polemista Sílvio Romero do que ser “atacado” justamente naquilo que acreditava ter sumo valor para sua reputação de crítico

<sup>33</sup> Segundo Abel Baptista (2003), o principal legado do movimento romântico brasileiro foi a invenção da garantia de um projeto de criação de uma literatura verdadeiramente brasileira, pautada na unidade e no fundamento Brasil.



literário: a Escola do Recife. Em sua postura permanentemente ofensiva, denunciou a falta de valor da obra machadiana, uma mescla de romantismo com resquícios de classicismo. Tal “romantismo tardio” machadiano estaria em descompasso, atrasado mesmo, com as tendências contemporâneas e, por isso, não teria lugar nos elos da cadeia da vida intelectual brasileira. Retrucou as críticas dirigidas contra o grupo do Recife, “(...) é um dos pontos de história espiritual brasileira em que sou intransigente: o valor do movimento iniciado no Recife desde 1862”. (Romero, 1992 [1897], p. 104) e demarcou, ironicamente, as frentes entrincheiradas de batalha “Era um progresso irrecusavelmente no fundo e na forma, tinha apenas um defeito: não era coisa nascida na freguesia da Candelária, a ser papagueada pelos blasés da rua do Ouvidor”. (Romero, 1992 [1897], pp. 74 e 75)

Em sua obra *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira* (1897), de onde tiramos o excerto anterior, Romero adota o critério evolucionista e etnográfico na análise da literatura, focando o “povo” ao invés do “indivíduo”. Desse modo, a literatura se relaciona à sociedade por intermédio do indivíduo, que deve ser o “espírito representativo” de sua época. Para Roberto Ventura, que estudou bem as polêmicas literárias no Brasil oitocentista, o critério evolucionista se torna um rolo compressor que reduz e nivela a literatura a uma série sucessiva de estilos e escolas em que os escritores são avaliados de acordo com o grau de correspondência com as tendências eleitas pelo crítico.

Romero criticou ainda a ironia, o humor e o ceticismo, presentes fortemente na prosa machadiana, como imitação forçada de autores externos, sobretudo ingleses como Laurence Sterne<sup>34</sup>, que inspirou a forma digressiva e a quebra cronológica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Ventura, 1991). Desse modo, para a crítica etnográfica de Romero, o escritor fluminense distorcia a realidade brasileira em sua obra, cuja miopia provocada pela sua apropriação

<sup>34</sup> Em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759), Laurence Sterne desnudava a estrutura própria do romance. Para o formalista russo Víktor Chklóvski, por isso mesmo ela era a obra romanesca mais típica da literatura universal, contrariando a visão que se sustentava na época que a enxergava como um caso de exceção e de extravagância. Ver: CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande Não-Livro*. In: Obras completas de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

afetada de autores europeus o desprovia do “selo nacionalista”, não propriamente no objeto de sua obra, mas no seu espírito de escritor.

Nesse sentido, uma das tendências mais importantes para Romero será o critério de nacionalidade. Falamos rapidamente, quando tratamos do período das ideias românticas, acerca da formulação inicial da “Lei Brasil”, que determinava a importância da obra de um escritor pelo que ela trazia de contribuição para o progresso da Nação. Aqui, a crítica nacionalista se faz vigorosa, suscitando um debate envolvente, no qual tomou parte os três maiores nomes da crítica oitocentista: Sílvio Romero, defensor intransigente do critério de nacionalidade; José Veríssimo, o mais esteticista de todos; e Araripe Jr., com sua peculiar teoria da obnubilação<sup>35</sup> do escritor.

Segundo Roque Spencer, é com a crise de renovação assinalada pela geração de 1870 que chegou o momento de tomar partido, não sendo mais possível a coexistência de diferentes concepções de vida (católicos que não precisavam suas ideias; conservadores no partido liberal e liberais no partido conservador; a escolástica e o espiritualismo eclético; aceite da religião do Estado e suas consequências; omissão de enfrentamento ao problema da escravidão). Nesse sentido, o primeiro impacto gerado pelas novas ideias seria o de impedir a acomodação anterior e obrigar a tomada de posições, forçando os homens a tomarem decisões seguras de seu caráter. É então que os tipos se definem. Três mentalidades se configuravam frente às novas ideias: católico-conservadora, liberais e cientificistas. A geração de 70 faria diagnósticos de problemas amplos e variados, sem, contudo, elaborar projetos.

Essa transformação no horizonte mental da época, provocada pela agitação do *bando de ideias novas*, está intimamente imbricada às transformações sócio-político-econômicas que atravessavam o Brasil, “sobretudo a verdadeira revolução que se opera na distribuição de suas atividades produtivas.” (Costa, 1967, p. 98)

---

<sup>35</sup> Por princípio da “obnubilação”, busca-se explicar o fenômeno da diferenciação. Segundo Araripe Jr., o gradual afastamento dos colonos da costa e pequenos povoados, adentrando o interior, fez os homens regredir para uma condição primitiva, deixando o estado de civilizados para se adaptar ao meio e se habilitar às lutas. Esse processo causaria tantas transformações nos indivíduos que um novo homem seria criado. Desse modo, não há como dar continuidade ao homem europeu nas terras descobertas.

Citando Caio Prado Jr., Cruz Costa constata que tal revolução se completa na segunda metade do século com

(...) a decadência das lavouras tradicionais do Brasil – cana-de-açúcar, tabaco, algodão – e o desenvolvimento paralelo e considerável da produção de um gênero até então de pequena importância: o café, que acabará por figurar quase isolado na balança econômica brasileira [...] já na primeira metade do século XIX o centro-sul irá progressivamente tomando a dianteira das atividades econômicas do País. E na segunda chega-se a uma inversão completa de posições: o Norte estacionário senão decadente; o Sul em primeiro lugar e em pleno florescimento (Costa, 1967, p. 98)

1870 marca, assim, a efervescência de um turbilhão de novas ideias que atravessava a vida intelectual brasileira. Positivismo, naturalismo, evolucionismo, todas as modalidades do pensamento europeu serão incorporadas e exprimidas pelo pensamento nacional, norteadas sua trajetória e promovendo um notável progresso no espírito crítico (Costa, 1967).

A produção “intelectual” da geração de 1870 pode ser lida como expressão da crítica dos grupos sociais letrados às instituições, às práticas e aos valores do status quo imperial. Suas obras não são idênticas, mas são estruturalmente assemelhadas. Tanto em sentido quanto em organização e estilo. Vistas em conjunto, salta aos olhos um substrato comum. As tópicas da geração 1870 são um espelho invertido do mundo saquarema: o anticlericalismo, o antiindianismo romântico, o antiliberalismo imperial. A construção dessa tríade negativa é produto da assimilação da política científica. (Alonso, 2002, p. 178)

### 1.3 Cultura Popular: breves apontamentos

Qualquer discussão que envolva a cultura popular<sup>36</sup> logo se depara com o problema conceitual que o termo evoca. De ampla utilização, cujos fins e

<sup>36</sup> Sabemos que a cultura popular é algo que emana do povo, mas não se deve tomar o conceito, bastante indefinido, a partir de uma fórmula esquemática fixa e limitadora. Nesse sentido, a historiadora Martha Abreu recupera as várias histórias que envolvem o termo, inserindo-o num regime temporal sempre mutável. Para uns, a cultura popular equivale a folclore (conjunto de tradições de uma região), enquanto outros diagnosticam seu desaparecimento ante a pressão implacável da cultura de massa (rádio, televisão, cinema). Em Herder, vemos o momento seminal do olhar para o povo e sua cultura própria, lançando as bases do folclore. Em 1846, os folcloristas ganham reconhecimento, publicando obras sérias que, alheias às reais condições de vida

contextos são dos mais diversos, envoltos em juízes de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas, o termo tem sido debatido e re-significado ao longo do tempo (Abreu, 2003). Para muitos estudiosos, o conceito sempre esteve em crise e nunca foi consensual. Saber de fato o que significa, ou o que faz parte do “popular”, é uma tarefa que se mostrou impossível e, ao mesmo tempo, desinteressante, pois ele só se revela em relação ao “erudito” e vice-versa. Uma das principais antinomias que o conceito de cultura popular implica está justamente na sua apropriação enquanto categoria erudita, como bem apontou Chartier logo no início de sua marcante conferência *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico* (1995, p. 179):

A cultura popular é uma categoria erudita. Por que enunciar, no começo de uma conferência, tão abrupta proposição? Ela pretende somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus autores como pertencendo à “cultura popular”. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos exóticos.

Desde o século XVI, um movimento de secularização do tempo fez com que a erudição separasse as fábulas da história verdadeira.<sup>37</sup> Quando se chegou ao século XIX, isso se tornou irreversível. Nesse sentido, a história verdadeira (das nações, dos povos) é entendida como progresso e como mudança (Souza, 1992). É então nesse contexto pós-iluminista, mas ainda parte do legado iluminista, que emerge o interesse pela cultura popular.

---

degradantes do campesinato e dos trabalhadores das cidades, destacaram as sobrevivências das tradições nas áreas rurais frente à Revolução Industrial. No Brasil, o folclore e os folcloristas ganharam expressão nacional apenas a partir de 1930, momento em que “consagrou-se a estreita união entre identidade nacional, a miscigenação e a positiva e rica cultura popular nacional”. (ABREU, 2003). Ainda nesse ponto, mais uma vez recorremos ao *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, de Raymond Williams. No verbete “popular”, o crítico galês reforça que a *cultura popular* não era identificada pelo *povo*, mas por *outros*, contendo dois sentidos mais antigos: tipos inferiores de obra (**literatura popular, imprensa popular**), e obras que visam conquistar aprovação (**jornalismo popular, ou entretenimento popular**). O sentido de **cultura popular** como aquela realmente feita pelo povo para si próprio é diferente deste. Está relacionado com o sentido de *Kultur des Volkes*, de Herder, do final do século XVIII (2007, p. 319).

<sup>37</sup> Ver: LE GOFF, Jacques. *Para uma outra Idade Média*, 2013.

Segundo Peter Burke, esse interesse pela cultura popular surge curiosamente no momento em que a cultura tradicional europeia é ameaçada pelos impactos da Revolução Industrial. Justamente quando a própria cultura popular tende para seu desaparecimento frente à torrente de transformações que incidem sobre ela. É nessa época que surgem as coletâneas de cantigas, a descoberta das festas, o interesse pelo folclore e pela poesia popular, culminando na oposição que Herder lança entre cultura popular e cultura erudita. Segundo Laura de Mello e Souza (s/a, p. 46), há uma

[...] transição lenta da apreensão da cultura popular, primeiro como exótica – do ponto de vista de uma clivagem, num enfoque mais tendente ao exotismo – e depois num interesse romântico, que se detecta em alguns dos grandes historiadores do século XIX como, por exemplo, Jules Michelet. Surge, então, a ideia de que o popular é o autêntico e o erudito é o artificial. E aí, evidentemente, no bojo dessa formulação, vem a ideia do nacionalismo, do espírito do povo como o verdadeiro espírito da nação, algo que está muito presente na obra de Michelet, quando ele fala da Revolução Francesa.

Se, até a época clássica, história e etnologia se confundiam, a partir do século XVIII elas começam a se distanciar e se diferenciar. Abre-se então para uma perspectiva purista do “que é o povo” e sua cultura, uma vez que, descolada da história com seu senso de linearidade e progressão, a cultura popular se apresentaria primitiva e imutável. Daí o seu valor em tempos de instabilidade e movimento.

No belíssimo texto *A beleza do morto*<sup>38</sup>, Michel de Certeau avalia a cultura popular a partir de sua apropriação pelas classes letradas, com claros fins políticos de afastá-la para o inofensivo campo do exótico, emoldurada nos arcos da curiosidade. Se há fruição no halo “popular”, presente em suas canções, melodias, falas, danças, festas, ela se dá dentro de uma concepção elitista de cultura que estabelece uma distância “segura” que separa o ouvinte do suposto compositor popular. Nesse sentido, Certeau (2001, pp. 55 e 56) abre seu texto de maneira perspicaz apontando que:

---

<sup>38</sup> CERTEAU, Michel de. *A beleza do morto*. In: *A cultura no plural*, 2001.

A “cultura popular” supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado. (...) Uma repressão política está na origem de uma curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados subversivos e imorais. (...) Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo facto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. (...) Ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo.

Segundo o estudioso francês, é preciso atentar para as relações que envolvem objeto e métodos científicos, e a sociedade que os permitem. Um aperfeiçoamento dos métodos ou uma mudança nas convicções não irão alterar o modo como a operação científica trata a cultura popular. É necessário, sim, que haja ação política. (Certeau, 2001, p. 58)

O processo de repressão se intensificou com o paulatino distanciamento entre cultura de elite e cultura popular. Dentre os vários fatores que corroboraram para esse processo, há a Igreja (católica e protestante) com a adoção de uma política de submissão das almas, e a centralização do Estado, com uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua. As autoridades dos novos Estados nacionais se preocupam com as práticas que geram protesto, como o futebol, o carnaval, o charivari, que muitas vezes desembocam em distúrbios, e, por vezes, até contestam abertamente o poder constituído (Ortiz, 1992).

Além disso, outra dificuldade vem a somar quando se trata de delimitar claramente o que é o popular e o erudito. Seja em termos de “circularidade cultural”, ou “biculturalidade”<sup>39</sup>, conceitos cunhados por dois importantes estudiosos no intuito de entender os cruzamentos entre os dois polos, não obviamente tão antagônicos como parece, o que se percebe é que há uma troca entre ambas as esferas, de práticas, condutas, significações, dentre outras manifestações da produção da existência e significação do mundo.

---

<sup>39</sup> Por “circularidade cultural”, Ginzburg aponta que entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, *um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo*. Cf. *O queijo e os vermes*, 2000, p. 13; Burke cunhou o termo “biculturalidade” para expressar que, ao mesmo tempo em que mantinham sua “alta cultura”, as elites participavam do universo da cultura popular. Cf. *Cultura popular na idade moderna*, 2010, p. 56.

O saber douto pode atravessar as classes populares, sendo resignificado de acordo com a mundividência dos sujeitos em seu lócus socio-cultural, assim como canções e contos populares podem compor a formação de membros da elite, ao mesmo tempo em que estes possuem acesso à “alta cultura”, por meio de universidades, instituições de saber, cortes, etc, o que, logicamente, é um universo inacessível às classes “subalternas”.<sup>40</sup>

O estudo de Peter Burke também aponta para a diferença cultural crucial nos inícios da Europa Moderna entre uma maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, com seu acesso à grande tradição, mas que não deixava de participar da pequena tradição como uma segunda cultura. Uma minoria anfíbia, bicultural e também bilíngue. Coadunado com essa reflexão, Renato Ortiz, em importante estudo acerca desse tema, nos diz,

Há porém uma convergência de opiniões quando avançamos nos séculos XVII e XVIII. Pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares. Vários esportes, considerados violentos, eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e as baladas e a literatura de cordel não eram associadas, pela minoria educada, ao povo inculto, ela participava também da mesma inclinação estética. Não se deve pensar que o processo de interação cultural inter-classes era simétrico; a elite participava da pequena tradição do povo, mas este não partilhava de seu universo. (Ortiz, 1992, p. 15)

Nessa mesma direção, o antropólogo e historiador Julio Caro Baroja, especialista do folclore basco,<sup>41</sup> afirma que a cultura popular nem sempre foi uma criação absoluta do povo. Muito do que se acredita como de origem popular na verdade foi produzido em outros lugares, tendo se difundido entre o povo que o interpretou a seu modo. De maneira recíproca, o povo também cria coisas das quais artistas da “alta cultura” se apropriam. Existe, assim, uma fecundação

<sup>40</sup> Burke afirma que a transmissão formal da grande tradição era feita nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, pois a maior parte das pessoas era excluída, e, portanto, não falavam aquela linguagem. Já a pequena tradição era transmitida informalmente, aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde se davam muitas apresentações. (Burke, 2010, p. 56)

<sup>41</sup> A preocupação com o popular está mais presente nas periferias, países do leste, do que nos grandes centros. Há importantes centros de estudos folclóricos nesses países. E, quando essa preocupação atinge as regiões centrais, é na periferia que aparecem. Burke demonstra que na Grã-Bretanha, o interesse maior vem da Escócia, e não da Inglaterra; na Espanha, aparece na Andaluzia em 1820, e não no centro Castela; na França, surge na Bretanha e, na Itália, aparece na Sicília.

mútua, e não uma oposição radical, o que inviabiliza classificações do tipo “isso é popular, já aquilo não é”. Enquanto grandes músicos inspiraram-se em melodias folclóricas, os madrilinhos adotaram como música popular a polca, de origem polonesa, e o chotis, uma dança escocesa.<sup>42</sup>

A apropriação da cultura popular pelo erudito também foi “denunciada” pelo cinema latino-americano contemporâneo. Em *La Teta Asustada* (2009), da diretora peruana Claudia Llosa, há uma fria relação entre uma pianista de meia idade com ares de aristocrata, Aída, e sua empregada, Fausta, oriunda de uma pequena comunidade interiorana. A primeira sequência do filme mostra a relação entre a canção popular improvisada e a expressão de sentimentos entre duas pessoas intimamente ligadas (neta e mãe). Nas palavras do crítico Rodrigo de Oliveira,

(...) partindo da tela preta, ouvimos o canto de uma voz envelhecida, lamuriosa, e o que ela canta faz toda a diferença. A música natural, improvisada, é o espaço para onde a jovem Fausta e sua mãe se recolhem quando precisam verbalizar a tragédia de suas vidas, e é como se esse lugar fosse um campo neutro, onde se pode lembrar do passado sem se deixar atingir novamente por ele - é na música, e só na música, que mãe e filha conversam abertamente, se revelam entre si e para nós mesmos. Logo veremos o rosto da velha, prestes a morrer, e a face incrivelmente expressiva de Magaly Solier, dividindo um momento com sua mãe que, ela sabe, será o último. As duas cantam sobre casamentos destruídos, estupro, terrorismo e violência, a obrigação (nunca saberemos se simbólica ou real) de se comer o pênis morto do marido, tudo embalado numa melodia que tira imediatamente a estranheza das situações narradas apenas para nos levar diretamente ao interior daquele relato.<sup>43</sup>

Tempos depois, Aída, ao ouvir Fausta cantarolando as cantigas populares que ouvia de sua mãe pelos cantos da casa, coage sua empregada a repetir os cantos para que ela possa transpor a melodia em música clássica e, assim, apresentá-la em concerto de música erudita autoral. Quase ao final da película, a pianista é ovacionada pelo público em um teatro lotado por “sua” composição e execução. Vemos então se estabelecer a tensão entre Aída e Fausta, quando essa última não consegue esconder sua revolta ante a desonestidade da musicista em

<sup>42</sup> Entrevistas do *Le Monde*, 1989.

<sup>43</sup> <http://www.revistacinetica.com.br/tetaassustada.htm>



tomar para si as honras do salão, utilizando e desnaturando a melodia da música popular aprendida oralmente.

O romantismo foi um movimento em grande parte responsável pela descoberta do povo. Literatura e Folclore estiveram intimamente vinculados desde o início. A associação entre poesia e povo, percebida e registrada por Herder (a poesia faz parte de um modo de vida particular), foi ainda mais profunda na obra dos irmãos Grimm. O não reconhecimento autoral de um poema era fundamental para atestar o caráter coletivo de sua produção<sup>44</sup>, pois os poemas nacionais pertencem a todo um povo. A poesia popular era uma “poesia da natureza”. A partir das coletas de Herder e dos Grimm, foram surgindo coletâneas e mais coletâneas de canções populares nacionais (Burke, 1978).

Durante o século XIX, período em que a ideia de “cultura popular” foi inventada, românticos e folcloristas tomariam rumos distintos. Esse ponto é particularmente importante para nós, e será retomado no próximo capítulo, uma vez que analisaremos um autor que esteve na inflexão do debate “homens de letras” versus “homens de ciência”.

Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo (...) Há muito vinha nutrindo uma certa insatisfação em relação ao próprio conceito de cultura popular. Qualquer estudioso que tenha lido os livros dos folcloristas, partilha do mal-estar que se esconde por trás da disparidade dos dados compilados; eles dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram. No entanto, é inevitável voltar-nos para eles, pois foram os primeiros a sistematizar uma reflexão sobre a tradição popular. Daí a relevância em entender como os inventores do folclore procuraram organizar e difundir seu material. Isso nos permite compreender como a ideia de cultura popular se configura como categoria de análise. (Ortiz, 1992, pp. 6 e 7)

---

<sup>44</sup> Giambattista Vico (1668-1744), o obscuro pensador napolitano, foi quem teria lançado a famosa teoria de que a *Ilíada* era o trabalho de um povo, de um gênio coletivo, e não de um indivíduo. Há em sua obra a valorização das tradições populares como criações espontâneas. Fundador da estética moderna e precursor do movimento romântico (Auerbach, 2007), também foi saudado por Michelet, que via em sua obra afinidades centrais com sua própria concepção romântica de história: perspectiva globalizante do devir como processo; importância atribuída às épocas primitivas; interesse pela poesia heroica e pela mitologia; refinamento na crítica filológica. (Lacerda, 2003). Dante (o Homero toscano, segundo Vico) também seria redescoberto pelos românticos, sobretudo por Herder, e valorizado como poeta dos tempos rústicos de seu povo.

## 2

### **“E assim cumprirei minha missão”: Romantismo, folclore e poesia popular em *Lendas e Canções Populares* (1865)**

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o império, - pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria, encarada por diversos lados, - em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes seus próprios versos. Se o consegui, não sei; mas para consegui-lo procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me.

Sei que mal recebido serei nos salões aristocratas, e entre alguns críticos que, - estudando nos livros do estrangeiro o nosso povo,- desconhecem-no a ponto de escreverem que o Brasil não tem poesia popular! [...] Continuarei, pois; desprezado dos salões, encontrarei bom gasalhado na oficina, na choça, no seio do povo [...] E assim cumprirei minha missão. (GALENO, 1978 [1864], pp. 31, 42)

#### 2.1

##### **História deste livro**

As epígrafes acima fazem parte do conhecido prólogo da primeira edição de *Lendas e Canções Populares*, onde Juvenal Galeno conta a *História deste livro*. Nele, o poeta expõe seu método e revela seu programa enquanto um escritor que busca, por meio das letras, cumprir uma missão. Explicita seus objetivos, propósito, o meio pelo qual obteve informações dos lugares que percorreu e quais são seus “procedimentos de investigação e de produção” – desde a etapa inicial de coleta do material até sua inserção nesse processo, manifestando claramente seu compromisso literário enquanto letrado (registrar a cultura brasileira), seu compromisso social (registrar a cultura popular), e, também, seu compromisso político (doutrinar e guiar o povo), expondo um amplo projeto de “representar” o povo brasileiro “tal qual ele é” (Barbosa, 2000, p. 68, 69).

Seguindo rigorosamente os conselhos de Gonçalves Dias, que quando esteve no Ceará encontrou e sugeriu ao jovem poeta que buscasse na cultura e tradições populares a inspiração para a feitura de sua obra, Galeno vai de encontro

ao “povo cearense”, investigando e registrando sua fala, costumes e hábitos de vida e trabalho. Nas palavras do poeta,

Acompanhei-o [o povo] passo a passo no seu viver, e então, nos campos e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias, - aprendi seus usos, costumes e superstições; falei-lhe em nome da Pátria e guardei dentro de mim os sentimentos de sua alma, - com ele sorri e chorei, - e depois escrevi o que ele sentia, o que cantava, o que me dizia, o que me inspirava. (Galeno, 1978 [1864], p. 31)

Em sua fala, o poeta demonstra seu engajamento romântico e apresenta um projeto de literatura intimamente vinculado ao projeto de construção da nacionalidade brasileira, para, assim, viabilizar o progresso da Nação a partir dos referenciais do que esse imenso território e seu povo possuíam de mais original e particular. Ora, o século XIX foi pródigo em projetos de construção da nossa Nação. Nossas primeiras leituras – que valorizavam as belezas naturais, as características positivas de nosso solo, a democracia racial, a manutenção da unidade territorial -, foram pautadas pela tradição da presença desses projetos (Rodrigues, 2001, p. 83). E o romantismo desempenhou, em todo o seu curso, uma importante função mobilizadora dos elementos indicadores da tradição de um país do futuro.

Como bem observou Edmilson Rodrigues, em estudo sobre José de Alencar, os manuais de história da literatura brasileira, em sua grande maioria, associam o romancista-literato ao que se convencionou chamar de o momento fundador de uma literatura, entendendo essa fundação como uma inversão do olhar, até então dominante, que adotava elementos estranhos aos meios físico e social brasileiros para explicar o que aqui se passava. Nesse sentido, José de Alencar, junto com a tríade Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Torres-Homem, seria um dos construtores desse novo olhar, que buscava aquilo que era especificamente brasileiro.

Segundo o argumento de Rodrigues, o romancista-literato, um pouco à frente dos criadores da revista *Niterói*, destacava-se por associar ao olhar, à observação e ao conhecimento da realidade, a sensibilidade do artista, não obstante muitos identificarem a idealização como resultado desse olhar,

criticando-o por falar de lugares e costumes que ele jamais viu. O que devemos destacar é que o literato, com sua vasta obra, “teve o papel de rasgar o véu que encobria a grandeza do Brasil” (Rodrigues, 2001, p. 88).

No momento em que Galeno, filiado ao romantismo, produzia o conjunto de poemas que formariam sua obra máxima, a produção da poesia ainda prevalecia sobre o romance. No entanto, como em Alencar, embora partindo de uma obra mais enraizada e próxima de sua experiência local, há uma acentuada preocupação de registrar a realidade brasileira (em terras cearenses), podendo, seguramente, ser atribuída a ele a contundente afirmação de Antonio Cândido de que haveria um “realismo nos românticos, que apenas seria desnorteante se não lhe correspondesse um patente romantismo dos naturalistas” (Cândido, 1975, p. 99). Para muitos, o poeta aparecia como um “observador que, embora romântico, anotava quase realisticamente todas as facetas do viver do nosso povo” (Azevedo, 1982, p. 226); Wilson Martins afirmou que a poesia social de Juvenal Galeno é mais uma prova de que o realismo literário já se havia instalado no Brasil<sup>45</sup>, ainda que em solo romântico, muito antes das datas que tradicionalmente lhe fixam os manuais de história literária (Martins, 1977, p. 241); e, nas palavras de Francisco Alves,

É que há em Juvenal Galeno, em rigor, um certo objetivismo que, de outro lado o distingue e separa dos poetas tipicamente românticos. Esta tendência observamos não apenas em “Lendas e Canções Populares”, apesar de um natural lirismo, mas igualmente em “Cenas Populares”, em que o poeta procura retratar vários aspectos da vida social de sua época e também em “Folhetins de Silvanus”, fina crítica dos costumes de então, com que vibra golpes de sátira, gênero tão raro na literatura cearense. (Castro, 1949, p. 8)

---

<sup>45</sup> Segundo Costa Lima, “Há ainda de se pensar sobre a própria constituição deste sentimento nacional. Ele se cumpria pelo enfático destaque de dois traços: a observação e o sentimento. A observação era enfatizada quer para assegurar que a nação ali estava, quer para afirmar o efeito especial de uma certa retórica: a retórica sentimental. Embora as duas caminhassem paralelas, uma certa, ainda que pequena, divergência, veio a se afirmar ao longo do século XIX. A observação, ao ressaltar menos a paralela sentimental, explicitava o documentalismo. Assim, os nossos realistas apenas se distinguiam dos românticos pela diminuição do componente sentimental. Na verdade, nossa composição realista é um prolongamento, com pequena variação, da matriz romântica. Esta continuidade faria com que o culto da nação, pelo realce da natureza, cobrisse todo o século XIX, com uma única exceção imprescindível: Machado de Assis. Não estranha pois que seja o mesmo Machado que reagiria à norma da natureza como traço de brasilidade.” *Implicações da brasilidade*. In: Floema Especial – ano II, n.2, out. 2006, 17 e 18.

Durante seis anos, Juvenal Galeno vagou pelo litoral, serra e sertão cearenses em busca do conhecimento imediato do povo brasileiro. Em suas peregrinações, colheu da boca do povo suas lendas, costumes, tradições, música, suas queixas, profecia, e, em nome da Pátria, guardou dentro de si os sentimentos dessa alma popular. Ao “acompanhar o povo em sua vida”, o bardo cearense deixou uma obra ímpar no que diz respeito ao precioso registro da cultura popular do Oitocentos. A fim de registrar a realidade “tal qual é”, o autor adotou procedimentos metodológicos, ou seja, traçou um plano de trabalho para apreender o que chama de a *alma do povo*, assumindo uma postura bem próxima aos procedimentos próprios da Etnografia e da Antropologia clássicas, semelhante àquela que norteava os “cientistas” que percorriam o país efetuando pesquisas empíricas, onde, segundo Ivone Barbosa (2000), a observação e a vivência – “o ver”, “o ouvir” e “o sentir” – são também destacados como atitudes necessárias para a apreensão da “alma do povo”.

Mas sua atividade não consistiu numa mera atividade etnográfica e cientificista de catalogar o folclore dos diversos tipos com que se defrontava. Ciente de sua missão, inspirado por um romantismo alemão de matriz herderiana<sup>46</sup> enquanto referência das origens do espírito nacional, Galeno faz de suas coletas a matéria-prima para a produção de sua poesia, percebendo a cultura popular como um grande repositório de caracteres que singularizam o espírito do povo e, por isso, fonte de vigorosa inspiração poética. O romantismo, com sua ênfase no particular local, deu uma importante contribuição para a valorização da cultura popular, e foi exatamente no momento de seu surgimento que o debate sobre a

---

<sup>46</sup> Para Cláudia Neiva de Matos, o folclorismo germânico influenciou os intelectuais brasileiros do século XIX. Já na década de 1770, o pré-romantismo alemão defendia a “unificação e elaboração da própria nacionalidade”, em oposição à “hegemonia do padrão clássico-racional francês”, por meio da poesia popular. Herder demonstraria nas *Canções de todos os povos* (1778-1779) que “As noções de raça e povo são positivamente marcadas, estabelecendo-se entre elas e os pensadores e poetas um vínculo de continuidade fundado na unidade do Gênio (Geist) nacional. Aí se esboça uma espécie de etnografia mística que não sublinha os traços genéticos, fisicamente determinados, mas a densidade da alma comunitária como força viva e criadora.” In: *A Poesia popular na República das Letras: Sílvia Romero folclorista*, 1994, p. 51. Na “segunda geração romântica”, início do século XIX, os irmãos Grimm contribuirão para a ideia de “coletividade popular” criadora, introduzindo uma suposta razão científica e a valorização das práticas populares como “documentos” históricos.

cultura popular foi fomentado, “quando parte da *intelligentzia* alemã volta sua atenção para as tradições populares e através delas procura legitimar uma cultura autenticamente nacional” (Ortiz, 1992, p. 22).

O foco no povo não era novo; novo era o sinal positivo que o acompanhava. O pensamento iluminista, em sua busca por racionalidade, também se ocupava do pensamento popular, mas a atenção estava voltada para apontar seus erros, suas superstições. Enfim, o iluminismo desejava moralizar os comportamentos das classes populares. (Oliveira, 2008, p. 87)

Conforme assinalou Lúcia Lippi Oliveira, seria o romantismo – expressão da modernidade cultural, representante da consciência de si e do tempo moderno, onde o presente era concebido como época nova – que mudaria o sinal das manifestações populares. Desse modo, os intelectuais românticos se voltaram para a coleta de costumes populares, pesquisando os costumes do povo, sua poesia (que representava a continuidade com o passado), sua singularidade. O povo passou a ser visto como transmissor fidedigno da tradição nacional. O estudioso deveria buscar na “boca do povo” as histórias antigas e traduzi-las para seus contemporâneos.

Como discutimos brevemente no capítulo anterior, o alemão Johann Gottfried Herder foi o primeiro a atentar e lançar as bases de sondagem do que seria o *Volksgeist* da Nação, ou seja, o “espírito do povo”, compreendido posteriormente pelos românticos não como uma mera imagem metafórica, mas enquanto qualidade palpável, evidenciada nos tipos físicos e nas paisagens que caracterizam um determinado país ou região. Desse modo, trata-se de uma qualidade apreensível nos diversos modos populares de expressão, seja nas danças ou nos contos folclóricos. Assim, o espírito do povo funcionava como porto seguro da nacionalidade, uma vez que demarcava o espaço para o historiador (ou literato) organizar sua interpretação do passado e sua projeção do futuro (Rocha, 1999, p. 47).

Herder, o mais expressivo e influente dos guardiões da memória popular, se defrontou com o racionalismo ilustrado francês e a *Aufklärung*, atacando, numa série de ensaios, as pretensões universalistas de estetas como o erudito

Winckelmann<sup>47</sup>, que afirmava a supremacia indiscutível do classicismo, especialmente o grego. Herdeiro de Celtis, Herder repudiava esse cosmopolitismo deslocado, defendendo uma cultura organicamente enraizada na topografia, nos costumes e nas comunidades da tradição nativa local. Desmentiu todas as crenças do Iluminismo, opondo ao universalismo clássico e ao triunfo da modernidade racionalista, o nacionalismo cultural e o passado sacro. É preciso buscar a autêntica cultura nativa, a verdadeira essência da história nacional que está nas artes vernáculas (folclore, baladas, contos de fadas e poesia popular), e não nas formas idealizadas dos nus gregos. (Schama, 1996, p. 112).

Assim, por meio do que chamo “operação literária”, Juvenal Galeno transmutou em literatura aquilo que encontrava-se disperso no imaginário popular, em meio a um solo pouco explorado, mas ainda assim tipicamente nacional. Segundo Renato Almeida,

No de Juvenal Galeno, o testemunho é vivo e perfeito. Não prejudicou os poemas com os modismos populares, ao revés, a sua forma é sempre escorreita e guarda o sainete do seu modo de ser. A sua poesia trescala perfume do mato, sem imitar, contudo, os acentos rudes da gente do povo; é uma dinamização em que os elementos se sublimam e não perdem nem a simplicidade nem o poder comunicativo. É um estado de alma particular, uma forma sutil de poetar que corresponde a uma maneira peculiar de sentir. É todo um clima sentimental. (ALMEIDA, 1970, s/p)

É aqui que a referência a Herder é elucidativa da atividade criadora do poeta. Principal nome alemão de oposição à *Aufklärung*, que produzia o conhecimento do povo através dos livros, observando esse mesmo povo como ser passivo e receptivo à moralização empregada pelo homem iluminado, Herder tem seu pensamento caracterizado por dois elementos fundamentais: *empirismo* e *sensibilidade*. A partir daí, o filósofo atuou como folclorista ao se dedicar à coleta

---

<sup>47</sup> Winckelmann, por sua nova maneira de pensar os gregos e sua proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza, é considerado o moderno criador da história da arte. Inaugurou ainda um nacionalismo cultural em meados do século XVIII. Assim dizia, “Em geral, tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza e pela arte para favorecer a formação dos corpos, para conservá-la, desenvolve-la e embelezá-la desde o nascimento até seu pleno crescimento, foi realizado e empregado em prol da beleza física dos antigos gregos, o que permite afirmar com a maior verossimilhança a superioridade dessa beleza sobre a nossa”. WINCKELMANN *apud* MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006, p. 11.

e tradução da tradição popular como formadora da tradição nacional. Herder ainda eleva seu sentimento a uma maior amplitude, tentando se identificar com o homem comum e compartilhar com ele suas experiências pessoais (Watt, 1996). Na Alemanha de Herder, em meados do século XVIII, há uma retomada na mística da rusticidade e do nativismo silvestre, buscando olhar no passado as expressões genuínas e virtudes dos germanos. Assim,

Todos os regionalistas, todos os defensores do local contra o universal, todos os paladinos das formas de vida profundamente enraizadas, tanto os reacionários como os progressistas, os humanistas autênticos como os obscurantistas opostos ao avanço científico, consciente ou inconscientemente, devem algo às doutrinas que Herder introduziu no pensamento europeu (Berlin, 1976, p. 158)

A afirmação de Galeno “conhecer o povo e com ele identificar-me” não é fortuita. Torna evidente que o poeta cearense, influenciado pelo contato com o chefe da Seção de Etnografia da Comissão Científica de 1859, o poeta romântico Gonçalves Dias, que estudou etnografia na Amazônia, também esteve embebido pelo romantismo de Herder, considerado pai das noções de “nacionalismo”, “historicismo” e do *volksgeist*, e que definiu a poesia como “o tesouro da ciência do povo [...] A expressão de seu sentir, a imagem de seu interior na alegria, na tristeza, junto ao leito das núpcias, ou da sepultura, e a arte poética é um dom de todos os povos, e não a herança particular de alguns homens refinados e instruídos”. Acepção esta que será norteadora do vasto projeto do poeta que saiu pelas terras cearenses em busca de captar a cultura popular, suas lendas, mitos, cantos, cantigas, profecias, acompanhando o cotidiano do homem comum no lar, no trabalho e na vida política. Para Galeno, o Brasil sempre teve sua poesia, pois,

A poesia nasceu com o homem e só com o homem morrerá; Não há povo que não tenha sua lenda, a sua canção, a sua poesia, bela, original, toda filha de sua alma, e que não exprima a sua saudade, o seu amor, a sua mágoa; - de que no estado selvagem o Brasil teve essa poesia no canto das tribos, que comemoravam seus feitos guerreiros e as aventuras de seu viver errante, entoando aos sons da *inúbia*, do *torém*, do *murmure* ou do *maracá*, a canção íntima, a tradicional, a da guerra e a de seus costumes; - de que nos tempos coloniais o povo cantava a opressão que sofria, as suas aspirações à liberdade, o cativo dos seus filhos, a devastação de suas florestas; de que na Independência o brasileiro cantou as peripécias da luta, a vitória, os heróis, os hinos do livre; - de que hoje, ilaqueado por sua boa fé, lendo na lei – liberdade, e nos fatos – despotismo, canta não só os seus amôres e as



lendas do passado, como também os seus pesares de cidadão! (Galeno, 1978, p. 42)

Nesse sentido, o modo como J.G compreende a atividade criadora poética está estreitamente coadunado com o pensamento de Herder, e também de Vico. Para os pensadores do velho mundo, que possuíam ideias bastante semelhantes entre si, o irracionalismo poético e a imaginação criativa dos homens primitivos o tornavam poetas por sua própria natureza, onde sua linguagem, sua concepção da natureza e da história, sua vida inteira era poesia. Ambos enxergavam o racionalismo esclarecido como antipoético (Auerbach, 2007, p. 351). Se Herder afirmava que na poesia “o pensamento e a expressão aderem firmemente um ao outro”, sendo necessário poetar na língua materna, onde se tem o maior domínio e poder sobre as palavras, Galeno imprime em seus versos as expressões, os assuntos, o vocabulário e modos de fala peculiares do homem cearense na segunda metade do século XIX. Observando e inventariando o que encontrava, ele próprio “produziu” o documento<sup>48</sup> a partir do qual irá pautar seu trabalho de criação literária, se diferenciando, assim, de outros literatos, como José de Alencar e Franklin Távora, que recorreram aos registros documentais escritos. Os três autores formam o primeiro grupo que introduziu a cultura popular em produções poéticas e ficcionais.

Como bem observou Ivone Barbosa, nas publicações literárias desse período é bastante recorrente a prática de indicar as referências “documentais” utilizadas como “argumento” para o desenvolvimento da trama ficcional, incluindo até mesmo citações de documentos para atribuir um conteúdo histórico ao romance<sup>49</sup>. A preocupação em apontar a fonte, mais do que simplesmente de inspiração literária, era uma das formas de assegurar o compromisso de registro da realidade. Mas, se para alguns autores, como José de Alencar e Oliveira Paiva, existe o compromisso, senão com a verdade, pelo menos com a verossimilhança,

<sup>48</sup> “Euclides da Cunha, como se sabe, abeberou-se amplamente em Juvenal Galeno para escrever algumas passagens dos Sertões, nem sempre com a indicação da fonte, tudo demonstrando que o material folclórico, pelo menos em suas implicações nacionalistas e regionalistas, era então altamente considerado”. Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, 1977, Vol V, p. 232.

<sup>49</sup> Oliveira Paiva, em *Dona Guidinha do Poço* cita documentos da criação da Vila de Santo Antônio de Pádua, e José de Alencar, em *O sertanejo*, cita a data da mesma Vila, de 13 de junho de 1789, a fim de atribuir uma temporalidade histórica à trama.

no caso de Galeno a pretensão vai mais além, pois define como seu propósito reproduzir a realidade “tal qual é” (atividade cientificista de etnógrafo?), ao passo que afirma ter “registrado” e “ampliado” (interferência, liberdade de criação, operação literária?).

Márcia Naxara chamou atenção para o fato de que os processos “ao artista é lícito sentir” e “ao cientista conhecer” por vezes se confundem e se entrelaçam, no que se refere ao conhecimento da natureza pelos homens e à sua problemática relação com ela, constituindo uma tessitura complexa. A estética e o conhecimento românticos ambicionam a constituição de um saber capaz de explicar o mundo e apreender as sensibilidades características dos homens com relação ao mundo, a si mesmos e à natureza em que vivem; nosso poeta aqui em questão nos parece em conformidade com a ideia de que “o artista apreende, representa e filtra o mundo (de forma ficcionante), por meio de sua memória, sensibilidade, sonhos e projetos. Trabalha com a ficção, tendo como material a observação do mundo” (Naxara, 2004, p. 243). A combinação entre imaginação e observação, ciência e arte, também foi apontada por Antônio Cândido como o traço mais característico e original do nosso pensamento (Cândido, 1985, p. 130).

Juvenal Galeno registrou e fez poesia a partir do seu olhar, que em nenhum momento o poeta parece ter a intenção de ocultar. Sua criação poética sobre o que/quem observou e sentiu pelos lugares onde passou, parecia reproduzir a realidade tal qual lhe aparecia de forma mais eficaz do que a crua coleta de dados “objetivos”, que seria, para muitos, um procedimento pretensamente mais verdadeiro. A criação de Galeno não visava um afastamento ou deformidade da realidade, mas está vinculada, guardadas as devidas proporções e diferenças, ao ato de criar pensado pelo diretor francês Robert Bresson em suas *Notas sobre o cinematógrafo* – “criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem **e tais como elas existem**, novas relações” (grifo do autor) (Bresson, 2008, p. 25). Sobre ficção e verdade<sup>50</sup>, o escritor argentino contemporâneo Ricardo Piglia nos dá uma chave lúcida para a compreensão do par,

<sup>50</sup> Ver também o importante estudo de Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário*, 1996.

A ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro, nem falso. Que não pretende ser nem verdadeiro nem falso. E nesse matiz insolúvel entre a verdade e a falsidade se joga todo o efeito da ficção... Interessa-me trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade<sup>51</sup>. Antes de mais nada, porque há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado. A ficção trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também às convenções que tornam verdadeiro (fictício) um texto. A realidade é tecida de ficções. (Piglia, 1997, s/n)

*Lendas e Canções Populares* inaugurou os estudos de folclore no Ceará e tratou de promover a divulgação das tradições populares sob a forma de cantigas. Em seus poemas é possível constatar uma preocupação em anunciar uma regionalização do Ceará através de seus tipos humanos característicos das regiões inventariadas. Como bem assinalou Almir Leal de Oliveira, “a transformação das fronteiras naturais e geográficas em artefatos culturais foi garantida através de uma apropriação da dimensão popular nas suas formas de manifestações culturais” (Oliveira, 2001, p. 209).

Desse modo, em busca de conhecer “o povo” com vistas à remissão moral da pátria e do Império, o bardo cearense sondou as diversidades humanas existentes no Ceará com o objetivo político de incorporar território e população na busca dos ideais de justiça e liberdade. Há uma evidente missão civilizatória na produção de Galeno. Assumindo uma atitude missionária, de falar em nome do povo, da pátria, da liberdade, de um ideal de nacionalidade, buscou ainda estimular esse povo a se incorporar em uma nova sociedade. Antonio Candido ressaltou o fato de o escritor romântico considerar-se portador de “verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens” (Candido, 1975, p. 225), conceituada na ideia de “missão”, de guia para muitos, o que seria de fundamental importância na transmissão dos valores maiores da sociedade, discernindo o certo/errado e o bem/mal. O gênio refaz a vida no contar cada experiência (Naxara, 2004, p. 283). A virtude do povo está na prosa e poesia populares, que

<sup>51</sup> Ainda sobre a ficção do real, na visão de F. Jameson, Brecht ensina que é necessário ficcionalizar o real para poder pensá-lo; submeter o fluxo caótico de mensagens do exterior em reflexão interna e, em seguida, em produção artística. Cf. *O método de Brecht*, 2012.

podem libertá-lo da tutela, da prepotência e ignorância e, conseqüentemente, libertar a própria nação.

O recurso à prática folclórica o auxiliou na apreensão das tradições populares e expressões do povo cearense, cujos princípios de uma crítica naturalista apontavam para uma mescla onde as ações humanas eram vistas como moldadas pelo meio natural. Juvenal Galeno esteve em contato longo e direto com o “povo do norte”, movido por uma proposta claramente nacionalista de representante da voz popular. Se colocando na posição de quem amplia, guia e doutrina, não se restringindo à reprodução das expressões populares, o poeta não adota uma prática correspondente ao pressuposto teórico de “preservação” da poesia oral; ao contrário, expõe a necessidade de transformá-la. Como bem observou Ribeiro (2003), Galeno procede de maneira bastante peculiar em relação às manifestações orais que presencia. Ao interagir com as formas de assimilação dos conteúdos orais em comunidades não alfabetizadas, o autor declara “decorar” (“ouvi e decorei seus cantos”) para depois realizar o “registro” (“e depois escrevi o que ele sentia”).

No século XIX, o gosto pelo popular adquiriu enorme relevância nos meios intelectuais. Nele, estava evidenciada a tentativa de localização e identificação do ser que, mesclado com a natureza, aparecia como genuinamente nacional. A valorização do prosaico e do que seria representativo de um país passava pelo folclore e a arte popular, esferas onde a “alma nacional” estava preservada das mudanças ininterruptas da modernidade. O homem da terra e o culto à natureza, oriundo do pensamento romântico europeu, se opunham ao caráter cada vez mais opressor da sociedade industrial-capitalista, uma fuga do ambiente sombrio dos grandes conglomerados urbanos, e a busca do reencontro consigo mesmo (Almeida, 1980, p. 42). A proximidade com a natureza parecia suspender o tempo dos homens, ou seja, da história.

Mas se o movimento romântico valoriza positivamente a cultura popular, o que significa para ele a ideia de povo? São as classes populares como um todo? A nação, enquanto categoria sócio-cultural, comporta interesses tão diversos e conflitantes das classes que a compõem? Respondendo a essas questões, Ortiz

diferencia povo e classes populares, onde essas, no contexto de uma sociedade aristocrática, não podiam ser assimiladas à positividade do popular-nacional. Os pobres são despossuídos de cidadania política e cultural. O próprio Herder afirmou que a canção do povo não deveria vir da ralé e ser cantada para ela, pois o povo não significa a ralé nas ruas, que, segundo ele, nunca canta ou cria canções, mas grita e mutila as verdadeiras canções populares. Nesse sentido, há os excluídos do organismo-nação.

Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério sócio-econômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. “Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. (Ortiz, 1992, p. 26)

Daí a primazia pela compreensão do homem do campo. Mas o camponês é apreendido como o que há de mais isolado da civilização; sua função social e atividades do presente são deixadas de lado. Os costumes, baladas, lendas, folguedos, são contemplados, mas as práticas da experiência presente são ignoradas. Escapando à definição do que seria o popular, as formas de produção e inserção do camponês na sociedade nacional é um tema ausente. Mas em Galeno, o povo que observa ainda é identificado pelo autor como o *pobre*. O poeta está atento às atividades do presente das classes subalternas, seu modo de vida, de pensar, articulado com suas expressões culturais nos cantos e dizeres. O povo em Galeno não é idealizado como uma entidade abstrata, e os pobres e trabalhadores são os personagens centrais de sua tarefa como poeta engajado. Apesar de, por vezes, vislumbrar um “pitoresco” no cotidiano penoso da pobreza (Ribeiro, 2003, p. 24), o poeta também levanta questões críticas em relação aos problemas sociais enfrentados pelo povo que contempla: a opressão do Estado por meio dos seus pesados impostos, a prostituição e o banditismo como fenômenos sociais, o jugo da escravidão, a corrupção nas eleições, o abuso da autoridade policial, o analfabetismo... São os males que afetam as classes subalternas, compreendidas como “o povo”.

Galeno, assumindo uma voz que fala em nome da Pátria - não a existente com todos esses problemas, mas a que está em vias de reabilitação – parece considerar esses problemas fatores de marginalização do pobre em relação à consciência nacional. O poeta, ao ter convivido profundamente com o cotidiano popular, e, sobretudo, por ter contribuído para a instrução desse povo “imerso nas trevas da ignorância e nos grilhões do arbítrio”, coloca-se como um patriota distinto de seus pares, que pareciam ignorar a existência dessas camadas no engrandecimento da Nação. A edificação da nacionalidade implicava a erradicação de fatores como o analfabetismo e a escravidão, projetando o Brasil a um futuro civilizado, sem escravos e sem analfabetos. Em sua obra, o africano não está omitido e é considerado também brasileiro, militando por sua libertação e transformação em sujeito nacional. Compondo um amplo retrato do povo brasileiro, Galeno não deixava de esboçar as misturas raciais,

Fazia referência à “mulatinha” e à “cabocla”, ora “serena e lânguida”, ora “saracoteando” ao som dos ritmos da “viola do norte”. Estes, então, eram muitos e provocavam entusiasmo no público que os presenciava. Galeno tem o cuidado de descrever o procedimento dos tocadores, os diversos tipos de assuntos e formas poéticas que cantavam e as diferentes sensações que as performances<sup>52</sup> lhe causavam, enquanto espectador e conviva. (Betoli, 2003, pp. 26 e 27)

Assim é que, se Paulino Nogueira em seu *Vocabulário indígena em uso no Ceará* procurou uma mediação da linguagem popular entre as suas permanências, Galeno estaria preocupado em ouvir o povo, reproduzindo e ampliando os versos populares, “sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, a sua metrificação e até o seu próprio verso” (Oliveira, 2001, p. 210). Mantendo os elementos da linguagem popular, Galeno visava preservar o que ela comportava de original, revelando o seu significado para o conhecimento das manifestações do cotidiano nas diversas regiões e espaços.

<sup>52</sup> As performances constituem-se dos elementos vocais, visuais, cênicos e de entonação, associados a todo o aparato comportamental que acompanha o cantador ou narrador, durante a sua apresentação oral para o público. A intenção é que seu desempenho performático acrescente o máximo de sabor aos cantos e contos, para despertar o interesse e atenção dos ouvintes. Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*, 1997.

A tradição popular que Galeno encontrou nas cantigas e lendas trouxeram a concepção de que a riqueza dessas criações, diferenciadas entre si pela ação do meio, deveriam ser conhecidas e valorizadas, porque delas dependeriam a grandeza do povo, a elaboração de suas ideias e da própria ação construtora da Pátria Cearense. Observamos uma aproximação com o que Sílvio Romero propôs enquanto uma introdução naturalista à história da literatura brasileira: o historiador, munido do critério étnico e popular, teria a chave para explicar o caráter nacional. (Oliveira, 2001, p. 211)

Renato Ortiz (1992) observa que a polêmica e os debates em torno da cultura popular, tema permanente entre nós - seja no cenário político ou acadêmico -, possui, a despeito das transformações e interpretações do assunto ao longo do tempo, algumas constantes, elementos recorrentes. Há uma impressão de que a polêmica oscila entre dois polos: 1) grupos populares subalternos (no sentido classista) como portadores de uma cultura radicalmente distinta, contrastante com a de uma elite esclarecida (Galeno parece fazer essa demarcação quando prenuncia: “Sei que mal recebido serei nos salões aristocratas [...] encontrarei bom gasalhado na oficina, na choça, no seio do povo”). E é aqui que toda uma literatura engajada faz uso da noção de cultura popular, atribuindo às manifestações concretas uma potencialidade na construção de uma nova sociedade; 2) em uma acepção mais abrangente, popular enquanto sinônimo de povo, transcendendo a demarcação classista. Daí a associação íntima entre cultura popular e questão nacional. A reflexão está integrada nos dilemas da nacionalidade.

O historiador norte-americano Robert Darnton destacou a importância no estudo das lendas e contos populares, estabelecendo a diferença entre “historiador das ideias”, filiado ao pensamento formal, e “historiador etnográfico”, interessado na compreensão do modo como as pessoas comuns percebiam e criavam estratégias de vida. Estudando os costumes populares, podemos refletir sobre momentos diferenciados de visão de mundo. Nesse sentido, Darnton ressalta a importância do material produzido pelos folcloristas franceses, argumentando que “essa produção é uma rara oportunidade de se tomar contato com as massas analfabetas que desapareceram no passado, sem deixar vestígios” (Darnton, 1986). Os estudos dos folcloristas acerca dos costumes populares estavam

vinculados ao propósito de preservação das práticas simples e rudimentares de um povo, elementos originais que tendiam a se perder pelo dinamismo e evolução sociais, no confronto entre barbárie e civilização (Gadelha, 2007, p. 41).

Para o crítico Sílvio Romero, Galeno está fora do cânone folclorista, uma vez que, ao invés de se restringir ao registro da cultura popular, o poeta cearense interferiu e criou uma literatura a partir do seu procedimento etnográfico. Opunha-se, assim, aos métodos de coleta com intervenções no conteúdo original, valorizando as “análises etnológicas” em detrimento das “divagações estéticas” (Ribeiro, 2005, p. 168). Referindo-se aos escritores românticos do Rio de Janeiro, nos diz,

Um ou outro escritor nosso, que por acaso, houvesse colhido alguma quadrinha em uma festa de aldeia, para logo expandia-se aos fulgores líricos e supra-humanos da musa popular. Fazia-se mais retórica do que psicologia, mais divagações estéticas do que análises etnológicas. Estamos fartos de apologias poéticas e de cismares românticos; mais gravidade de pensamento e menos ziguezagues de linguagem. (Romero, 1977, p. 38)

Ribeiro destaca a visão que Romero possuía sobre os escritores românticos do Rio de Janeiro, considerados passivos perante o influxo estrangeiro na Corte e os ditames literários do romantismo; imaturos, portanto, para adotar os métodos etnológicos de apreensão dos elementos nacionais, sobretudo os do Norte:

A imitação do péssimo realismo francês só pode produzir aleijões. Evitemo-la. “Desejamos do fundo da alma, escreveu com grande senso o Sr. J. Antônio de Freitas, que os líricos do Brasil se inspirem na corrente popular, lembrando-se de que assim como a Alemanha para fundar a sua literatura e a sua música teve de fazer reviver o *Lied* nacional, esquecido desde longos anos, assim também o gênio brasileiro, para que se não esterilize em vagabundas imitações, precisa de descobrir pela crítica e de buscar as inspirações nas tradições dispersas da sua nacionalidade”.

São excelentes palavras que encerram um alto conselho, que desde muito tínhamos compreendido lá fora nas províncias do norte, longe do contato dos grandes mestres da corte, dramaturgos, romancistas e poetas de arlequinada inspiração e que pretendem, coitados!... ditar a lei à literatura do país! Mas deixemo-lo com sua vaidade e com a sua inófia... (Romero, 1977, p. 256)



Para Galeno seus versos não deveriam ficar confinados ao saber culto, letrado, enquanto produção erudita. Ao invés disso, sua obra veio do povo e se dirigia ao povo, visando com isso doutriná-lo a fim de tomar consciência de sua liberdade e direitos num país que se auto-proclamava livre.

Ao analisar a obra de Jorge Amado em seu ensaio *Poesia, Documento e História*, Antônio Cândido nos traz uma importante contribuição para compreender esse jogo literário entre o registro de dados objetivos da realidade e sua “ficcionalização” pela mente criadora do literato. Segundo o crítico,

Os seus livros [Jorge Amado] penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois que ele quis e soube viver a deles. (Candido, 1992, p.49)

É a partir da dialética da poesia e do documento, que Cândido busca decifrar a obra de Jorge Amado, o que nos parece estar coadunada com a leitura de nosso autor aqui em questão, pois Galeno não fez mais que estilizar o que encontrou de matéria poética nas formas de experimentação “selvagem” da existência pelas classes populares em todo o seu prosaísmo. A sensibilidade e existência do povo enquanto realidade rica e viva, criadora de poesia e ação, reivindicando seu lugar na nacionalidade e na arte, que Cândido reporta como missão do romance um pouco anterior a 1930, já pode ser vislumbrada na obra de Galeno.

Se documento e poesia se fundem harmoniosamente através do romance *Terras do Sem Fim*, como assinala o crítico, movimento semelhante se dá na poesia do poeta cearense, pois, para Galeno, sua “literatura como missão” deveria estar assentada na realidade concreta, a cultura popular, e, partindo desse pressuposto, encaminhar a denúncia dos males que retalhavam o Império, ilustrando o povo a partir da riqueza de sua própria cultura, tornando-o consciente de sua condição de cidadão livre e pertencente a uma grande nação.

Primeiro poeta cearense a publicar seus versos, a obra de Juvenal Galeno causou, entre os críticos de sua época, polêmicas de várias ordens. Se, a nível

local, alguns o colocam como marco inicial da literatura cearense (Sales, 1898; Seraine, 1965), no âmbito nacional algumas querelas se travam em torno de sua relevância para a literatura brasileira, sobretudo entre os críticos Araripe Jr. e Sílvio Romero, este último chegando a desconsiderar a obra do bardo cearense como de caráter folclorista, o que torna no mínimo curiosa a análise empreendida por outros que vêem a obra de Juvenal Galeno como pioneira do folclore no Nordeste do Brasil (Alves, 1948). Em seus *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), Romero dedica uma nota de rodapé para afirmar a respeito do escritor cearense:

Aproveito este lugar para dar conta de um fato: algumas pessoas me têm questionado porque não tenho incluído nesta análise os escritos do Sr. Juvenal Galeno [...] é óbvio que não passam de composições literárias feitas sobre costumes populares (Romero, 1977, p. 105)

Já em sua *História da Literatura Brasileira* (1888), Sílvio Romero afirma ter o poeta cearense passado pela mais completa encarnação da intuição popular em nossa literatura, mas há razões pros e contra essa assertiva. Se, para o crítico de Pernambuco, Galeno não foi o primeiro a inspirar-se no viver de nosso povo, nem foi o que fez com mais talento e mais arte, a favor do poeta pode-se asseverar que “nenhum de nossos escritores como ele se interessou tanto e tão constantemente com as nossas classes populares, ninguém as acompanhou tão amoravelmente, tão apaixonadamente” (Romero, 1980, p. 1131).

Romero afirma que sua obra é um livro de consciência, de amor e de verdade, com a função de dar o melhor de seu espírito em favor da pátria, fazendo “justiça aos que suportaram o pesadíssimo encargo das letras”. Em seu critério nacionalista na avaliação da produção literária de sua época, o escritor só detinha relevância para as letras nacionais na medida em que tratasse dos assuntos nacionais em sua obra. Nesse sentido, justifica Juvenal Galeno ter integrado sua história literária por ter sido um ativo e trabalhador pelo Brasil, cujo defeito foi faltar-lhe a cultura precisa para adentrar plenamente nos domínios artísticos e literários. A ausência de uma formação acadêmica o conservou (ou condenou?) a ocupar sempre uma posição inferior. De espírito sempre intransigente, Romero classifica o poetar de Galeno como parte de um gênero incompleto e desajeitado,

“porque nem é a idealização artística do viver popular, nem é a colheita direta de seu cancionero”. Negando-lhe a cultura para ingressar na arte literária, Sílvio Romero incluiu Juvenal Galeno numa categoria que chamou de “sertanejismo”, e, não obstante os defeitos que apontou na obra do bardo cearense, o conhecimento prático dos costumes populares e o amor às classes proletárias, o liberalismo, o devotamento ao progresso, a simpatia profunda por tudo quanto é nacional, são qualidades apreciáveis “neste simpático autor nortista”.

A avaliação de Freitas Nobre se aproxima da de Romero, ao afirmar que o grande poeta teria alcançado maior repercussão e projeção caso houvesse conseguido cursar alguma academia. Distante do mercado editorial “oficial” e sem formação acadêmica, o poeta cearense se tornou pouco afamado. Mas, apesar disso, ao lado de Catulo da Paixão Cearense, Galeno formou “a grande harmonia de nossa poesia popular”. (Nobre, 1956, p. 6). Por sua relação de parentesco com figuras ilustres como Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláqua, e tendo passado um tempo no Rio de Janeiro estabelecendo contato com escritores famosos como Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, dentre outros, Juvenal Galeno era mencionado por alguns como um homem que transitava entre diferentes classes sociais (cultas e incultas) e entre universos percebidos como tão distintos e distantes: o campo e a cidade (Andrade, 1965).

A partir de uma perspectiva ampla de folclore, Francisco Alves, em folheto intitulado *Juvenal Galeno: o pioneiro do folclore no Nordeste do Brasil* (1949), defende que, se a prática folclórica é o estudo do que pensa, sente e faz o povo, “consubstanciando uma ciência, uma arte, uma filosofia, uma literatura a seu modo, diluída na tradição”, então a obra de Juvenal Galeno constitui um repositório de fatos autenticados na terra cearense de sua época, implicando observação, pesquisa e síntese, cujo retrato das cenas do povo a torna parte da “CIÊNCIA DO POVO” (Alves, 1949, p. 11). Gustavo Barroso denunciou que nas *Lendas e canções populares* aflora a encantadora alma das gentes e, por isso, as suas estrofes permanecem a viver e palpitar na boca do povo, de modo que, diante delas, não se sabe se são de Juvenal Galeno ou do folclore cearense. João do Norte afirma que o poeta foi um folclorista espontâneo,

E, se na sua época estivessem em curso entre nós os estudos de folclore, bem adiantados na Europa, ele teria sido, sem favor, um formidável folclorista, pela maestria de seu conhecimento das fontes das lendas e das poesias populares e pela íntima afeição que as mesmas o ligavam seus pendores naturais. (Norte, s/n, 1931)

Com a firme intenção de apresentar o conteúdo folclórico aperfeiçoado pelo talento letrado e erudito, a proposta de coleta, “guia” e “doutrinação” das produções orais nos próprios poemas indica que Galeno ignora o pressuposto teórico da preservação da poesia popular, como documento a permanecer intacto. Em função desse procedimento, assim como aconteceu com José de Alencar e o português Almeida Garret, o poeta cearense sofreu críticas dos folcloristas, munidos das concepções naturalistas do folclore. Mas sempre as críticas direcionadas a Galeno apresentam ressalvas (Ribeiro, 2005, p. 164). Em Araripe Júnior, crítico literário interessado no debate folclorista, há o reconhecimento de uma singularidade literária no poeta,

[...] Criado desde a sua mais tenra infância no meio dos majestosos espetáculos de uma natureza quase virgem, apaixonou-se como verdadeiro filho das musas pela deusa que por seu mágico poder fora-lhe gradualmente fecundando o espírito, e o artista afinal consumou-se. É ele autor de um dos mais mimosos poemetos que se contam entre as nossas poucas produções verdadeiramente brasileiras [...] Juvenal Galeno acalentado aos estos do sol deste Brasil, será talvez o precursor de uma plêiade brilhante em gênero diverso ao do saudoso Dias, que recebendo as virgens inspirações do torrão onde nasceu, solidificará uma literatura própria e original. (Júnior, 1965 [1872], pp. 4 e 13)

Através da poesia promissora de Galeno, Araripe Jr. vislumbra uma renovação da originalidade e nacionalidade da literatura<sup>53</sup>. Como bem assinalou Cristina Betioli, alguns intelectuais contemporâneos de Galeno, como Araripe Júnior e Franklin Távora, são menos severos com os métodos de coleta e composição folclórica do poeta. É bastante conhecida a importância do meio sobre a formação do indivíduo, patente na obra crítica de Araripe Júnior, e é a

<sup>53</sup> Afrânio Coutinho afirma que entre os anos 1869 e 1880, o crítico entra numa fase de alargamento de seu “brasilismo”, passando do indianismo dos contos iniciais e da formulação de uma teoria da literatura brasileira, em sua *Carta sobre a Literatura Brasileira* (1869), para a mesma direção que iam Alencar e Franklin Távora, para o sertanismo e o realismo campestre. Nesse período, Araripe Jr. buscava uma forma que realizasse o seu ideal estético, expresso na série de artigos sobre Juvenal Galeno, em 1872.

partir desse pressuposto que se criou um imaginário em torno da origem camponesa do poeta: a imagem de que Juvenal Galeno conjugava um homem do povo e um homem de letras tornava-o um escritor privilegiado para representar o povo (Betiole, 2005, p. 164). Aqui reside um critério nacionalista ao gosto taineano de Araripe Júnior e dos intelectuais da geração de 1870.

Junto com seu interesse literário pelo folclore, o crítico Araripe Jr. tece argumentos de caráter político-social, com vistas ao desenvolvimento autônomo do país. Era um Brasil ainda em estado embrionário de formação, assim como sua literatura, que os folcloristas enxergavam, herança romântica. Discorrendo sobre a vida no sertão cearense, e apoiado na ideia da busca da autonomia brasileira, o crítico explana seu pensamento sobre a “elaboração nacional”,

No fundo desse viver, que de ordinário, se olha com indiferença, existem mistérios, abismos, perturbações tão profundas, elementos, enfim, para uma poesia tão vasta, para estudos psicológicos tão extensos, que não causaria surpresa se disséssemos que justamente dessa crisálida brotaria os fundamentos de onde terá um dia de derivar a transformação do Brasil. Nestes repositórios inexplorados é justamente onde se opera a surda elaboração nacional que há de caracterizar o nosso futuro e começa a reagir contra um certo descuido com que as populações sem autonomia das capitais, que vivem uma verdadeira vida de empréstimo, vão subscrevendo às revoluções europeias, sem fazer passar as conquistas da civilização pelo crivo da nossa índole social, expurgando o que absolutamente não pode adaptar-se à natureza tropical. (Júnior, 1978 [1884], p. 102)

No início, o romantismo brasileiro esteve caracterizado pela subjetividade e pelos afetos pessoais e, em sua generalidade, não dava conta da vida social e das afeições coletivas. A partir dos “moços do norte”, conforme apontou Sílvio Romero, a apreensão da realidade tomou um novo rumo, pois deram maior atenção aos costumes, lendas, situações e fatos populares, e, preocupando-se em expor os problemas da vida social, produziram uma literatura de cunho social, abordando “problemas alheios”. Saindo do indianismo, procuraram outro tipo humano que representasse a afirmação nacional, fazendo com que o sertão passasse a ser objeto de investigação.

A partir de 1850, sob maior inspiração das Ciências Naturais, são intensificadas as investigações e estudos sobre a fauna e a flora, sobre o solo, sobre a

configuração geográfica do território, e, ainda, investigações sobre as raças, hábitos e costumes dos habitantes das cidades, campos e matas, tanto sob o viés literário, como, também, e principalmente, do ponto de vista “científico”, como pesquisa etnográfica e antropológica. (Barbosa, 2000, p. 40)

Nesse sentido, os registros de Galeno podem ser considerados como formadores de uma rica literatura em experiências sociais em termos de Ceará, uma vez que o poeta procurou registrar o modo de pensar e ser do povo, preservando suas formas de expressão, nos cantos, lendas, falas, crenças. Oswaldo Riedel o classificou como defensor do “nacionalismo sincero”, se opondo a tudo que vinha do estrangeiro, compreendendo a nacionalidade como resultado de uma diversidade que respeitasse as práticas culturais (Gadelha, 2007, p. 36).

Discutir se Juvenal Galeno foi ou não um folclorista (pioneiro) requer, antes de qualquer coisa, que explicitemos o que entendemos por folclore e, para isso, ter bem claro um determinado conceito de folclore. Romero, a partir de sua crítica naturalista que conjugava positivismo, determinismo e evolucionismo, concebia o estudo da poesia popular sob os moldes do cientificismo e, portanto, o estudioso deveria ser objetivo e reproduzir fielmente o resultado de sua coleta etnográfica dos cantos populares. O que ia frontalmente de encontro à perspectiva herderiana de Galeno, que implicava a aproximação e identificação com o “objeto”, no caso, o povo, além da operação literária efetuada sobre o material reunido, ampliando e recompondo a poesia popular, consoante ao seu projeto de retransmiti-la ao povo para doutriná-lo.

Adotando um ponto de vista mais geral, podemos compreender por folclore o comportamento coletivo, tradicional, espontâneo, anônimo e regional que é transmitido pela tradição oral, originário de sociedades divididas entre o mundo rural e urbano, entre elites e camadas iletradas, entre classes superiores e classes subalternas. Para alguns estudiosos, o folclore estava vinculado exclusivamente à cultura popular; ao passo que outros, afirmam poder incluir também a cultura urbana. Também há aqueles que consideravam o folclore idêntico à cultura popular e em oposição à cultura de massa (Oliveira, 2008, p. 88). Câmara Cascudo, grande estudioso do Folclore Brasileiro, assim definiu o termo,

É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição [...] Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal [...] Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico [...] O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade [...] O folclore estuda todas as manifestações tradicionais na vida coletiva (Cascudo, 2001, pp. 240 e 241)

A perspectiva de Câmara Cascudo, como vemos, se aproxima em algum grau do trabalho empreendido por Galeno, sobretudo na liberdade de re-criação.

Segundo Cláudia Neiva de Matos, as observações de Sílvia Romero sobre poesia popular sistematizam-se em duas constantes: reação crítica aos precursores românticos e a consequente pretensão de reajustar cientificamente a natureza e a importância daquela poesia na cultura brasileira e na concepção de nossa nacionalidade. A questão folclórica está inserida, portanto, no esforço de renovação e modernização do pensamento brasileiro, visando a superação da perspectiva deformadora e idealizante romântica. Dentre os precursores de Romero que introduziram a cultura popular em produções poéticas e ficcionais, destacam-se, além de Juvenal Galeno, José de Alencar e Franklin Távora.

Inicialmente, o folclorista, ou seja, estudioso do folclore, deveria coletar e traduzir das histórias das populações rústicas, camponesas, isoladas, que conservavam histórias do passado, as sobrevivências. O critério para identificação do folclore estava no comportamento coletivo, tradicional, espontâneo, anônimo e regional que se mantinha pela tradição oral. Havia todo um esforço para a criação de museus de tradições populares, para proteger a literatura de cordel e o passado em vias de ser extinto. Mas alguns estudiosos também se empenharam para tornar o folclore – saber do povo – um estudo das tradições populares integrado ao campo científico. Os românticos fabricaram um popular ingênuo, anônimo e espelho da alma nacional, ao passo que os folcloristas, seus continuadores, buscaram no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. A possibilidade de converter uma área de interesse em ciência estava na valorização do método de coleta e no seu registro, o que desclassificou a obra de Galeno como folclorista, relegada à “literatura menor”.

Mas, se antiquários e românticos podem ser considerados precursores dessa “ciência folclórica”, mesmo que suas contribuições se situem no plano pré-científico, o ponto falho em dar o passo seguinte nessa “cientificização” está justamente, conforme bem observou Ortiz, nas dificuldades que envolvem a discussão metodológica, o que exprime uma incapacidade de o folclore se transformar em verdadeira disciplina acadêmica<sup>54</sup>. Assim, ante um certo “positivismo fetichizado”,

Os folcloristas são contidos quanto à explicitação do método, mas loquazes em relação à “captura” última, ao mapa gerado pelo acúmulo de material coligido. Para eles, nada é mais sedutor do que as digressões classificatórias – provérbio, lendas, histórias, costumes, tudo deve ser minuciosamente ordenado. (Ortiz, 1992, p. 47)

Como classificar, então, *Lendas e canções populares*, uma obra que transcreve todo esse material em 556 páginas de pura poesia? Para Juvenal Galeno, o que ele coletava era literatura, expressão poética de um modo de ser, estar e atribuir sentido ao mundo, e, portanto, somente em “forma” de literatura esse material poderia ser coligido e endereçado àqueles que foram seus genuínos produtores, o povo, tendo o literato apenas mediado um processo criativo. Às classes populares não interessava um catálogo frio e quantitativo de suas práticas culturais. A literatura possuía uma missão clara de revelar a riqueza que se encontra no universo do popular brasileiro, potencializando-a para que as classes subalternas tomassem consciência de seu papel na construção de uma Nação livre e justa.

Assim, para Romero, os estudos folclóricos são parte de um critério de análise objetiva dos fatos, uma vez que o povo constitui fator de poesia, meio pelo qual o brasileiro se expressa. Diferentemente de Galeno, para quem a poesia nasce

<sup>54</sup> Nos séculos XIX e XX, tanto na Europa quanto no Brasil, houve a intenção de se fundar instituições de estudos sobre folclore, buscando definir uma metodologia de coleta que delegasse autenticidade aos dados recolhidos e indicasse as suas variações no tempo e espaço. Em 1878 os ingleses fundaram a Folklore Society, que objetivava transformar a disciplina em ciência. Por meio de palestras e congressos, visava também a preservação, publicação e disseminação das tradições populares. o inglês Tylor, em seu livro *Primitive Culture* publicado em 1871, procura desenvolver estudos na tentativa de construir uma nova ciência: o folclore. Era necessário apreender os costumes dos “homens primitivos” que sobreviveram às transformações sociais, mas que ainda se encontrava em vias de extinguir-se.



e morre com o homem e está presente no Brasil desde as primeiras tribos indígenas, para o crítico da Escola de Recife, não obstante a atuação das três raças (branco, índio, negro) enquanto “formadoras”, o mestiço é o “agente transformador por excelência”. A Sílvia Romero não parece que tenha havido uma poesia de índios e negros, sendo os principais elementos da poesia popular o português e, depois dele, o mestiço; o primeiro pela transplantação do seu folclore; o segundo, pela ação diferenciadora (Cândido, 1988, p. 59).

Em seus *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, que já citamos, Romero colheu uma significativa quantidade de contos, cantos, lendas, produzindo uma das primeiras obras sistemáticas de ampla coleta de material sociológico. Mas o curioso é que, embora tenha exprimido que a coleta do material deveria ser efetuada sem a intervenção do pesquisador, que a descaracterizaria como uma obra científica, ele próprio confessa em outro momento ter “embelezado algumas quadras mais toscas” (Cândido, 1988, p. 61). Sílvia Romero, ao se dedicar à compilação de um cancioneiro brasileiro, pretendia se insurgir contra a cultura da corte, o Rio de Janeiro.

O estudo da cultura popular seria, assim, uma espécie de consciência regional que se contrapõe ao traço centralizador do Estado. A preocupação em hastear a nacionalidade se defronta com um desafio: como lidar com a dificuldade de encontrar no povo brasileiro um segmento expressivo do imaginário folclórico correspondente ao representado pelos camponeses na Europa? Se no Velho Mundo a ideia do afastamento das cidades fundamentava a cultura popular, que impedia a contaminação dos costumes pelos hábitos urbanos e cosmopolitas, no Brasil a realidade social, política, econômica e física era completamente diferente. O país era inteiramente rural e a mão-de-obra principal era escrava.

É com os intelectuais das províncias do Norte que surgem as primeiras abordagens específicas sobre o folclore no pensamento nacional. Romero quer desvendar as bases da nacionalidade brasileira. É preferencialmente nas regiões periféricas que se dá a descoberta da cultura popular pelos intelectuais. Cerca de 14 autores da metade do século XIX, imbuídos da atmosfera patriótica e

conflituosa, debatem o folclore como o novo símbolo da nacionalidade<sup>55</sup>.  
Engendrado em livros e periódicos publicados na capital do Império,

O debate elege unanimemente o Norte como a região da genuína brasilidade. Neste sentido, todas as discussões a respeito da associação entre folclore e nacionalidade, bem como as práticas de coleta de produções orais, recaem sobre as províncias daquela região. Diante do europeizado argumento de que o Norte ainda não havia sido afetado pelo influxo estrangeiro e pelo progresso, a região passa a representar o lugar geograficamente afastado da corrupção citadina e idealizado como genuíno e detentor de costumes populares ainda intocados. A partir de pontos de vista que retratam uma nacionalidade em “estado bruto”, o folclore é apontado como germe da literatura nacional. (Ribeiro, 2005, p. 162)

A obra-prima de Galeno também não passou despercebida àquele que seria considerado o maior escritor brasileiro. Em 1866, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis escreve uma resenha das *Lendas*, onde diz:

As canções populares do Sr. Juvenal Galeno são um ensaio feliz em muitos pontos; o autor mostra ter a qualidade especial do gênero; algumas das canções são bem escritas, e todas originais; o que o autor não parece cuidar com zelo e rigor é a versificação da língua; e se muitas das suas canções primam pela ingenuidade e verdade da expressão, outras há que, postas na boca de um tipo imaginado, exprimem apenas o sentimento do autor [...] torna-se preciso ao Sr. Juvenal Galeno estudar mais profundamente a língua, e a versificação e os modelos: o seu talento é um filho da natureza; cumpre à arte desenvolvê-lo e educa-lo. Tais são os nossos sentimentos; aplaudindo a tentativa presente, aguardamo-nos para louvar-lhe as suas obras futuras. (Assis, 1866, nº79)

<sup>55</sup> Além de Juvenal Galeno, romancistas da época, como José de Alencar e Franklin Távora, tomam parte nos debates através da produção ficcional. Nela, abordam o mestiço, suas expressões populares e os costumes de províncias que também possuem como foco o Norte do País. Em *O Sertanejo*, obra de 1876, Alencar insere elementos da tradição popular cearense, que antes descreve nas *Cartas sobre O Nosso cancionero* (1874). Mas é Franklin Távora quem assume a frente na via ficcional, engajando-se na proposta de aplicar as ideias do movimento folclorista do Norte à maior parte de sua produção literária. O romancista é o idealizador do projeto literário denominado de Literatura do Norte, que dá ao público cinco romances norteados por um programa claramente vinculado ao debate folclorista. No prefácio de *O Cabeleira*, de 1876, este projeto é publicado. Sua iniciativa em compor uma obra sobre o Norte e sua cultura popular pode ter sido o ponto de partida para a construção de uma ideia de literatura “regional”. Ver mais no importante estudo de Cristina Betioli Ribeiro, *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Campinas, Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003.

Nesse sentido, em sua crítica Machado reconhece a originalidade na abordagem do tema “Brasil”, mas questiona a semelhança com o poeta francês Béranger (1780-1857). Para ele, Galeno faz uma condenável confusão entre a fidelidade na representação dos sentimentos do povo e a reprodução dos seus próprios sentimentos em um “tipo” popular “imaginado”. A analogia com Béranger parece citada como o desejo de Galeno em reproduzir mais que um popular *imaginado*: copiado do “tipo” retratado pelo poeta estrangeiro. Machado de Assis parece querer que as diferenças entre a utilização de elementos populares e a produção da poesia a partir deles estejam claras<sup>56</sup>. A utilização deveria ficar restrita à dimensão da *inspiração* e jamais invadir e deturpar os padrões clássicos da linguagem poética. O versista deveria primar pelo reflexo dos sentimentos populares, sem transfigurá-los aos seus, o que se opõe à proposta de Galeno em compor seus próprios poemas a partir do olhar da poesia popular. Tomando como exemplo o poema *O Escravo*, Betioli indaga acerca do juízo crítico do autor de *Dom Casmurro*:

[...] percebe-se a supressão da vogal “e” na palavra “felicidade”. Isso parece demonstrar um exemplo de alteração silábica para acentuar uma determinada pronúncia da palavra no verso, a fim de torná-lo uma redondilha maior, métrica constante nos demais versos do poema e bastante comum na poesia oral. Segundo os métodos de versificação tradicional solicitados por Machado de Assis, seria permissivo utilizar recursos como esse na escrita, para demonstrar o ritmo poético oral? Afinal, indagamos: conforme os questionamentos do famoso romancista, seria possível um poeta de “pretensões populares”, privilegiar uma poética clássica e os padrões da língua “cult”? Se sim, de que maneira tal produção literária seria coerente com a expressão poética oral? (Betioli, 2003, p. 33)

Tal juízo crítico se tornará, mais de sessenta anos depois, mais um ponto de discórdia e contenda com Mário de Andrade, cuja visão míope sobre as ideias e a literatura de Machado já é bem conhecida. Em 1931, o modernista paulista publica um artigo no *Diário Nacional* em defesa de Juvenal Galeno, onde diz,

Era visceralmente um cantador, um “coqueiro”, um sambista. De maneira que a pequena erudição que conseguiu, sem lhe tirar a sua maneira popular de ser e

<sup>56</sup> Segundo João Clímaco Bezerra, Machado de Assis, um purista, não conheceu, e por isso estranhou a mensagem de Juvenal Galeno, uma poesia “inconfundivelmente regionalista”. Ver em *Juvenal Galeno*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1959.

poetar, o despaisou enormemente (...) Por tudo isso compreende-se que tenha conseguido uns juízos agradáveis de portugues que curioseavam a nossa maneira já nacional de ser, e de Machado de Assis tenha apenas uma palavra de paciência, por sinal que bem ríspida. No caso, os portugueses estavam em estado de o compreender melhor que o nosso aristocratiquíssimo mulato, a quem qualquer erro contra a gramática portuguesa havia de ferir como desleixo familiar. (Andrade, 1931, p. 352)

A obra de Juvenal se constitui de fundamental importância pelo seu engajamento e projeto pedagógico. Segundo Renato Almeida “O romantismo encontrou no fabuloso do folclore uma atmosfera interminável de evasão” (Almeida, 1957, p. 275), porém, o romantismo e folclorismo de Galeno não se reduz à mera coleta das tradições populares a fim de captar o *volkgeist* da nação, mas, ao empreender a operação literária que mencionamos, o poeta procurou devolver ao povo seus valores refinados pela poesia a fim de educá-lo, libertá-lo e reabilitá-lo para resistir à opressão de que era vítima, dizendo com seu estilo oscilante entre o erudito e o popular o que o homem comum não saberia expressar (Azevedo, 1982).

Operação esta que, como vimos, foi cara a Juvenal Galeno, que será excluído dos cânones estabelecidos por aqueles empenhados em cientificizar o folclore, uma vez que o bardo cearense renunciou à objetividade científica de representar o povo, reinventando seus cantos por sua própria poesia inspirada nessa cultura popular.

Para Florival Seraine, antes de *Lendas e Canções*, não havia nada na literatura cearense que exprimisse “a nossa realidade local, que seja a demonstração sincera da existência de um povo que já trazia nas formas da sua cultura peculiaridades distintivas, como fruto de uma experiência histórica singularmente vivida” (1965, p. 286). Dessa forma, Galeno valorizava e expressava o que havia de singular na cultura do povo, portador do espírito da Nação, carregado de tradições e criações próprias delimitadas num espaço e tempo únicos, consoante à concepção romântica da cultura popular.

Segundo Franklin Távora, em artigo publicado no jornal *Constituição* sobre os *Escritores do Norte do Brasil*,

Todos os temas das poesias do Sr. Juvenal Galeno são tirados de assuntos nacionais, porém sempre descreve e canta o lado mais natural e original, revelando o seu inequívoco patriotismo: - ora o *Recruta*, ou o *Soldado de Castigo*, ora o *Escravo*, ora o *Compadre Ministro*, ora o *Sapateiro* [...] Há, nos escritores do norte uma superabundância de compaixão para com o pobre. Daí resulta que o pobre é uma figura, por assim dizer, obrigatória dos seus romances, dramas e poemas. Nenhum escritor dali confirma mais evidentemente este rasgo característico do que o Sr. Juvenal Galeno. (Távora, 1872, nº179)

Nesse sentido, Juvenal Galeno afirma ter transitado por três dimensões da vida cotidiana dos homens que observou: acompanhou-o ao trabalho, entrou no lar (contemplando a família em sua vida íntima) e em sua vida política (em dia de eleição).

De enxada ao ombro e cachimbo no queixo, o pequeno lavrador ia ao roçado trabalhar no cultivo dos duzentos passos de terreno que arrendara ao rico. O poeta observa seu prazer nos bons invernos (algo raro no sertão cearense), onde contemplava a verdura das plantas e se enchia de esperança em ter seu trabalho reconhecido pela natureza. Trabalhando de sol a sol, entoava de vez em quando a sua copla, ao som da ferramenta (enxada), ajudado muitas vezes da mulher e dos filhos na limpa, plantação e colheita, até a hora em que o sol se punha; o agricultor carregando a lenha, a mulher e as crianças com o milho verde, o feijão e o jerimum.

Na praia, no alpendre da frágil cabana, a mulher do jangadeiro o esperava rodeada de filhinhos. Sem deixar refeição para os seus, o jangadeiro parte em sua jangadinha, quatro paus mal seguros, a pedir ao oceano o pão quotidiano, “enquanto a morena de seus amores, saudosa de seus afagos como a flor do areal saudosa dos orvalhos da manhã, pedia ao bom Deus, que não consentisse que as traidoras vagas lhe roubassem o pai de seus filhos”. Mas o furor do mar e do vento não tinha importância para o jangadeiro, que navegava embalado pelas ondas e pela esperança de uma boa pescaria. Ao vislumbrar a jangada no horizonte, as crianças se agitavam em palmas e gritos; pouco a pouco aproximava-se o arrimo, o fanal, a ventura daquela família; também pouco a pouco, ouvia-se depois o canto melancólico do homem do mar,

Minha jangada de vela  
 Que vento queres levar?  
 De dia vento da terra,  
 De noite vento do mar?...

Retornava o pescador, triste por ter sido infeliz na pescaria, mas alegre e ditoso por ter adquirido o necessário para matar a fome dos que mais amava no mundo. O poeta registrava, assim, as esperanças, medos, anseios, necessidades, alegrias e tristezas dessa imensa população que parecia excluída e inexpressiva nas letras de seu tempo. “Meu Deus! que vida pitoresca, quanta poesia nos cantares da pobre gente das praias, quanta originalidade!”. Seus versos singelos sobre o homem do mar nos remetem diretamente aos “dois amor”, um bem na terra e um bem no mar, eternizado pelo baiano Dorival Caymmi em canções como *O bem do mar* e *O mar*.

No sertão, o bardo acompanhou os gemidos da boiada deixando os seus campos com o sertanejo, em viagem ao mercado. Gado e condutores carregavam saudades do torrãozinho natal. O rapazinho da guia tirava de sua gaita sons tristes e melodiosos, que, segundo Galeno, as reses ouviam muitas vezes em completa mudez, outras acompanhando-os com o seu mugir compassado de indizível ternura. Os tangedores, o passador, o vaqueiro, cada um por si cantava suas canções de suave tristeza, comemorando seus amores e a felicidade doméstica, ou as alegres e cavalheirescas das aventuras que historiavam. “Um lutara com o novilho irado que escarvava o chão desafiando o sertão inteiro! Outro correria por montes e vales, no matagal espesso, entre rochas e espinheiros, resguardando o corpo apenas com sua roupagem de peles curtidas, campeando a rês bravia que zombava das valentias sertanejas!”.

Enquanto isso, nas oficinas, os artesãos, ao som dos instrumentos do trabalho, também cantavam os sentimentos de sua alma, os feitos de seu viver:

Então, com o pequeno lavrador saudei a abundância da colheita, com o criador o aumento e boa venda do gato, e com o artesão a prosperidade de sua arte ou indústria; e com todos eles lamentei as secas, as epidemias, as perseguições policiais, que lhes obstavam o trabalho, e profliguei os onerosos tributos que pagavam – essa parte do suor do povo, que o Estado arranca para com ela encher a bolsa dos filhos do patronato! (Galeno, 1978 [1864], p. 33)

Visitou também o povo em seu Lar, em sua intimidade, contemplando os mimos da mulher ao esposo e o crescimento de seus filhos condenados ao analfabetismo. Os pais ignoravam as primeiras letras e a escola não existia no lugar; não tinham meios de vestir seus filhos, de comprar-lhes o livro, pois tinham que entregar as sobras de seus rendimentos na paga dos impostos, à câmara municipal, para ela fazer uso pessoal como bem quisesse, sem fazer cumprir a lei que lhe ordena o socorro à indigência na aquisição da instrução; e também, ainda com as sobras dos rendimentos, pagavam ao padre por alto preço o batismo, o casamento, a missa ao domingo... Indignado, Juvenal Galeno parecia bradar,

Ao padre, que assim negociava, que assim enricava, e que jamais lhes explicara a doutrina, dando-lhe o exemplo da avareza, do egoísmo e dos vícios! Pois que as sobras de seus rendimentos mal chegavam para a farda da Guarda Nacional e para outras sanguessugas, que sem trégua, que impiedosamente chupam até a última gota o sangue do pobre, o sangue do povo! (Galeno, 1978 [1864], p. 34)

J.G também tratou da prostituição enquanto fenômeno social, destino inescapável de quase todas as “rapariguinhas” amarguradas que, órfãs de pai, eram arrancadas do colo materno e entregues ao descaso do poderoso juiz dos órfãos; muitos de seus filhos, desamparados pelo governo, viriam a se tornar delinquentes, ambos vítimas das (in)justiças dos tribunais que, a serviço do dinheiro, condenava o pobre. Também como parte da imensa massa subalterna, o escravo, “ele também brasileiro”, teve a atenção do poeta, em sua fuga de seus opressores, sem esperança e padecendo de fome e frio, “abjeto... autômato... coisa!”. Vítima de uma lei bárbara que desonra o Império, que se diz civilizado e cristão.

Ainda na intimidade do povo, animavam-se as festas, regadas a aluá, cauim, vinho de mandioca e botijas de aguardente, onde “a viola chorava no baião, a rabeça acompanhava-a com seus gemidos, e os poetas lutavam na arena poética, batendo ao colo da viola e assim compassando seus cantos, ora louvando a mulatinha que serena e lânguida dançava... ou a cabocla que saracoteava no baião”.

Pôr fim, visitou o povo em sua decrepita vida política. Era dia de eleição e, segundo a letra da lei, era dia do cidadão exercer seu direito de votante, o direito de governar por meio de seus representantes, “mas o homem do povo não pôde exercer esse direito, não pôde votar! Contra o disposto na lei, a urna estava cercada pelas baionetas do poder, a polícia coagia o povo com ameaças, a corrupção poluía os juízes do pleito – reinava a cabala, a traficância, o cinismo!”. O poeta identificava a prática do despotismo como uma praga que assolava todo o Império, desde o estúpido inspetor de quarteirão, a máquina eleitoral, capanga dos opressores, até o corrupto ministro de estado.

Chorei a sorte do povo, que nas urnas, no cárcere, e por toda a parte sofria a escravidão. E vendo então que ele ignorava seus direitos, lhos expliquei; vendo-o no sono fatal da indiferença, despertei-o com maldições ao despotismo e hinos à liberdade, - e estimulei-o comemorando os feitos dos mártires da Independência e de seus grandes defensores, - preparando-o assim para a reivindicação de seus foros, para a grande luta que um dia libertará o Brasil do jugo da prepotência, e arrancará o povo das trevas da ignorância, e dos grilhões do arbítrio! (Galeno, 1978 [1864], p. 41)

## 2.1

### A poesia do filho presente

Juvenal Galeno viveu por quase um século, mantendo-se sempre interessado na observação dos modos de existir (cultura) da multiplicidade de tipos que compõem o povo cearense, seja no litoral, nas serras ou no sertão. Após passar menos de um ano no Rio de Janeiro, capital política e cultural da época imperial, Galeno decidiu retornar ao Ceará e produzir uma literatura enraizada, “regional”, que exprimisse os costumes e formas de vida de seus conterrâneos, assinalando, também, sua importância para a edificação da Nação. Não obstante o clima favorável às letras e o entusiasmo que teve ao conviver com nomes ilustres na casa de Paula Brito, o poeta parecia avesso à vida fora de seu torrão natal, como podemos perceber nos excertos de *Terra Alheia*,



Garça parda, garça branca  
 Que neste lago passeia,  
 Bate as asas, volve aos lares  
 De quem chora em terra alheia;  
 E voando vai dizendo:  
 - Triste cousa é terra alheia!

Minha vida, meus pesares  
 Conta aos meus, na minha aldeia;

E se ouvires uns gemidos...  
 É a mãe que me pranteia!  
 Ai, suplica a sua benção  
 Pra quem chora em terra alheia!

E se fores aos coqueiros...  
 A graúna lá gorjeia:  
 De seus hinos o mais terno  
 Pra quem chora em terra alheia!  
 E voando vai dizendo:  
 - Triste cousa é terra alheia!  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 463 e 464)

No mesmo ano em que José de Alencar publicava *Iracema*, dedicando-a *À terra natal, de um filho ausente*, como parte de um amplo esforço para constituir uma literatura nacional e criar os símbolos em prol de nossa identidade, J.G. adentrava os lares e o cotidiano das pessoas comuns para trazer a lume um Brasil “desconhecido”, produtor de uma poesia espontânea de vigorosa vitalidade e também reveladora do nosso caráter nacional. Em seus poemas, há a busca por uma forma pura, original e singela de vida, exprimindo a figura “mítico-heróica” do sertanejo.

A obra *Lendas e Canções Populares* constitui um amplo retrato do povo brasileiro, circunscrito ao alcance direto do poeta. Há nela tratamento de tipos populares em seus respectivos “habitats”, perfilados com profunda sensibilidade e espontaneidade pelo traço do poeta: *O Pobre Feliz*, *O Vaqueiro*, *O Votante*, *O Filho do Patriota*, *O Voluntário do Norte*, *O Velho Jangadeiro*, *A Filha do Pescador*, *O Escravo*. Este último, juntamente com *O Escravo Suicida*, *A Noite na Senzala* e *Abolição*, explicita a militância abolicionista de Galeno dentro de um sistema profundamente racista e excludente, denotando os lugares sob os quais recaiam tons mais ásperos e críticos do poeta e que ditaram suas denúncias relativas à opressão e ao abandono do *povo* por uma elite (urbana e rural) cada vez

mais entregue aos luxos, ao preconceito e às práticas ilícitas e fraudulentas de controle e manipulação popular. Segundo João Clímaco Bezerra, em importante ensaio sobre o poeta,

A sua poesia, simples, ingênua, mas profundamente social transformar-se-ia, paradoxalmente, em instrumento de agitação. E nos serões da pacata cidade de Fortaleza daquele tempo recitavam-se, ao lado da poesia revolucionária de Castro Alves, as estrofes de “O Escravo”, “A Abolição” e “O Abolicionista” (Bezerra, 1959, p. 5)

Os três poemas que abrem o volume, a saber, *O pobre feliz*, *O vaqueiro* e *O velho jangadeiro*, já deixam transparecer a riqueza que o poeta atribuía à vida popular que, expressa nas cantigas e lendas, adquire diversas formas a partir da ação do meio em que acontecem. Assim, o primeiro personagem a ser tratado por Galeno é o agricultor, mistura de sertanejo e caboclo das áreas úmidas do Ceará. Recuperando seu cotidiano onde, junto com a família, dedica a maior parte de seu tempo no cultivo da terra a fim de tirar-lhe a subsistência, o poema também documenta os costumes desse tipo específico de habitante: há a completa descrição da casa do trabalhador sertanejo, com seus adornos, a alimentação, as horas de trabalho e descanso. O personagem afirma que, não obstante as dificuldades da vida e a falta de bonança,

Sou pobre, mas sou ditoso,  
De ninguém invejo o fado.  
Me falta, sim, o dinheiro,  
Mas, de minha Rosa ao lado,  
Não me falta amor constante,  
Sossego, mimoso agrado.

(...)

Canta Rosa aos nossos filhos  
Histórias que fazem rir,  
Té que vindo o sono a todos,  
Vão pras tipóias dormir,  
E eu de minha Rosa ao lado  
Sem lembrar-me do porvir  
(Galeno, 1978 [1865], pp. 43 e 47)

Em *O Vaqueiro*, há o relato do desbravamento do sertão e enfrentamento de seus perigos e mistérios. Há ainda a descrição das vestimentas do personagem (vestia peneiras, chapéu e guardapeito de peles curtidas) que, apropriadas para lidar com as hostilidades do meio, não o impedem de sair quase sempre ferido e rasgado, à procura do caminho de casa.

Então nas catingas, rompendo espinheiros,  
Saltando os valados... qual passa o tufão,  
Que louca vertigem... que fogo no peito...  
Té o céu desafio no meu campeão!

Que louca vertigem! Por entre mil troncos,  
Fugindo aos embates... irado a gritar...  
O galho do mato de um pulo salvando...  
Caindo na sela... sem nunca parar!

Assim esta vida no ermo dos campos,  
As lidas, os gozos do meu bem querer;  
Aqui eu sou livre, não sinto cuidados,  
Aqui tenho glórias, amor e prazer!  
A vida que eu levo,  
Ouvi-me cantar  
(Galeno, 1978 [1865], p. 49)

Já em *O Velho Jangadeiro*, há o retrato dos pescadores, “habitantes da areia”, cuja fonte de sustento está no mar. Aqui, já não há mais o tom pitoresco com que retratou o agricultor, pobre, mas feliz. O canto do pescador é marcado por um tom melancólico e pesaroso de quem precisa enfrentar as agruras da vida cotidianamente. O pescador faz um desabafo do abandono e da dispensa que sofreu após servir como marinheiro imperial, em Toneleros, onde ficou quase cego. Sua fala *Que valiam meus serviços? Nem deles fez-se menção!*, nos remete à perspectiva excludente dos reais personagens pela “história vista de cima”. Foi então que, desesperançado, ergueu sua choça nas praias, chorando desde então. Dependente do mar, com quem estabelece uma relação de amor e ódio, o pescador, acompanhado apenas de uma *jangadinha*, está suscetível a essa fonte de alegrias e tristezas<sup>57</sup>, a essa imensidão instável que Alencar chamou de *verdes mares bravios de minha terra natal*.

<sup>57</sup> Álvaro Martins, outro poeta cearense, assim nos fala também do outro lado daquela existência de altos e baixos, como os da própria vaga:

Velho... fraco... quase cego  
 Meus dias passo no mar,  
 Sobre a minha jangadinha  
 À noite volto ao meu lar,  
 Às vezes rindo contente,  
 Muitas vezes a chorar!

(...)

Me esperam pobres filhinhos  
 De quem sou triste fanal!

Era por uma dessas noites fundas, Noite cheia de sombras iracundas, Noite de chuva, de terror e vento, Em que o mar solta um lúgubre lamento E sobre o manto azul das frias águas Rolam as ondas a bater nas fraguas.

Todos velam no povoado, Que os pescadores andam n'alto mar. Senhor! Senhor!  
 Ai quanto peito agoniado, Ai quanto peito trespassado Com sete lanças de dor!  
 Se o mar é seu melhor amigo, o seu tesouro, o seu amor, a sua vida, é também, quanta vez, o seu túmulo. Luís da Câmara Cascudo conta:

"Mestre Silvestre pescava o peixe que queria. Tinha o segredo das Pedras Marcadas. O senador Pedro Velho chamava-o encomendando uma sioba, galo do alto ou bicuda gorda. Mestre Silvestre sacudia-se para o mar, passava a barra e sumia-se no fundo de fora. De tarde voltava com o peixe na unha. Morreu no mar. Quem vive do mar morre nele. Quase na boca da barra largou o tauaçu para fundear e a ponta enganchou-se na perna, arrastando-o para o fundo. Quando o filho conseguiu trazer mestre Silvestre para cima da jangada o velho jangadeiro estava morto. Mas deixou nome. Foi o maior pescador do seu tempo.

Lembro-me de outro que também morreu no mar. Sofria de epilepsia. Quando o ataque vinha vindo amarrava-se no banco de governo. Numa destas vezes morreu amarrado. A canoa continuou navegando, pano aberto ao vento brando, indo e vindo, tripulada pelo morto até que encalhou em Mãe Luzia, na Areia Preta. Chamava-se Manuel Gangão... Nas noites de sexta-feira, havendo luar, passa e repassa na linha do mar de Areia Preta a canoa fantástica de Gangão, mestrada por ele, fazendo penitência."

Outra história de pescador, que é também uma das páginas mais belas de Gustavo Barroso, é o conto *Velas Brancas*. História simples, dum velho jangadeiro do Meireles, que uma catarata cegara, roubando-o ao mar. Seu consolo único era ficar na praia, manhãs e tardes a fio, ouvindo a labuta dos companheiros. Então "alheava-se em sonhos dos laços que o prendiam à terra. Navegava pela superfície ondulada e indefinida das saudades, que perpassavam incessantes como as vagas do largo". Até que um dia, "num domingo de Ramos, ao repique festivo dos sinos, pretextando incômodos, o velho ficou em casa, enquanto os seus foram à missa à cidade. O povoado estava triste e silencioso. Não havia quase ninguém. Sobre a praia, velas de jangadas secavam ao sol, estremecendo ao vento. O velho saiu de casa e dirigiu-se à costa. As apalpadelas preparou uma "çaçoeira". Pôs a jangadinha a nado, sentou-se à popa, e, governando a escota, rompeu mar em fora, sob o ouro inquieto do sol a borboletear nas ondas verdes. E a vela branca da embarcação apagou-se no céu".

Assim vivem, assim morrem os jangadeiros. Cf. Lima. Herman de Castro. *Imagens do Ceará*, 1958.

Quase nus... curtindo fome,  
 Lá na palhoça os deixei...  
 Eia, vamos, jangadinha,  
 Sobre estas vagas correi!

Quase nus, ao abandono,  
 Das praias na solidão,  
 Sem um consolo na vida,  
 Sem um pedaço de pão...  
 Fitando as ondas traidoras,  
 Que rugem... sem compaixão!

Nada... nada... Alucinado...  
 Lembrei-me... bom Deus, perdão!  
 De trazer toda a família  
 Na jangada, e logo... então...  
 Morreremos todos nas ondas,  
 Morreremos sem confissão!  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 52, 53 e 54)

Segundo Almir Leal de Oliveira, não é a partir desse poema que podemos encontrar a melhor caracterização do tipo humano do litoral cearense feita no século XIX pelos intelectuais locais. Mas é seguro afirmar que, já na década de 1860, o poeta encontrou nesse tipo a valorização de um espírito destemido que marcaria o tipo humano na década de 1880 nos poemas abolicionistas, quando foram enaltecidos os feitos dos jangadeiros durante a greve que impediu o embarque de escravos no porto de Fortaleza, pondo fim ao tráfico inter-provincial de escravos no Ceará. A partir de então, a imagem do jangadeiro como defensor da liberdade foi construída em torno do Dragão do Mar, ícone da liberdade na Terra da Luz.

Galeno sintetizou assim a vida dos tipos constituidores do “mestiço cearense” para encontrar um ideal de liberdade que marcaria a “alma” ou o “espírito do povo”. Para cada um dos tipos enfatizava o seu espírito de liberdade, como vemos na última estrofe do poema “O Vaqueiro”, quando resumiu o domínio das criações espirituais desse tipo, que foi de longe o mais valorizado por ele em sua caracterização. (Oliveira, 2001, p. 212)

O escritor e memorialista Herman de Castro Lima, em suas *Imagens do Ceará*, teceu um retrato do jangadeiro que nos auxilia a entender a atração que o

tipo exerceu em Juvenal Galeno, que a partir dele escreveu alguns de seus poemas mais conhecidos. A jangada, espécie de segunda casa do jangadeiro e onde passa a maior parte de sua existência, é a expressão mais rude e primitiva da navegação: um estrado de cinco paus roliços de linheiros, unidos entre si por alguns cravos de madeira; dois bancos, um em cada ponta, para suportar o mestre da embarcação e prender o mastro com a vela triangular. Seu material de equipagem também é bastante restrito: um barrilzinho de água, a quimanga da comida, a tupinambaba, a âncora feita de uma pedra grande, o tauaçu, um samburá para paiol da pescaria e paus para matar o peixe.

Em volta de tudo, como aura de epopeia, o clima de uma coragem descomunal.

Não há talvez no coração dos cearenses ternura maior do que essa que nos desperta a evocação dos nossos mares com a palpação das suas velas, à estampa nítida dos jangadeiros, cavaleiros destemerosos das líquidas coxilhas, e o cicio das palmas altas, e a doçura dos luaceiros de agosto, por sobre as vagas e as dunas. Desde a invocação orquestral de Alencar, onde palpita, ao ritmo das ondas, a voz inicial da nossa maior saudade, ao brasão da nossa terra, onde a jangada se ostenta humilde, no orgulho de uma legítima flor de lis.

Foram os jangadeiros de alma clara e coração fechado ao temor que lhe deram a alcunha de Terra da Luz, quando riscaram nos seus mares a mancha do tráfico negreiro. (Lima, 1958, s/n)

Os símbolos que figuram a bandeira do Estado do Ceará são: o sol, o farol do Mucuripe, a serra, o pássaro, o sertão, a carnaúba, o forte e, como não poderia faltar, navegando em mares cearenses, a jangada. Galeno canta a biografia ingênua do jangadeiro, desejando para si aquela vida. Relata o momento da angústia de sua família na espera pelo seu retorno são e salvo, e a alegria que se faz quando mulher e filhos avistam, na linha do horizonte, a vela da jangada, garantindo o retorno do pai ao seio da família e a subsistência diária.

Entre suspiros passeia,  
Por seu marido a esperar!  
Eis que na linha dos mares  
Desponta a vela nitente;  
Que ledó grito inocente  
Das crianças no areal!  
Todos a fitam sorrindo  
Maria a fita enlevada,

Enquanto proa a jangada  
 À praia do coqueiral  
 Que risos, quanta ventura,  
 Que excelente pescaria!  
 Escama o peixe, a Maria,  
 À sombra do coqueiral;  
 José acende o cachimbo,  
 E seus filhinhos afaga,  
 Qual beija serena vaga  
 À tarde o branco areal!

No chão estende-se a esteira,  
 O peixe vem fumegando,  
 E em derredor se sentando,  
 Vai a família cear:  
 Que apetitoso banquete!  
 A panelinha de banda  
 Dá caldo após a vianda...  
 Na roda a cuia a girar.

O jangadeiro descansa.  
 Oh! Quanto amor e bonança  
 Naquele branco areal.  
 Qu'importam fúrias de vento?  
 Seu filho ali... sua esposa.  
 Perto a jangada repousa  
 À sombra do coqueiral.  
 Ai a vida de pescadores...  
 Quem me dera vida igual!  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 314, 314 e 315)

Os versos singelos que Juvenal Galeno nos traz podem parecer, para o leitor contemporâneo e distante do universo pincelado em sua poesia, como excessivamente prosaicos e anedóticos. Mas, observando de perto o drama que os tipos sociais de sua obra experimentavam no dia a dia do seu viver, o poeta apreendeu nas falas e leu nas expressões de suas faces, os sentimentos do “homem brasileiro”, nos conectando, leitores do presente, quase que diretamente àqueles momentos em que as pessoas comuns do século XIX exprimiam, de forma sensível e honesta, com sua própria voz, o sentido que atribuíam à realidade em que viviam. Antônio Cândido observou que a poesia das sociedades primitivas permite avaliar a importância da experiência quotidiana como fonte de inspiração, especialmente no que se refere às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo. À medida que fala deles, o poeta assegura sua posição de intérprete, num sentido que a nós poderia parecer frequentemente anestético. O

crítico dá como exemplo disso o poema esquimó citado pelo antropólogo teuto-americano Franz Boas, no qual as mulheres celebram a voltam de uma caçada feliz, semelhante à alegria da família do pescador: “Nossos maridos vêm chegando, eu vou comer!”. Boas comenta então que o verso “pode parecer de todo prosaico para quem não conheça as privações da vida esquimó; mas talvez estes versos insignificantes deem vazão à alegria de ver os homens voltando imunes dos perigos da caça, mais à perspectiva de uma alegre noitada, com todos reunidos para comer e palrar. Seguindo o antropólogo, Cândido destaca esse caso, em que determinada atividade cotidiana se converte em “ocasião” e “matéria de poesia”, pelo fato de representar para o grupo algo singularmente prezado, garantindo seu impacto emocional (Cândido, 1985, pp. 30 e 31).

Segundo Massaud Moisés (2001), Juvenal Galeno, por sua constância no tratamento dos temas populares e pela transparência da dicção poética, é o representante máximo do aparecimento maciço da poesia regionalista e sertanejista em nossas letras. De acordo com a sua leitura, a lira popular de Galeno não cai no folclore ou na falsa identificação com o matuto. Colhido ou não na boca do povo, o tema converte-se em “lenda e canção popular” graças à empatia do poeta com as matrizes regionais cearenses. Daí a ingenuidade, a simplicidade dos versos, que fluem como letra de música popular, resultante de um árduo labor artesanal – assinalado pela crítica – sobre a conaturalidade anímica do vate iluminado e do povo sem voz.

A espontaneidade que vemos em seus versos decorre, ainda segundo Moisés, duma conquista literária: “a alma do povo se manifesta em sua pureza nativa nas estrofes dum poeta culto” (Moisés, 2001, p. 546). A habilidade de Galeno em, sendo homem letrado, expressar poeticamente a vida popular em cantos populares, tem sido destacada por vários outros avaliadores de sua obra. Longe de ser um cantor de feira, produz versos como se o fosse, improvisando-os ou recolhendo-os na fonte. J.G foi o “criador de uma arte erudita, mas de raízes puramente populares” (Azevedo, 1982, p. 225). Conhecedor do cânone classicista e dos estilos normativos que pautavam a literatura em seu tempo, o poeta optou voluntariamente pela produção de uma literatura popular em forma coloquial.



Juvenal Galeno se formou em 1854 no curso de Humanidades do Liceu do Ceará; fazia parte, assim do que Almir Leal de Oliveira expressou como uma “ilha de letrados num mar de analfabetos”. Em relação à existência de uma elite ilustrada reduzida no Ceará,

[...] a criação do Liceu do Ceará em 1845 abria um espaço de formação intelectual fundamental para a elite local, uma vez que no interior da província se estabeleceriam a organização de instrumentos de capacitação da elite local. Com ou sem o título de bacharel de letras, abrir-se-iam aí as condições de se pensar uma elite letrada local, bem como o estabelecimento de parâmetros intelectuais para uma possível atuação crítica local, fosse ela política ou não. (Oliveira, 1998, p. 24)

Voltando ao argumento de Moisés, o crítico assinala que, fazendo a junção entre o espontâneo e o rebuscado, não surpreende que o lirismo de Juvenal Galeno ostente notas lusitanizantes, talvez por infiltração de empréstimos livrescos, que podem ser resultantes duma identidade histórica, (re)descoberta na alma do povo: no ingênuo popular, o poeta adivinha uma semelhança com as cantigas trovadorescas, fruto, se não da herança portuguesa, ao menos do encontro no universo cearense de situações análogas às da lírica medieval.

Minha jangada de vela  
Que vento queres levar?  
Tu queres vento de terra,  
ou queres vento do mar?

Minha jangada de vela,  
Que vento queres levar?

(Galeno, 1978 [1865], p. 107)

Desse modo, o medievalismo que o ideário romântico encampou explicaria o tom de *rimance* ou de balada na lírica de Galeno, que aparece no poema *A Jangada*, junto com *O Vaqueiro*, que vimos anteriormente, ou mesmo o tom operístico que a escravidão ganha na pena do poeta, que gerou *O Escravo*, *A Abolição*, *O Abolicionista*, *A noite na senzala*, *A escrava* e *Cativeiro*, recitados em Fortaleza lado a lado com as apóstrofes incendiárias de Castro Alves. Moisés viu

em sua poesia abolicionista uma inflexão melodramática e inofensiva, onde alegorizou a desgraça, tornada entidade abstrata, sem vínculos com o mundo circundante do poeta (Moisés, 2001, p. 547). Infelizmente o crítico não desenvolve esse argumento em suas breves palavras sobre nosso autor, mas nos parece que os versos de Galeno são bastante incisivos no repúdio à condição de escravo que milhares de “brasileiros” foram condenados.

Vou cantar a minha vida,  
Nos ferros da escravidão...  
Calai-vos, celestes auras,  
Rugi com força, oh, tufão!  
Que é filha do desespero  
A minha rude canção  
Como a dor que m'apunhala,  
Nos ferros da escravidão.

Desgraçado... oh, quanto custa  
Esta vida suportar!  
Carrascos... cruéis demônios  
Acabai de me matar!  
Qu'eu possa, qu'eu possa um dia  
O meu tormento acabar!  
Oh, que sorte! Oh, quanto custa  
Esta vida suportar!  
(Galeno, 1978 [1865], pp. 73, 76)

José Aurélio Saraiva Câmara acentuou que a obra de Galeno, muito mais que um livro folclórico, é um livro de protesto. Como vimos anteriormente em seu prólogo, o poeta afirma que, se havia saudado com o pequeno lavrador a abundância da colheita e, com o artesão, a prosperidade de sua arte ou indústria, lamentou também as secas, as epidemias, as perseguições policiais e o pobre profligado pelos onerosos tributos que pagava. Segundo Wilson Martins, o prólogo de sua obra, que analisamos no tópico anterior, é um importante manifesto de romantismo social e de socialismo romântico. *O escravo*, que citamos a pouco, é para ele um dos numerosos poemas que estabeleceram no país, bem antes de Castro Alves, uma poesia abolicionista (Martins, 1977, p. 239). Em *O escravo suicida*, Galeno registra a defesa que o cativo, já cristão, faz de seu ato “infame”, pois, como sabemos, a prática do suicídio entre os escravos era algo bastante comum em tempos de opressão racial.

Vou ser livre... não é crime  
 Esta cadeira quebrar;  
 A quem da infâmia s'exime  
 Não pode Deus condenar!  
 E quando fosse um delito?...  
 Perdoaria ao aflito  
 O meu divino Jesus!  
 - Pai do céu! Quanto eu sofria...  
 Não era Deus, não podia  
 Carregar tamanha cruz!  
 Não pude mais!... Vive o livre,  
 O escravo não!

(...)

É tempo... desponta a aurora...  
 Fiz o laço... pronto estou!  
 Em menos de um quarto d'hora,  
 Grande Deus, convosco sou!  
 Mundo torpe... cativo...  
 Ímpio branco e carniceiro...  
 Vinde ouvir-me: - maldição!  
 E tu, salve, ó liberdade!  
 Vou entrar na eternidade...  
 Santo Deus... Vosso perdão!

Eis-me salvo deste inferno...  
 Já não sinto... a escravidão!  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 124, 128)

No poema *O velho caboclo*, tem-se a lembrança do passado indígena como lenda, há muito perdido, violado pela conquista e colonização. O poema fala de dois sertões, constituídos em oposição um ao outro: um, o da memória do caboclo, tratado como lenda, é o sertão dos seus ancestrais; o outro, é o da experiência vivida no presente da narrativa, profundamente marcada pelo sentimento de perda e expropriação da terra e da cultura. O poema de Galeno enquanto construção literária está carregado de tensões, quando define como sua perspectiva geral “cantar o passado, chorar o presente”, com isso apontando a oposição entre temporalidades distintas, qualificadas pelos verbos “cantar” e “chorar”, como “as ações definidoras dos sentimentos que as experiências vividas nesses tempos possam gerar” (Barbosa, 2000, pp. 70 e 71).

Um velho caboclo, bem velho e pendido  
 Aos anos e afãos,  
 No alpendre da choça, cercado de filhos,  
 Queridos, louçãos,  
 Cantava o passado, chorava o presente  
 À luz do luar,  
 Dizendo ao começo da lenda sentida:  
 - Ouvi meu cantar!

Ouvi-me, meus filhos, a voz deste peito  
 De fraco arquejar;  
 Dos nossos maiores vos conto ora a lenda,  
 A história do lar,  
 Da terra cativa que já foi liberta,  
 De paz e folgar...  
 -me chorando, cruentos destinos  
 Ouvi meu cantar.

Então eram livres, e livres as tribos,  
 Quais vagas do mar;  
 O jugo nefando de brancos estranhos,  
 Estranhos era o lar  
 Não tinham senhores, só tinham seus chefes  
 De justo mandar;  
 Assim neste solo, viviam contentes...  
 Ouvi meu cantar.

Chegando eles mostram mil cousas bonitas,  
 Que causam prazer  
 Aos simples tapuias, qu'então não puderam  
 Os maus conhecer!  
 Depois nos roubando os metais e as pedras  
 De vivo brilhar,  
 Das tribos a morte, sem pena, preparam...  
 Ouvi meu cantar.  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 81 e 82)

Ivone Cordeiro, a quem seguimos aqui, lança algumas questões sobre o canto: De que passado e de que presente está a falar o autor, quando coloca estas palavras na boca de um “velho caboclo”? Por que um tempo remete ao choro e outro ao canto? Quem é esse caboclo? Qual o significado de chamar a “história do lar” – a dos antepassados – como “lenda”? A forma e estrutura do poema nos mostra que suas dez estrofes iniciais e a final formam a narrativa que trata da lembrança e da rememoração, ao passo que as referidas ao tempo presente, que supostamente descreviam uma experiência vivida pelo rememorador, ficam comprimidas entre aquelas. A alternância entre um narrador externo à trama e o

índio que rememora estabelece um caráter dialógico, de modo que cria, para usar os termos de Walter Benjamin (1989), uma “comunidade de ideias e sentimentos” entre narradores e leitores.

Da tribo valente por todas temidas  
 Nos feitos sem par...  
 (...)  
 Na luta eram fortes, na paz eram mansos  
 (...)  
 As longas florestas, frondosos palmares  
 Aqui deste chão,  
 Os lagos, os rios, as várzeas famosas.  
 É certo, meus filhos, além de esbulhados,  
 Sofremos assim!  
 Já nada mais temos, já livre não somos...  
 Que fado ruim! –  
 O velho caboclo dizia chorando...  
 Que amargo chorar!  
 No meio dos filhos que tristes soluçam  
 No alpendre do lar.  
 (Galeno, 1978 [1865], p. 86)

É curioso como podemos perceber uma associação entre a senilidade e o choro, o lamento, na poética de Juvenal Galeno. Em vários momentos, como vemos em *O velho jangadeiro*, *O velho caboclo* e *O velho poeta*, o autor assume na voz destes personagens um tom saudosista, nostálgico, acompanhado de uma visão pessimista quanto ao tempo presente.

O território e a natureza do Ceará, junto com seus grupos mestiços típicos, formariam uma pátria e a cultura local. Nesse sentido, analisando os poemas de Juvenal Galeno é possível encontrarmos os elementos que configuram um bucólico sertão, onde mais uma vez a inocência, o amor, a amizade, a felicidade e a pureza de coração são atributos da vida que se vive no espaço sertanejo.

Ivone Cordeiro, que estudou o Sertão como um *lugar incomum* (2000), assinalou que no poema de Galeno, o sertão bucólico, mesmo presente, fica subsumido pelo sentimento de perda que vai prevalecendo na construção poética, pois, ao ressaltar seus contrastes, é resgatado como espaço de tensão, “paraíso perdido”. Aos feitos e valentia, opõe o estado em que “Já não escutamos Da tribo

as façanhas Vitórias tamanhas” (...). No decorrer de toda a narrativa há uma tensão permanente, impedindo que, em nenhum momento, o leitor se entregue a um fantasioso deleite. Refletindo sobre alguns significados dos aspectos da forma de composição do poema, Ivone Cordeiro nos sugere,

Inserir a narração das condições vividas no presente, entre lembranças, cria uma ruptura nestas lembranças, quebrando o clima de rememoração e de distanciamento que se estabelece pela leitura dos primeiros versos, como se o autor pretendesse (con)fundir temporalidades diversas, chamando o leitor para a realidade, criando/construindo neste um sentimento de perda, para o colocar em comunhão com as perdas de que fala o poema. Perdas que, no meu entender, são profundamente reforçadas como definitivas e como fatalidade, “fado cruento” e “ruim”. (Cordeiro, 2000, p. 72)

Transformando o “velho caboclo” no narrador da saga de lutas, perdas e submissão de sua etnia, Galeno define um lugar social, de modo que as perdas inventariadas num tom determinista e fatalista são dadas como consumadas, pois o caboclo que fala é o índio que perdeu a sua identidade étnica. Assim como Alencar, Galeno também constrói suas “narrativas indigenistas”, cuja produção atua em um processo de apagamento da existência social do índio transformando-o num ser lendário, à parte das tensões sociais do presente. A *lenda* como recurso literário visava afirmar as diferenças entre um e outro tempo, remetendo a uma imemorialidade e a uma intemporalidade de fato consumado, mas que não pode ser situado “objetivamente” numa temporalidade histórica. O sertão do século XIX está povoado de “caboclos”. Alencar e Galeno, ao transmutar índios em caboclos,

Apontam perspectivas diferentes, pois, se o “caboclo” Moacir, filho do guerreiro branco e da “virgem do sertão” teve sua continuidade simbólica no vaqueiro Arnaldo, constituindo uma “descendência” que carregou o “atavismo” da força, da coragem, da destreza, da audácia e muitos outros atributos e qualidades, prenes de positividade, o de Galeno aponta na direção dos inominados sociais, dos que compuseram uma população de “gente vagabunda, ociosa e inútil”, epíteto que acompanha os pobres no Brasil, desde o período colonial. (Barbosa, 2000, p. 73)

Se, para Antonio Cândido, o sucesso de Alencar está na força que seus personagens imprimem à ideia de um povo brasileiro heroico, traduzindo a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o álibi duma raça histórica, e, numa nação de história curta, a profundidade do tempo lendário, com Galeno ocorre outra coisa, prevalecendo a ideia da intemporalidade e indefinição espacial quando adota o sertão como objeto de sua produção literária, não obstante a sua preocupação de registro da realidade. Ainda sobre o sertão, Ivone Cordeiro ressalta que a abordagem do passado colonial como lendário denota uma forma de compromisso com a construção simbólica do espaço sertanejo, embutido na noção de lenda, que, fruto da imaginação do povo, reafirma também o distanciamento no tempo, criando um sentimento de inacessibilidade (o tempo que passou, que não volta). Nesse sentido é que a classificação destas narrativas como lendas é que constitui a metáfora básica e essencial da produção literária no que se refere ao processo de conquista e colonização do Ceará.

Wilson Martins afirmou ser as *Lendas e canções populares* o clássico por excelência da nossa poesia regionalista. A “ficção nordestina”, compreendendo amplamente o personagem típico da região, suas ocupações características, meios de vida, costumes, psicologia e formas de sociabilidade, entrou em nossa literatura pela mão de Juvenal Galeno (Martins, 1977, p. 237). O cearense mostrava a poesia que hibernava nos temas simples e na vida cotidiana, numa língua espontânea e dinâmica, a poesia sem esforço, sem morbidez, sem artifício. Dentre os poemas mais afamados de Galeno, que cativou muitos que o ouviram na pacata província daqueles tempos, está o *Cajueiro Pequenino*, que demonstra também a fidelidade do poeta na reprodução das técnicas características da canção popular (sextilha de estrutura rítmica, abcbab, ou, no caso desse poema, a oitava de rimas abcbdbab). Esse é o molde dos seus poemas populares, ou “folclóricos”.

Cajueiro pequenino,  
Carregadinho de flor,  
À sombra das tuas folhas  
Venho cantar meu amor,  
Acompanhado somente  
Da brisa pelo rumor,  
Cajueiro pequenino

Carregadinho de flor

(...)

Mas um dia... me ausentaram...  
Fui obrigado... parti!  
Chorando beijei-te as folhas...  
Quanta saudade senti!  
Fui-me longe... muitos anos  
Ausente pensei em ti...  
Cajueiro pequenino,  
Quando obrigado parti!

Agora volto, e te encontro  
Carregadinho de flor!  
Mas ainda tão pequeno,  
Com muito mato ao redor...  
Coitadinho, não cresceste  
Por falta do meu amor,  
Cajueiro pequenino,  
Carregadinho de flor.  
(Galeno, 1978 [1865], pp. 77, 79)

Em sua obra encontramos também poemas patrióticos inspirados na Guerra do Paraguai, é o caso de *O filho do patriota*, *O recruta*, *A guerra*, *O adeus do soldado*, *A amante do soldado*, *O voluntário do norte*, *Os batalhões da pátria* e *A vitória da pátria*. Foi autor ainda de significativa poesia de protesto político e social, expondo permanentemente os flagrantíssimos de nossa vida pública no Segundo Reinado. Em *O Votante*, o poeta colheu da boca de um cidadão sua relação de barganha com os poderosos em época de eleição, quando é visitado pelo proprietário das terras em que é foreiro, pelos credores, pelo Sargento da Guarda Nacional, pelo Inspetor de Quarteirão e pelo Delegado de Polícia, todos se movimentando, com ameaças e promessas, na tentativa de cooptar o voto do intransigente cidadão, que percebe que a única vantagem que consegue obter com seu ato cívico são os pequenos presentes. Assim, Galeno desnuda o avesso do brilhante tecido político que se expunha aos olhos do povo nas elevadas discussões parlamentares (Martins, 1977, p. 240):

Me afirmam que sou votante,  
Cidadão qualificado,  
Olé!  
Por isso já não descanso,  
Dia e noite atormentado



Com pedidos,

Que respondo: - só eu voto,  
Só vou lá  
Se me derem boa roupa,  
Tá, - rá, - lá...  
Sem o que, palavra d'honra,  
Não vou lá.

Se votar no delegado  
Sofrerei do comandante,  
Olé!  
Se votar nos meus credores  
Sofrerei, pobre votante,  
Doutro as iras...  
Oh, que sorte! Meus amigos,  
Só vou lá  
Se ganhar algum dinheiro,  
Tá, - rá, - lá...  
Sem o que, na palavra d'honra,  
Não vou lá.

E se vou dar o meu voto,  
Lá da mesa o Presidente,  
Olé!  
Se me chamam, me rejeita,  
Diz ser outro... logo a gente  
Se alvoroça.  
Há pancadas... que perigo!  
Só vou lá  
Se me derem muita cousa,  
Tá, - rá, - lá...  
Sem o que, palavra d'honra,  
Não vou lá.  
(Galeno, 1978 [1865], pp. 60, 61 e 62)

O poeta, em seu permanente contato com o povo pobre e trabalhador, não pôde ignorar o completo descaso com a educação por parte do poder oficial. Em seu poema *A instrução*, incorpora nos versos, como epígrafe, um excerto da constituição que dizia “A instrução primária é gratuita a todos os cidadãos”. Com isso, Galeno visava tornar conhecido o direito constitucional à educação para que as pessoas pudessem tomar consciência da necessidade de, por meio dela, alcançar uma melhoria de vida. Desse modo, o poema é uma reivindicação,

Além dos males que padece o corpo  
Medonha fome, o desarrimo, as dores,  
Mortais angústias que o cidadão deplora,

Sem da justiça, sem da lei favores,  
Do povo o espírito ignorante perde-se  
Em noite umbrosa, oh, do poder senhores!

Dai ao povo, dai aos pobres  
Embora parca a instrução;  
Não lhe negueis d'alma o gozo,  
Não lhe negueis d'alma o pão;  
Real se torne a promessa  
De nossa Constituição!

Nem ler ao menos do Evangelho as letras,  
Doutrinas santas que a virtude geram,  
O povo sabe! Nem sequer os pobres  
O nome leem que à lustração tiveram!  
Assim nas trevas – que destino ingrato!  
Sombrios vícios na multidão imperam!  
(Galeno, 1978 [1865], p. 63)

Xislei Araújo Ramos<sup>58</sup>, em estudo sobre o recrutamento “a laço”, ou seja, o recrutamento militar forçado nos sertões cearenses entre 1850-1875, analisou o papel que os intelectuais desempenharam, por meio de livros e periódicos, nesse processo. Nos jornais da época podia-se ver o apelo para que as autoridades buscassem normatizar com disciplina e rigidez a mão de obra abundante, que se encontrava naquele momento livremente sem pressão alguma para o trabalho. Era necessário convertê-los em “homens honrados do que em dyscolos que solapão por seus vícios a sociedade”<sup>59</sup>. Essa conversão, nos padrões do novo regime econômico que o Estado vivia, implicava adaptar a moral patriarcal ao convívio mais devassado das áreas urbanas que emergiam naquele momento, o que se tornou o principal objetivo das autoridades provinciais e da sociedade cearense (Ramos, 2003, p. 28).

Nesse ambiente, segundo o autor, Juvenal Galeno também demonstrou ampliar esse objetivo, a saber, normatizar homens pobres e livres ao trabalho regular, promovendo a relação de obediência com a benevolência. O trabalho, junto com a família, o amor à Pátria e a Deus, era um dos valores morais centrais defendidos por Galeno durante toda a sua vida. Junto com momentos de

<sup>58</sup> *Por trás de toda fuga, nem sempre há um crime: O recrutamento a laço e os limites da ordem no Ceará (1850-1875)*. Dissertação de Mestrado, UFC, 2003.

<sup>59</sup> *Jornal Pedro II*, “Callamidades”, 23/09/1856.

impressionante radicalidade e rebeldia, o bardo cearense não escapou de fazer de sua obra também instrumento de propagação de preceitos morais conservadores (configuraria, assim, para usar uma expressão de Antônio Cândido, um radical de ocasião?). No poema *Trabalho*, o autor, sintonizado com a discussão da época, enaltece e dignifica o homem que trabalha honestamente, em oposição ao que se entrega aos vícios e à ociosidade. A felicidade está associada ao trabalho, pois é por meio da dedicação ao eito que o homem pobre livre é respeitado e a família torna-se mais unida e próspera.

(...) Eia às lides, que trabalho!  
 É a f'licidade do lar,  
 Nele a prole reunida  
 Todo dia a trabalhar  
 É feliz, é virtuosa,  
 Não cessa de prosperar!  
 Eia às lidas... Que o trabalho!  
 É a f'licidade do lar...  
 Eia, às lidas... Que o trabalho  
 Dá saúde, dá vigor;  
 Ele é fonte da virtude,  
 Dos sorrisos, do amor;  
 Que no ócio nasce o vício,  
 Neste a infâmia, o crime, a dor!  
 Eia, às lidas... Que o trabalho  
 Dá saúde, dá vigor.  
 (Galeno, 1978 [1865], p. 173)

Mas o poeta não compactuava com o recrutamento a “laço”, fazendo a sua denúncia e demonstrando a violência do poder oficial para com o pobre. Em *O recruta*, Galeno ignora seu amor à Pátria e sai em defesa daquele que é desmembrado de sua terra e sua família para o combate. Em muitos de seus poemas, Galeno se abstém de apresentar sua perspectiva de observador para atribuir ao personagem, o sujeito concreto, a elaboração da fala e expressão de seus sentimentos. Georgina da Silva (2007) bem observou a constante presença em sua poesia de resíduos vocálicos e pensamentos do povo, que Paul Zumthor chama de *índices de oralidade*<sup>60</sup>. O período da produção e do registro dessa

<sup>60</sup> Pelo termo o autor entende tudo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um

poesia está em correspondência com a vida política de Galeno; é provável que o poeta tenha vivenciado diretamente essa narrativa, pois em 1859, exercia a função de alferes da Guarda Nacional e em 1865, durante a Guerra do Paraguai, era membro da comissão para o Alistamento de Voluntários da Pátria na vila de Maranguape.

... Em minha choça fui preso  
 Por um poder violento,  
 E minha mãe sem alento  
 Lá ficou – fora de si!  
 Lá deixei ao desamparo,  
 Tudo que para mim é caro...  
 Lá ficou pobreza e fome,  
 Eu a morte trouxe em mim!

E ora vou como um escravo  
 Em breve jurar bandeira,  
 Longe da várzea fagueira  
 De meu formoso sertão;  
 Ai, dessa terra querida,  
 Onde deixei alma e vida,  
 Só trazendo o desespero  
 No fundo do coração!...

Ora preso e torturado,  
 Qual se fôra um delinquente,  
 Qual rôla fraca e tremente  
 Nas unhas do gavião;  
 Ora preia da polícia,  
 Que me leva para milícia;  
 Ora infeliz, ora aflito  
 Em mortal consternação.  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 201 e 202)

A situação da mãe é similar a do personagem de *A Esmola*, que conta a história de um velho em situação de mendicância após ter seu único filho recrutado arbitrariamente.

Em *Saudades do Sertão*, os versos saudosistas e marcados pelas lembranças do campo demonstram aspereza pela vida na cidade, espaço onde ocorreram mudanças profundas no campo social, nas relações humanas e econômicas no Ceará na segunda metade do século XIX.

---

estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. Cf. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*, 1993, p. 35.

Quem me dera neste instante  
 Voar nas asas do vento  
 Aqueles campos formosos!  
 Onde está meu pensamento!  
 Onde o mimoso, o panasco,  
 Crescem debaixo do casco  
 Da rês que foge ao carrasco,  
 Da que procura alimento  
 Ai, que saudades dos campos  
 Onde está meu pensamento!

(...)

Te que o sono se intromete  
 Para acabar o sertão...  
 Ai, que vida de inocência.  
 A vida do meu sertão!  
 Quem lá deseja a cidade?...  
 Entre o amor, entre a amizade,  
 Ali tudo é f'licidade...  
 Purezas do coração!  
 Ai, que saudades eu sinto  
 Da vida do meu sertão!  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 348, 353)

Há ainda em sua obra lugar para versos carregados de sensualidade, como  
*A Cabocla*,

Cabocla faceira, requebros, encantos  
 Doou-te a natura! Que porte garboso...  
 Tu és feiticeira!  
 Teu seio danoso,  
 Me enleva... me perde,  
 Cabocla faceira!

Teus olhos, teus cílios tem cores da noite...  
 Teu colo é veludo... teu braço, roliço...  
 Me mata o feitiço,  
 Que bebo em teus olhos.

É um jambo teu rosto... auroras, as faces...  
 Teus lábios são bagos de fresca romã...  
 Tu és feiticeira,  
 Tu és tão louçã...  
 Me encantas... me perdes,  
 Cabocla faceira!

Teus longos cabelos são negros, lustrosos;  
 Os pés, pequeninos; as mãos, delicadas...  
 (Galeno, 1978 [1865], pp. 292 e 293)

*A seca do Ceará*, poema escrito em 1878 e que integra as *Novas lendas e canções*, publicadas em 1892, é um poema onde aparece novamente aquele romantismo “realista” das experiências sociais que seus contemporâneos viviam, no caso, o sertanejo ao atravessar os frequentes períodos de estiagens.

A lavoura desaparece,  
Como foge a criação;  
Já o abastado empobrece,  
O pobre suplica o pão;  
E todos nivela a sorte...  
Vem a peste, surge a morte,  
Ninguém se julga mais forte...  
É tudo – consternação!

Meu Deus!... que cenas d’horror!  
Misericórdia, ó Senhor!

Os sertanejos descendo  
Em bandos ao litoral  
Sem mantimentos... comendo,  
Bravia raiz letal...  
Ai, choram... São retirantes...  
Androjosos, mendigantes...  
Esparsos... agonizantes...  
Perdendo o sopro vital!

Transforma-se em necrotério  
O meu amado torrão;  
Da morte no vasto império  
Só reina a – putrefação!  
Os corpos sem sepultura...  
Ao tempo... sem compostura...  
Do bruto, da criatura  
Os restos em confusão!  
(Galeno, 1978 [1865], p. 496)

À época, em 1878, das 130 mil pessoas que compunham a população de Fortaleza, cerca de 110 mil eram compostas por retirantes que, acossados pela seca, buscavam refúgio na capital da Província<sup>61</sup>. O intenso êxodo do sertão para o litoral possibilitava a circulação de “saberes e práticas populares”, por meio do

<sup>61</sup> Os dados estão calculados e expostos no livro de Rodolfo Théophilo *Varíola e Vacinação no Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar de Alcântara, 1997, p. 6.

sertanejo oriundo de diversos lugares. Além de J.G, Rodolfo Theóphilo também registrou a terrível e pavorosa realidade da seca, em seu livro *A Fome* (1890):

Era a emigração a última desgraça reservada ao cearense; e a emigração forçada, porque não queriam sair e o governo da província a isso os obrigava, diminuindo todos os dias os socorros. Seis vezes por mês tocavam os paquetes do norte e sul na Fortaleza e todos levavam emigrantes! (Theóphilo, 2002 [1890], p. 205)

Lendas e canções populares são versos que compõe uma obra seminal do folclore no Nordeste? Ou seriam meras composições populares sobre costumes populares? Seus versos são frutos de um espírito ingênuo? Rebelde? Filho da natureza? Enfim, a obra máxima de Juvenal Galeno e todas as vozes que estão por trás dela foram alvos de inúmeros epítetos na tentativa de classificá-los. Ora, mas como classificar aquilo que escapa da pretensão acadêmica em, inventariando e nomeando todas as coisas, tudo dominar? É exatamente a partir da linha onde o saber alcança pensando explicar todas as coisas, que a vida flui em toda a sua riqueza e multiplicidade. Os cantos do vaqueiro, da cabocla, do pescador, do sertanejo, do escravo na senzala, do pobre recrutado como escudo de um país que não o ampara, da lavadeira, do pedinte, são matéria de uma poesia espontânea que nasce da luta diária pela (sobre)vivência daquele que é, antes de tudo, um forte.

A existência despreocupada e simples do homem do campo, - o vaqueiro, o agricultor, o boiadeiro, bem como seus hábitos, sua vestimenta, sua moradia, seus rudes instrumentos de trabalho; o pescador arrojado do litoral, com a vida oscilando entre a insegurança da jangada e a mansa quietude das palhoças praianas, à sombra do esguio coqueiral; os artífices e a sua tecnologia incipiente; as crenças religiosas, o canto dos violeiros, o desespero dos escravos, as festas populares, as rezas, as cantigas, o exército deformado e corrupto das práticas eleitorais, as centenárias tradições, tudo aflora nos seus versos com uma colocação pictórica, viva, fiel, expressiva, a retratar o homem no seu meio social. (Câmara, s/a, pp. 108 e 109)

## 3

**Juvenal Galeno: o outro poeta armado do século XIX** <sup>62</sup>

Nenhum governo me serve, tenha o nome que tiver. Se entre o povo com desvelo educação não houver, se imperar o patronato, se a corrupção se exercer, e não houver liberdade e também moralidade nas figuras do poder.

O historiador Francisco Falcon, citando o historicista alemão Wilhelm Dilthey, assinalou que a importância da biografia está no princípio de que seu nexo primordial consiste no curso da vida de um indivíduo inserido no meio onde recebe influências e sobre o qual reage. O estudo biográfico está indissociado do exame das circunstâncias - a sociedade, a época, a cultura, o ambiente intelectual - do indivíduo biografado. (Rodrigues, 2001, pp. 9 e 11) <sup>63</sup> Nesse sentido, mapeando o percurso do poeta popular, cronista, contista e dramaturgo Juvenal Galeno, podemos perceber o quanto o par romantismo/missão permeou sua vida e obra, produzindo uma literatura comprometida com o desvelamento das contradições sociais de sua época e portadora de um acentuado sentido pedagógico, que concebia a educação do povo como prática libertadora e edificação da Nação.

Juvenal Galeno deteve uma longa existência; nasceu em Fortaleza em 1836, quando o Ceará era governado por José Martiniano de Alencar, pai de José de Alencar, e só veio a falecer em 1931. Viveu, portanto, tempos de acentuadas transformações nas letras e no cenário político e social durante quase um século de história brasileira. Primo de Clóvis Beviláqua, Capistrano de Abreu e Rodolfo Teófilo, figuras conhecidas nas letras e ciências que germinaram em solo cearense, pertencia a uma família abastada que ocupava posição de destaque na escassa economia de cana e café da província. Seu pai, um dos primeiros

<sup>62</sup> O título desse capítulo faz referência ao breve, mas profícuo estudo de Antonio Edmilson Martins Rodrigues publicado como *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*, 2001.

<sup>63</sup> O sociólogo francês Pierre Bourdieu atesta que o problema da biografia está em confundir o relato biográfico como um conjunto de fatos e acontecimentos de uma existência individual, a escrita de uma vida. Desse modo, parece haver um encadeamento racional e lógico desde o início, que organiza a trajetória até o fim da estrada, o que constitui uma ilusão retórica. Fica sugerido, assim, que o indivíduo que protagoniza a história planejou conscientemente sua vida e suas ações desde o primeiro momento, nos dando a impressão de que a história tem um sentido único, que não poderia ter ocorrido de outro modo. *É necessário compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se faz*. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. Paris: 1986. In: AMADO, J.; FERREIRA, M.M. *Usos e abusos da história oral*, 1996.



introdutores da cultura do café no Ceará, possuía terras nas serras de Pacatuba, Aratanha e Baturité.

Juvenal Galeno iniciou seus estudos com o padre Nogueira Braveza, que dirigiu por muitos anos o Colégio de Educandos de Fortaleza, onde Capistrano de Abreu também iniciou seus estudos. Em 1850, quando era apenas um jovem estudante de latim, foi para Aracati com seu tio Marcos Teófilo, que pretendia exercer a medicina. Ali, Galeno continuou os estudos na Escola Pública, dirigida por Porfírio Sabóia.

Seu entusiasmo em promover as letras e ideias em um Ceará ainda inculto e letárgico se manifestou bem cedo, quando, com apenas treze anos de idade, criou e fez circular, ainda que a tiragem fosse bastante limitada e por curto tempo, o primeiro jornal literário do Ceará, intitulado *Sempre Viva*.<sup>64</sup> Era destinado à leitura do sexo feminino, algo bastante progressista naquele momento. Pouco depois, em 1853, formando-se em Filosofia pelo Liceu do Ceará, também fundou o primeiro jornal da imprensa estudantil, o *Mocidade Cearense*, tendo como colaborador o historiador Joaquim Catunda, que mais tarde escreverá sua versão hegeliana pessimista para a história do Ceará.<sup>65</sup>

Em 1855, com apenas 19 anos, é enviado pelo pai ao “sul” do país para que observasse e aprendesse sobre as técnicas, as práticas de exploração e os

<sup>64</sup> Impresso nas oficinas do *Pedro II*, que assim noticiou, em 28 de Novembro de 1849, o seu aparecimento: “Saiu a luz nesta tipografia o 1º número da Sempre-Viva, periódico destinado a deleitar e instruir o belo sexo. E como não só o sexo amável, como toda sorte de leitores, podem tirar proveito da sua leitura, porque nela achamos um desenfado e desfastio a essa luta constante dos partidos, com que quase unicamente se ocupam as folhas da nossa terra (...)”

<sup>65</sup> Publicado em 1886, *Estudos de História do Ceará* possui uma temática pautada na hierarquização de postulados teóricos deterministas que identificava a primazia dos agentes externos sobre a ação humana. Assim, no Ceará, o progresso da civilização estava condicionado à superação das condições naturais que dificultavam a plena fixação humana no território, onde não há, por exemplo, portos e enseadas que facilitem a colonização. Nas suas palavras pouco animadoras: *Tudo no Ceará acusa uma natureza uniforme em seus aspectos e extenuada nos seus processos. Os contrastes se realizam por gradações apaixonadas; ausência quase absoluta do grande. Os montes, sem elevação, os vales estreitos, os rios sem profundidade, a vegetação raquítica e atrofiada, a fauna, míngua de variedade e de formas, a paisagem, sem grandeza. A tudo o pequeno imprimiu o selo, exceto ao aspecto do céu e do mar. Foi como uma nota que desafinou na escala harmônica das criações sul-americanas.* (p. 15). Seus estudos procuravam demonstrar também que, além da natureza, a raça também parecia entrar o progresso: *Raça inferior, mais vizinha da animalidade do que da humanidade, acusando todos os caracteres de uma senilidade adiantada, eram os tupinambás cultivos nos vícios que debilitavam as forças físicas e anulavam as potências anímicas: a preguiça, a lasciva, a embriaguez...* (p. 31). Ver mais em OLIVEIRA, Almir Leal de. *O instituto histórico, geográfico e antropológico do Ceará. Memória, representações e pensamento social (1887-1914)*. PUC-SP, 2001.

métodos mais avançados do cultivo de café, a fim de torná-lo seu sucessor nos negócios da família. Ao visitar a capital, o Rio de Janeiro de meados do século XIX, ficou hospedado na casa do tipógrafo e primeiro editor brasileiro Francisco de Paula Brito, cuja residência frequentada assiduamente por homens de letras encantou o jovem cearense, que logo travou contato com figuras como Joaquim Manuel de Macedo, Teixeira de Souza, Saldanha Marinho, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, publicando seus primeiros versos na famosa revista de folhetins e variedades *Marmota Fluminense*. Incentivado por Paula Brito, que insistiu que publicasse em livro seus versos, Galeno usou o dinheiro do pai no financiamento de sua viagem para estreitar sua obra. Assim se referiu Brito Broca ao “mecenas pobre”,

O traço principal de Paula Brito e pelo qual o seu nome não poderá jamais ficar esquecido era a tendência para amparar os jovens que se iniciavam nas letras, dando-lhes possibilidades de aparecer, de publicar as suas produções e seus livros. Da proteção que dispensou a Machado de Assis, fato já muito divulgado, não precisamos falar. Mas é preciso notar: o mesmo fez ele com outros escritores que não chegaram a atingir a nomeada do autor de Dom Casmurro. (Broca, 1979, p. 66)

Ao retornar à sua terra natal, um ano depois, Juvenal Galeno trouxe consigo dois exemplares encadernados, frutos da reunião dos versos publicados no Rio de Janeiro, *Prelúdios Poéticos* (1859). O Ceará conhece seu primeiro poeta.

Suas primeiras palavras, que abrem os Prelúdios e sua estreia na literatura, constituem uma confissão.

Convencido do pouco que valem as mesquinhas trovas de um vate noviço e sem habilitações, algum tempo hesitei em dar à luz estes versos, nascidos nas ledices da infância, e nas emoções da adolescência; mas vencido pelo desejo de oferecer aos meus desvelados pais um livro de minhas tentativas poéticas, decidi-me apresentar em público, não um livro de poesias e sim os primeiros ensaios de um jovem que se entrega nas horas vagas ao culto das musas. Dei o nome de – Prelúdios Poéticos – aos meus versos e julgo assim revelar o que eles são. (Galeno, 1856, s/n)

Primeiro poeta cearense a publicar seus versos, o início da produção literária de Galeno se confunde, por vezes, com o início da literatura cearense.<sup>66</sup> A tão problemática e recorrente discussão sobre “marcos fundadores”, no caso, da literatura, está vinculada à compreensão que se tem do próprio conceito de literatura. Vimos que, no âmbito nacional, críticos como Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos estão em campos diametralmente opostos quando buscam mapear a gênese da literatura brasileira, oposição esta que se dá por uma divergência no modo como se compreende o fenômeno literário.<sup>67</sup>

Para o folclorista Florival Seraine, não haveria exagero em afirmar que a literatura cearense iniciou-se com a obra de Galeno. Antonio Sales, em seu conhecido texto de 1897, *História da Literatura Cearense* (1824-1869), corrobora essa hipótese ao apontar 1856, ano em que foi publicado no Rio de Janeiro os *Prelúdios Poéticos*, como o início de nossa vida literária. Para Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, o ano da fundação é 1859, com o encontro entre Juvenal Galeno e Gonçalves Dias.

<sup>66</sup> Aqui, estamos de acordo com Antonio Cândido (1985, 139), que diz: “Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados.”

<sup>67</sup> Leda Tenório da Mota nos traz um relevante estudo sobre os grupos *Clima* e *Noigrandes*, o primeiro formado por jovens das mais diversas procedências (cinema, teatro, música, literatura, sociologia, ciências) vinculados à USP, como Antonio Candido, Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Sales Gomes, e que, sob o aval do já deprimido Mário de Andrade, buscam “um clima de curiosidade, de interesse e de ventilação intelectual”; já o segundo, formado pelos jovens poetas concretistas mineiros Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, se afinam muito mais com a via experimentalista e inventiva de Oswald de Andrade, vanguardista e cosmopolita, avesso a obediências. Em tudo os dois grupos se afastam: *Clima* tem filiação francesa, são ecléticos e multidisciplinares, especialistas na prosa, cuja visão da literatura está ligada à ideia de determinismo histórico, armando um diálogo do literário com o extraliterário, a saber, a empiria social. Para Cândido, a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive à medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. Em *Formação da literatura brasileira* (1959), é formulada a teoria crítica da dependência, que relega a literatura colonial a segundo plano no processo formativo. *Noigrandes*, é formada por políglotas, seus membros são tradutores e estão centrados na poesia. Não há visão nacional de literatura e o texto é entendido a partir de suas correspondências internas, à maneira da montagem cinematográfica eisensteiniana. Busca-se libertar o verbo do pensamento. Haroldo de Campos responde a Antonio Candido de maneira incisiva, ao intitular sua obra *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Os grupos representam duas vertentes interpretativas da literatura brasileira, uma histórico-evolutiva, e outra fora da linearidade histórica e da noção de evolução, onde a literatura não tem lugar nacional, pois é um contínuo trans-histórico. MOTA, Leda Tenório da. *Clima e Noigrandes*. In: Cultura brasileira – figuras da alteridade. São Paulo: Hucitec, 1996. Ver mais em CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* São Paulo: Paz e Terra, 1980; PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*, 1998.

Três anos antes, regressava do Rio de Janeiro Juvenal Galeno, um poeta muito moço e desconhecido, que na Corte publicara, como todo bom estreante, um livrinho de versos Prelúdios Poéticos. O estreante de vinte anos procurou naturalmente o grande cantor das selvas e dos índios. E este aconselhou vivamente ao poeta imberbe que se deixasse de versos acadêmicos e que procurasse no povo e na terra a matéria dos seus versos. E Juvenal Galeno obedeceu ao patriarca do indianismo e converteu-se ele mesmo no patriarca da musa popular e regionalista. (Barreira, 1948, pp. 68 e 69)

Contrapondo-se a Antonio Sales, Tristão de Ataíde e Cruz Filho (para quem só há literatura cearense em 1972), Dolor Barreira recua para o ano de 1813, com os Oiteiros, o início das letras no Ceará, quando “efetivamente expelle os primeiros balbucios a nascente literatura cearense. (Barreira, 1948, 68) Sob a administração do governo de Manuel Inácio de Sampaio, apontado por Barreira como homem inteligente e culto, dado às armas como às letras, os chamados Oiteiros consistiam em reuniões literárias onde os intelectuais da época, agrupados no Palácio do Governo, faziam literatura, sobretudo poética. Escrevendo e recitando odes, sonetos, décimas, ditirambos, cantatas e romances heroicos, esses “Árcades do Ceará” se exercitavam especialmente na ode pindárica e nos sonetos.

Em *Evolução da poesia e do romance cearenses*, Artur Eduardo Benevides corrobora com Dolor Barreira e identifica nas reuniões palacianas dos Oiteiros o início das letras cearenses. Sob o calor do aplauso oficial, os Oiteiros eram uma espécie de justa ou prélio intelectual, de origem portuguesa, realizando-se nos fins das festas de caráter religioso ou profano, após as solenidades maiores. Mas Benevides tece uma sutil diferenciação entre “vida literária” e “literatura”, cuja confusão levou esse debate a cair em equívocos: o que eles (Oiteiros) assinalam no Ceará é a abertura da vida intelectual e artística, pois a literatura propriamente dita, entendida como a produção de livros marcados pela *literariedade*, só começa em 1842. (Benevides, 1976, p. 47)

Mas para Florival Seraine, os Oiteiros trouxeram a lume apenas algumas odes, sonetos e orações louvaminheiras, reveladoras do arcadismo em terras cearenses, ou seja, eram manifestações literárias que foram pura imitação, já retardatária, de gêneros e estilos que vigoraram na Europa há tempos. Em sua *História Literária do Ceará* (1948), Mário Linhares dispara contra os Oiteiros

Que dizer dos “Oiteiros?” – aquelas tertúlias palacianas do tempo de Manoel Inácio de Sampaio (1812), excavadas pelo Barão de Studart e Dolor Barreira, como fundamento da nossa vida literária?

- Versos bajulatórios como era costume da época, sem sentimento brasileiro, sem eflúvio da terra, ao sabor do arcadismo decadente do Reino, que, como as “Palestras imperiais” de D. Pedro II, não podem ser levados em conta pela crítica. (Linhares, 1948, p. 27)

Aqui, nos parece que o critério nacionalista deu o tom da crítica da época ao justificar a obra de Galeno como fundadora de uma literatura cearense, pois teria sido ela quem primeiro implantou o “verdadeiro” nativismo nas letras de sua terra, dando-lhe expressão própria e iniciando um movimento nacionalista entre nós. (Alves, 1949) “Todo o trabalho de brasileiramento de nossa poesia tem a sua origem na obra de Juvenal Galeno” (Sales, 1934). “Seus versos, que vivem na boca do povo, não terão sido o primeiro passo decisivo para a formação da consciência nacionalista?” (Bezerra, 1959). Se os *Oiteiros* eram pura imitação de um estilo já desgastado no além-mar, a obra de Juvenal Galeno estava carregada de cor local.

Antes de Lendas e Canções, nada oferecemos que exprima, na Literatura, a nossa realidade vital, que seja a demonstração sincera da existência de um povo que já trazia nas formas da sua cultura peculiaridades distintivas, como fruto de uma experiência histórica singularmente vivida. (Seraine, 1965, p. 286)

Nesse sentido, se na prosa considera-se que nossa literatura inicia-se em 1862 com o primeiro romance *Os índios do Jaguaribe*, de Franklin Távora, carregando a marca indianista que Alencar inaugurara em *O Guarani* (1857),

Por que motivo não se dá como início da prosa cearense o primeiro romance de Alencar, mesmo sem tema vinculado à terra natal? Não incluímos, na literatura do Ceará, prosadores e poetas de outros Estados, que lançaram livros aqui, alguns dos quais nada têm a ver com a nossa terra? (Benevides, 1976, p. 48)

De todo modo, conclui Benevides, a literatura cearense começou pela poesia, com o primeiro livro publicado por Galeno. O que não seria de admirar, visto que o canto é característico na língua e na cultura do Ceará, que, ao lado de uma vasta produção erudita, possui igualmente uma rica literatura oral, e de cordel, de que sobressaem os belos e originais versos dos cantadores, “em que se

encontram imagens arrojadas, travalínguas e outros artifícios verbais, em formas estróficas que vão da simples louvação e desafio à graça envolvendo do mourão e do galope beira-mar, tudo revelando a alma nordestina.” (Benevides, 1976, p. 48)

Segundo o estudioso Sânzio de Azevedo, a ênfase no encontro entre Gonçalves Dias e Juvenal Galeno, que teria transformado radicalmente a obra ulterior do bardo cearense, nos levou há tempos ao equívoco de pensar que o livro de estreia do poeta cearense nada ostentava da inspiração telúrica de sua obra máxima de 1865. A análise, um tanto desinformada, de Antonio Sales, também contribuiu nesse sentido, afirmando sobre a obra de estreia de Juvenal, obscuro e mal aclimado ainda,

(...) nada terem de comum esses versos com o gênero a que Juvenal se consagrou depois, tornando-se inimitável. (...) os “Prelúdios” se cingiam muito de perto a modelos que não eram, como para uma grande parte dos poetas de então, Lamartine ou Byron. Portugal tinha deixado de ser a fonte única, mas ainda era um afluente considerável. (...) Foi em fonte portuguesa que o poeta bebeu essas inspirações que os poetas nòveis buscam primeiro nos livros que na natureza ou mais particularmente em si: é o período imitativo da aprendizagem, é a afinação do instrumento que procura se tornar apto para traduzir as emoções próprias. (Sales, 1938, pp. 38 – 40)

Assim, acreditou-se que os primeiros versos do jovem poeta fossem imitações neoclássicas, ou quando muito pré-românticos, a despeito de sua convivência no Rio de Janeiro com nomes como Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo e de seu contato com o romantismo, ainda nascente, na Corte.

Além de estar carregada de epígrafes de escritores como Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Gonçalves de Magalhães, a obra de estreia de J.G apresenta em seus poemas a dicção métrica típica da composição romântica. Analisando alguns versos, Sânzio destaca o uso do decassílabo - Ah, vem querida virgem vem meu anjo: / Tão medrosa não fuja, cara amante; / Contempla o vasto mar, contempla a lua, / Ouve a onda a gemer pouco distante., *Numa noite de luar*, / (p.9) - da redondilha maior, dos hendecassílabos iâmbicos-anapésticos e dos eneassílabos. (Azevedo, 1982) Até nas irregularidades métricas, semelhantes às que podemos encontrar na poesia de

Álvares de Azevedo, Juvenal adota um procedimento romântico.<sup>68</sup> Poemas como *Spleen*, em que diz *Que tédio, meu deus, que vida triste / Que terrível viver, que enfado atroz*, e, especialmente, *Sou Triste*, impregnado de subjetivismo, tristeza e com uma linguagem intimista, remetem diretamente a Lamartine e Musset, e não poderiam ser mais românticos.

Sou triste como a lympha suspirosa  
Entre a selva de noite serpeando;  
Sou triste como a roza murchecida,  
Que a féra ventania vai levando

Sou triste como os passos mal seguros  
Do velho em seu bordão fraco arrimado;  
Sou triste como o riso do proscripto  
Saudoso em terra estranha desterrado!..  
(Galeno, 1856, p. 50)

Há ainda em seu livro de estreia poemas compostos ainda no Ceará, em 1855, e que versam sobre tipos populares como o jangadeiro e o violeiro, assinalando, logo abaixo do título *Cantiga do Violeiro*, se tratar de “poesia popular”. O poeta já dava mostras do profundo interesse pelos referenciais da cultura popular que se tornarão matéria-prima por excelência do conjunto de sua produção. Assim nos diz (ou canta?),

Nas funções a minha fama  
É de todos bem sabida!  
Sempre venço improvisando  
A musa mais destemida!..

[...]

Sou filho d’estes sertões,  
Sou filho do quente Norte!  
Cantando nasci, cantando  
Andarei até a morte!..  
(Galeno, 1856, pp. 112 e 113)

<sup>68</sup> Wilson Martins considera os *Prelúdios* como sublitteratura romântica, ao lado de seus contemporâneos e consanguíneos *Cantos da Mocidade*, de Beatriz Francisca de Assis Brandão e *O poeta e o Artista*, de BETHENCOURT DA SILVA, Francisco Joaquim. *História da inteligência brasileira*. Vol III (1855-1877), 1977, p. 28.

Mas assim como a obra inaugural do nosso romantismo, a poesia de Gonçalves de Magalhães, esteve atravessada por traços neoclássicos, o primeiro livro de poesias de Juvenal Galeno, leitor de Magalhães, também ainda carrega essa ambiguidade, que perpassa boa parte dos românticos brasileiros. Em *Adeus, Aratanha!*, o metro tetrassílabo está presente, mas o suspiro saudoso que exprime, com a vida dos vaqueiros e do roçado, as serras, as flores, os bosques, os pássaros, os regatos e a saudade dos pais, é tipicamente romântico. Aratanha foi fonte permanente de inspiração para o poeta, onde contemplava a paisagem serrana cearense e os trabalhadores e comunidades locais que circunvizinhavam a propriedade de seus pais.

Desse período, seu poema mais conhecido é *Cajueiro Pequenino*, onde diz cheio de lirismo *Cajueiro pequenino / carregadinho de flor / à sombra das tuas folhas / venho cantar meu amor*.<sup>69</sup> Tratando do elemento da flora local (traço romântico), o cajueiro, outrora tão presente nos quintais das casas do Ceará, e carregado da musicalidade sugerida pela composição em redondilha maior (versos de sete sílabas), o poema se difundiu pelo interior do Estado e tornou prática comum as mães cantarolarem seus versos enquanto balançavam as redes de seus filhos para dormir.

José Guilherme Merquior identificou esse momento, a saber, da literatura nacional nas décadas de 1850-1860, que sucedeu o período inicial do nosso

---

<sup>69</sup> Gentil Homem também compôs o seu *Cajueiro Pequenino*, inspirado na mesma quadra popular que Galeno. Mas, segundo Wilson Martins, o maranhense parece ter conservado melhor o perfume da composição anônima:

Cresce, cresce, cajueiro  
Que eu também hei de crescer.  
Se murchares algum dia,  
Eu também hei de morrer.

Fui crescendo, cajueiro,  
E tu crescestes também  
O segredo que eu te disse  
Não o contes a ninguém.

Somos ambos pequeninos,  
Queremos ambos viver,  
Cresce, cresce, cajueiro,  
Que eu também hei de crescer. (1857)



romantismo dominado pela obra de inquestionável grandeza de Gonçalves Dias,<sup>70</sup> como marcado pela irrupção de quatro novos elementos: a ficção costumista (*Memórias de um Sargento de Milícias*, 1853-53), a lírica ultra-romântica (*Poesias*, de Álvares de Azevedo, 1853), o romance indianista (*O Guarani*, 1857) e o psicológico (*Lucíola*, 1852). Enquanto o poema-romance ultra-romântico *A Nebulosa*, de Macedo, tratava de paixão despótica, virgem doida, solidão sinistra, feitiçaria e suicídio, num cenário de tempestade e cemitério, no polo oposto Merquior comparou a graciosidade lírica do adocicado *Cajueiro Pequenino* à poesia fluida do médico mulato carioca Laurindo José da Silva Rabelo, cujas *Trovas* (1853) cantavam sentimentos singelos em redondilhas dengosas, repletas de graciosas imagens florais. Galeno foi o príncipe dos poetas popularescos anteriores a Catulo da Paixão Cearense. (Merquior, 1979, p. 74)

Antonio Cândido assinala que a tradição de auditório prosseguiu durante todo o século XIX graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas também ao recitativo e à musicalização dos poemas, algo bastante característico da poética de J.G. Nesse sentido,

Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia – tanto a dos poetas *oficiais*, como Magalhães ou Porto Alegre, quanto a dos *irregulares* como Laurindo Rabelo ou Aureliano Lessa. Se as edições eram escassas, a serenata, o sarau e a reunião multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetraram melhor na sociedade, graças a públicos receptivos de *auditores*. E não esqueçamos que, para o homem médio e do povo, em nosso século a encarnação suprema da inteligência e da literatura foi um orador, Rui Barbosa, que quase ninguém lê, fora algumas páginas de antologia. (Candido, 1985, pp. 84 e 85)

Em *As cearenses*, o poeta demonstrava ser um fino observador das feições típicas da gente de sua terra,

Tem faces coradas  
Iguais duas rosas;  
Os dentes – marfim,  
Os lábios – carmim!

<sup>70</sup> Segundo Nogueira da Silva, a literatura da época gravitava em torno do vulto inconfundível do autor de “Timbiras”, podendo o seu desenvolvimento histórico ser dividido entre duas grandes épocas: “pré-palmeiras e sabiás e post-palmeiras e sabiás”. *Algumas reflexões críticas sobre Juvenal Galeno*. Jornal do Comércio – Rio. Setembro de 1936.

[...]

Os negros cabelos se soltos, se presos  
São sempre formosos!  
Seus braços bem feitos, mas mãos pequeninas,  
Os dedos mimosos!...  
(Galeno, 1856, pp. 23, 25)

Apesar de não apresentar uma estética primorosa, “Como as notas de uma harpa dedilhada pelo aprendiz, que apenas solfeja, são os meus Prelúdios rudes, e dissonantes”,<sup>71</sup> os primeiros poemas de Galeno possuem significativa importância documental, pois fundaram, ainda segundo Azevedo, não a literatura cearense (que o crítico atribui, com Dolor Barreira, à produção dos Oiteiros), mas o Romantismo no Ceará.<sup>72</sup> Em *Nas vésperas de publicar este livro*, último poema do seu livro, nos diz,

Vai meu livro, vai no mundo,  
Neste mar tempestuoso,  
Arrostar as penedias  
E duro fado amargoso!  
Vais ser batel transfugado,  
E do vento combatido!  
Ler-lhe-ão os invejosos,  
Que escutam rindo um gemido!

Ah! Se fores compreendido  
Se c’oemoção, fazes lido  
Por algum anjo mimoso...  
Ai, fala, meu livro, fala...  
Dize tudo, nada cala  
Do que sente um desditoso!...  
(Galeno, 1856, p. 149)

Seu tempo de vida coincide com um tempo de profundas transformações na sociedade cearense (e brasileira) de fins do século XIX e início do XX. O *boom* algodoeiro dos anos 60 impulsionará a cidade de Fortaleza a que entre nas vias do progresso, remodelando a planta urbana, criando abrigos públicos, fomentando

<sup>71</sup> Prólogo de *Prelúdios Poéticos*, s/p.

<sup>72</sup> “De 1850 a 1870, florescia uma geração literária romântica, quase totalmente constituída de poetas consagrados então, pela música das modinhas. Juvenal Galeno, Antonio Bezerra, Xavier de Castro, Francisco de Paula Barroso, e vários outros veem seus versos errar de boca em boca. Era a fase romântica da poesia, cujo caráter popular perdeu, quando a escola parnasiana a aristocratizou, tornando-a ao alcance somente das classes letradas. O mar, a lua e as límpidas areias da praia constituíam fonte inesaurível de inspiração para os poetas.” MONTENEGRO, Abelardo F. *O romance cearense*, 1953, p. 14.

um comportamento distinto nas elites e favorecendo o crescimento comercial da cidade, que se tornará, na esteira desse processo, principal centro urbano, econômico, financeiro e social do Ceará, suplantando Aracati que até então auferia essa posição. Na circunscrição desse ambiente, a produção literária de Galeno adquirirá forte cunho social, sobretudo no que diz respeito à crítica ao pensamento provinciano das elites locais, à ideologia do progresso e ao descaso das autoridades públicas (que tomam as rédeas desse progresso), recorrendo ao uso da sátira para desvelar uma sociedade atravessada por contradições sociais, econômicas e morais.

Consoante à expansão urbana e econômica da província do Ceará, surgem várias entidades e agremiações de cunho científico e literário - Academia Francesa de 1872, a Escola Popular de 1874, o Gabinete Cearense de Leitura de 1875, o Clube Literário de 1886<sup>73</sup>, a Padaria Espiritual de 1892, o Centro Literário de 1894<sup>74</sup> e o Instituto do Ceará de 1887 -, fomentando um clima intelectual sem precedentes. Apesar de possuir um escasso público leitor (cerca de 85% da população era analfabeta), o Ceará contará com a presença de jovens literatos empenhados em pôr suas ideias e produções literárias em movimento, seja por meio de periódicos e pequenas edições de livros, folhetins e saraus literários. “Foi instituída uma agremiação dos nossos rapazes de letras, cujo escopo é fomentar o estímulo e o desenvolvimento literário, atualmente tão descuidado entre nós”, assim o jornal *A República* de 27 de setembro de 1894 noticiava a fundação do Centro Literário. A poesia e literatura que germinaram em solo cearense foram criadas por jovens poetas de espírito espontâneo que, em meio desfavorável, se destacaram pelo seu empenho,

(...) através da fundação de revistas, jornais, clubes, associações e grupos diversos; por uma tradição temática universalista e localista, com predominância da primeira; por certas reações à ortodoxia literária, como é o caso de uma

<sup>73</sup> Dentre os membros que compunham o Clube Literário, estão nomes como Oliveira Paiva, Abel Garcia, Antônio Bezerra, Guilherme Studart, Justiniano de Serpa, Juvenal Galeno, João Lopes, Antônio Sales, Rodolfo Teófilo, José Carlos Júnior. Ver: BARREIRA, Dolor. *História da literatura cearense*. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará, 1986. Edição fac-similar.

<sup>74</sup> A Padaria Espiritual (1892-1898), o Centro Literário (1894-1904) e a Academia Cearense (1894-1922/1ª fase), dentre outras, foram instituições letradas que surgiram após a implantação da República, cujo propósito era dar uma maior projeção do Ceará no debate nacional acerca dos rumos que o novo Estado-Nação deveria trilhar. Ver: CARDOSO, Gleudson Passos. *A República das letras cearenses: literatura, imprensa e política* (1873-1904). Dissertação de mestrado em História – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

Padaria Espiritual e de um Grupo Clã, que procuraram encontrar os seus próprios caminhos; pela permanência de um lirismo sonhador e romântico, tomado este mais como atitude espiritual do que como filiação doutrinária; pelas hostilidades do meio social ao trabalho criador dos poetas, quase impossibilitando a edição de livros e periódicos (...) (Benevides, 1976, pp. 50 e 51)

Juvenal Galeno teve intensa atuação nas entidades científicas e literárias da época mencionadas acima, sobretudo na fundação do Instituto do Ceará de 1887.

<sup>75</sup> Figurou também nos quadros de honra da Academia Cearense de Letras quando do seu surgimento, em 1894. Em 1895 foi homenageado como “Padeiro-Mor” pelos literatos da Padaria Espiritual, movimento dos mais originais que o Ceará conheceu e que antecipou alguns pontos que figurarão no programa modernista do início do século XX. <sup>76</sup> Em livro sobre a Padaria Espiritual, o escritor Leonardo Mota nos traz o registro que os jovens redatores d’O pão fizeram do poeta na ocasião em que lhe outorgaram o título de padeiro-mor, aos sessenta anos de idade:

Juvenal Galeno é hoje um velhote gordo, baixo, ainda muito forte, de suíças brancas, usando óculos verdes quase na ponta do nariz. Gozando de regular abastança, vive exclusivamente para os seus, dos quais só se aparta para ir à repartição ou para tratar de negócios indispensáveis. É um palestrador incansável, muito espirituoso e finamente satírico. A propósito de qualquer acontecimento, tem sempre uma anedota engatilhada com que fazer paralelo e tirar conclusões divertidas e causticantes. Muitas vezes faz da sua pessoa e das suas obras o assunto das suas troças. (Mota, 1994, p. 98)

<sup>75</sup> Almir Leal de Oliveira aponta que apenas dois sócios do Instituto não possuíam cursos superiores, sendo um deles Juvenal Galeno, cuja distinção intelectual era o que não lhe faltava para se tornar membro e sócio fundador de um Instituto Histórico. OLIVEIRA, Almir Leal de. *O instituto histórico, geográfico e antropológico do Ceará. Memória, representações e pensamento social (1887-1914)*. PUC-SP, 2001.

<sup>76</sup> A padaria espiritual foi um movimento literário fundado em 1892, formado por “padeiros” que faziam circular um jornal, “o pão”. Irreverente e ousado, o periódico apresentava propostas estéticas bastante inovadoras, como a aversão aos estrangeirismos, em voga pelo mundanismo experimentado pelas elites do fim de século, e a ênfase na criatividade e na produção de ideias “inéditas”. Dentre os pontos jocosos do estatuto da organização, formulados por Antonio Sales, o 14 diz: *Durante as fornadas, é permitido ter o chapéu na cabeça, exceto quando se falar em Homero, Shakespeare, Dante, Hugo, Goethe, Camões e José de Alencar porque, então, todos se descobrirão*. Importante ressaltar que não se tratava de um grupo homogêneo, uma vez que as posturas dos padeiros iam desde as cores alegres da filosofia do progresso (Antonio Sales, Alvaro Martins) até os tons escuros do pessimismo satânico e a descrença na civilização industrial (Lívio Barreto, Lopes Filho e Cabral de Alencar). Ver mais em CARDOSO, Gleudson Passos. *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto no Ceará, 2002; OLIVEIRA, Caterina Maria Saboya. *O Pão e a Cidade. Cotidiano e contexto urbano da padaria espiritual (1892-1898)*. Fortaleza: Núcleo de documentação cultural, 1993.

Compreender esse ambiente de efervescência cultural pelo qual passava o Ceará é fundamental para entendermos o perfil do intelectual Juvenal Galeno e seu engajamento a favor das letras cearenses. Ao contrário de seus mais notáveis contemporâneos, como Clóvis Beviláqua, José de Alencar, Capistrano de Abreu, Alberto Nepomuceno, Domingos Olímpio, Araripe Júnior, dentre outros que seguiram a famosa prática do cearense de estar sempre migrando para os “centros” do país, Galeno não permaneceu no Rio de Janeiro, tendo passado pouco mais de um ano na Corte. Ora, segundo Machado Neto,

Se Paris era a grande atração exterior dos brasileiros cultos e apatacados, o Rio de Janeiro era o fascínio de todos os provincianos cujas condições de pecúnia ou de talento pudessem fundamentar a justa ambição de ver o seu nome luzir nas altas rodas mundanas ou nas *cottéries* literárias da Capital. (Neto, 1973, p. 63)

O Rio de Janeiro importava as mais recentes teorias científicas, filosóficas e literárias do velho mundo, concentrava o maior número de leitores e era o local das principais editoras do período (Garnier, Laemmert, Francisco Alves, Quaresma, etc.). Não obstante o poeta cearense ter optado por voltar e permanecer em sua periférica terra natal, da qual Alencar se sentia “um filho ausente”, sua produção literária e atuação pela promoção das letras na província foram significativas. Galeno buscou produzir uma literatura em sua terra e para sua terra, se engajou em praticamente todos os movimentos literários e escreveu para inúmeros jornais, publicando versos e crônicas que falavam de sua época e do que estava próximo a ele, e assim tornar o Ceará, com suas riquezas e mazelas, conhecido dos próprios cearenses.

É bastante curioso e sintomático o fato de Galeno ter participado de tantos, e tão vários, movimentos literários e “científicos”, que por vezes divergiam entre si ao pensar a realidade local e nacional e apresentar propostas diversas e antagônicas, o que denota um espírito aberto às ideias e interessado no seu debate para o conhecimento da Nação. Para citarmos apenas um caso, entre o Centro

Literário<sup>77</sup> e a Padaria Espiritual, dos quais participou da fundação, Galeno parecia inclinado inteiramente para a proposta da segunda, uma vez que,

Enquanto as agremiações como o Centro Literário e Academia Cearense procuravam disseminar a ideologia do progresso, seja relacionada ao regime republicano ou ao conhecimento científico-tecnológico, a Padaria Espiritual optou por interpretar a realidade nacional de acordo com a realidade popular que compunha a nação brasileira. Em geral, a Padaria elegera os modos de vida dos habitantes dos sertões e vilarejos como definidores do caráter nacional”. (Cardoso, 2000, p. 23)

Até 1849, a vida literária propriamente dita no Ceará se encontrava, conforme observou Antonio Sales, o autor de *Aves de arribação* (1914), em estado de nebulosa no espírito cearense. Atravessavam-na constantemente as línguas de fogo da imprensa partidária, apaixonada, desabrida e, por vezes, escandalosa, que servia de válvula às terríveis animosidades políticas da época. Foi apenas com a fundação do jornal *Pedro II* e, em 1846, do *Cearense*, criado por Tomaz Pompeu, que a imprensa cearense começou a tomar uma feição mais comedida e séria, notando-se certo progresso em seus escritos. Ao tempo em que, no cenário nacional, “Porto Alegre, Magalhães, Gonçalves Dias, Gentil Homem, Seabra, Casemiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Varela e tantos outros enchiam o ambiente nacional com o clangor dos seus versos, e Alencar, Macedo, B. Guimarães, etc. cultivavam sob diversos aspectos o romantismo recém-nado.” (Sales, 1939, p. 95)

Juvenal Galeno, junto com outros jovens intelectuais animados em ventilar o clima árido das letras no Ceará, fez parte da formação de uma nova imprensa voltada para as grandes questões e debates da época, dentre elas a abolição, bem como compartilhando as novas ideias e teorias que chegavam ao Ceará. Entre os anos 1860-1862, colaborou em inúmeros jornais, como *A Constituição* e *Pedro II*,<sup>78</sup> e fundou o jornal literário *O Peregrino*, impresso na Tipografia Cearense de

<sup>77</sup> Apesar do nome de J.G constar na lista de sócio fundadores do Centro Literário, Sânzio de Azevedo prefere apresentá-lo como figura independente, já que apenas emprestou seu prestígio à criação do novo grêmio, não aparecendo mais entre os que comporão o quadro do Centro em 1895. AZEVEDO, Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*, 1996.

<sup>78</sup> O primeiro jornal cearense surgiu em 1824, e se chamava *Diário do Governo do Ceará* (sob o governo revolucionário de Tristão Gonçalves), do qual era redator o padre Gonçalo Inácio de Albuquerque Mororó, fuzilado em 1825, no lugar que seria conhecido depois como Praça dos Mártires devido à sua significativa relevância na adesão do Ceará à Confederação do Equador. Entre 1824 e 1849, surgiram no Ceará mais 37 jornais, em sua grande maioria partidários e

propriedade de J. J. de Oliveira. Os periódicos constituíam um importante meio para divulgação das novas ideias e criações literárias na província, visto as inúmeras dificuldades para a publicação de um livro e seu limitado alcance para o público.

Essas revistas contribuíram para divulgar o gosto pela literatura e criar uma certa consciência analítica. Mas tal função coube, por excelência, à crônica e ao folhetim de jornal, que aproximaram do público, graças a um tom ameno e familiar, as obras, os autores e os problemas literários. O folhetim e a crônica atuaram na formação daquela atmosfera de civilidade, no bom sentido, sem a qual a literatura não prospera e o gosto não se refina. O que os salões fizeram nos séculos XVII-XVIII, o jornalismo prolongou no século XIX, ou seja, transformar a literatura numa questão de sociabilidade, de comunicação, de debate e, mesmo, de iras e renovações. (Candido, 1988, pp. 27 e 28)

Seja pelo volume de periódicos que surgiram desde a Independência, seja por sua vitalidade, o jornalismo identificou-se com a revolução romântica. De modo que é impossível equacionar a magnitude da segunda sem o apelo ao impacto exercido pelo primeiro. Ao divulgar, debater, criticar e veicular ideias, o jornalismo desempenhou importante papel na promoção do progresso cultural operado durante o Romantismo. Os escritores colaboravam na imprensa a fim de trazer a público o produto de suas divagações mentais, por meio de artigos de natureza doutrinária, geralmente política, poemas, ensaios literários e folhetins. (Moisés, 2001, p. 332) Estes últimos constituíam o prato favorito por meio do qual “o grande público iria lentamente sendo conquistado para a literatura [...] ler o folhetim chegou a ser hábito familiar nos serões da província e mesmo da Corte, reunidos todos os da casa, permitida a presença das mulheres.” (Sodré, 1966, p. 279).

Galeno prosseguiu ao longo dos anos escrevendo ativamente em vários periódicos, como *A República*, *Revista Popular*, *Jornal das Famílias*, *O Pão*, *O*

---

escritos em linguagem virulenta. O *Pedro II*, aparecido em setembro de 1840, seguiu orientação diferente, e *O Cearense*, fundado em 1846, no qual se publicaram estudos de climatologia, finanças, estatística e arboricultura. O *Sempre Viva*, jornal criado por Galeno e que se destinava ao sexo feminino, se dedicava exclusivamente à literatura e do qual se dizia que serviria como desenfado e desfastio à luta constante dos partidos. Ver PEIXOTO, Matos. *Juvenal Galeno*. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Ano LXIV, n. 29. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960. Ver ainda FERNANDES, Ana Carla S. *A Imprensa em Pauta: entre as contendas e as paixões partidárias dos jornais Cearense, Pedro II e Constituição na segunda metade do século XIX*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado em História Social defendida na Universidade Federal do Ceará, 2004.

*Domingo e Revista do Instituto do Ceará*. Escreveu ainda para *O Libertador* e para a revista *A Quinzena* (pertencente ao Clube Literário), frutos do movimento abolicionista no Ceará em 1880. Já no início do século, em 1906, a *Fortaleza - revista litteraria, philosophica, scientifica e comercial*, também contou com Juvenal Galeno como um de seus colaboradores, publicando *Sonetos, Os Mundos, A Saudade e As Vagas*.

A revista *Fortaleza* foi um dos veículos mais expressivos que resultou do espírito inconformista e rebelde dos jovens estudantes do Ceará no momento em que compartilhavam suas leituras e experimentavam e debatiam as novas ideias, ávidos em divulgá-las e oxigenar a vida cultural do Estado. Adelaide Gonçalves descreve esse ambiente, em que pequenos livros de capa dura disseminavam o naturalismo de Lamarck, o positivismo de Comte, o monismo de Haeckel, o evolucionismo de Spencer, os livres-pensadores, os anticlericais portugueses Guerra Junqueira, Heliodoro Salgado e Tomás da Fonseca, os romances de Zola, Tolstoi, Gorki e Anatole France, dentre outros. A inquietação intelectual de seus membros (Joaquim Pimenta, Raul Uchôa, Mário Linhares, Genuíno de Castro, Eurico Matos e Jaime de Alencar) dava mostras de fecundidade em seus informais círculos de leitura, concebidos no convívio da Faculdade de Direito, dos círculos de leitura coletiva nas “repúblicas”, das boas conversas na Livraria Araújo e dos bancos da Praça do Ferreira. No Café Riche, um sobradão quase centenário, as conversas ruidosas tomavam a hora do almoço, travadas por uma pequena parte da mocidade do comércio, literatos e estudantes que planejavam a fundação de clubes, jornais e revistas. Recorrendo aos memorialistas da época, Gonçalves mapeia essa geografia da cidade de outrora:

Nos bancos do Passeio Público, juntavam-se estudantes, empregados do comércio, poetas, a contar “histórias do sertão” e a dizer mal da política de Accioly enquanto recitavam Guerra Junqueiro. Gustavo Barroso anota a presença do alfaiate francês Eugênio Froidevale – “que não sabíamos de onde tinha vindo nem para onde ia” – animando essas reuniões com um verbo que “instilava ódio à burguesia e o amor ao proletariado”, e emprestando livros de Bakunin e Lassalle, Proudhon e Karl Marx. Anota também a presença de Moacir Caminha, ouvinte atento que “embebia-se e procurava embeber os outros em seu grande sonho socialista”. [...] A Casa do Araújo, cujas palestras o jornal *A República* anota como boemias ou graves, mas sempre elevadas “em nada semelhantes ao zizanejar de certas rodinhas burguesas onde a vida alheia é o alvo da bisbilhotice dos indiscretos marzocos, pois que ali é considerado de fato ‘um meio espiritual



aproveitável’, ilustrado, que os profanos, cá das ruas, devem palmear com entusiasmo”. (Gonçalves, 2009, s/p)

Matos Peixoto elenca algumas manifestações literárias que se deram no ínterim entre a atuação dos Oiteiros e a publicação de *Prelúdios Poéticos*, dois “marcos” da vida intelectual no Ceará e que tratamos no início do capítulo, a saber,

- a. Em 1850, as *Impressões Poéticas*, do maranhense Frederico José Correia e *Os meus primeiros cantos*, do jovem pernambucano Manuel de Souza Garcia, que seguiu a carreira da magistratura [...] b) em 1851, as *Cartas de Braz Pitorra à sua sobrinha Inês Sensata*, que eram aljavas donde saíam “setas ervadas de zombaria rimada”, desferida por Pedro Pereira da Silva Guimarães, que foi deputado geral e como tal se recomendou à posteridade pelos seus projetos tendentes a estabelecer, vinte anos antes da grande lei de Rio Branco (1871), a liberdade dos nascituros e a emancipação progressiva dos escravos; c) em 1855 os *Alforjes*, folhetins muito jocosos, no dizer de Studart, também devidos à pena de Pedro Pereira; e d) em 1856, “O Sol”, fundado por este, o qual se apresentava como jornal literário, político e crítico, e, ainda no dizer de Studart, era a mais exuberante manifestação do gênio erismo e polemista do seu criador. (Peixoto, 1960, p. 101)

Sabemos que a Constituição de 1824 ampliou o voto à “massa de cidadãos ativos”, exceto, obviamente, mulheres, escravos, soldados, clero regular e filhos que vivessem ainda com os pais. Em 1846, a renda líquida exigida para cada votante era de 200 mil réis anuais, valor considerado extremamente baixo pelos ensaístas políticos da época que defendiam a redução do sufrágio universal. Segundo eles, “só os mendigos e os vagabundos não podiam votar”. (Graham, 1997, p. 142) Nesse sentido, muitos poderiam constar nas listas de votantes; as exceções e escolhas eram feitas unicamente pelas facções locais dominantes. A junta de qualificação decidia quem estava apto a ser votante, num processo eleitoral lento, indireto e permeado por mediações, como era o da época imperial. Os votantes e eleitores comuns deveriam ir às urnas para votar nos eleitores que indicariam os membros da Câmara Municipal (“homens de bem” com renda duas vezes superior a dos votantes qualificados). Estes designariam em assembleia os deputados para a Câmara Nacional.

Mencionamos, a pouco, o caráter partidário da imprensa cearense até meados do século XIX; os partidos políticos utilizavam os jornais como principal

veículo para perpetrar ataques aos seus adversários e promoverem a propaganda patriótica. Xislei de Araújo Ramos<sup>79</sup>, que expôs bem esse cenário, mapeou os ataques entre os partidos pela imprensa, dentre eles o Liberal, cujo jornal *O Cearense* deu mostras de indignação com os conservadores por não respeitarem a Constituição brasileira no que diz respeito ao intervalo necessário quanto ao recrutamento em vésperas do processo eleitoral.<sup>80</sup> O jornal *Araripe*, órgão dos liberais, assim noticiou o uso indiscriminado de artimanhas e todo tipo de artifícios pelos partidos para vencerem as eleições,

[...] Conhecedores como somos da história eleitoral da província, e especialmente desta comarca, onde temos de perto observado fatos, ainda a mão do tempo não riscou de nossa memória a lembrança acerba dos manejos, fraudes e violências que em quase todas as épocas os partidos empregaram para conseguirem a vitória.<sup>81</sup>

Ainda seguindo Xislei Ramos, enquanto os jornais de oposição (liberais) faziam a denúncia das arbitrariedades dos agentes do governo que *se serviam dos manejos, fraudes e violências para vencer a todo custo as eleições* e garantir sua manutenção no poder, o jornal *Pedro II* convocava em suas páginas todos os cidadãos a votarem nas urnas eleitorais.<sup>82</sup> No poder desde 1840, o *Pedro II* era o principal veículo do Partido Conservador na Província cearense, onde disseminava propagandas de cunho patriótico, cujo “discurso proferido de respeito à Constituição e às leis do Império tenha sido a maneira mais eficaz que o partido

<sup>79</sup> RAMOS, Xislei de Araújo. “POR TRÁS DE TODA FUGA, NEM SEMPRE HÁ UM CRIME”: *O Recrutamento “a laço” e os limites da ordem no Ceará (1850-1875)*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado em História Social defendida na Universidade Federal do Ceará, 2003.

<sup>80</sup> (...) O dia da eleição primária para câmara, e juízes de paz é a 7 de setembro deste anno; entretanto lá está no Ipú o delegado comandante do destacamento do sorteio aterrorizando a população com o mais inferno recrutamento para que o povo não concorra á eleição, que elle protesta vencer para o governo á todo custo. Ahi vem uma escolta de infelizes, filhos únicos de viúvas, e outros izempções legais recrutados neste mez depois que devia começar o prazo da izempção! Pedimos providenciar a S. Excelência contra esse escândalo, e que mande soltar esses infelizes: ou do contrário declare suspensas as garantias na província, porque cada um tomará suas medidas.

<sup>81</sup> Jornal *Araripe*, citado por MONTENEGRO, Abelardo. *Os Partidos políticos do Ceará*. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1980, p. 29 - 30.

<sup>82</sup> Não obstante os ataques que os liberais faziam aos conservadores nas páginas dos jornais *O Cearense* e *Araripe*, atribuindo a eles a disseminação da violência, a utilização das autoridades policiais, da lei e da política com fins pessoais, o recrutamento arbitrário e o mandonismo discricionário local a partir de interesses familiares no período das eleições, essas práticas eram comuns aos dois partidos. Nessa época, a consciência política não estava demarcada por pontos de vista ideológico-partidários, mas estava vinculada aos interesses dos chefões locais, ligados ou não ao poder central.

da situação encontrou para se defender dos insistentes ataques do seu opositor – Os Liberais.” (Ramos, 2003, p. 83)

É nesse quadro que o poema *As Urnas*, de Juvenal Galeno, é publicado pelo *Pedro II* para enfatizar o voto como prática de dignidade do homem do sertão. Seus membros recorreram a um poeta popular que falava a linguagem prosaica do homem comum espalhado pelo interior do Ceará, e preocupado com a educação do povo que, dentre outros proveitos, cultivaria nele o amor pela pátria. O poema convocava, assim, todos os votantes qualificados a cumprirem o direito e o dever de cidadão brasileiro em participar do processo eleitoral. Em algumas de suas estrofes,

Eia, avante; é tempo; às urnas!  
Salvemos nosso Brasil  
Do nefasto despotismo,  
Do arbítrio infame e vil!

Eia, avante; é tempo; às urnas!  
Chama a Pátria aos filhos seus!  
Eias, ao pleito, e por divisa:  
- Liberdade, Lei, e Deus!

Que do povo os opressores  
Não triunfem no Brasil,  
Que não vença o filho ingrato,  
Que não vença o seu ardil!<sup>83</sup>

O Cearense, jornal do Partido Liberal no Ceará, também publicou em suas páginas alguns poemas de Juvenal Galeno. No início da Guerra do Paraguai (1864-1870), o Exército brasileiro, que sempre foi bastante reduzido, estava completamente fragilizado, institucional e socialmente. Enquanto a soldadesca era composta pela “raia miúda da população”, o corpo de oficiais também passava por um crescente processo de “pleibização”, desprovidos de condições ofensivas frente ao inimigo; a debilidade do seu papel (exército) na sociedade imperial, a deficiência de aparato bélico e o despreparo físico e mental para conduzir um confronto em situação de guerra, inviabilizava qualquer operação bem sucedida contra a nação “inimiga”.

---

<sup>83</sup> Jornal *Pedro II*, *As Urnas*, 06/08/1863.

Nesse sentido, as debilidades e o estigma enraizado no imaginário social oitentista – associando o soldado brasileiro ao vadio, ladrão, um verdadeiro desafeto social – tornavam imperativo o esforço para recriar, por meio da imprensa, um discurso que extirpasse a impopularidade das forças armadas e do soldado brasileiro, elevando o seu moral. A imprensa disseminava a ideia de que o recruta-vadio deveria, assim, ser substituído pelo recruta-cidadão, formando um exército vigoroso e onipotente.

Ora, para José Murilo de Carvalho, a Guerra do Paraguai “foi o fator mais importante na construção da identidade brasileira no século passado. Superou até mesmo as proclamações da Independência e da República.”<sup>84</sup> Desse modo, os homens letrados, num empenho coletivo, iniciam a produção de imagens para a construção da nova Nação brasileira. Poemas, canções e marchinhas tomam as páginas dos jornais e folhetins de maior circulação nas províncias do Império, com o propósito de construir no tecido social uma consciência patriótica a fim de fortalecer a identidade nacional. (Ramos, 2003, 130). Nas páginas *d’O Cearense*, uma canção de Juvenal Galeno convidava a todos a participarem da luta armada nos campos do Uruguai em defesa da pátria brasileira. Composta por dezenove estrofes e um refrão repetido oito vezes, que reforçava a importância do empenho do *Brazilio soldado* que deveria obedecer ao chamado de sua pátria, a canção dizia (excertos):

Eia, às armas, brazilios! Alerta!  
 Eia, a pátria precisa soldados,  
 Que defendam seos foros de livre,  
 Os seos brios! Agora ultrajados!  
 Eia, às armas... alerta! Perigam  
 D’este Império os direitos sagrados!  
 As armas! Ás armas...  
 Ouvi este brado?  
 É a pátria que chama  
 Seo filho adorador!  
 - Ás armas! Ás armas!  
 Brazilio soldado!

REFRÃO

Os piratas bretões nos cuspiram  
 Vá affronta dá pátria humilhando  
 N’estes maros... que ultraje! Que dor?  
 Eia, bravos! De novos insultos  
 Oh, livrai o Brazil, nosso amor!

<sup>84</sup> CARVALHO, José Murilo de. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 09/11/1997.

A canção foi recitada na cidade de Fortaleza na reunião popular do dia 2 de fevereiro de 1863, antes mesmo da criação dos Corpos de Voluntários da Pátria.<sup>85</sup> Essa canção, versando sobre coragem e patriotismo, foi endereçada a toda a população, sua linguagem é acessível e, como não havia ainda uma “comunidade de imaginação nacional” estabelecida, para usar a expressão de Benedict Anderson (2001),

(...) as autoridades locais, os intelectuais do período e a imprensa foram obrigados a falar numa linguagem mais simples e veicular imagens que tecessem a construção de um sentimento de identidade nacional fortalecido. Entretanto, a maioria dos discursos veiculados são endereçados aos acadêmicos locais e a pequena elite letrada. Assim essa pequena elite intelectual, no período da Guerra do Paraguai, tinha como incumbência divulgar as notícias que vinham do Império de forma mais simples para que a população pobre e livre – que vivia num universo mais simplório e mais povoado de heróis – pudesse compreender e assimilar as mensagens sobre os sentimentos de nacionalidade, no intuito de sensibilizar e criar na população um amor pela pátria brasileira. (Ramos, 2003, p. 132)

Desse modo é que Juvenal Galeno, como muitos intelectuais da época que eram os principais interlocutores do Governo Imperial, continuou engajado no compromisso de persuadir o voluntariado ao chamado da Pátria e se incorporar às forças militares na defesa do Império Brasileiro. O amor à Pátria, um dos valores que defendeu a vida inteira, foi um tema recorrente em seus poemas, cuja função estava em propagandear-lo e atingir pedagogicamente o povo. Ainda em 1865, nas páginas do jornal *O Cearense*, publica uma poesia sobre a Guerra:

---

<sup>85</sup> No início da Guerra do Paraguai, a imprensa cearense deixa de veicular em suas páginas denúncias contra o recrutamento forçado e passa a valorizar o soldado nacional. Era necessário mobilizar boa parte da população que possuía aversão às armas e temia a vida militar. Assim, junto com as práticas discursivas fomentadas pelos periódicos da época, o governo imperial adotou medidas mais incisivas para engrossar as fileiras do exército, criando o Corpos de Voluntários da Pátria, em 1865. O decreto dizia que “Atendendo às graves e extraordinárias circunstâncias em que se acha o país, e à urgente e indeclinável necessidade de tomar, na ausência do Corpo Legislativo, todas as providências para a sustentação no exterior da Honra e Integridade do Império, e tendo ouvido o meu Conselho de Ministros, hei por bem decretar: Art.1.o) São criados extraordinariamente Corpos para o serviço de guerra, compostos de todos os cidadãos maiores de 18 anos e menores de 50 anos, que voluntariamente se quiserem alistar.” (Costa, 1995, pp. 226, 227 e 228)

-À guerra! Eis o brando que solta hoje a Pátria,  
 Que soltem no Prata seus filhos gentis,  
 Sofrendo os ultrajes de imbeles Estados,  
 Ingratos selvagens, traidores e vis;  
 À guerra e de morte! Que a Pátria aviltada,  
 Lá vê-se agredida por novos ardis!  
 Às armas! À luta! Aos campos da glória,  
 Soldados brasílios, guerreiros gentis!  
 Às armas! Á guerra! – Brasil, ó gigante,  
 És forte, qual vasto – que imenso poder!  
 Tens ferro no seio pra armar os teus bravos,  
 E matas pra os mares de esquadras encher;  
 Assim quem te vence, quem pode curvar-te?  
 Só Deus, minha Pátria, te pode vencer:  
 À guerra, ó gigante! Aos campos da glória!  
 És forte, qual vasto – que imenso poder!

(...)

Mil vezes a morte que torpe existência...  
 É o brado de todos cumprindo o dever:  
 Avante! Eia, à luta, que certa a vitória  
 Espera os guerreiros, que sabem vencer.<sup>86</sup>

Xislei de Araújo, estudando a questão do recrutamento “a laço” e o papel da imprensa na época, destacou alguns pontos que demonstram o propósito dos excertos do poema acima em formar uma “consciência patriótica” na população cearense. Galeno convida os *Soldados brasílios, guerreiros gentis* a lutarem na guerra contra a invasão das tropas inimigas, conclamando os brasileiros patriotas *Às armas!* e irem *À luta! Aos campos da glória!* como uma forma de atender o *Brando que solta hoje a Pátria*. Há ainda em sua poesia sobre a guerra, a exaltação das riquezas de nossa natureza, ao afirmar que o País *Tens ferro no seio para armar os teus bravos, E matas pra os mares de esquadras encher*.

Além disso, o poeta busca injetar no povo cearense uma dose romanceada de otimismo, pois *Só Deus, minha Pátria, te pode vencer*; e termina reforçando que a morte não deve ser temida pelo cidadão patriota, *Mil vezes a morte que a torpe existência*, pois *É o brado de todos cumprindo o dever*. A morte nos campos de batalha dignifica e “heroiciza” o homem, uma vez que está cumprindo seu dever enquanto filho de uma Pátria grandiosa, livrando-o da torpe existência

<sup>86</sup> *O Cearense*. “A Guerra”. 28/01/1865.

daquele que, por medo, se recusa a lutar. *O Voluntário do Norte*,<sup>87</sup> também utilizado como forma de estímulo ao voluntariado, especialmente o do “cabra” sertanejo, era recitado nas ruas de Fortaleza *em signal de regosijo pelos voluntários dos sertões desta terra*:

Adeus, gente desta terra,  
Campinas do meu sertão,  
Que a corneta está chamando  
Os caboclos da nação:  
Vou-me embora para a guerra:  
Comigo quem é que vai?  
Que sou um cabra de fama  
Vou mostrar no Paraguai!

(...)

Quem for valente me siga,  
Quem não for não venha, não!  
Qu’arranco pau com raiz  
Sem deixar marca no chão;  
Que sou bala, que sou onça,  
Que sou cabra famanaz;  
Quando estou no meu destino  
Venço até mil Paraguais!

(...)

Hei de voltar triunfante,  
Me diz o meu coração,  
Deixando o vil inimigo  
Ciscando... morto no chão!  
E gritarei: - Viva a Pátria!  
De quem cantando lá vai!  
Que já não pia...está morto  
O maldito Paraguai!

Se dirigindo aos patriotas, os editoriais do jornal *Pedro II*, opositor do *Cearense*, buscaram de forma mais enérgica e autoritária enfatizar que aquele que não respondesse ao chamado da Pátria seria o responsável direto pela derrota e pelo fracasso do País no conflito. “A época é de abnegação e sacrifícios. Os cidadãos que espontaneamente acudirem ao reclamo nacional; esses serão os beneméritos da pátria.”<sup>88</sup> Assim, os discursos produzidos na província iam tecendo uma atmosfera de “patriotismo”, “honra”, “dever cidadão”, “lealdade à

<sup>87</sup> *O Cearense*. “O Voluntário do Norte”. 28/04/1865.

<sup>88</sup> *Pedro II*. “Para os Bravios Gentis”. 28/01/1865.

Pátria” (Ramos, 2003, 137), que, juntamente com os chamamentos do Governo e seus “benefícios”<sup>89</sup>, não tardaram em mostrar resultados:

De todas as classes e lugares apresentavam-se voluntários pedindo a honra de alistarem-se. Em poucos dias, já estavam reunidos e prontos para seguirem para a Capital da Província setenta e nove homens, sendo: trinta e seis, reunidos pela Comissão de Voluntários, vinte e cinco por José Peregrino Viriato de Medeiros e dezoito por Francisco Sobralino de Albuquerque. (Figueiredo, 1984, p. 22)

Mas, segundo Wilma Peres Costa,

Pode-se afirmar que, embora a esmagadora maioria dos contingentes enviados para a guerra fossem obtidos pelo recrutamento forçado, é sob a consigna de Voluntários ou de Guardas Nacionais designados que eles aparecem nos quadros de forças, o que deu atento a intensa mitologia criada em torno dos Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai. (Costa, 1995, p. 236)

Em 1858, Juvenal Galeno toma posse na Assembleia Provincial Cearense como deputado suplente de Icó pelo Partido Liberal. Nesse período, apresenta o primeiro projeto para a criação de uma escola prática e escola normal de agricultura, tendo em vista atender as necessidades dos trabalhadores rurais e promover a distribuição de renda no campo. Foi ainda um dos primeiros a fazer ferrenha oposição ao presidente da província Silveira de Souza.

Desse modo, atentar para a atuação de Galeno junto ao terreno da política, à fundação de grupos literários, institutos de produção de saber, jornais abolicionistas e revistas ecléticas marcadas pelo desejo de compartilhar leituras e constituir um círculo de camaradagem intelectual em um meio hostil ao pleno florescimento das letras (escassez de público leitor, ausência de infraestrutura editorial etc.) constitui uma via importante para compreender o engajamento do escritor para além do que encontramos em sua produção ficcional, numa atividade que conjuga literatura e missão (pelas letras, pela abolição dos escravos, pela libertação das classes oprimidas, pela educação e saúde do povo).

---

<sup>89</sup> (...) soldo acrescido de trezentos réis diários, trezentos mil réis quando dessem baixa, direito a um prazo de terra de vinte duas mil e quinhentas braças quadradas nas Colônias Militares e Agrícolas, direito aos empregos públicos de preferência em igualdade de habilitação a quaisquer outros indivíduos, pensão militar para a família do voluntário que falecer em batalha ou em consequência de ferimentos recebidos e soldo dobrado ao voluntário inutilizado (...) tais vantagens nada representavam perante o dever de defesa da Pátria. (Figueiredo, 1984, p. 20)



No ano de 1859, organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, chega ao Ceará uma comissão científica<sup>90</sup> de exploração que ficou conhecida como “Comissão das Borboletas”, cujo chefe da seção etnográfica era o maior poeta romântico brasileiro, Gonçalves Dias. A comissão ficou hospedada no sítio Boa Vista<sup>91</sup>, de Juvenal Galeno, o que propiciou o encontro entre os dois poetas e que dará uma guinada significativa na obra do jovem cearense, que ensaiava seus primeiros versos.<sup>92</sup> Gonçalves Dias, ao ler os *Prelúdios Poéticos*, sugeriu a Juvenal Galeno que se voltasse para o povo como fonte de inspiração poética, buscando nos referenciais da cultura popular a composição de uma poesia mais enraizada, mais próxima de si. É a partir dessa orientação que Galeno dá início ao trabalho de “folclorista”, coletando a matéria-prima para a feitura de sua obra mais importante *Lendas e Canções Populares* (1865).

Mas antes de publicar sua mais destacada obra, e que lhe rendeu maior fortuna crítica, Galeno escreveu ainda importantes obras que demonstram o seu caráter de escritor rebelde e inconformado com os antagonismos da sociedade para a qual escrevia e da qual tirava matéria para sua produção literária.

<sup>90</sup> Sob o alto patrocínio de D. Pedro II, a comissão trazia amplo programa de estudos e era composta pelo que havia de mais seletos nos quadros científicos da Corte. Seu chefe era Francisco Freire Alemão, que conquistara renome europeu como botânico. Acompanhavam-no Guilherme de Capanema, Manuel Ferreira Lagos, Giacomo Raja Gabaglia e Antônio Gonçalves Dias. *Em 1856, por empenho do governo imperial, foi criada, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a comissão encarregada de organizar uma expedição às províncias do Norte, com o objetivo Comissão Científica de Exploração iniciou seus trabalhos percorrendo o Ceará, onde permaneceu entre 1859 e 1861. A história foi conturbada, gerou críticas da imprensa, acusações do governo, desentendimentos internos e conflitos com os grupos locais. Alvo de anedotário e chacotas, a expedição recebeu os apelidos de “Comissão das borboletas” e “Comissão defloradora”. Ver mais em ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Comissão das borboletas: a ciência do Império entre o Ceará e a Corte (1856-1867), 2002.*

<sup>91</sup> A casa, grudada sobre pedras, tinha um aspecto pouco sertanejo, lembrando mais um castelo medieval, na opinião de Capanema. Galeno é nomeado por ele “o vate dessas translúcidas florestas primevas, que procura virar em Parnaso a uma linha Aratanha”, um “amável cantor dos bosques”, que cuida das plantações, mas “não pendura a Lira no jenipapeiro”. Ver mais em Alegre, Maria Sylvia Porto. *Os ziguezagues do Dr. Capanema*, 2006.

<sup>92</sup> Dentre os poeta e escritores brasileiros que visitaram o Ceará e entraram em contato com os literatos locais estão Gonçalves Dias, Raimundo Correia, Guilherme de Almeida, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego, Vitorino Nemésio e Humberto de Campos. Artur Benevides destaca que três dessas visitas foram particularmente importantes, pela repercussão que tiveram nas letras cearenses: a de Gonçalves Dias, que mudaria a feição da poesia de Juvenal Galeno; a de Raimundo Correia, no fim do século XIX, que travou contato com a Padaria Espiritual, e a de Guilherme de Almeida, em 1925, pregando o Modernismo e realizando uma conferência no Teatro José de Alencar, na qual declarou enfaticamente: “A poesia de hoje é criadora; cria livremente, subconscientemente, o seu ritmo; não é mais uma escrava de metros estabelecidos.” (Benevides, 1976, p. 62)

Em 1860 publica *A Machadada*, se afastando por um momento da exaltação sentimental e da sensibilidade romântica que o marcaram no início. Sátira política, inspirada na província, o poema fantástico em três cantos foi escrito a partir de um episódio curioso: na ocasião, Galeno era alferes da Guarda Nacional e deveria se apresentar para uma revista, comemorativa à passagem do aniversário da Constituição, em seu pelotão. Porém, com a presença em 1859 da “Comissão das Borboletas”<sup>93</sup> no Ceará e a ilustre presença de Gonçalves Dias, Galeno faltou à revista para compartilhar da presença do romântico em um banquete em Lagoa Funda, onde Dias e Capanema assentaram tenda de trabalho após regressarem da primeira grande excursão ao interior da província, estando à mesa os membros da comissão e o entusiasta das ciências Padre (e depois senador) Tomaz Pompeu. É então preso durante seis dias no Estado-maior da tropa por indisciplina, a mando do comandante João Machado, que ficou bastante irritado com a sua insubordinação. Daí o título satírico *A Machadada*, como reação indignada a tal punição.

Escrita em uma noite de insônia e revolta, conforme ele mesmo diz, o poeta parecia avesso à hierarquia e ao pragmatismo nocivo da atividade militar em seus anos de formação, primando pelo cultivo das letras e da atividade de escritor. Renato Braga atesta a dificuldade em classificar os versos: “Não sei se é uma gargalhada achincalhante, ou uma pancadaria agressiva e destruidora, ou as duas cousas reunidas. Há risos de desabafo e vingança e há silvos de chicote revolteando no ar.” (Braga, 1969, s/p). Nos versos abaixo, com vida, movimento e cor, Juvenal Galeno retrata o seu olhar mordaz sobre o protocolo militar.

Então houve silêncio por momentos,

<sup>93</sup> O memorialista José Aurelio Saraiva Camara registrou a recepção que a comissão teve na pacata cidade de Fortaleza, que constava na época ter entre 10 a 15 mil habitantes: “Entregaram-se os adventícios a uma vida boêmia, sempre às voltas com um mulherio pouco recomendável, num deboche que escandalizava a cidade. Chegaram a banhar-se despidos, em pleno dia, na praia fronteiriça ao atual Passeio Público. Alguns eram encontrados em estado de embriaguês, forçando a intervenção policial. Mudaram a indumentária própria de sua condição social pelo trajar comum ao populacho, e de camisa e ceroulas perambulavam nas vias públicas. Desses desregramentos não participavam todos, como o austero conselheiro Freire Alemão, mas do grupo boêmio o nosso grande Gonçalves Dias era figura destacada. O poeta maranhense, amargurado pelos desajustamentos conjugais, física e moralmente abalado, com a saúde perenemente comprometida, tinha crises frequentes de melancolia e desânimo e, ao que se presumo, não era dos que acreditavam no bom êxito da expedição.” *O tempo e os homens*, 1967, pp. 94, 95.

Que os gingongos<sup>94</sup> convida para o campo,  
 Onde deve brilhar, qual pirilampo,  
 Joãozinho, o maioral da grã brigada,  
 Que devia marchar enlaureada!...  
 Todos correm pra forma, onde o sargento  
 Dos que faltam toma logo arrolamento,  
 Pois faltar – diz o João – é desaforo,  
 E' coelhada que deve dar bom soro.  
 Formados todos são; os comandantes  
 Carrancudos, como velhos embirrantantes,  
 Os Alferes, Tenentes, Capitães,  
 Uns com caras de bolacha, outros de pães,  
 Puxam lisos facões, lustrosos ferros,  
 E entram logo em forma dando berros!  
 Tudo assim se prepara, após asneiras  
 Muito grito e pataca, e baboseiras,  
 Entre bravos e briosos batalhões...  
 Te que enfim lá desfilam os pelotões.  
 Vão num largo esperar – não um veado,  
 Nem cutia e preá, nem um queixado,  
 E sim o chefe João – homem de fama,  
 Que dizem não ser porco na lama,  
 Nem jumento também... e sim ilustre!  
 Na ciência e nas armas, grande lustre!  
 Nas letras Boileau, Sue ou Dumas,  
 Nas armas um Roldão, um Ferrabrás!...

Assim, tudo findou. A gingongada  
 Toda aflita pelos calos e suadas,  
 Vai as depor... por-se a caminho  
 Enquanto o camelo<sup>95</sup>, o tal Joãozinho,  
 Ordenando a prisão do pobre vate,  
 Que despreza mandões desse quilate,  
 Vai pra casa dizendo: tanta glória!  
 Perpétua ficará na pátria história!  
 (Galeno, 1969 [1860], p. 193)

<sup>94</sup> As palavras gingongos e gingongada, que deveriam ser comuns em 1860, desapareceram do vocabulário popular. Provavelmente eram egressas das senzalas. Virão de *jingar*, andar bamboando o corpo, que por sua vez parece derivar de *jinga*, negros congueses que andam desse jeito? Renato Braga entrega o problema para os filólogos.

<sup>95</sup> Não obstante camelo ser sinônimo de indivíduo tapado e estúpido, aqui o poeta parece utilizá-lo em sentido diverso, pois João Antônio Machado possuía relativa cultura. De família abastada, fora educado em Portugal, não merecia o pejorativo. Renato Braga observa que o poeta empregou o epíteto por moda daqueles dias. No ano anterior, em julho de 1859, chegaram a Fortaleza, vindo da Argel, 12 dromedários, ou camelos como passaram a ser chamados. O alvoroço na cidade foi enorme, visto o exotismo das criaturas. Os bichos corriam espantados quando via as pessoas; os comboios dispersavam-se, com os animais aos galopes, entrando pelos matos. As crianças choravam assombradas. Muitas pessoas se benziavam e batiam as portas diante da insólita aparição, que o povo em seu espanto e ingenuidade chamava de anticristo. Assim, camelo passou a ser uma expressão aplicada ao fenomenal, mas ao fenomenal ridículo. (Braga, 1969, s/n)

Foi bastante disputada por editores da época para publicá-la, saindo pela tipografia de Teotônio Estêves. Ao se dirigir para o leitor, Juvenal Galeno afirma com acentuada ironia seu propósito:

[...] Esta obra, escrita com o inocente fim de immortalizar-me [...] por que supunho que, entre nós, quase todos têm patente, e alguns são de patente. E aqueles que não possuem um titulozinho desses deviam possuí-lo [...] Adeus. Muito breve pretendo passear outra vez pela Lua. Gosto muito desse planetazinho. Se o leitor quiser escrever para lá, envie-me a correspondência para a Rua do Boavista, casa sem número, confronto ao Hotel Pedro Inácio. No mais, saúde, patacas e patentes. (1969 [1860], s/n)

Ainda no período que vai da publicação de seus primeiros versos, em 1856, até o conjunto de suas obras vigorosas no decênio 1870, Galeno escreve a primeira peça do Ceará, a comédia intitulada *Quem com ferro fere, com ferro será ferido*, encenada no antigo Teatro Taliense, (Nobre, 1956, s/n) <sup>96</sup> em 1861. Segundo Freitas Nobre<sup>97</sup>, trata-se de um estudo sociológico dos costumes da sociedade cearense e sua degenerescência devido à ditadura dos coronéis políticos, denunciando as arbitrariedades dos chefes de polícia que amedrontavam a população. Oferece também uma explicação para o banditismo social, no caso, o fenômeno do cangaço como reflexo das injustiças no sertão, promovidas pelas autoridades e por um sistema corrupto.

O enredo simples nos mostra o delegado de polícia em uma cidade do interior, o Tenente Amorim, arquitetando um plano para raptar e possuir uma jovem noiva (Maria). Para isso, ele conta com a ajuda de seus subordinados que, a seu mando, prendem o pai da noiva (Luís) e recrutam seu irmão (Amâncio) e seu noivo (Francisco), a fim de que o caminho ficasse livre para tomá-la para si.

Assim, na voz do personagem Tenente Amorim, está manifesto o desdém que as autoridades públicas nutriam pelo povo, abusando de seu poder para garantir seus interesses pessoais mais espúrios:

<sup>96</sup> Até então, o teatro só exibia peças importadas de fora. Era também um animado centro de saraus literários, onde, nos intervalos das récitas de gala, que festejavam os grandes feitos nacionais, declamavam-se versos e proferiam-se discursos, aplaudidos vibrantemente pela plateia.

<sup>97</sup> NOBRE, Freitas. *Juvenal Galeno*, s/n.

Tenente Amorim - Como vai a noite escura! Quase nada enxerga-se entre estas árvores. E demais que solidão. Ainda há pouco ouvi para este lado prolongada vozeria e depois cantiga de bêbados. Talvez fosse algum samba desta canalha, apesar das minhas ordens rigorosas, que proibem as festas da população. É uma corja de vadios esta gente do sertão. Tenho pena de não poder recrutar a todos. Só para soldados prestam, ou para eleição [riso grosseiro] - E muitos falam em direitos políticos e outras asneiras... Ah! Ah! Ah!... Patifes! [passeia e espreita] – Foram-se e levaram-me a rapariga. A falar a verdade, é bonitinha. Que olhares, que sorriso... diabo! Por que não ficou a menina sozinha, gozando a viração da noite, olhando aquelas lindas estrelas, ouvindo o doce murmurar desta floresta, e pensando [irônico] no cavalheiro que vai desposar? [riso irônico]. E o tratante do noivo teve bom gosto. E trata de casar-se já e já. Que pressa... Realmente, tenho vontade de rir-me daquele paspalhão. Querer roubar a raparigazinha que me enfeitou. Vamos, vamos. (1861, s/n)

Com *Porangaba*, poema indianista (1861), Galeno se volta para o “indianismo literário”. O poema narra, quatro anos antes de *Iracema* (1865)<sup>98</sup>, o encontro entre a índia Porangaba e um emboaba português que buscava ouro e riquezas pelo Ceará. Porangaba era uma formosa índia da tribo tabajara que habitava as margens da lagoa de Arronches, distrito de Fortaleza. Certo dia, guiado por uma estrela, um emboaba português chegou à tejupaba de seu pai, que recebeu o estrangeiro com bastante cortesia, oferecendo a filha virgem para pernoitar com ele, como mandava o costume.

O cenário onde os acontecimentos se desenrolam é apresentado logo no início, cujas imagens revelam a íntima relação do indígena com a natureza, ambos em simbiose compondo a mesma paisagem e feitos da mesma substância.

<sup>98</sup> Além de *Iracema*, José de Alencar escreveu os romances *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874), consolidando o indianismo como símbolo da Nação e tema central a receber o trato da literatura romântica. Ingrid Schwamborn assinala que Alencar provavelmente já houvesse amadurecido o plano de *O Guarani* durante a discussão em torno de *A Confederação dos Tamoios*, em meados de 1856. Ainda que indiretamente, teria sido Gonçalves de Magalhães quem lhe forneceu o tema para *O Guarani*. Alencar o acusou de apenas ter posto em versos o que podia ser encontrados nos *Annaes do Rio de Janeiro*, de Balthazar da Silva Lisboa. Fonte esta que ele próprio depois utilizou para moldar a família de D. Antonio de Mariz e para o cenário de sua propriedade. Alencar também chegara a libertar-se da convicção de que os eventos históricos que envolviam índios deveriam ser escritos em versos, como sugeria a obra de seus antecessores Basílio da Gama, Santa Rita Durão e, sobretudo, Gonçalves Dias. A poesia épica era coisa do passado, o século XIX era o século do romance. Como ele diz, o modelo imediato de seus romances foi a escola francesa, ou seja, Balzac, Dumas, Vigny e especialmente Chateaubriand e Victor Hugo. *O Guarani é um romance ao gosto de Cooper*, declarava. Ricupero aponta que a diferença fundamental entre Alencar e Magalhães está na tese defendida pelo primeiro de que, para existir literatura nacional, não basta tratar de temas brasileiros, mas deve-se encontrar a forma literária que melhor expresse a experiência da sociedade da qual provém o autor. Para tanto, elege o romance como gênero mais adequado para a sua época. (Schwamborn, 1990, pp. 18 e 19); (Ricupero, 2004, p. 164)

E perto à lagoa, no meio dos prados,  
As ocas se erguiam de brava nação;  
Leais Tabajaras, de raça tapuia,  
Qu'há muito habitavam naquele torrão.

A tarde era vinda... Tapuia garbosa  
Eis surge das águas, pra taba caminha  
Que nova beleza, que porte, que graça,  
Quem é? Porangaba, das belas rainha!

Quem é? Porangaba, a cabocla formosa  
Daquelas campinas das flores em flor,  
Ai, cujos olhares são setas que matam,  
Ai, cujos sorrisos são mortes de amor.

Tuas faces, que imitaram  
da pitomba a cor morena,  
São puras quais duas flores  
Desta lagoa serena,  
E coradas  
Qual da garça a rósea pena.

Teus cabelos são escuros,  
Como noites procelosas,  
E reluzem como as plumas  
Das graúnas sonoras,  
Sobr'os ombros  
São madeixas perigosas.

Sua idade era pouca – quinze vezes  
Deram fruto na praia os cajueiros.  
(Galeno, 1991 [1861], pp. 8 – 10)

Após se relacionarem, o português parte para o sertão cearense, deixando a índia desolada sob luto e revolta. Ela é então prometida como prêmio a um guerreiro forte e formoso de sua tribo, Piranhá, que realizou grandes proezas em combate. Contra a vontade da tabajara, o casamento é realizado. Conforme descreve J.G no prólogo, junto ao robusto esposo, ela parecia a florinha emurchecida pelos raios abrasantes do sol de verão, próximo ao virente (verdejante) e majestoso ipê da montanha.

Três anos depois, o português retorna à tribo de Porangaba, encontrando-a sentada num tronco à margem da vereda e mergulhada em profundo cisma. Ao ouvir a toada do estrangeiro, reconhece-o e corre-lhe ao encontro na lagoa. Mesmo depois de casada, ela deita-se com ele, cometendo adultério e sendo flagrada pelo marido. Dá-se então o desfecho da tragédia romântica, o amor

idealizado, mas não realizado: o português é morto em duelo e Porangaba é castigada e morta a flechadas (a perda da virgindade não era delito para a tribo, mas o adultério sim). A região passou a ser conhecida, desde então, como Porangaba. Galeno, semelhante a Alencar, dá assim sua versão para uma lenda de fundação que estava gravada no imaginário popular de sua época.

...Tudo se prepara. Ao grosso tronco  
Do velho cajueiro,  
A esposa criminosa eis amarrada  
Com fina muçurana; - assim medita  
Em seu viver fagueiro.

Que lh'importa a existência? E' morto o branco  
A quem teve afeição.  
E'-lhe a vida um desterro, após a morte,  
Ela espera encontrá-lo além das serras,  
Dos gozos na mansão.

E desde o dia desta cena horrenda  
No lago o nome da infeliz ficou  
E alta noite quando geme o vento  
Em sua margem mais ninguém passou.  
(Galeno, 1991 [1861], pp. 35, 36 e 39)

A construção do “indianismo como mito nacional” mostrou-se necessária devido ao problema principal para os brasileiros de se pensarem como brasileiros, e não mais como portugueses, portugueses-americanos, ou mesmo paulistas, pernambucanos, rio-grandenses, etc., no período imediato após a independência. O índio, ou a ideia que se decidiu fazer dele, parecia, assim, oferecer múltiplas possibilidades para a solução desse impasse, uma vez que eles se estabeleceram aqui antes mesmo da chegada dos portugueses, podendo obter a alcunha de “primeiros brasileiros”. Além disso, o primeiro habitante da América resistiu como pôde à colonização portuguesa, deixando para a geração pós-independência a memória ou os relatos desse período heroico de nossa história. *Tamoio* era o nome do jornal dos Andradas, opositores dos interesses portugueses. Conjugado a esses fatores “internos”, Ricupero resume bem

(...) o interesse do romantismo europeu e, principalmente, francês pelo índio americano. Desde Chateaubriand e mesmo antes dos românticos, escritores como Rousseau no século XVIII, e Michel de Montaigne, no XVI, meio entediados

com a Europa, buscavam no Novo Mundo o frescor que pudesse renovar o Velho. Ironicamente, entre os primeiros inspiradores dessa renovação, encontravam-se índios “brasileiros”, levados para Rouen pelos calvinistas da França Antártica. (Ricupero, 2004, pp. 153 e 154)

Contrariamente ao que pensou Capistrano de Abreu acerca do indianismo, para quem possuía raízes populares, a sua raiz é erudita: está fincada imediatamente no exemplo de Chateaubriand, com uma vitalidade oriunda da influência de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, que desenvolveram uma linha de aproveitamento ideológico do índio como protótipo da virtude natural que remonta aos humanistas do século XVI. Os românticos se apropriaram da tradição humanista para sua expressão patriótica e, em resposta a solicitações do momento histórico, constituíram uma elaboração ideológica de um temário nacionalista e sentimental, adequado às necessidades de autovalorização da sociedade a que destinavam. (Candido, 1985, p. 82)

*Canções da escola* foi publicado em 1871,<sup>99</sup> num momento em que a carência de escolas na Província do Ceará era alarmante, expressa pelo alto índice de analfabetismo que atingia quase a totalidade da população. Esse conjunto de quatorze hinos cívicos, com versos de melodia simples, se endereçava às escolas em seu processo de educação das crianças. Na época, o governo da província adotou o livro nos cursos primários, tendo permanecido por um bom tempo como prática escolar. Eram recitados diariamente no início e término das aulas.

Os versos contêm os valores éticos e morais defendidos por J.G durante toda a sua vida, como o amor à pátria, à família, ao próximo, a devoção a Deus, etc. O argumento para a utilização do livro em sala de aula estava na ideia de que a criança aprende na medida em que o faz de forma lúdica, e a poesia tinha essa função pedagógica. Em *Ao leitor*, J.G dá instruções de uso ao professor e expõe:

<sup>99</sup> Nesse mesmo ano José de Alencar publicava *O Tronco do Ipê* e Taunay *A Mocidade de Trajano* e Bernardo Guimarães as *Lendas e Romances*. Wilson Martins assinala que o nacionalismo, bem entendido, era a tônica desse momento de exaltação patriótica. Nesse período Taunay era um costumista, um documentarista e um nacionalista a toda prova. A indicação de “romance brasileiro” multiplica-se nas folhas de rosto enquanto signo valorizador, como podemos encontrar em *O Tronco do Ipê* e em *O Desengano*, de Constantino José Gomes de Souza. O drama de José Tito Nabuco de Araújo, *Os Filhos da Fortuna*, indica a forma de “original brasileiro”. (Martins, Wilson. 1977, p. 356)



A utilidade da canção na escola é demais evidente para precisar de uma demonstração. Além de desenfadar o menino, alegrando-lhe o espírito, e de predispor-lo portanto para continuar o trabalho – ensina-lhe uteis preceitos, e serve-lhe de estímulo, prêmio e castigo, acabando por uma vez com a palmatória – esse brutal recurso da inépcia no magistério. É sem dúvida condição essencial do progresso, - que a criança ame o mestre e a escola, e deleite encontre na lida que lhe cabe na idade dos brinquedos e sorrisos, - que veja no seu mestre um amigo carinhoso, e não o desapiedado algoz; n'aula a casa do contentamento, e não a do martírio; e na convivência dos livros sinta entusiasmo e gosto, e não o tédio e o sono. Conseguindo isto, nada mais falta conseguir. E qual o meio mais eficaz do que a canção, a harmonia – esse doce poder que tudo vence na terra? (Galeno, 1871, pp.3 e 4)

Durante a década de 1870,<sup>100</sup> Juvenal Galeno prosseguirá em sua prolífica produção literária, fiel às referências populares e ao compromisso de utilizar as letras como arma de crítica poderosa das contradições de seu tempo. Assim, o poeta escreve três obras: *Cenas Populares* (1871), *Lyra Cearense* (1872) e os notáveis *Folhetins de Silvanus*, que só teriam uma primeira edição em 1891, ano em que foi publicada também suas *Cenas Populares*.

No ano seguinte às *Canções da Escola*, em 1872, J.G publicou mais uma obra carregada de folclore e de particularidades regionais, a *Lira Cearense*, que, como o título sugere, é um volume de poesias de forte tonalidade rítmica. Publicação semanal em forma de periódico, sustentada pelo próprio poeta, suas poesias receberam a leitura de Franklin Távora que, no jornal A Semana de 1887, destacou o caráter fidedigno de seus versos,

Riscar da *Lira* o nome que a individualiza, espargi pelas plagas do Norte essas produções espontâneas, e os que as ouvirem da boca do sertanejo, ou do pescador, dirão sem a menor dúvida de equívoco:

“São as poesias do povo. Pertencem à musa anônima”. Sim. A forma é a mesma. Os temas se não são idênticos, pertencem à mesma origem, à mesma natureza. Para maior semelhança, o poeta adaptou suas poesias ao ritmo e toada das canções com que se deleitam os vaqueiros no campo, o agricultor trabalhando no seu roçado, o pescador cortando as ondas em sua jangada veloz.

Mas essa simplicidade de forma, essa harmonia, esses desenhos, esses pequenos poemas enfim são devidos à observação, ao bom gosto, à delicadeza do sentimento que com outros dotes meritórios constituem a riqueza deste feliz engenho.

<sup>100</sup> Nesse período, Rocha Lima, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, que estudaram no Recife, seguidos por Tomás Pompeu e Domingos Olímpio, dentre outros, formaram a Geração de 70 no Ceará. Grupo ledor de Spencer, Buckle, Taine e Comte e entusiasta das novas ideias.

Em *Partida dos Voluntários Cearenses*, há o retrato da vida da costureira e os cantos de saudade do sertão, das pescarias, do terço, da viola, dos sonhos das caboclas, dos vaqueiros e das vaquejadas. Dentre os momentos singelos do sertão, o bardo exprime a saudade da moça prosaica a tirar leite no curral, natural, sem o artificialismo da maquiagem e dos ornamentos, ainda com a roupa de cama e as faces coradas; uma imagem bucólica que parece sublimar as adversidades do meio:

Viola, minha viola,  
Nas tuas cordas douradas  
Noite e dia toco e canto  
Cantigas apaixonadas.  
É meu destino a viola,

Qual meu destino o cantar...  
Viola, minha viola,  
Viola que sabe amar.

E' tão meigo, tão suave  
Que as dores d'alma consola.  
(Galeno, 1873, n.3)

(...)

Inverno! Rasgam-se as nuvens,  
Já se alaga todo o chão...  
Ai, que tempo venturoso  
Nas campinas do sertão!  
Cae a chuva no telhado,  
O rio corre no prado,  
Salta alegre e berra o gado,  
Ouvindo o som do trovão!  
Ai, que saudades eu sinto  
Da vida do meu sertão!

Quem me dera n'este instante  
Voas nas azas do vento...  
Aqueles campos formosos  
Onde está meu pensamento!

Mal desponta o dia ainda,  
Bela moça, sem enfeite,  
Eis corada e graciosa  
No curral tirando leite;  
Enche a cuia, e toda enleio,  
Cabelos soltos no seio,  
Vai oferece-la por deleite!  
Ai, que saudades da moça

No curral tirando leite!  
(Galeno, 1873, n.2)

A reunião de contos *Cenas Populares* é a obra menos conhecida e explorada de Juvenal Galeno. Mário Linhares, em sua *História Literária do Ceará*, sequer a cita na bibliografia do vate cearense. Os contos tratam das cenas regionais que o poeta observou no Ceará, tendo os pescadores como tema central em sua prosa. Não se limitando a pura e simples descrição dos fatos, Galeno analisa as cenas em sua totalidade, com seus aspectos sociais e extraíndo-lhe a substância, o motivo e o tema de suas narrações, procedimento este que, como vimos, norteia toda a sua literatura.

Em carta a J.G, reproduzida abaixo, seu conterrâneo José de Alencar declarava-lhe a imensa apreciação que teve ao ler as *Cenas*, cuja experiência o levou a sentir intimamente que estava no Ceará, entre os pescadores da praia do Mucuripe. Valorizava, ainda, o papel que as *Cenas* portavam em delegar ao Ceará um lugar na literatura pátria, coligindo suas tradições e ilustrando o nome cearense.

Meu prezado colega.

Recebi e cordialmente lhe agradeço os seus dois mimos literários, as CENAS e as LIRAS.

O primeiro já o devorei; e confesso-lhe que há muito tempo não leio páginas que me causassem tão ímimo prazer. Parecia-me que estava no Ceará, na formosa praia do Mucuripe, entre as palhoças de pescadores, à sombra dos cajuais, onde tantas vezes fui em ranchos de famílias a improvisadas pescarias.

Outras vezes me supunha na Pedrinhas, quando ela era fazenda de criação, e íamos lá assistir à ferra do gado; tinha eu então uns sete anos.

Creia-me. Livro tão original ainda não se escreveu entre nós; e o Ceará deve lisonjear-se de ter quem lhe dê na literatura pátria um lugar que não tem outras províncias mais ricas e adiantadas em progresso material.

Continue pois a coligir as nossas tradições e a ilustrar o nome cearense.

Com estima e verdadeiro apreço,

De V. Sa.

Admº e patrº. afeº. E obrº.

José de Alencar<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Carta de 31 de Março de 1872.

Composta por oito trabalhos em prosa, as *Cenas* revelam um estilo que trata de descrever os aspectos sugestivos da natureza e da cultura rurais, sobrelevando-os em interesse literário a fim de compor uma narrativa dos episódios humanos que constituem a fabulação. Ainda sob o viés romântico que imperava na literatura nacional, há traços e acentos definidores do romantismo. Segundo Seraine, se a influência do espírito romântico sobre o poeta o beneficiava ao induzi-lo a buscar inspiração nos temas regionais e nas tradições populares, também lhe ocasionou, em alguns momentos, sérios danos à expansão natural do estilo literário. Este, pela própria natureza de seu tema, poderia ser espontâneo e correntio, sem, contudo faltar a vivacidade e o colorido peculiar. Os contos *Folhas Secas* e *O Senhor das Caças* sobressaem na obra para atestar suas qualidades de prosador, onde o sentido da realidade cultural e as raízes telúricas o marcaram profundamente, livrando seu espírito de vagar permanentemente num âmbito subjetivo, fantasioso e artificial.

Nesse sentido, as *Cenas* de Juvenal Galeno oferecem elementos à reconstituição do meio físico e sócio-cultural que ele buscou descrever, sem apuro da linguagem e até com alguns desacertos gramaticais, pois sempre o preocupou traduzi-lo com fidelidade, respeitando os detalhes mínimos de sua apresentação. Seus personagens são humildes praieiros, sertanejos e serranos, gente rústica e “incontaminada” pela civilização urbana, enfim, cearenses incultos que conservavam costumes arcaicos e que viveram próximos à Guerra do Paraguai. Acentuadamente realista e objetiva, essas prosas de Galeno conjugaram romantismo e retrato concreto da realidade, revelando traços da estrutura da personalidade não apenas de Galeno, mas dos cearenses, traduzindo esteticamente seus modos arraigados, comportamento e visão de mundo.

*Cenas Populares* possui significado intelectual porque, além de apontar características regionais assumidas pela escola literária a que se incorpora, o bardo cearense servirá como documentário linguístico e folclórico de importância para estudos sistemáticos desta subárea cultural. (Seraine, 1969, s/n)

Há ainda numerosas expressões do léxico praieiro e sertanejo, que o poeta define em glossário ao final; as curiosas fórmulas de tratamento e saudação, surgidas no colóquio campesino; a narração de lendas e superstições que

circulavam no universo popular, como o da sôlha, as referentes ao caipora, à mão-d'água, assombrações marítimas e outras. De imenso interesse cultural são as suas descrições da vida social e familiar dos diversos tipos populares - o jangadeiro, a rendeira, o vaqueiro, o agricultor - , que sua prosa fornece, demonstrando possuir um amplo conhecimento e observação do ambiente rústico e do homem que formava o *folk* brasileiro na segunda metade do século XIX.

No conto *Os pescadores*, que está mais próximo da novela, pela extensão e condução narrativa, Galeno demonstra um sentimento panteísta da natureza, a par do ingênuo bucolismo, de origens rosseauianas, que propunha o retorno à vida rústica e à simplicidade primitiva, atribuindo à civilização a fonte de todos os males sociais. Desse modo, no ambiente rústico praieiro, a *cena* é retratada com serenidade e acentuada sensibilidade, ontem homem e natureza estão em harmonia e cumprem um papel complementar no movimento da existência.

Que formoso panorama o da praia naquela hora alegre e feiticeira, em que tudo sorri entoando seus hinos ao supremo Senhor do universo!

O sol despontava entre nuvens cor de rosa, dourando as águas do mar.

Os passarinhos cantavam nos coqueiros, nas pitombeiras e axixãs. Aqui a sura e pedrês zabelê, entre o capim dos córregos, gritava – ô zabelê! – perto dos seus quatro ou cinco ovos, que ocultara no folhiço seco do chão. Ali, a pequena e roxa nambu, indicando as horas com o seu canto igual ao ingênuo sorriso da criança, ora vigiava os seus dois ovos também guardados nas folhas secas, ora encolhia-se medrosa e se escondia ou voava produzindo o rumor de um flecha. E além, as gaivotas corriam em bando na beira da praia, ou batiam asas de contentes surpreendendo os peixinhos maceiós.

A brisa balançava-se nas palmas, como a cabocla indolente.

Os botos brincando pulavam na pancada do mar.

Ao mesmo tempo os homens preparavam-se para a pescaria; as mulheres cuidavam do necessário à viagem; e os meninos vadiavam n'areia.

...

Tudo assim disposto, empurramos sobre os roletes a jangada para o mar, no meio dos aplausos das crianças; e pouco depois a Ligeira sulcava garbosa as ondas, com a vela enfunada por vento de feição; e ouviu-se na praia, como expressão da mais afetuosa saudade, esta cantiga que André cantava:

Ai amor, por ti eu parto,

Por ti amor, voltarei...

Quanto amor levo pros mares,

Nas praias quanto deixei!

(Galeno, 1969 [1891], pp. 23, 25)

Com o fino trato do folclorista, Galeno fala do *bentinho*, das *duas medidas de santos*, da *oração da peste* e do *ramo bento para queimar nas horas de trovoadas*; *O Dia da festa*, a *Noite de núpcias* e o *Serão* impressionam por, ao modo de Alencar, criar no leitor a ilusão de viver com os personagens seus dramas regionais de tristeza, de mágoa e, às vezes, de alegria. Sobre o descrente e sem fê: “Do mesmo modo o descrente... o desgraçado...aquele que passa no vaivém do mundo sem uma ilusão, uma esperança, um consolo – isolado, indiferente a tudo como a lapa das serranias! Se um dia acorda desse marasmo horrível!... Que sede, que desespero, que ânsia de fé e de amor!” (Galeno, 1969 [1891], pp. 23, 25). E a viola amiga está sempre presente, companheira dos dias de serenata, dos serões e das noites de festas. No final de tudo, é sempre a viola que dá o tom, é a emoção e a poesia.

Quem não chorou quando a louca,  
Louca de mágoa e paixão...  
A sua sorte carpia  
E gemia  
Depois de amarga canção?

Oh! Basta, basta, viola!  
Viola, estás a chorar?...  
Ai cala a terna toada,  
magoada,  
ai basta de soluçar!...  
(Galeno, 1969 [1891], p. 207)

Como apontamos anteriormente, por volta de 1875, Fortaleza se encontrava no cume de um processo que, desde meados do século XIX, provocou significativas transformações, tornando-se o principal centro político, econômico, social e cultural da província, sobrepujando, assim, Aracati, cidade portuária hegemônica desde o século XVIII. A partir de 1860, o crescimento da exportação da produção algodoeira para o mercado externo não só dinamizou a economia cearense como contribuiu para tornar Fortaleza o principal entreposto comercial do Ceará. Sede político-administrativa da província, a construção da ferrovia Fortaleza-Baturité e as melhorias estruturais do seu porto foram medidas sintomáticas de um período áureo para a cidade e para o Estado.

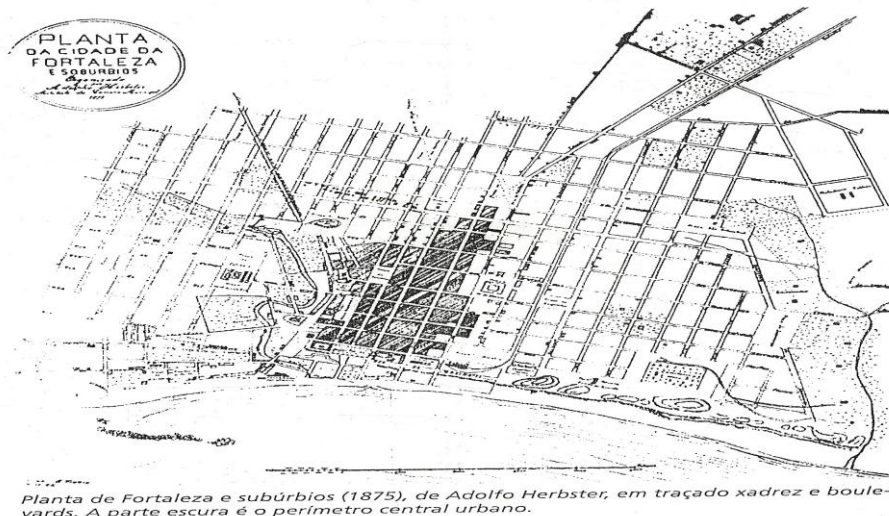
Na esteira desse processo, a estrutura social da cidade também passou por transformações significativas. Além da ascensão de novos grupos dominantes, houve a constituição de camadas médias compostas pela proliferação de profissionais liberais que, somada a um crescente contingente de trabalhadores pobres (ativos ou disponíveis), formavam um mercado de trabalho urbano em Fortaleza. O inédito quadro sócio-histórico pelo qual a cidade ganhava nova configuração, de 1850 ao plano urbanístico de Herbster (1875),<sup>102</sup> é depreendido também pelo rol de novos equipamentos, instituições e acontecimentos, a saber,

a cidade já contava com calçamentos em algumas ruas centrais, linhas de navios a vapor para a Europa e Rio de Janeiro a partir de 1866, instalação de oficinas na Cadeia Pública, sistema de canalização d'água e Biblioteca Pública (1867), e a Santa Casa de Misericórdia (1861). Ademais, sofrera uma epidemia de cólera entre 1862-64, provocando a construção do Lazaredo da Lagoa Funda e de um colégio para órfãos. (Ponte, 1993, p. 24)

Reforçando a correlação de forças políticas e sociais entre burgueses, intelectuais, proletários, desempregados e desvalidos, esse processo fomentou a adoção de valores como a noção positiva do trabalho, a instauração de tecnologias voltadas para a produtividade humana e a emergência da medicina urbana local. Em resumo, estava em pauta um processo de reajustamento social da população. O plano de Herbster, com boulevares que disciplinavam a malha urbana, visava embelezar e racionalizar o fluxo da cidade, facilitando a circulação de pessoas, mercadorias e, porque não, policiais (olhos do poder). (Ponte, 1993)

---

<sup>102</sup> Em 1875, o engenheiro da Província do Ceará e da Câmara Municipal de Fortaleza concluiu a *Planta Topográfica da Cidade de Fortaleza e Subúrbios*. A planta era um estudo decisivo para a modificação da capital dali para frente, ampliando-lhe o traçado para além dos seus limites de então e conferindo-lhe 3 bulevares (as atuais avenidas do Imperador, Duque de Caxias e Dom Manoel) que margeavam o perímetro central. Tais avenidas viriam para facilitar o escoamento do movimento urbano e disciplinar a expansão de Fortaleza. O traçado em xadrez foi expandido até os subúrbios, concebido para fins de dominação e ordenamento da expansão urbana, corrigindo becos, desvios e ruas desalinhadas que facilitavam a ocorrência de motins urbanos, substituindo-os por vias alinhadas, longas e cruzadas em ângulo de 90° que favoreciam a vigília do poder sobre a cidade. Adolfo Herbster parecia, com seus boulevares, ter se inspirado pelas reformadas da Paris de Haussmann.



Nesse sentido, as noções de *progresso* e *civilização* tornaram-se basilares nos discursos e práticas dos novos setores dominantes, que se autoproclamavam restauradores da situação de “atraso” em que o País estava encerrado. A reordenação urbana fazia parte de um processo mais amplo de organização do novo Brasil republicano. Além disso, utilizando-se de estratégias e tecnologias, buscava-se forjar novos hábitos, cuidados higiênicos, efetiva saúde pública, ensino prático, práticas esportivas, produtividade e interesse pelo trabalho. A retração e resistência das camadas populares à construção desse modelo burguês esbarravam na ampla disciplinarização urbana e social. Novos prédios e casas elegantes, inclusive sobrados, iam aos poucos ganhando espaço no perímetro central, até então marcado pela monótona horizontalização de casas baixas e modestas.

O progresso da cidade era, agora, evidente. Nessa época visitou-a o sábio Agassiz, o afamado autor de *A Journey in Brazil* (1865-1866), que pôde escrever esta impressão: ‘gostei do aspecto da cidade do Ceará. Agradaram-se as suas ruas largas, limpas, bem calçadas, ostentando toda sorte de cores (...) Aos domingos e dias de festas, todas as sacadas se enchem de alegres toilettes e grupos masculinos enchem as calçadas, conversando e fumando (...) Sente-se aqui,



movimento, vida e prosperidade. Fora da cidade, o traçado das ruas continua através dos campos, que belas montanhas limitam ao longe. (Ponte, 1993, p. 28)

O olhar do estrangeiro, cientista e civilizado, destaca o que lhe parece alinhado com a modernização urbana, ou seja, calçamento, limpeza, sociabilidade, prosperidade e recorte disciplinado das ruas. O traçado que se alonga até os campos é resultado do corte xadrez, iniciado por Silva Paulet (1823) e radicalizado por Herbster em 1875.

Na década de 1880, última do período monárquico, a cidade continuaria acelerando seu processo de urbanização, contando com a implantação de uma gama de novos equipamentos e serviços, sempre alinhados com medidas de controle social: bondes, telégrafo, telefonia, Passeio Público, novo porto, fábrica de tecidos, abolição da escravidão, melhoramentos na Cadeia Pública, campanha de casamento de amasiados, Asilo de alienados e de mendicidade. Os bondes significaram novo e importante espaço de sociabilidade. Em livros, jornais e revistas da época é comum encontrar várias referências a conversas e acontecimentos que ocorriam em seus bancos e espaço interno. Como as ferrovias, eram signos de modernidade. Pouco tempo depois, surgiu um pasquim intitulado *O Bond*, contemporâneo de vários outros que surgiram nos decênios 1890-1910. Jocosos e literários, possuíam títulos sintomáticos do período que se vivia na urbe: *O Século XX*, *Revista Moderna*, *Telephone*, *O Leque*, *O Vadio*, *O Chapéu Elegante*, *O Progresso*, *A Avenida*. Pilhéricos e mexeriqueiros, eram obras da boemia literária, de existência bastante efêmera, não passando dos primeiros números. Inventavam e publicizavam fatos privados que criavam escândalos e transtornavam as pessoas atingidas. Alguns, como *O Nusinho* (1902), chegavam a ser pornográficos e eram apreendidos pela polícia.

Sobre o surgimento do passeio público no local, até então, da Praça dos Mártires,

Que foi remodelada com implante de bancos, canteiros, café-bar, réplicas de esculturas clássicas e 3 planos ou “avenidas” – uma para o desfrute das elites, a segunda para as classes médias e a terceira para os populares. Localizado no perímetro central e com ampla vista para o mar, o Passeio tornou-se de pronto a principal área de lazer e sociabilidade, até que despontassem outras tentadoras opções a partir do século XX, como o Theatro José de Alencar (1910) e os cines Majestic e Moderno (1912 e 1922, respectivamente). (Ponte, 1993, p. 31)

Juntamente com os inaugurais dispositivos urbanos em Fortaleza, o sucesso da campanha abolicionista, promovida pelas camadas médias e elites, e que libertou pioneiramente os escravos nos Ceará em 1884 (antecipando em quatro anos a Lei Áurea), foi bastante propagandeado como triunfo dos febris anseios de progresso e humanitarismo do “povo cearense”. Desde então, o epíteto *Terra da Luz* é largamente utilizado como símbolo ufanístico até os dias atuais. Crescimento comercial, serviços urbanos, abolição da escravatura e secas periódicas contribuíram para que a população de Fortaleza passasse de 27 mil em 1887 a 50 mil em 1900.

Foi nesse período que os *Folhetins de Silvanus*, último livro publicado em vida por Galeno, foram concebidos. Carregada de ironia, a obra, escrita em prosa e verso, é uma fina sátira de figuras, costumes e hábitos citadinos observados e descritos com humor pelo pseudônimo “Silvanus”, que publicava seus textos (em versos e crônicas sociais) semanalmente no jornal *A Constituição*, que se tornou, por isso, a folha mais procura e lida da cidade. Resenhava os acontecimentos da semana na provinciana Fortaleza. Segundo Wilson Martins, os Folhetins circularam concomitantemente com a obra de Farias Brito, *Pequena História*, “ligeiro apanhado sobre os fenícios e hebreus”. Cobriam os temas variados que se costumou, posteriormente, associar à crônica jornalística (e era essa a sua destinação original). (Martins, 1978, p. 376)

Seus editores destacam a profunda impressão que a leitura desses vibrantes folhetins causou nos habitantes da cidade, que apreciavam se verem em alegres caricaturas, inofensivas, mas implacáveis, expondo as mais cruas verdades, castigando a golpes de endecassílabos e a grandes surriadas, as misérias das instituições, as falhas dos caracteres, a santidade dos hipócritas, os rebuscos da moral. Todas compostas pelo “desconhecido” Silvanus,

Por toda parte viam-se bocas meio risonhas, e meio irritadas, soltarem interjeições que lhes arrancava o espinho de cada verso, a surpresa de cada página.

E o mais notável é que o feiticeiro, o diabólico Mefisto, que de tudo se ria, continuava oculto, numa ironia imensa, por detrás de um nome que era, por si só, uma filosofia inteira – Silvanus.

Era um habitante da floresta, um hóspede da montanha, que, como o antigo Deus das solidões, vinha, a cada momento, surpreender as consciências à beira do caminho do proceder...

(...) tinha o dom peregrino de assumir todas as formas da poesia, desde a lenda ingênua do sertanejo rude e do pesado mesteiral, até os mais enaltecidos assomos da grande arte, de que só são capazes as mais valentes envergaduras.

O beranger se transformava em Boileau; ou antes, o Juvenal ressurgia em... Juvenal, e a flama divina de Marcial vibrava nos versos do cancionista.<sup>103</sup>

Em suas páginas, estigmatiza, na maior parte em versos, o luxo, o pedantismo provinciano, a falsa ciência dos diletantes, bem como acontecimentos pessoais, produzindo uma poesia de tom confessional, mas de um alcance mais amplo quando denuncia a mesquinhez das classes abastadas de sua época. Há também a ironia da própria vida pessoal do poeta, como é o caso do poema *Dom Paio*, cuja motivação de sua escrita se deu após uma desilusão amorosa em que o poeta se viu trocado, pela sua amada Maria da Justa (Dona Sancha), por um homem da aristocracia, Luís Seixas Correa (Dom Paio). De forma jocosa, Silvanus ataca o exibido casal recém-chegado da França,

Voltaram, sim! Mas, chegaram  
Mudados completamente!  
Outros modos, outros trajés,  
Linguagem bem diferente!  
A ausência durou seis meses,  
Mas, voltaram mais franceses  
Do que o próprio Paris!  
Não conhecem mais goiabas,  
Nem pitombas, nem mangabas (...)

Eis, chegam à terra dos sonhos...  
Paris!...Paris!...Ideal!...  
Qu'importa a torre de Pisa?  
De Strasburgo a catedral?(...)

E repetem na conversa,  
Em vez de - sim, muito oui!  
Monsieur,... mon cher... madame...  
Muitas vezes o - merci!  
Diz Sancha: - Mademoiselle,  
Que bolo em Bonne nouvevelle...  
Galette!... que bolo bom! (...)

<sup>103</sup> Os Editores, 1891, s/n.

E sancha mostra às visitas  
 Modas novas, toilettes...  
 Em quanto o Paio apresenta  
 Calças, fraques, e coletes:  
 Tudo... das casas primeiras...  
 Das modistas verdadeiras...  
 Do melhor que Paris tem!  
 - Isso custa francos tantos!  
 - Que chic... primor... encantos...  
 Nunca igual trouxe ninguém!  
 (Galeno, 1969 [1891], pp. 31 - 35)

Em *O luxo e Os Relógios*, Silvanus desnuda o esnobismo e a presunção dos novos ricos:

O luxo, o luxo!... Eis a lepra  
 Que lavra pela cidade,  
 Com tamanha intensidade  
 Que mata ricos e pobres  
 Sem trégua... sem piedade!...  
 Por toda parte os bazares,  
 Armazéns de borungangas,  
 Os fiteiros de missangas,  
 Trapalhadas do bom-tom;  
 E tudo caro... bem caro...  
 Ninguém pergunta se é bom.

Aqui mobília europeia  
 À Luís quatorze talvez...  
 Cadeiras de assento fofo,  
 Ou de outro modo, francês;  
 Sofás de esquisito encosto  
 Consolos de mármore... e gosto,  
 Bidets de nova invenção!...  
 Que bonitos guarda-roupas,  
 Que terrinas para sopas,  
 De espelhos que profusão!  
 (Galeno, 1969 [1891], p. 25)

Em certa roda um poeta,  
 Querendo saber a hora,  
 Do bolso puxa o relógio,  
 Do metal que já descora.

O metal era suíço,  
 Custara trinta mil réis  
 Entretanto os seus ponteiros,  
 Não eram nunca infiéis.

Riu-se, então ferino escárnio  
 Nos lábios dum figurão

Dos que sobem como o cisco  
Nas águas da inundação.

E o magnata puxando  
Um rico patente inglês...  
- Este sim – disse ao poeta:  
Guarde o seu... para outra vez...

Mas, vermelho como o lacre,  
O poeta lhe tornou:  
- nem sempre regula mérico...  
Neste mundo aonde estou...

Muitos relógios conheço  
Da mais servil ascendência...  
Que, embora, torpes, regulam  
Como... o de vossa excelência...

E o magnata, enfiando,  
Desconversou... foi-se embora;  
Os outros ficam sorrindo,  
Fica o bardo vendo a hora.  
(Galeno, 1969 [1891], pp. 136 e 137)

Há ainda os poemas *Noite da cidade*, *Os novos sábios*, *O Baile*, *Passeio*, *A moda*, *Flores murchas*, *O despeito*, *Os barões*, onde versa sobre o cotidiano na cidade vivido pelas mais variadas camadas sociais; a luta do pai de família humilde que batalha para pagar o aluguel; a dificuldade do agricultor em ter que pagar pesados impostos para cultivar a terra; as senhoras gentis que vão às lojas em busca das novidades de Paris; os cachaceiros nas tavernas que ficam recostados ao balcão, enquanto os “homens de posição” bebem conhaque e vinho; os novos sábios que provam que não há um Deus potente, que céu e inferno não existem, nem alma ou purgatório, tudo invento irrisório e Jesus um mito ilusório; a jovem que, ao ousar dançar no baile com um rapaz, passa por uma espécie de ritual de passagem e volta para casa já moça e apaixonada, entristecendo o pai por perder a criança de outrora; os passeantes, cobertos de lantejoulas, galas da moda e figurino chamativo, praticando o flerte entre si; a moda que faz o brasileiro pateticamente vestir-se como lhe ordena o francês, fazendo-se de manequim e padecendo com o figurino europeu sob o calor cearense.

Em *A Civilização*, Silvanus vislumbra e saúda o promissor novo tempo com o advento da tão bradada civilização, contrastando-o com o período de trevas

(escravidão, corrupção dos juízes da lei, cumplicidade da imprensa...) que o Brasil esteve mergulhado até seu passado recente,

Bem-vinda sejas, bem-vinda  
Formosa civilização!  
Quanta tardança, senhora...  
Mas, chegaste ao meu torrão!  
Chegaste enfim! Viajando  
Em vapor de terra ou mar,  
Ora nos fios elétricos,  
Ora em balões pelo ar!  
Deves estar fatigada...  
Te senta p'ra descansar;  
E dá-me a honra, princesa,  
De contigo palestrar.

Há que tempo te esperava  
A minha pátria!... Os jornais  
Teu nome nunca largavam  
Nos longos editoriais...  
Na assembleia o deputado  
Em ti falava exaltado...  
Te nos brindes festivos!  
Que eras o sonho dourado  
De nossos avós e pais.

E eis-te enfim! E aos teus alvares  
Des'pareceram negroses,  
Levando muitos horrores...  
Morre o resto ao teu clarão!  
Que mudança surpreendente...  
Que imensa transformação!  
Nasce a escola... de repente...

Em toda parte a instrução:  
De artes, ciências, indústrias  
As flores juncando o chão;  
E o astro da liberdade  
Cintila sobre a cidade,  
A serra, a praia, o sertão!

Já não há mais um escravo,  
Todos são livres agora!  
Não sabes? O cativo  
Existiu aqui outrora!  
O homem vendia o homem,  
E sem pena o flagelava;  
Ou consorte ou com mãe – a escrava,  
À vista do esposo ou filho,  
O fero algoz açoitava!  
Da mãe extremosa aos olhos,  
Pequeno filho surrava...

Sem que ela pudesse ao menos  
Soltar um grito de dor...  
Pois que o filho era cativo  
E ambos tinham senhor!...

Do bacamarte os rugidos  
Já não decidem questões;  
O sangue humano não molha  
Nos templos as eleições;  
E do rico e potentado  
Findou-se o ingrato reinado  
Nefando pelos sertões...  
Mais não sofre o pobre povo,  
Nas vilas e povoados,  
Cadeias dos delegados,  
Algemas dos vis mandões,  
E por causa da política  
Medonhas perseguições!

Não sabes quanto gemia,  
Ai, senhora, o povo então,  
Sem de sossego um momento,  
Que o feroz recrutamento  
Por toda parte o caçava,

Sem trégua, sem compaixão:  
De noite, a choça cercava  
E surdo aos prantos e ai...  
O esposo amante amarrava,  
O filho único algemava;  
Morrendo à fome ficava  
A esposa, a mãe, velho pai!...

E a lei?... qual lei! Era um crime  
Do pobre falar na lei!  
A lei nas garras da onça  
Sempre infausta foi à grei!  
Debalde alega o cordeiro,  
Mas o juiz carniceiro  
Decide como o leão!  
E o que se chama – direito –  
No que chamamos ação...  
Custava tanto dinheiro!  
Quem não tinha mealheiro  
Não falava nele então!

Ora perguntas, senhora:  
- E a imprensa, nas capitais?  
A filha de Gutenberg  
Que fazia em seus jorais?  
- Brilhava só no programa!  
Depois esgotava a lama  
Lá do portão da ribeira,  
Às vezes, qual regateira,

Mordendo a vida privada...  
 Descompostura rasgada,  
 Nela envolvendo sem dó  
 A esposa do adversário,  
 Terna mãe do seu contrário,  
 Até a velhinha avó!...

- Não mais! – Exclamas, cobrindo  
 O rosto com tua mão,  
 Ai, por certo horrorizada...  
 Nervosa... de comoção!  
 Pois bem, princesa, suspendo  
 A história da escuridão;  
 Dessas trevas, que fugiram  
 Na tua aproximação,  
 Espancadas certamente  
 Por tua luz esplendente,  
 Senhora Civilização!

Sim, o passado esqueçamos,  
 Exultando no presente;  
 Ó, luzeiro fulgurante,  
 Eu te saúdo... fervente!  
 Todo o povo te bendiz!...  
 Não mais, não mais os horrores  
 Do tempo da barbaria...  
 Agora tudo irradia!  
 Quanta luz em meu país...  
 Já podemos – fronte erguida –  
 Dar um passeio em Paris!...  
 Já não somos mais tupis...  
 Mas, debes estar cansada;  
 Ai, basta, pois, de maçada;  
 Ela, à cama! Boa-noite...  
 Que eu vou dormir... tão feliz!...  
 (Galeno, 1969 [1891], pp. 86 - 89)

Em *A Fortaleza*, Galeno traça um painel dos festejos da cidade, a libertação dos escravos e as atitudes nobres das vilas de Redenção, Acarape, São Franciso e Pacatuba. Na segunda parte da obra, estão os *Tipos em prosa*, onde apresenta estudos críticos a respeito de figuras literárias de seu tempo, como Edmundo Rodrigues, a que chamou de *o poeta d'água doce*.

Estamos em desacordo com o crítico Massaud Moisés, quando este diz que a ingenuidade do menestrel cearense resvala por vezes no simplório, logo redimida pela musicalidade cantante dos versos. Porém, ainda segundo ele, essa nota não pode sustentar a perenidade de um poeta, nem mesmo do tipo de um



Juvenal Galeno, animado de sincero amor ao povo. A ingenuidade nele trai uma visão superficial da realidade, que os “Folhetins de Silvanus, desejando-se satíricos, acentuam: se a sátira não erradica os pecados do mundo, menos ainda quando propelida pelo ingenuísmo, o que significa, no caso, lançar mão da facécia como instrumento popular de entretenimento... ingênuo.” (Moisés, 2001, p. 547) Ora, Galeno não escreveu para a posteridade. Sua literatura é localizada e enraizada na província, que, à época, estava atravessada pelas contradições sociais que a modernidade inevitavelmente acarretava. Os folhetins circulavam no periódico e eram endereçados àqueles que assistiam e viviam esse processo de perto, reconhecendo nas caricaturas, nos trocadilhos graciosos, nos acontecimentos inusitados (mas não incomuns) que abordava semanalmente, na ironia em linguagem ordinária e coloquial sobre o afã generalizado das elites pelas novidades modernas, vindas do além-mar, a própria vida citadina que experimentavam na sociedade fortalezense entre 1870-1890. A consagração de Galeno não está, como já atestaram alguns, na sua expressão estética ou pelos seus requintes psicológicos. Mas na atenção e no retrato que deu aos costumes e cultura populares, reconhecendo-lhe seu valor intrínseco e expressão de uma brasilidade autêntica. Como assinalou Araripe Júnior, “ninguém afinal já conseguiu esboçar com mais vivas cores as desgraças das ínfimas classes sociais, dessas vítimas inglórias da prepotência dos subdelegados, da ignorância das autoridades, e mais que tudo, do nosso desastrado sistema eleitoral.” (Junior, 1966, p. 47)

Em 1889, Juvenal Galeno é nomeado pelo presidente da província do Ceará, Caio Prado, diretor da biblioteca pública. Mas seu funcionalismo público é interrompido em 1908, quando é acometido pela cegueira. Em 1916, sua filha Henriqueta Galeno, cria a Casa de Juvenal Galeno, que se tornou um centro irradiador de cultura e referência para os intelectuais cearenses. Por ela, passou Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Jáder de Carvalho, Rachel de Queiroz, dentre outros. Mesmo cego, Juvenal participava das sessões literárias com a intelectualidade da época, e ditava seus últimos versos para sua filha transcrevê-los. Nesse momento, o velho poeta se sentia triste e abandonado, como confessou num de seus últimos versos, *Se vires um poeta encanecido / dos amigos d’outrora*

*abandonado / sem vista para ler, mas conformedo, / Da rua nas palestras esquecido...*

Em 1919, já octogenário e acometido pela cegueira, preocupado com a saúde popular, publica o livro *Medicina Caseira*. Ditada oralmente para sua filha Henriqueta Galeno, que foi sua secretária durante os últimos anos de vida do poeta, nessa obra, Juvenal Galeno traz um levantamento realizado durante toda a sua vida acerca das doenças, dos sintomas e das práticas de cura de seu tempo, transpondo, de forma didática, essas informações em versos, afim de que as pessoas pudessem memorizar e praticar as receitas de cura.

Dentre os produtos apontados, há o Urucu para a tosse e o Alface para a pressão alta, ou seja, elementos presentes nos quintais e no mato em torno das casas, portando, de fácil acesso para a população. A matéria-prima da Medicina Caseira está numa singular farmacopeia empírica, à mão no quintal, na despensa, na cozinha. Há aqui um propósito social, pois os laboratórios cobravam caro pelos remédios, inviabilizando o acesso das classes populares ao tratamento de suas doenças. O bloqueio da navegação mercante dos aliados, resultado da campanha submarina desencadeada em 1917 pelos alemães, impossibilitava que a indústria farmacêutica europeia nos remetesse medicamentos, tornando imperativo a redescoberta e procura, sobretudo em nossa opulenta flora, de drogas contendo propriedades terapêuticas para suprir a escassez dos fármacos de além-mar. Assim, o quiabo, a substituir a linhaça (p. 12); a alface, a ser usada ao invés do ópio (p. 23); o matapasto, a fazer às vezes da sene (p. 40); o óleo de fígado de cação-lixia, a ser empregado como sucedâneo do de bacalhau (p. 9). Assim também a coca, o eucalipto, a mostarda, a quina, a arnica e o castóreo encontrariam aqui seus símiles, respectivamente, na catuaba-do-cariri, no pau-ferro, na pimenta, na parreira brava, no jucá, na maritacaca (p. 69, 77, 99, 107, 108, 124). Riedel destaca o caráter regionalista intransigente de Galeno que, não satisfeito com as substituições de mezinhas importadas do exterior,

Procurou também assinalar sucedâneos para as que, por este ou aquele motivo, proviessem doudas províncias do País. Observe-se a ênfase com que declara ser o óleo de andiroba, oriundo do Pará, agora aqui fabricado (p. 47). Note-se a preocupação de sublinhar que o exótico “retirante”, fortuitamente para aqui transplantado, nenhuma vantagem ofereceria sobre o carrapicho-da-praia, autóctone e abundante na zona litorânea cearense (p. 46). (Riedel, 1969, s/n)

Além disso, o livro é uma fonte de investigação por fornecer elementos de aspectos sociais no que se refere à saúde e doença no Ceará durante o século XIX. Em seu registro, há referência de algumas doenças predominantes no período e também existem em seus poemas menções sobre teorias médicas, preceitos higiênicos, bem como breves explanações acerca da situação econômica da população cearense.<sup>104</sup>

Desse modo, Oswaldo Riedel, em apresentação ao volume, aponta que o caráter coletivo do registro nessa obra está no princípio de que o povo é a fonte de informação, denotando que as práticas escritas nos poemas são práticas culturais de tradição popular.

A Medicina Caseira é precioso repositório de informações folclóricas. O poeta foi colhê-las na fonte, em contato diuturno com o povo. Ora um pajé lhe ensinou determinado meizinha; ora alvitrou-lhe o uso doutra, sua lavadeira. Lembra que a “comadre”, isto é, a parteira, chama dores de madre à metralgia. Mas o maior número de citações é impessoal, coletivo: o povo deu o nome ao “retirante”; “ligeira” é o apelido com que crismou o povo certa enteropatia; O povo do Ceará, é claro, de cujo convívio ele privou: o jangadeiro da praia, o vaqueiro do sertão, o apanhador-de-café serrano. (Riedel, 1969, s/n)

A despeito da primazia da cultura popular como fonte principal na elaboração das “receitas medicinais”, há também o recurso a outros materiais de fundamental importância para a produção de suas quadras.

Apesar de ter ao famoso livro de Chernoviz grande apreço – por três vezes (pp. 40, 43, 70) fez-lhe referência nominal – não se limitou o vate a essa “fonte perene do saber” (p.40). Recorria frequentemente a artigos publicados em jornais da província e, às vezes, da Corte. São inequívocas neste particular, suas alusões a “gazetas” que elogiavam ou preconizavam sem ambages determinada meizinha (p.24), e a “jornais desta Nação” que publicavam notas sobre remédios caseiros (p.78). na segunda metade do século passado era hábito médicos (sic) de nomeada – anonimamente ou não – ou o próprio jornalista divulgarem a título filantrópico, nos periódicos, suas experiências ou as de outrem com, tal ou qual meizinha. O poeta recortava muito desses artigos e os colocava num caderno-índice. (Riedel, 1969, s/n)

<sup>104</sup> Para um aprofundamento acerca das práticas populares de cura e a ciência médica no Ceará na segunda metade do século XIX, partindo justamente da obra *Medicina Caseira* de Juvenal Galeno, ver o estudo de GADELHA, Georgina da Silva, *Os saberes do corpo: “A Medicina Caseira” e as práticas populares de cura no Ceará (1860-1919)*. Fortaleza: UFC, 2007.

Em 1920, o compositor cearense Alberto Nepomuceno, cuja fecunda atividade está identificada com o nacionalismo musical (como podemos ver na *Série Brasileira*, em 1897), musica os versos de Juvenal Galeno de *A Jangada*, prestando uma homenagem àquele que “cantou” o cotidiano do homem comum, em sua labuta diária para perpetuar sua existência. Além dele, o compositor cearense também deu um trato na poesia de Gonçalves Dias, Afonso Celso, Bilac, Coelho Neto, dentre outros.

No final da década de 20, já próximo de sua morte, Patativa do Assaré, retornando de Belém do Pará, faz uma visita à sua casa. Esse encontro será significativo para a poética de Patativa, que também produzirá uma poesia impregnada de traços populares, das falas e visão de mundo das camadas subalternas, observando e captando nas tradições e costumes do povo sua matéria poética primordial. Patativa faz uma curiosa descrição de quando viu o velho poeta: vestido com um roupão branco, sentado em uma rede branca e de longas barbas brancas, o que deu a impressão de ter presenciado uma espécie “miragem”.

105

Foi ditando diariamente seus últimos poemas para a filha que Galeno findou seus dias. Sua cegueira alterou o ritmo agitado de sua vida, tornando-o mais recolhido e pacato. Seus últimos versos adquiriram um conteúdo mais filosófico-existencial e, por vezes, melancólico. Em seu soneto *De Viagem*, diz

Já não tenho ilusões na triste vida;  
Com idade senil, muito avançada;  
Sem fanal, pra guiar-me na jornada;  
Com lâmpada de óleo, e sem torcida...

Caminho devagar, como em subida,  
Quem às costas conduz carga pesada,  
E chego à estação de férrea estrada  
Onde fico em cadeira oferecida...

Relembrando o prazer que foi-se embora,  
Os olhos a volver para a cidade  
Que bem perto se estende, ri-se e chora,

Eu espero a cismar, com torva ansiedade,  
Que da casa a sinêta indique a hora

<sup>105</sup> Massaud Moises assinala que Galeno, ao viver quase um século, foi areolado de lenda, espécie de bardo gaélico que a cegueira dos últimos anos ajudou a mitificar. (Moisés, 2001, p. 546)

Da partida do trem da eternidade!...  
(Galeno, s/n)

A casa de Juvenal Galeno, e a sua obra literária, permanecem até os dias de hoje como referência imprescindível da literatura popular, da literatura de cordel, da trova, dos violeiros e cantadores, marcas distintivas da cultura e identidade do Estado do Ceará.

Em seu número 5, de 19 de fevereiro de 1907, a revista *A Fortaleza* publicava uma imagem do poeta que trazia em sua legenda o dizer de Arthur Azevedo: “Juvenal Galeno – *o esquecido*”.

## 4

### Conclusão

Gostaria de iniciar as considerações finais desse trabalho fazendo uma confissão: estudar um poeta popular como Juvenal Galeno consistiu num verdadeiro exercício de alteridade histórico-cultural. Venho de uma família eminentemente urbana, possuo uma cultura e hábitos citadinos e sempre residi numa cidade grande (Fortaleza), experimentando cotidianamente todas as aventuras modernas que um ambiente desse tipo (selva de pedra) proporciona a seus habitantes: caos, vertigem, multidão, cosmopolitismo, movimento, velocidade e, porque não, o medo da morte violenta. Apesar de cearense, as figuras “típicas” de meu Estado, ou ao menos as que por alguma razão ocupam boa parte do imaginário nacional sobre a região (trova, literatura de cordel, jangadeiros, boiadeiro, o baião...) me parecem ainda “exóticas”, distantes da minha experiência de vida, já tão imersa no fenômeno da globalização.

Nos dias de hoje é comum encontrar na Praia do Futuro ou na Praia de Iracema um grupo peregrino de senhores violeiros tocando cantigas e, em duelo, improvisando rimas, a fim de impressionar o turista e angariar alguns trocados, remanescentes de uma tradição que, já bastante retalhada pela globalização que alcança até mesmo os locais mais interioranos e ermos, tenta sobreviver a partir do que lhe restou: o status de exótica, curiosa, pitoresca, diferente. Quando hoje encontro os violeiros em suas andanças pela costa de Fortaleza (contemporaneidade do não-contemporâneo?), talvez ainda muito semelhantes aos que atraíam o poeta Juvenal Galeno em sua época, me sinto tão “outro” quanto qualquer visitante do Sudeste ou Sul. Além disso, sempre me dediquei e apreciei a leitura dos “clássicos” da literatura ocidental, como Dante, Cervantes, Shakespeare, Flaubert, Dostoiévski, Proust, Joyce, Thomas Mann, Céline, etc.

Nesse sentido, entrar em contato com a literatura “não-canônica” de Galeno, seus temas populares, suas formas de expressão, linguagem, imagens e paisagem, me permitiu conhecer um pouco melhor essa dimensão da cultura regional, exigindo de mim o esforço para me desprender, ainda que não totalmente, dos preconceitos e juízos de valor arraigados pelo senso comum.

Contribuiu também fortemente para que minha percepção estética das obras literárias se tornasse menos essencialista e mais voltada para uma definição historicizada e agnóstica de valor literário, buscando no *compreender* o fenômeno literário um meio de aguçar o olhar sobre a totalidade de seus componentes, o que pode tornar uma obra, à primeira vista “menor”, objeto de um frutífero estudo, como foi o caso do nosso objeto aqui abordado.

Ao estudar um autor pouco conhecido e de curto alcance como Juvenal Galeno, a primeira dificuldade de pesquisa com que nos defrontamos se deu em relação à escassez de fontes secundárias e à ausência de um corpus consistente de trabalhos críticos sobre a sua obra. A bibliografia de referência para conhecer o terreno que é a obra do poeta é bastante fragmentada, composta apenas por estudos introdutórios e de caráter propedêutico. Boa parte deles, editados nas primeiras décadas do século XX, se encontram no acervo de obras raras dos locais de pesquisa.

Em um primeiro momento, visitamos as poucas bibliotecas e arquivos de instituições com vistas a coletar o máximo de material que pudesse nos orientar em nosso empreendimento. Após a reunião do que encontramos, estabelecemos a demarcação dos temas relevantes a serem destacados, observando aqueles que apareciam com maior recorrência nos escritos dos primeiros a fazerem a crítica da produção poética de Galeno, denotando o que parecia mais relevante àquele momento para pôr em debate: o romantismo de viés herderiano, seu pioneirismo na poesia popular e na literatura cearense, o problemático caráter folclórico de sua produção, o sentido de missão que sua literatura carrega e o engajamento em favor das letras e ideias no Ceará Provinciano.

A literatura e a trajetória de Juvenal Galeno nos pareceram, assim, de profundo interesse pelo que abrigam de vontade, empenho, autenticidade e, claro, contradições e impasses. Como muitos de sua época, cultivou um sentimento íntimo de ser o artífice de uma nação atravessada por antinomias, mas que comportava em si riquezas naturais e um povo que, em contato com a natureza, produzia a poesia que emergia do seu âmago mais recôndito de filho desta terra. Como não poderia deixar de ser, a poesia de Galeno é simples, modesta, filha da natureza, puro sentimento. Como bem observou Araripe Jr., um de nossos críticos

mais lúcidos, “antes de sua aparição, ninguém se tinha lembrado de tão fáceis ideias”.

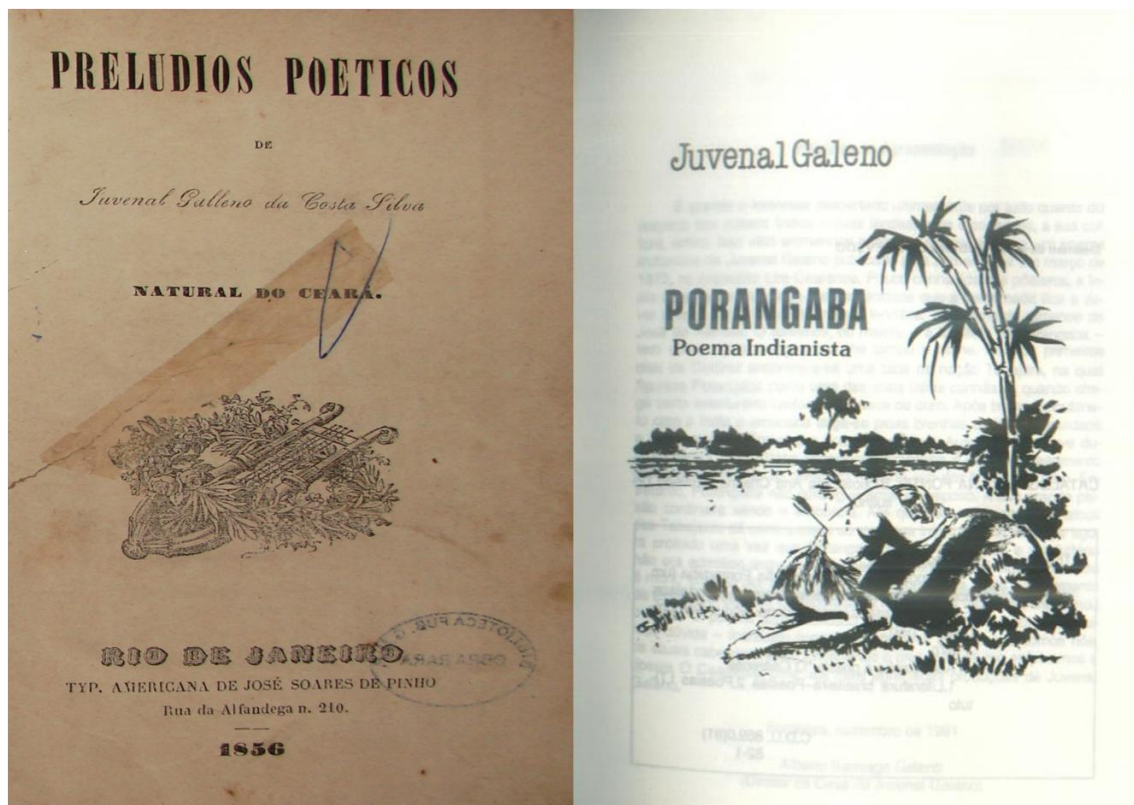
Hoje, em minha estante, ao lado dos autores russos publicados pela Editora 34 (Gógol, Tolstoi, Dostoievski, Púchkin, Turgueniev), das obras de Thomas Mann pela Nova Fronteira, dos dois volumes em edição com capa dura marrom das comédias e tragédias de Shakespeare que saíram na década de 80 pela Abril, e tantos outros, está *Lendas e canções populares*.



## Anexos

### Lista

1. Capa da 1ª edição dos *Prelúdios Poéticos* de 1856, o primeiro livro de poesias do Ceará; Ilustração de Rubens de Azevedo para o poema *Porangaba*.
2. Manuscrito das pesquisas de Juvenal Galeno para o livro *Medicina Caseira*; Manuscrito do poema *O Velho Poeta*, que marcou o sentimento de solidão e melancolia que o poeta sentiu ao final da vida.
3. Número 25 do jornal *O Pão*, da Padaria Espiritual. Em 1/10/1895; Fascículo da *Lyra Cearense*, publicado em 7/01/1872
4. Partitura de Alberto Nepomuceno para o poema *A Jangada*;
5. Partitura de música nacionalista a partir de *O Adeus do Soldado*, por Edgar Nunes, e canção para fazer a criança dormir, com música de José Alves.
6. Primeira folha do número 5 da Revista *A Fortaleza*, em 19/02/1907.
7. O poeta em sua rede, onde findou seus dias cego e recitando os últimos poemas para sua filha, Henriqueta Galeno.
8. Cearenses ilustres contemporâneos de Galeno.



## O Velho poeta

Se vires um poeta encanecido,  
Dos amigos d'outro'ra abandonado,  
Sem vista para ler, mas, conforçado,  
Da rua nas palestras esquecido...

Na cidade natal desconhecido,  
No paiz em seus versos celebrado,  
E então a por, por quem fora escutado,  
Muitas vezes então desvanecido...

Foi eu, eu que, morrendo nos meus lares,  
Deixarei como herança á patria amada  
Minhas Lendas e Lendas Populares...

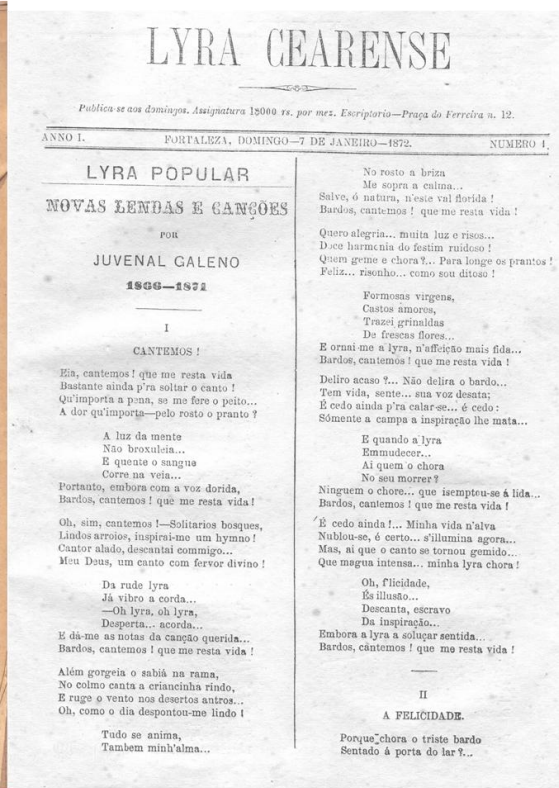
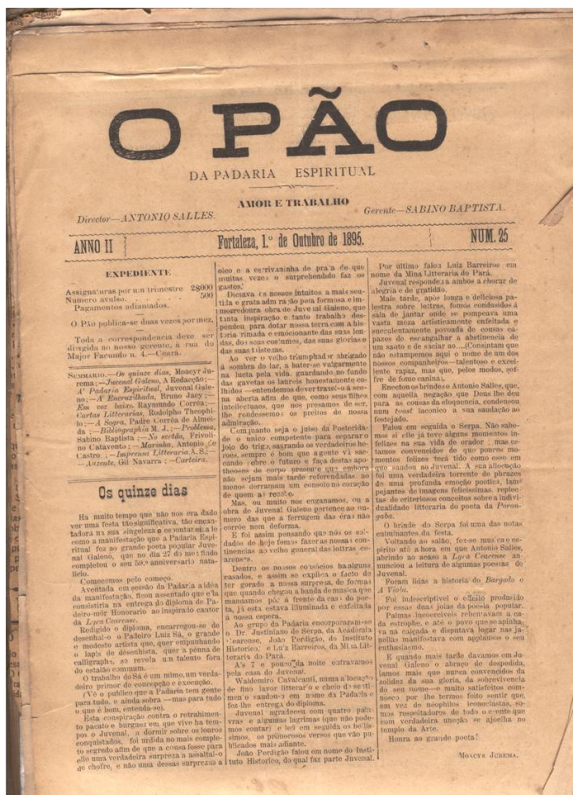
E voando as almas á pousada  
De lá espero ouvir os meus cantares  
Consolando a pobreza maldadada

J. Galeno

## Medicina Casera

— Diabetes — Dizen que o  
crescimento de um pouco  
de chapeu, de maribando  
de chapeu, — isto é, da  
Casa de Maribando, —  
é remedio efficar

— Uma pessoa tendo cegado  
(de se grave de mau d'alho)  
fazer um boa, se' reserba  
vinte, mandando que  
mua nos olhos, bago de  
Linha de umbigo.





1

"A JANGADA" - Canção - Letra de Juvenal Galeno.  
Música de Alberto Nepomuceno.

*Moderato.*

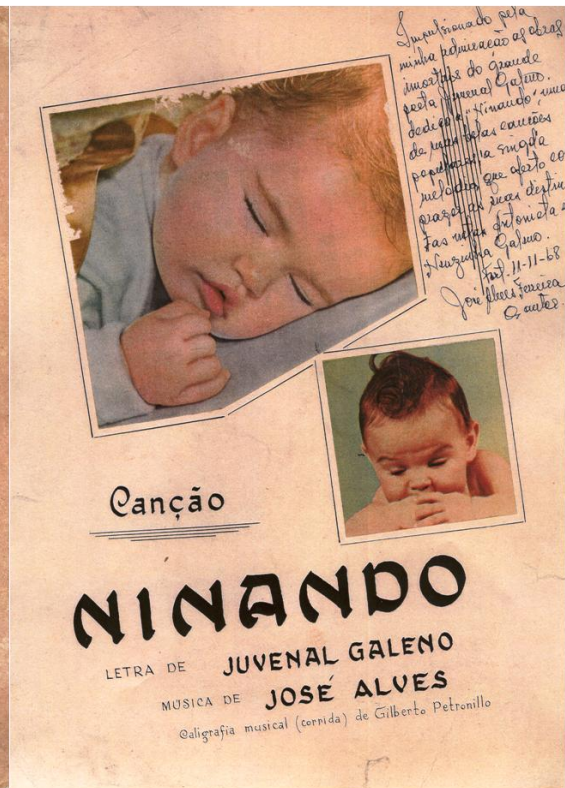
Musical score for the first system of "A Jangada". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Mi - nha jan -" and "Sau - da - de". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Musical score for the second system of "A Jangada". The vocal line continues with the lyrics "ga - da de vé - la, Que vento queres le - var? Tu queres vento de" and "tens lá das prai - as, Queres na greia en - ca - lhar? Ou no meio do ce -". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.

Musical score for the third system of "A Jangada". The vocal line continues with the lyrics "ter - ra, Ou queres vento do mar? A - qui no mei - o das" and "a - no A - praz-te as ondas sulcar? So - bres vagas, co - mo a". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.

Musical score for the fourth system of "A Jangada". The vocal line concludes with the lyrics "on - - das, Das verdes ondas do mar, És co - mo que pen - sa -" and "gar - - ça, Gosto de ver-te ade - jar, Ou qual donzel - la no". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.





ANNO I

SEARA-BRAZIL

NUM. 5

# FORTALEZA

Revista Literaria, Philosophica, Scientifica e Commercial.

*Diverte, et coramit, ubi veritate secundis.*

VIRGILIUS (Æn. I, 211).

Fortaleza, Terça-feira, 19 de Fevereiro de 1907

## EXPEDIENTE

### Corpo Redactorial

*Directores*—Joaquim Pinheiro e Raul Lodiça.  
*Secretarios*—Joaquim Alencar e Mario Libranes.  
*Thezourario*—Gonçalo do Castro.

### Assignatura

Semestre . . . . . 4000  
 Trimestre . . . . . 2000

PAGAMENTO ADIANTADO

## FORTALEZA

Fortaleza, 19 de Fevereiro de 1907.

## Sombra e Luz

... In doctrine des temps  
 nouveaux : — C'est-à-dire  
 les idées nouvelles, les idées  
 nouvelles.

... On dit : — Les progrès  
 des peuples et des nations.

**S**UMARANDO os principaes aspectos que a Luz tem lançado no seio das sociedades que já desapareceram, aspectos que formam em conjunto os diversos graus de progresso que passaram ellas, lancei nos os nossos olhos para o estado evolutivo a que chegou a actividade humana nos tempos hodiernos.

O estado actual, em que se acham as sociedades humanas, apresenta-se-nos em alto grau de complicação e por isso mesma manifestamente continuavel.

A corrente continua dos factos sociais, que se desdobram infinitamente na mais crescente complexidade, offerece-nos ao espirito o espectáculo de uma verdadeira revolução kosmica.

Não podemos explicar positivamente o que vai por este mundo afora, nem tão pouco deduzir com precisão qual vem a ser o futuro da nossa especie, qual o fim que ella deve atingir, depois desta marcha desastrosa que parece querer arruinar tudo, tudo destruir.

Em todos os cantos do globo a luta pela vida se tem tornando mais formidavel e mais energica. Todos os povos alçgam porteadamente a sua esphera de acção, disputando a victoria que deve resultar deste combate aguento que symbolisa a evolução presente da raça humana.

Todas as manifestações da força no mundo superorganico se concentram de preferencia em uma penta—a conquista do pão, que synthetiza, sob uma laxe mais inexoravel do que nunca, a principal preocupação de todos os individuos e de todos os grupos sociais.

1) Industralismo, arrancando do seio da Natureza os productos de que o homem necessita para a sua subsistencia, ainda mais activa a marcha progressista das nações.

2) Interesse dogmatizou-se, identificou-se com o nosso espirito, com os nossos sentimentos, constituiu-se lei por excellencia de todos os homens, a base da que aponta o caminho as multidões insaciaveis, o grande motor que impulsiona as massas sociais, como a gravitação universal as massas kosmicas no seu movimento rhythmico e eterno através da immensidade.

Todos escarapam fatalmente as suas impossibilidades, todos lhe prestam reverente culto, sacrificam-lhe todas as suas aspirações, desde o mendigo em cuja fronte a miseria estampou indolevelmente o seu estigma cruel, até o campones ignorante e rude, que vive à lei da natureza, fielmente submisso









Capistrano de Abreu



Franklin Távora



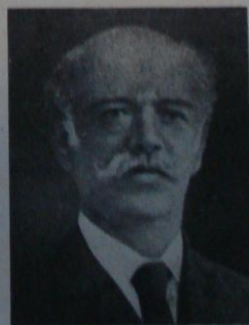
Barão de Studart



Rodolfo Teófilo



Padre Antonio Tomaz



Domingos Olímpio

## 5. Fontes e Bibliografia

### Obras de Juvenal Galeno

*Prelúdios Poéticos* (1856)

*A Machada* (1860)

*Quem com ferro fere, com ferro será ferido* (1861)

*Porangaba* (1861)

*Lendas e Canções Populares* (1865)

*Canções da Escola* (1871)

*Lira Cearense* (1872)

*Cenas Populares* (1871)

*Folhetins de Silvanus* (1891)

*Medicina Caseira* (1919)

Obs: os locais de pesquisa onde se encontram as obras de Juvenal Galeno são dos mais diversos: Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Biblioteca Municipal Dolor Barreira, Biblioteca do Centro de Humanidades (UFC), Instituto do Ceará, Academia Cearense de Letras e Casa de Juvenal Galeno. Após passarem décadas sem reedição, as obras completas de Galeno foram publicadas em 2010 pela Secult. Em nosso trabalho, utilizamos as que fizeram parte da Coleção Juvenal Galeno, publicada pela Editora Henriqueta Galeno na ocasião do cinquentenário da Casa de Juvenal Galeno, em 1969, com exceção das *Lendas e Canções Populares*, que utilizamos a 4<sup>o</sup> edição, de 1978.

### Obras de Época

Biblioteca Pública do Estado do Ceará Menezes Pimentel (BPMP – Setor de obras raras)

1. Linhares, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro, 1948.

2. Montenegro, Abelardo. *O Romance Cearense*. Fortaleza, 1943.
3. Filho, Antonio Martins. *O Ceará*. Fortaleza, 1939.
4. Studart, Guilherme. *Diccionario Bibibliographico Cearense*. Volume segundo, 1913.

### **Folhetos**

1. *Juvenal Galeno, o Poeta do Povo* (José Gerardo Torres Veras). Imprensa Oficial do Ceará, 1994.
2. *Juvenal Galeno e a sua fidelidade à poesia* (Renato Almeida). Cadernos Henriqueta Galeno, 1970.

### **Almanachs**

1. Câmara, João; Câmara, Sóphocles Torres. Almanach Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário. Fortaleza, Ceará: Typ. Universal (1889, 1900, 1905 e 1922)

### **Jornais**

1. *Diário do Ceará* – Catalogação: Abril/Junho de 1925
2. *O Cearense* – Catalogação: Janeiro a Abril de 1865.
3. *Pedro II* – Catalogação: Agosto de 1863 e Janeiro de 1865

### **Revistas**

1. *A Fortaleza* (1906). Revista Litteraria, Philosophica, Scientifica e Comercial. Edição Fac-sim. Biblioteca Básica Cearense. Fortaleza: Fundação

Waldemar Alcântara, 2009. Edições de 19/02/1907 (p. 02), 25/03/1907 (p. 15), 30/04/1907 (p. 03), 31/05/1907 (p. 10), 31/08/1907 (p. 08), 06/10/1907 (p. 18).

2. *A Quinzena* (Janeiro 1887 – Junho 1888)
3. *Revista do Instituto Histórico do Ceará* (IC) 1887/1931.

Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC

### **Folhetos**

1. *O Pioneiro do Folclore no Nordeste do Brasil* (Francisco Alves de Andrade e Castro). Estudo lido na Casa de Juvenal Galeno em 27 de setembro de 1948.
2. *Juvenal Galeno* (Freitas Nobre). Edições Melhoramentos; Col. Grandes Vultos das Letras nº 15, 1956.

Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira

### **Obras de época**

1. Barreira, Dolor. *História da literatura cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1948.

## Bibliografia

ABREU, Martha; Rachel Soihet (org). *Ensino de história: conceitos, temática e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. *Comissão das borboletas: a ciência do Império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto no Ceará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os ziguezagues do Dr. Capanema*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.

ALMEIDA, Renato. *Inteligência do Folclore*. Rio: 1957.

\_\_\_\_\_. Juvenal Galeno e a sua fidelidade à poesia. In: *Cadernos Henriqueta Galeno*. Fortaleza, Ceará: Editora Henriqueta Galeno, 1970.

ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. SP: Paz e Terra, 2002.

AMARAL, Eduardo Lúcio Guilherme. *O templo do saber*. o Instituto do Ceará e a construção da história e identidades cearenses. Fortaleza: PET-História/UFC, 1997 (mimeo).

ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora S.A, 1984.

\_\_\_\_\_. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo. Conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. SP: Hucitec, 2008.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. Ensaaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica*. Teoria e método. São Paulo: Edusc, 2006.

ASSIS, Machado. *Notícia da atual literatura brasileira - instinto de nacionalidade*. In: Obras Completas. vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AZEVEDO, Rafael Sânzio. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC/Academia Cearense de Letras, 1982.

\_\_\_\_\_. *Novos Ensaio de Literatura Cearense*. Fortaleza: UFC - Coleção Alagadiço Novo, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1948.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*. Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Edunicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *O livro agreste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste*. Modelo francês, identidade nacional. SP: AnnaBlume, 2002.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A ilustração brasileira e a idéia de universidade*. SP: Edusp/Convívio, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Significação Educativa do Romantismo Brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Grijalbo, 1973.

BASTOS, E. R.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (Orgs.). *Intelectuais: sociedade e política*. São Paulo: Cortez, 2003.

BENEVIDES, Eduardo. *Evolução da Poesia e do Romance Cearenses*. Fortaleza: Edições UFC, 1976.

BENJAMIN, W. *Ensaaios sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. In: *Obras Escolhidas*. Vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, José Tanísio. *Quando a ambição se torna projeto*: Fortaleza entre o caos e o progresso (1846 - 1879). São Paulo: PUC-SP, 2000. (Dissertação de Mestrado defendida no PEPG em História Social)

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil em 1900*. RJ: José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. SP: Polis, 1990.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: UnB, 1976.

BÓIA, Wilson. *Ao Redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza: Edições Iocé, 1986.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOUTRY, P. Certezas e Descaminhos da Razão Histórica. In: BOUTIER, J.; JULIA, D. (Orgs.). *Passados Recompuestos. Campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Editora FGV, 1998.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil em 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis, 1979.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular na idade moderna*. Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COETZEE, J. M. *Desonra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, Gleudson Passos. *As repúblicas das letras cearenses: literatura, imprensa e política (1873 - 1904)*. São Paulo: PUC-SP, 2000. (Dissertação de Mestrado defendida no PEPG em História Social)

\_\_\_\_\_. *Padaria espiritual: biscoito fino e travoso*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

CARVALHO, J. M. de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1995.

CESAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. 1. A contribuição européia: crítica e história literária. SP/RJ: Edusp/LTC, 1978.



CHALHOUB, Sidney (org.). *História em cousas miúdas*. São Paulo: Unicamp, 2008.

CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

\_\_\_\_\_. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CHIAPPINI, Ligia; Bresciani, Maria Stella (org.). *Literatura e Cultura no Brasil*. Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortex, 2002.

COLLINGWOOD, R.G. *A Idéia de História*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

COMTE, Augusto. *Discurso sobre o espírito positivo*. São Paulo: Editora Scala.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada* (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). São Paulo: José Olympio, 1968.

\_\_\_\_\_(org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Vol 1. RJ: Pallas, 1980.

\_\_\_\_\_. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas; M.E.C., 1976.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CRUZ COSTA, João. *Contribuição à história da idéias no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1967.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia, idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*. São Paulo: Edusc, 2002.

DOSSE, François. *O império do sentido*. São Paulo: Edusc, 2003.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. 1º edição. São Paulo: Unesp, 2011.

FALCON, F. História e Representação. In: *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. São Paulo: Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_. *História Cultural: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FIUZA, Regina Cláudia Pamplona. *O Pão...da padaria espiritual*. Fortaleza, 1992.

FLAMARION, C.; VAINFAS, R. (Orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FONTANA, Josep. *A história dos homens*. São Paulo: Edusc, 2004.

GADELHA, Georgina da Silva. *OS SABERES DO CORPO: A “Medicina Caseira” e as práticas populares de cura no Ceará (1860-1919)*. Mestrado em História UFC, 2007.

GARDNER, Petrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. *Bibliografia Cearense. Séculos XIX e XX*. 1º vol. (1825-1930). Fortaleza: ABC Editora, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Editora Unb, 1999.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sergio Buarque (org). *Ranke*. São Paulo: Editora Ática, 1979.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

\_\_\_\_\_. *Modernidade Singular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma historia universal de um ponto de vista cosmopolita*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LE GOFF, J. (Org.). *História: novos métodos, novas abordagens, novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

\_\_\_\_\_. *História e Memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romantico e outros temas*. São Paulo: Unesp, 2007.

\_\_\_\_\_. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002.

LEMENHE, Maria Auxiliadora. *As razões de uma cidade: conflito de hegemonias*. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Implicações da Brasilidade. In: *Floema Especial* - Ano II, n. 2 B, p. 13-22, out. 2006.

\_\_\_\_\_. *O Controle do Imaginário: Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LINHARES, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro, 1948.

LOPES, Marcos Antonio. *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

LÖWITH, Karl. *O Sentido da História*. Lisboa: Edições 70, 1991.

LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO NETO, Antonio Luis. *Estrutura social da república das letras. Sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930*. SP: Grijalbo, 1973.

MACHADO, U. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2001.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira* vols. 3 4 e 5 (1877-1896). São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras*. Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. RJ: Topbooks, 1996.

\_\_\_\_\_. *Saudades do carnaval*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira – das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTENEGRO, Abelardo. *Alguns aspectos do romance cearense*. Fortaleza, Ed Batista Fontenele, 1953.

\_\_\_\_\_. *O Romance Cearense*. Fortaleza, 1943.

MORAES PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem*. Paralelo entre Chateaubriand e Alencar. São Paulo: Annablume, 1995.

MOTA, Leonardo. *A padaria espiritual*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1995.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: EdUNB, 2004.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, F. *Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NUNES, Benedito. *Ensaio filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OLIVEIRA, Almir Leal de. *O Instituto Histórico Geográfico e Antropológico do Ceará: memória, representações e pensamento social (1887-1914)*. Doutorado em História PUC- SP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Saber e Poder: O pensamento social cearense no final do século XIX*. Mestrado em História PUC-SP, 1998.

OLIVEIRA, Almir Leal de; CARDOSO, Gleudson Passos; OLIVEIRA, Cláudia Freitas de Oliveira; NEVES, Berenice Abreu de Castro; SOUZA, Simone; NEVES, Frederico de Castro. *Intelectuais*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras*. Antologia crítica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1981.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas; cultura popular*. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. SP: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo*. Paradoxos do nacionalismo literário. SP: Cia das Letras, 2007.

PONTE, Sebastião Rogério; OLIVEIRA, Caterina Maria Saboya. *O Pão e a cidade: cotidiano e contexto urbano da Padaria Espiritual (1892-1898)*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural – NUDOC, 1993.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos*. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Fundadores e fundamentos: José de Alencar e a escrita sobre o passado cearense. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 2009.

REIS, José Carlos. *História e Teoria*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

\_\_\_\_\_. *Identidades do Brasil*. Rio de Janeiro, FGV, 2006.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Campinas, Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. SP: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, A. E. M. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

RODRIGUES, A. E. M.; FALCON, F. J. C. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROMANO, Roberto. *Consevorismo Romântico*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ROMERO, Sílvio. *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. v.3; Rio de Janeiro: 1960.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Edunicamp, 1992.

ROUNET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade me questão*. Caderno da Pós/Letras 19. RJ: Uerj, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. 8ª. impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 1ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 19-24; 78-108.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 85; 101-105.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SOUZA, Eliana Maria de Melo. *Cultura Brasileira: figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SOUZA, L. M. . A cultura popular e a História. In: Seminário - *Folclore e cultura popular*, 1992, Rio de Janeiro. Seminário - Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro : IBAC, 1992. v. 1. p. 45-49.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STUDART, Guilherme. *Dactas e factos para a história do Ceará/ Em comemoração ao centenário do jornalismo cearense e à participação do Ceará na Confederação do Equador (1889 - 1924)*. Fortaleza: Typographia Commercial, 1924.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras*. Literatura, Técnica e Modernização do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

THEÓPHILO Rodolfo. *A Fome*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

\_\_\_\_\_. *Varíola e vacinação no Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 1997.

THOMPSON, Edward Palmer. *Os românticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VALLE, C. P. *Natureza Tropical e Imagem Nacional no Império brasileiro*. 2001. Tese de Doutorado – UFRJ, IFCS, Rio de Janeiro, 2001.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Editora Unb, 1981.

\_\_\_\_\_. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1977.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave [um vocabulário de cultura e sociedade]*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.