

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**PRODUÇÃO EM REVISTA**

**Representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920**

**MARIA SUELY DA COSTA**

NATAL – RN

2008

MARIA SUELY DA COSTA

## **PRODUÇÃO EM REVISTA**

**Representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo

NATAL – RN

2008

Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.  
INBSECCHLA

Costa, Maria Suely da.

Produção em revista : representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920 / Maria Suely da Costa. - Natal, RN, 2008.  
217 f.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura Comparada.

1. Literatura do Rio Grande do Norte – 1920 – Tese. 2. Moderno – Tese. 3. Periódicos literários – Tese. 4. Autores norte-rio-grandenses – Tese 5. Regional – Tese. I. Araújo, Humberto Hermenegildo de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3(813.2) "1920"

**MARIA SUELY DA COSTA**

**PRODUÇÃO EM REVISTA**

**Representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920**

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras no Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – área: Literatura Comparada, do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo – UFRN  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil – UFPR

---

Prof. Dr. Luís Alberto Nogueira Alves – UFRJ

---

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFRN

---

Profa. Dra. Kátia Aily Franco de Camargo – UFRN

## DEDICATÓRIA

Àqueles, também potiguares,  
contemporâneos dos *Loucos anos*  
20, tempo de indagações e  
descobertas:

Francisco Bento da Costa  
Francisca Alves de Oliveira  
João Firmino do Vale  
Luiza Maria da Conceição

Meus avós.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos familiares, pelo apoio incondicional e constante.

Aos professores do curso de Doutorado em Literatura Comparada, em especial, Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo, a quem coube o exercício da orientação, ontem e hoje, rumo ao caminho acadêmico para o doutoramento, pelas contribuições valiosas e pelo apreço com que acolheu meu interesse nos estudos norte-rio-grandenses.

Aos amigos de curso, José Luiz Ferreira, André Pinheiro, Cássia Matos, Isabel Cristina e Wellington Medeiros, pelas interlocuções e reflexões tecidas.

Às Instituições que, sob formas diversas, contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa e realização deste trabalho: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Estadual da Paraíba, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Norte, Instituto de Estudos Brasileiros - Universidade de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa.

Aos professores, Dr. Fernando Cerisara Gil, Dr. Luís Alberto Nogueira Alves, Dr. Afonso Henrique Fávero e Dra. Kátia Aily Franco de Camargo, pela participação na Banca Examinadora.

Uma revista é uma publicação que, como o nome sugere, passa em revista diversos assuntos o que [...] permite um tipo de leitura fragmentada, não contínua, e por vezes seletiva.

(Clara Rocha)

## RESUMO

Esse trabalho traz uma leitura em torno de colaborações de escritores norte-rio-grandenses publicadas em veículos literários que circularam durante a terceira década do século XX, no Brasil, no sentido de ampliar o entendimento de como se deu o debate cultural nos anos de definição do modernismo brasileiro, com base nas relações ente literatura e cultura. Sob os gêneros da poesia e da prosa, as colaborações textuais selecionadas para análise trazem as marcas de um pequeno grupo de escritores articulados no cenário cultural brasileiro dos anos de 1920, em torno das questões do moderno (frente à renovação modernista) e do regional (sob os aspectos da tradição). O conjunto das colaborações analisadas é representativo de uma prática cultural moderno-regional, marcada por uma tendência ora local ora cosmopolita, vindo comungar, assim, de uma dimensão ampla da formação da moderna tradição literária, marcada por práticas diversas a dar forma ao projeto de uma consciência nacional coletiva. A caracterização da existência de um campo intelectual com vinculações amplas, porém com características próprias e uma relativa autonomia, que também se integra ao debate cultural dos chamados anos modernistas, através dos veículos literários, confere a esses intelectuais uma co-participação no movimento renovador no contexto da formação da modernidade cultural brasileira do início do século XX.

Palavras-chaves: moderno, regional, periódicos literários, autores norte-rio-grandenses.



## ABSTRACT

This work brings some reading about a few Norte-rio-grandenses writers' collaborations published in literary papers which circulated during the third decade of the twentieth century in Brazil, in a way of enlarging the understanding of how the cultural debate was carried out in the years of the definition of the Brazilian Modernism, based on the relationships between literature and culture. Under the genres of prose and poetry, the selected textual collaborations for analysis have brought the traces of a small group of articulated authors in the Brazilian cultural scenery from the 1920's, concerning the issues of the modern (linked to the modernist renovation) and the regional (under the aspects of the tradition). The set of the analyzed collaborations is representative of a modern-regional cultural practice marked by a tendency either local or cosmopolitan, thus, sharing a large dimension of the formation of the modern literary tradition, marked by different kinds of practices which give form to the project of a collective national awareness. The characterization of the existence of an intellectual field with big links, however with its own characteristics and a certain autonomy, which also gets integrated to the cultural debate of the so-called modernist years through the literary vehicles, gives to these intellectual people a co-participation in the renewing movement in the formation context of the Brazilian cultural modernity of the early twentieth century.

Key-words: modern, regional, literary periodicals, Norte- rio-grandenses writers.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de faire connaître les collaborations des écrivains de l'état du Rio Grande do Norte publiées dans les médias existant pendant la troisième décennie du XX siècle, au Brésil, pour approfondir l'entente en ce qui concerne le débat culturel dans les années de définition du modernisme brésilien, ayant comme base les relations entre la littérature et la culture. Quant aux genres poésie et prose, les collaborations textuelles choisies pour analyse, apportent les marques d'un groupe d'écrivains engagés dans le milieu culturel brésilien des années 20, touchant le modernisme (lié à la rénovation moderniste) et du régional (sous les aspects de la tradition). L'ensemble des collaborations analysées représente une pratique culturelle moderne-régionale, marquée par une tendance orale tantôt locale tantôt cosmopolite ce qui amène à une dimension plus ample de la formation de la moderne tradition littéraire, marquée par des pratiques diverses permettant qu'une conscience nationale collective prenne forme. La caractérisation de l'existence d'un camp intellectuel avec liens amples, mais avec des caractéristiques propres et une relative autonomie qui s'intègre au débat culturel des années dénommés modernistes, à travers les véhicules littéraires, donne à ces intellectuels une co-participation au mouvement rénovateur dans le contexte de la formation de la modernité culturelle brésilienne du début du XX siècle.

Mots clés: moderne, régional, périodiques littéraires, auteurs de l'état du Rio Grande do Norte

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2. PARTE I - CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	20
As revistas como um lugar de memória.....	26
Universos intelectuais distintos e complementares .....	35
<b>3. PARTE II – PRODUÇÃO EM REVISTA</b> .....	43
<b>Capítulo I – REPERCUSSÕES DA VIDA CULTURAL DO RIO GRANDE DO NORTE NOS ANOS 1920</b> .....	44
1.1 Esfera cultural e política: um ponto basilar.....	44
1.2 Figuração do regional e do moderno na experiência potiguar .....	55
<b>Capítulo II – CULTURA E RAÇA EM FOCO</b> .....	66
2.1 Em voltas com a discussão da identidade do brasileiro.....	66
2.2 O elemento sertanejo como matéria literária .....	73
<b>Capítulo III – CANTO E CONTOS NO SERTÃO</b> .....	96
3.1 Recortes da cultura popular em verso e prosa.....	96
3.2 O passado no presente do sertão.....	110
<b>Capítulo IV – SOB A SIMBOLOGIA ANTROPOFÁGICA</b> .....	125
4.1 História do Brasil em 10 tomos .....	125
4.2 Do catimbó à “Miss Macunaíma”, expressões antropofágicas.....	135
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	162
<b>ANEXOS</b> .....	175

## 1. INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo é fruto de uma pesquisa em curso há alguns anos em torno das questões do modernismo presente em revistas literárias publicadas nas primeiras décadas do século XX. De forma mais específica, este trabalho se insere em um conjunto mais amplo e diversificado de estudos voltados para a atuação dos escritores brasileiros no período referido, com destaque para a sua relevância no momento de proposição e implementação de projetos de Brasil moderno, cuja questão dos marcos culturais da identidade nacional vem sendo tratada tanto no âmbito da história quanto no da crítica literária. Por conseguinte, traz uma proposta de pesquisa nos eixos da literatura e da cultura no sentido de analisar relações comuns e particularidades das representações sociais no diálogo entre texto e seu contexto histórico.

O objeto desse estudo é constituído por textos publicados em periódicos (revistas), meio em que intelectuais e escritores se organizavam para reproduzir e divulgar suas propostas. O que se pretende é analisar as idéias, os valores e os comportamentos que alicerçam a produção de um grupo de escritores, no sentido de compreender melhor o processo de formação da modernidade cultural local e nacional. Portanto, nossa reflexão tem por base a interseção da história político-cultural e literária, abordagem que nos permite uma aproximação relativa à obra dos escritores e às condições sociais em que foram produzidas. Não se trata propriamente de uma contextualização histórica, mas do reconhecimento da existência de um campo intelectual com vinculações amplas, porém com características próprias e uma relativa autonomia que precisa ser reconhecida no contexto da formação da modernidade cultural brasileira.

O estudo da história literária tem revelado que para se compreender as dimensões circunscritas por um movimento de renovação estética, além das novas formas de expressão, faz-se necessário investigar as relações existentes com outros aspectos da vida cultural, identificando de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época, construindo, assim um jogo de identidades. O historiador francês Jacques Le Goff (1976, p. 71-76), ao definir alguns conceitos da história das mentalidades, nos

esclarece que “é nas profundezas do cotidiano que se capta o estilo de uma época” e que os documentos literários e artísticos são fontes privilegiadas quando consideradas como histórias da representação dos fenômenos objetivos. Para tanto, é preciso considerar os registros de um determinado período enquanto “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1994, p.537-538).

Neste caso, o interesse se volta para os escritores que de algum modo tiveram participação na vida cultural do Rio Grande do Norte. Nosso objetivo é procurar conhecer o espaço em que se moviam esses intelectuais, durante um período de grandes transformações para o país (anos 1920), observando como se articulava o discurso cultural desses escritores em face das questões postas pela tradição regional e pelos ideais modernistas (tendo por base as publicações em periódicos), de modo a compreender melhor os aspectos definidores da produção literária local, enquanto traço determinante da formação cultural brasileira. A propósito da atuação dos escritores norte-rio-grandenses (ou potiguares) em periódicos de circulação em outros estados, isso só poderia ser alcançado com uma investigação que catalogasse e caracterizasse a produção desses escritores, demarcando singularidades e associando determinados momentos e eventos da cultura nacional às características dessa produção intelectual.

É evidente que os documentos, ou seja, os registros textuais presentes nas revistas literárias por si só não indicam a solução para as dificuldades que um estudo dessa natureza exige. Por conseguinte, faz-se necessário o debate sistemático no campo da literatura e dos estudos de memória cultural, assim como o aprofundamento de certas questões teórico-metodológicas. O trabalho de pensar o objeto, problematizando-o e interpretando-o requer, principalmente no caso de revistas literárias publicadas nas primeiras décadas do século passado, a compreensão de que

Para apreender o todo, o real, que, é bom que se lembre, já nos é dado em pedaços, seja pela seleção feita pelo próprio passado, seja pela nossa capacidade de apreensão e pela nossa subjetividade, é preciso fragmentá-lo ainda mais através de método e consciente trabalho de pensamento (LOPES, 1992, p. 21).

Estudos têm mostrado que os periódicos literários são instrumentos fundamentais para o entendimento da dinâmica do processo histórico-cultural de uma época, uma vez que se tem, nestes periódicos, parte do contexto da vida cultural de então, significativos para a

compreensão das relações entre passado e presente<sup>1</sup>. Dessa forma, em função de uma análise que se pretende investigativa e interpretativa de um “mesmo problema” em diferentes contextos literários/culturais, inscreve-se, neste estudo, uma das possibilidades dos estudos comparativistas: a de “atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (CARVALHAL, 1991, p.10).

Nesse processo, a intertextualidade, postulada por Mikhail Bakhtin (2003) e Julia Kristeva (1974), passou a desempenhar um papel fundamental, na medida em que desfaz o preconceito de hierarquia. Logo, entendemos ser à luz de um comparativismo não tradicionalista – não à cata de fontes e influências que subordinam um texto a outro (no sentido de débitos), mas mediante uma perspectiva descentralizadora, dialógica e interdisciplinar – que se torna justificável e relevante uma leitura dos textos dos escritores potiguares, assim também, em alguns casos, de autores de outros estados sobre a produção de tais escritores e manifestações culturais locais, publicados em periódicos literários que circularam em espaços diversificados, semelhantes e diferentes ao mesmo tempo, frente às repercussões do modernismo brasileiro.

Desse modo, enquanto forma de direcionar um olhar ao legado cultural do passado dando visibilidade a contribuições singulares, que se inscrevem como material da memória coletiva, torna-se fundamental ter em mente o que propôs Tânia F. Carvalhal:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por um ar de parença entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma com a História, num sentido abrangente. [...] a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 1986, p.82.).

É precisamente mediante a possibilidade de atuar em várias áreas que a análise dos textos publicados em revistas literárias se mostra relevante, senão necessária, para se compreender a importância desses periódicos enquanto significativo registro documental da

---

<sup>1</sup> Como exemplo, destacamos os estudos *História da Literatura Brasileira* (SODRÉ, 1982), *História Concisa da Literatura Brasileira* (BOSI, 1994), *Presença da Literatura Brasileira - III modernismo* (CANDIDO; CASTELLO, 1964). Quanto ao estudo do periodismo, *História da Imprensa no Brasil* (SODRÉ, 1999), *História de Revistas e Jornais Literários* (DOYLE, 1976), *Revista em Revistas: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República* (MARTINS, 2001).

memória cultural, para o estabelecimento de relações entre literatura e cultura. Nossa compreensão é da literatura como uma prática social cujo *corpus* textual se integra a uma realidade extratexto ligada a instâncias sociais, econômicas e culturais que permeiam as práticas literárias de escrita e leitura. Para tanto, tomaremos por base os pressupostos conceituais e metodológicos da história da literatura, no que concerne à idéia de escolas e movimentos literários, utilizando procedimentos próprios da história e da sociologia em consonância com instrumentos da análise literária. Por conseguinte, não significa estudar as revistas simplesmente, ou mais especificamente a produção de escritores norte-rio-grandenses ali publicada, mas estudar a cultura, a literatura, o movimento cultural local e nacional no momento de maior manifestação do movimento modernista brasileiro. Para isso, este trabalho se apóia em estudos, de natureza bibliográfica, de referência a questões regionais e modernistas, além de propostas teóricas sobre as relações entre literatura e sociedade a exemplo de Antonio Candido e Roberto Schwarz, entre outros.

Diante do exposto, levaremos em consideração a proposta de Jacques Le Goff, ao tratar documentos como monumentos, procurando desvendar através destes o seu sujeito produtor e as relações de poder aí estabelecidas, compreendendo que a maneira como o documento afirma traduz uma afirmação do poder daquele que o produz. Sendo assim, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado” (LE GOFF, 1994, p. 545). A preocupação de compreendê-lo e interpretá-lo deve ir além de um registro organizado sob determinadas normas, considerando-o, portanto, como estratégias discursivas acerca de aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais, possibilitando estabelecer pontes entre o tempo presente, em que se insere o pesquisador, e o tempo passado do objeto em investigação. A análise das marcas do passado servindo para compreender as diferentes práticas vividas.

As revistas, neste caso, se inscrevem como um recurso tecnológico de comunicação ou ainda um instrumento peculiar de publicidade que permite flagrar o real em permanente transformação e constituir vínculos geradores de experiências interativas entre uma diversidade de interlocutores, possibilitando novas formas de sociabilidade. Nesse processo de análise comparativa de linguagens e discursos, configura-se a probabilidade de fazer surgir aspectos antes desconhecidos, especificamente construídos através das publicações em periódicos, quanto à formação da tradição cultural brasileira, ampliando os limites a futuras gerações de investigadores à apreciação crítica no sentido de melhor compreensão desse processo histórico, ainda que, neste caso, seja apenas de um determinado momento: as primeiras décadas do século XX. Isso porque, ao revisitar os traços de uma prática cultural,

por meio do nosso encontro com o passado, criam-se possibilidades de uma revisão historiográfica e reescrita de aspectos do processo cultural articulado também por vozes até então desautorizadas pelo silêncio dos arquivos.

### ***Corpus e critérios***

O material que compõe o *corpus* desse estudo se insere no período compreendido como os anos de definição e implantação do modernismo brasileiro, anos 1920. Em função disso, já se impõe uma questão que é preciso observar, a qual diz respeito às peculiaridades estético-ideológicas que definem a década. Uma vez que nos anos 1920 a tônica é de grande agitação no cenário cultural frente às propostas das estéticas modernas de vanguarda, assim como a busca pela compreensão das especificidades da nação brasileira, como aparecem, então, os textos dos escritores potiguares neste cenário? Ou seja, até que ponto os textos em questão dialogam com as proposições estético-ideológicas que definem esse decênio?

Toda metodologia expressa um caminho escolhido pelo pesquisador. Nesse caso, a metodologia tem sido, por definição, o ato de traçar caminhos. Esclarecemos, de antemão, que essa pesquisa se deteve somente nos dois eixos, Sudeste e Nordeste. Portanto, o interesse se voltou exclusivamente para os periódicos publicados nos estados das referidas regiões, uma vez haver, conforme identificado por estudos anteriores sobre o Rio Grande do Norte, uma maior relação entre o estado potiguar e demais estados das duas regiões<sup>2</sup>.

Durante a década de 1920, uma série de textos de gêneros diversos aparece em periódicos dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco e Paraíba. Dentre os periódicos catalogados, aparecem aqueles com pouca ou quase nenhuma referência nos estudos historiográficos, no que diz respeito a uma atuação no cenário cultural do momento, assim como os periódicos reconhecidos como participantes diretos na divulgação e implantação dos propósitos modernistas. Compondo a lista, encontram-se: *Revista do Brasil* (SP), *Feira Literária* (SP), *Terra Roxa e Outras Terras* (SP), *Revista de Antropofagia* (SP), *O Mundo Literário* (RJ), *Terra de Sol* (RJ), *Movimento Brasileiro* (RJ), *Verde* (Cataguases – MG), *Era Nova* (PB). Além das revistas, foram catalogados textos do *Livro do Nordeste* (PE) – publicado por ocasião da comemoração do primeiro centenário de fundação do jornal *Diário*

---

<sup>2</sup> Quanto a afinidades e interações entre o Rio Grande do Norte e demais estados das regiões Sudeste e Nordeste, ver ARAÚJO (1995), FERREIRA (2000) e GURGEL(2001; 2006).



*de Pernambuco*. A presença, neste estudo, dos textos publicados no *Livro do Nordeste* se deve não somente ao papel que este adquire no contexto das manifestações regionalistas em Pernambuco, na década de 1920, mas também pelo fato de aparecerem publicados nele textos tratando da produção cultural de personalidades norte-rio-grandenses que se encontram na base de uma tradição cultural local, como é o caso de Fabião das Queimadas e Nísia Floresta, ou ainda por assinarem textos os escritores como Henrique Castriciano e Eloy de Souza, figuras atuantes no cenário político e cultural do Rio Grande do Norte, no período<sup>3</sup>.

Para fins de maior objetividade, os textos catalogados foram separados por ano, observando o número, o gênero e seus respectivos autores; assim também os periódicos nos quais foram publicados e as linhas temáticas abordadas. Como nosso interesse se voltou, em termos gerais, para a repercussão da produção escrita do Rio Grande do Norte além das fronteiras do estado, a pesquisa buscou tanto os textos assinados por escritores norte-rio-grandenses, residentes ou não no estado, como ainda textos assinados por escritores de outros estados referentes à produção e à recepção potiguar, ampliando, assim, o leque de visão quanto às questões relacionadas ao debate cultural do momento proposto por um grupo que através da publicação em periódicos – cujo mérito era a circulação para um número significativo de leitores em espaços diferentes – dava forma a um conjunto diversificado de idéias por meio de textos literários e não-literários.

Nos citados periódicos<sup>4</sup> foram identificados textos que, de uma forma ou de outra, tornaram-se objeto de análise neste estudo. Isso porque sobre alguns textos o olhar foi apenas passageiro, devido a pouca ou quase nenhuma referência de maior relevância para o viés desta pesquisa. Ao passo que a maior parte dos textos catalogados, pelo teor de forma e conteúdo, constituiu o suporte para leitura que se objetivou desenvolver. No conjunto desses textos, encontram-se poemas, crônicas, artigos e notas/comentários, o que já acena para uma produção variada de gêneros, possibilitando uma visão do que se produzia e se discutia naquele momento – o que veio requerer, além da classificação dos textos catalogados por gênero e assuntos, uma análise mais detalhada desse material com fins de identificar e compreender elementos constitutivos do perfil estético-ideológico neles manifesto.

---

<sup>3</sup> O *Livro do Nordeste* representou uma publicação pluridisciplinar e transregional. Seu amplo corpus temático inclui geografia, comunicação, economia, direito, medicina, agricultura e pecuária, educação, folclore, música, artesanato, história social, história literária, jornalismo, pintura e teatro. Colaboraram com esse livro pesquisadores do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas.

<sup>4</sup> Apesar de nossa pesquisa ter verificado um número maior de periódicos – em Instituições de pesquisa como Instituto de Estudos Brasileiros/SP, Biblioteca Mário de Andrade/SP, Biblioteca Nacional/RJ, Fundação Casa de Rui Barbosa/RJ, além do acesso em outras fontes e instituições – constam neste estudo apenas textos de periódicos nos quais foram encontradas referências ao Rio Grande do Norte.

Considerando o período de uma década, podemos dizer que o material catalogado (31 textos de autores do RN, mais 07 textos de autores de outros estados referentes ao RN) constitui um reduzido número de registros, o que não anula, porém, o fato de no estado do Rio Grande do Norte existirem elementos capazes de propor uma produção escrita que, através das revistas, circulou por outros espaços do país.

No processo de leitura e análise dos textos pesquisados, foi possível identificar linhas temáticas sob as quais os diferentes textos foram agrupados, tais como: tradição e oralidade, tipos humanos, escritores, livros e estudos críticos, sertão e litoral, personalidades, o Rio Grande do Norte e outros espaços. A caracterização destas linhas temáticas de certa forma indicou um direcionamento para o processo de compreensão da singularidade dos textos, assim como dos pontos de interseções que os punham numa relação de sintonia, ou não, com o discurso instaurado no Brasil num período de relevantes inovações estéticas e literárias.

Se de início, uma vez coletado o material, o interesse se voltou para o veículo de publicação, o gênero textual e a temática abordada, do mesmo modo, identificar o sujeito produtor daquele discurso era fundamental para se compreender a rede de relações estabelecidas neste intercâmbio de idéias com diferentes espaços. Ainda que representando uma atividade intelectual significativa, uma vez considerando as adversas condições das quais se acercava um estado do porte do Rio Grande do Norte no início do século XX, poucos eram os autores desses discursos literários e não-literários veiculados às revistas. Nos primeiros anos da década de 1920 (1920-1924), apenas em três periódicos foi identificada a presença de registros relacionados a escritores e ao estado norte-rio-grandenses: *Revista do Brasil*, *O Mundo Literário* e *Terra de Sol*. Se a dúzia de textos publicados entre 1920 e 1924 revela que a publicação fora das fronteiras do estado ainda era uma atividade incipiente, assumida principalmente pelos dois maiores nomes das letras potiguares, Henrique Castriciano e Luís da Câmara Cascudo, nos anos correspondentes à segunda metade da década (1925-1930) não só o número de textos aumenta como também outros escritores locais entram em cena, a exemplo de Eloy de Souza, Jorge Fernandes, Dioclécio D. Duarte, Octacílio Alecrym, Peregrino Júnior, e Jayme Adour da Câmara. Escritores de outro estado também aparecem assinando textos tecendo referência a personalidades e manifestações culturais potiguares, como Mário de Andrade e Antonio de Alcântara Machado. Acrescentam-se ainda alguns pequenos textos (notas/comentários), sem assinatura, tratando sobre livros, estudos e escritores potiguares, como se verifica nos periódicos *Movimento Brasileiro*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *O Mundo Literário* e *Era Nova*. Neste último caso, observar o que se escreveu sobre os norte-rio-grandenses tornou-se relevante uma vez que havia a possibilidade de se

averiguar as impressões de uma recepção, seja de aceitação ou de crítica, quanto ao que se discutia no momento; assim também de se identificar a existência de uma interação entre um campo de idéias através de um veículo de circulação em contexto mais amplo. Possibilitando-se, assim, a evidência de uma relação não de mão-única, do Rio Grande do Norte para outros estados, mas certa reciprocidade, ainda que mínima, entre esses contemporâneos que produziam o debate naquele momento.

Quanto à transcrição dos textos, procuramos preservar a forma original da sintaxe e do léxico uma vez que não há prejuízo na compreensão da idéia, possibilitando ao leitor atual o acesso ao texto tal como aparece registrado nos periódicos, com as marcas do tempo. Quanto à citação dos textos analisados no decorrer do trabalho, usamos do seguinte critério: o nome do autor, seguido do ano de publicação e o número da página (Ex: CASCUDO, 1920, p.84). Quando não há indicação do número de página no periódico, seguem o nome do autor, o número e o ano da publicação. (Ex. CÂMARA, n. 4, 1929). Para os textos sem o registro da autoria, o título do periódico, o ano de publicação e o número da página (Ex: *Revista do Brasil*, 1920, p.84). Um asterisco ao lado do título do texto objeto de estudo (citado em partes) indicará sua presença nos anexos.

Com relação à estrutura formal, este trabalho está organizado em duas principais partes. Na primeira, encontram-se as CONSIDERAÇÕES INICIAIS com o objetivo de melhor situar a discussão em torno do objeto de estudo frente a questões que se inserem no contexto do debate cultural das primeiras décadas do século XX, relacionadas sejam à modernidade ou à tradição; têm-se ainda aspectos quanto às especificidades dos periódicos no cenário da cultura brasileira, além de esclarecimentos referentes à pesquisa. Na segunda parte, PRODUÇÃO EM REVISTA, encontra-se a leitura dos textos catalogados em periódicos publicados nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais; e de Pernambuco às colaborações presentes no *Livro do Nordeste*<sup>5</sup>. Os capítulos que seguem apresentam como referente, a princípio, o tema proposto nessa produção, o que funcionou para uma associação dos textos catalogados na pesquisa. Assim, a leitura tende a se voltar muito mais para o debate em questão, em alguns casos, do que propriamente o gênero textual com suas especificidades. Os quatro capítulos que compõem esta parte do trabalho tratam principalmente das

---

<sup>5</sup> Esclarecemos que a leitura atual não ignora a existência de revistas locais, uma vez que esta tende a ser uma continuidade da pesquisa realizada no mestrado (Cf. COSTA, 2000), fator determinante deste *corpus*. Naquele estudo, foram analisadas as revistas literárias potiguares: *Letras Novas* (1925), *Nossa Terra... Outras Terras* (1926) e *Cigarra* (1928-1930).

colaborações de escritores potiguares, mas também integram textos de escritores de outros estados que trazem alguma referência sobre o Rio Grande do Norte. O primeiro capítulo, “Repercussões da vida cultural do Rio Grande do Norte”, trata da visão dos escritores potiguares sobre a vida literária de seu estado como também dos registros literários locais articulados com traços do regional e do moderno. O segundo capítulo, “Cultura e Raça em foco”, trata da discussão em torno da identidade do brasileiro como também do registro do elemento sertanejo como matéria literária. No terceiro capítulo, “Canto e Contos no Sertão”, a ênfase recai sobre as colaborações com foco na tradição pelo viés da cultura popular. No quarto e último capítulo, “Sob a Simbologia Antropofágica”, a leitura é sobre os textos que, de algum modo, tendem a uma articulação com as idéias antropofágicas do final da década de 1920.

Seguem ainda as “Considerações Finais”, em que buscamos sintetizar, a partir dos elementos analisados, uma compreensão das práticas culturais e literárias de um pequeno grupo de escritores presentes em veículos de comunicação nos anos de 1920, de forma que ao passar em revista as colaborações desses escritores vários aspectos do modernismo brasileiro acabaram por ser re-visitados, dando mostra da articulação dessas colaborações com o contexto de sua anunciação, ou seja, com as características gerais da dinâmica cultural do país no início do século XX.

Por fim, encontram-se, nas “Referências Bibliográficas”, os referenciais de apoio para leitura e análise do material objeto de estudo, e, nos “Anexos”, alguns dos textos analisados e citados no trabalho<sup>6</sup>, com o objetivo de ilustrar e servir de apoio às leituras realizadas.

---

<sup>6</sup> Referências textuais catalogadas na pesquisa, porém não selecionadas para análise (e não reproduzidos nos anexos), haja vista o corpus construído: CASCUDO, Câmara. *Canções que a vida me ensinou (Era Nova, 1925)*; \_\_\_\_\_. *O Malvado de S. Christovão (Feira Literária, v. 10, out. 1929)*; \_\_\_\_\_. *Laurindo Leão da Faculdade do Recife (Movimento Brasileiro, ano 1, n. 10, out. 1929)*; \_\_\_\_\_. *O poema para a coroação do Imperador no Japão (Movimento Brasileiro, ano 1, n.10, out. 1929)*; CASTRICIANO, Henrique. *Messina (Revista do Brasil, ano VI, v.17, n. 67, jul. 1921)*; \_\_\_\_\_. *Lembranças de Bilac (Revista do Brasil, ano IX, v. 27, n. 105, set. 1924)*; Notas/comentários: *Um livro de Luiz da Camara Cascudo (Movimento Brasileiro, ano 1, n. 11, nov. 1929)*; *Vida fútil (Mundo Literário, ano I, v. 3, n. VII, nov. 1922)*; *Como se higienizaria Natal (Revista do Brasil, ano V, v. 15, n. 57, set. 1920)*; *LUIS DA CÂMARA CASCUDO – López do Paraguay – Natal– 192. (Revista de Antropofagia, ano I, n. 4, ago. 1928) – A. de A. M.*

## **PARTE I**

### **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

Como neste estudo o foco de análise é a produção de escritores publicada em periódicos que circularam na década de 20 do século XX, a discussão se desenvolverá em torno da problemática de pontos básicos que, de certa forma, caracterizam a ideologia desse período: a modernidade, o modernismo, a tradição e a identidade cultural. Sem a pretensão de discorrer a fundo sobre estes conceitos como também sem querer minimizar a ampla complexidade que os circundam, queremos deixar claro, sumariamente, o viés de compreensão ao qual nos detemos para a leitura do objeto de nossa pesquisa.

A modernidade, de acordo com Marshall Berman (1986), se caracteriza por um tipo de “experiência vital” compartilhada pelos indivíduos quanto ao tempo e ao espaço, de si mesmo e dos outros, em constante transformação. Para Walter Benjamin (1989; 1994), a experiência da modernidade se traduz em vivências e narrativas que se norteiam por uma busca de sentido inscrito nas imagens através de uma memória coletiva<sup>7</sup>. Entretanto, segundo este filósofo, a experiência moderna é entendida como “experiência vivida do choque”. Ele percebe, por exemplo, que a modernidade cultural enquanto produto do capitalismo constrói e destrói coisas belas, ou seja, promove a “experiência da pobreza”. Um dos exemplos radicais da arte e da literatura moderna que Walter Benjamin lança mão é Baudelaire. No artigo “Sobre a Modernidade”, de 1863, Baudelaire identifica a modernidade como “o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Segundo COMPAGNON (1996), a modernidade baudelairiana traz em si mesma o seu oposto. De um lado, tem-se a idéia do moderno representado pela perspectiva da transformação inerente a um futuro aberto e, de outro, a idéia do tradicional representado pelo antigo que insiste em permanecer. O interesse de Benjamin pelas alegorias baudelairianas, segundo Martha D’Angelo (2006, p. 249), “está relacionado à possibilidade que elas oferecem de recuperação desse olhar poderoso capaz de identificar o resto das coisas em pequenos fragmentos. O fragmento é visto, neste caso, como miniatura do mundo e representação do espírito de uma época”.

Fredric Jameson, no texto *Modernidade Singular* (2005), observa que uma das inevitáveis dimensões do conceito de modernidade foi o de modernização. Para este autor, “a modernidade sempre teve algo a ver com a tecnologia (pelo menos nos ‘tempos modernos’) e,

---

<sup>7</sup> No texto *A modernidade e os modernos*, que trata das experiências de passagem do século XIX ao século XX, Walter Benjamin enfatiza a percepção da “cultura no plural” (no sentido material, mística, psicológica e social) sempre em função de uma associação coletiva (BENJAMIN, 2000).

dessa forma, em última análise, com o progresso” (JAMESON, 2005, p. 16). Por modernização social podemos entender, através de Max Weber (1983), as características do processo social deflagrado, sobretudo a partir da revolução industrial dos fins do século XIX e início do século XX, que gerou fenômenos de urbanização, industrialização crescente, notáveis mudanças nas esferas científicas, tecnológicas e ideológicas<sup>8</sup>. O espírito moderno, produto das novas e ambíguas experiências vivenciadas nesse contexto, está na base do processo histórico do modernismo, fenômeno da modernidade compreendido “antes de mais nada [...] como um estilo. Uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação. Implica uma visão de mundo”(COELHO NETO, 2001, p.15). Enquanto movimento de amplo espectro cultural, mais do que uma profunda revolução artística, o modernismo expressou uma nova forma de ver, sentir e interpretar o que então se vivia.

No contexto brasileiro, segundo Antonio Candido, o modernismo corresponde, no sentido amplo,

... ao movimento cultural brasileiro de entre duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro” (CANDIDO, 1976, p. 134).

Em estudo sobre o modernismo, Alfredo Bosi afirma que se pode compreendê-lo como “algo mais que um conjunto de experiências de linguagens” porque este representou, também, “uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1994, p. 332). Assim, para este estudo, a modernidade cultural brasileira está sendo pensada de forma processual e em íntima conexão com os espaços urbanos e regionais que demarcam as trajetórias individuais e coletivas dos intelectuais do país, dentro da dinâmica política, econômica, social e cultural que estão na base do processo de um Brasil moderno<sup>9</sup>. Em função disso, é preciso ter em mente o fato de

---

<sup>8</sup> Para Raymundo Faoro (1992, p.2), “a modernização, ao contrário da modernidade, cinde a ideologia da sociedade, inspirando-se mais na primeira do que na segunda”. A compreensão é de que o desenvolvimento está ligado à idéia de modernidade, que no seu processo compromete toda a sociedade, ampliando o raio de expansão de todas as classes, revitalizando e removendo seus papéis sociais. Porém, isso, segundo o autor, é diferente de modernização, que não segue uma lei natural, chega à sociedade por meio de um grupo condutor que procura moldar, pela ideologia, uma certa política de mudança.

<sup>9</sup> Segundo Ruben G. Oliven (2001), no Brasil, a modernidade, freqüentemente, é vista como algo que vem de fora e que deve ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo. O pensamento da intelectualidade brasileira tem oscilado no que diz respeito a estas questões. Assim, em

que, na dinâmica modernista brasileira, “o sentido do moderno mostra-se bastante polêmico, impondo-se pelo seu caráter polissêmico” uma vez que, conforme observa Mônica P. Velloso (2006, p. 2),

se de um lado, ele é prontamente associado à materialidade das conquistas científico-tecnológicas e ao desenvolvimento do processo urbano-industrial, de outro, é marcante a sua vinculação à esfera das idéias e das representações, enfatizando-se a urgência de construir um “modo de ser nacional”, capaz de traduzir o pensamento brasileiro e o lugar desse no contexto civilizatório internacional.

Por sua vez, o modernismo enquanto fenômeno estético-cultural está sendo entendido como um amplo movimento de idéias renovadoras (e de reação pela valorização da cultura brasileira) que estabeleceu conexões entre a arte e a política, caracterizando-se por uma grande heterogeneidade. Por conseguinte, a compreensão é de um modernismo cujas idéias iniciais circularam pelos principais núcleos urbanos do Brasil, nas mais diversas regiões, antes mesmo do ano definidor de 1922, e que depois se alastraram pelo país, assumindo características cada vez mais diferenciadas a partir da década de 1930<sup>10</sup>. Um movimento cujas coordenadas estético-ideológicas englobaram, conforme assinalado por Antonio Candido (1976, p. 110), “a tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresenta como forma de expressão)”. Tensão essa que deu forma à dialética do localismo e cosmopolitismo, a qual manifestada pelos moldes mais diversos, segundo o citado crítico, regeu a experiência literária e espiritual brasileira (CANDIDO, 1976, p. 109-110). Em tal processo, as realidades regionais se destacaram com suas especificidades culturais, como propostas para a formação de uma nova tradição (moderna) no sistema literário nacional, trazendo à tona elementos até então ausentes ou menosprezados<sup>11</sup>.

Considerando que uma discussão sobre cultura sempre remete à experiência histórica, tradição cultural passa a ser um conceito relevante a demarcar a evolução da experiência cultural brasileira. Nesse contexto, é importante observar que o entendimento da gênese

---

certos momentos, a cultura brasileira é profundamente desvalorizada pelas elites, tomando-se em seu lugar a cultura européia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo de modernidade a ser alcançada.

<sup>10</sup> Perspectiva semelhante é desenvolvida por GOMES (1993) e VELLOSO (1996), ao mostrar que ao longo dos primeiros anos do século XX já vinham sendo esboçadas, na dinâmica social e cultural brasileira, as máximas do ideário da modernidade, cujos aspectos, de alguma forma, apareceram ligados ao modernismo ou às suas idéias, as quais não podem ser compreendidas univocamente.

<sup>11</sup> Cf. a respeito de contribuições regionais no modernismo LEITE (1978), AZEVEDO (1996), ARAÚJO (1995).



cultural de um povo passa por um conjunto de aspectos da tradição da cultura que se amplia para além de um sistema específico, devendo, pois, ser compreendida não apenas como “formas de conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade” (BORNHEIM, 1987, p. 20). Em meio à diversidade de definições quanto ao complexo conceito de cultura, há um certo consenso sobre o fato de que a cultura é aprendida, que ela permite a adaptação humana ao seu ambiente natural, que ela é variável e que se manifesta em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais, de forma que “cultura supõe sempre processos de contato” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 13). Observa-se, pois, a idéia de cultura como “um modelo auto-reflexivo de um grupo social, do qual a literatura – ou, em sentido mais amplo, a produção escrita – participa tanto na qualidade de formação simbólica quanto na condição de sistema social e cultural específico” (OLINTO, 2003, p. 75). Sendo assim, estamos pensando a identidade cultural enquanto um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos em um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço. Desse modo, a identidade cultural é vista como uma forma de identidade coletiva característica de grupos sociais que partilham atitudes semelhantes, em meio às especificidades.

Vale lembrar que, no caso do Brasil, o sistema cultural está longe de uma homogeneidade. Somos híbridos culturais<sup>12</sup> e vemos esse processo como um fator de potencialização de faculdades criativas influenciadas pelas diferenças étnicas, pelas desigualdades sociais e regionais e pelos desenvolvimentos históricos diferenciados. Em função disso, partimos da compreensão, conforme Stuart Hall, de que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 1997, p. 53. Grifo do autor). Neste sentido, a nação apresenta-se como uma “comunidade simbólica”, e a cultura nacional como sendo constituída de inúmeras

---

<sup>12</sup> A partir das manifestações culturais latino-americanas, Néstor García Canclini (2006) reflete sobre o hibridismo cultural. Para ele o fenômeno explica como a cultura está cada vez mais baseada na mescla entre elementos tradicionais e a modernidade. Canclini pensa a modernidade latino-americana sob o argumento de que esta havia produzido uma modernidade caracterizada pela mistura de culturas, pela proliferação de estratégias e pela pluralização de temporalidades. Mostra que o conceito de hibridismo abrange conjuntamente contatos interculturais, por fusões raciais ou étnicas, dando forma à mestiçagem e ao sincretismo de crenças e outras misturas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual. É válido salientar que uma das questões básicas que se destaca nos usos contemporâneos do termo hibridismo é a ruptura com a idéia de pureza e de determinações unívocas. “A hibridação não só se refere a combinações particulares de questões díspares, como nos lembra que não há formas (identitárias, materiais, tecnologias de governo, etc.) puras, ainda que essa mescla não seja intencional. Esse novo híbrido é uma ruptura e uma associação ao mesmo tempo, uma simultaneidade impossível do mesmo e do outro” (MATOS, 2007, p. 188).

identidades étnicas, religiosas, raciais, de gênero e de padrões culturais. Considerando que a cultura representa um conjunto de valores e objetos compartilhados por um grupo humano relativamente coeso, compactuamos, então, com a idéia de que não há como tratar de cultura como tradição sem levar em conta a memória, entendendo-se, pois, que “a memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido de trabalho produzido, acumulado e refeito através da História” (BOSI, 1987, p. 53-54).

## **As revistas como um lugar de memória**

Hablar de las revistas es hablar de la gran memoria, de la obra de escritores, narradores, ensayistas, críticos y poetas. Es hablar del punto de encuentro de expresiones literarias, de pensamiento, de generaciones. Desde allí es que la memoria de nuestra literatura encuentra un espacio necesario, de difusión, y de huella que va quedando para las nuevas generaciones, como la marca de los dinosaurios que se han encontrado en estas tierras de fin de mundo (José Osório).

Os estudos sobre memória, tendo em vista a sua relação com as muitas áreas de conhecimento, em várias dimensões e em diferentes épocas, apontam para a possibilidade de se diferenciar dois tipos de memória, ampliando o conceito comumente usado apenas como lembrança do passado, retida na consciência: um tipo como algo mais abstrato enquanto codificação de experiências, vivências corporais, sensoriais em nível de inconsciente; outro que se demonstra através de objetos concretos ou representações simbólicas, como monumentos, edificações, imagens, textos e objetos diversos. Neste segundo caso, na condição de patrimônio concreto, as suas representações se inscrevem como elemento de manutenção uma vez que representam uma memória fixada, diferenciada da memória oral que, por não ser fixada, se torna passível de esquecimento e recriações, devendo se transformar em vivência a fim de ser assegurada sua permanência. Já as representações concretas tendem a se manter, ainda que distantes ou esquecidas de contatos diretos.

Na história da sociedade moderna, o recurso da escrita apresenta-se como um suporte por excelência para a memória. Fatos e indivíduos podem ser esquecidos, porém as marcas manifestas de uma ação social em tempos e lugares determinados são passíveis de serem revisitadas através da rede de significados impressos em registros que muito poderão revelar sobre a dimensão da ação dos atores sociais, sejam relacionados a casos e episódios específicos ou a aspectos mais amplos da vida sociocultural. De forma que os meios impressos, a exemplo de livros, jornais, revistas e cartas, têm possibilitado o contato com idéias e fatos que dinamizam o meio social em épocas e lugares determinados, tornando

acessível a futuras gerações registros a respeito das práticas sociais e de questões postas em circulação em diversificados momentos históricos.

Assim, os registros publicados em periódicos, a exemplo de revistas, acabam por funcionar como chave de acesso a uma série de práticas passíveis de uma compreensão da atividade intelectual direcionada a esse tipo de publicação relegada, muitas das vezes, ao esquecimento e ao silêncio social. Isso porque tais registros são possuidores de significados que excedem a condição de meros registros esparsos e efêmeros, dada a natureza do periódico, uma vez que tendem a reunir sentidos históricos, sociológicos e estéticos, revelando um modo de pensar e fazer integrados ao contexto em que surgem, construindo uma memória de um tempo e espaço específicos. Em estudo amplo sobre revistas, Ana Luiza Martins (2001, p.46) observa que “o caráter fragmentado e periódico da revista é seu traço recorrente, imutável nas variações geográficas e temporais onde o gênero floresceu, resultando sempre em publicação datada, por isso de forte conteúdo documental”.

É consenso, para os estudos da evolução das idéias críticas e estéticas que marcaram os movimentos literários nacionais<sup>13</sup>, o papel representado pelos periódicos e a importância da pesquisa em torno destes instrumentos tidos como expressão de grupos intelectuais que deram forma ao debate resultante das questões em voga em determinado momento. Desse modo, por ser instrumento de expressão cultural, o material publicado em periódicos, a exemplo das revistas – sejam poemas, contos, crônicas, trechos de romances, artigos ou ensaios críticos, notas, comentários, desenhos, fotografias e anúncios – significa um convite à compreensão e também à discussão da trama social, das determinações culturais, políticas e econômicas historicamente situados em diversos espaços da sociedade brasileira. No estudo *Memória coletiva e teoria social*, Myrian Sepúlveda dos Santos (2003, p. 188) assinala que:

A partir da compreensão de que memórias coletivas são constituídas e constitutivas, podemos afirmar, por exemplo, que jornais, livros, panfletos, romances populares, figuras, vinhetas, e demais tipos de lugares da memória desempenharam um papel importante na formação de uma comunidade imaginária, que, por sua vez, foi capaz de sustentar a idéia de um Estado-Nação e o sentimento de pertencimento presente na base de uma série de práticas sociais voltadas para defesa do nacionalismo.

Um momento-chave de maior ação dos periódicos no cenário da cultura brasileira é, sobretudo, o do modernismo. Período no qual tomam destaque dois principais centros – São

---

<sup>13</sup> Cf. nota nº. 1 da introdução deste trabalho.

Paulo e Rio de Janeiro –, simultaneamente a outros centros e espaços ditos provincianos, nas demais regiões do país, também importantes para uma visão de conjunto da cultura nacional. De uma forma geral, nesses centros, as revistas apresentam-se como instrumentos fundamentais na construção, veiculação e difusão do ideário moderno. “São elas que ajudam a forjar a moderna sensibilidade brasileira, abrindo-se para diferentes leituras e sentidos” (VELLOSO, 2006, p.2).

Um ponto basilar para tais periódicos era o estabelecimento de um foco preciso a definir o perfil de cada publicação, ou seja, uma linha editorial que defendia e traçava os rumos do periódico dentro de um viés mais literário, crítico ou noticioso; nacionalista ou internacionalista, etc. De forma que:

As revistas representam épocas (e, por que não, erigem e sustentam mitos). Sendo assim, só funcionam em perfeita sintonia com o seu tempo. Por isso, dá para compreender muito da história e da cultura de um país conhecendo suas revistas. Ali estão os hábitos, as modas, os personagens de cada período, os assuntos que mobilizaram grupos de pessoas (SCALZO, 2004, 16).

Muito já foi feito quanto à investigação, levantamento e estudo de fontes primárias que compunham o panorama do movimento modernista nas primeiras décadas do século XX<sup>14</sup>. Seja na perspectiva de uma leitura que parte do modernismo do eixo Rio-São Paulo, ou ainda de leituras voltadas para a subjetividade dos participantes diretamente ligados ao movimento, fato é que muitos desses estudos de visão panorâmica em torno do modernismo brasileiro proporcionaram a abertura para uma série de pesquisas voltadas para as manifestações modernistas em diversos centros brasileiros, deslocando o ângulo de visão unilateral do citado eixo e revelando outros aspectos em curso no processo de definição e construção da modernidade cultural brasileira<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Um exemplo disso é o amplo projeto de estudo sobre revistas no contexto do modernismo desenvolvido pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), sob direção de José Aderaldo Castello, do Departamento de Letras da USP, do qual resultaram trabalhos como os de Roseli Oliveira de Napoli, *Lanterna, Verde e o Modernismo* (1970); Cecília de Lara, *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo* (1972); e Maria Lúcia Fernandes Guelfi, *Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte* (1987).

<sup>15</sup> Compondo esse leque de pesquisas, especificamente relacionadas a estados da região Nordeste, encontram-se: *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* (AZEVEDO, 1996); *A Revista Novidade: contribuição para o estudo do modernismo em Alagoas* (COSTA, 1979); *Contribuição à história da Paraíba: estudo da revista Era Nova* (SILVA, 1980); *O Modernismo na poesia cearense: primeiros tempos* (AZEVEDO, 1995); *O canto de Cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte nos anos 20* (COSTA, 2000).

Um dos principais caminhos trilhados pelos pesquisadores tem sido a exploração de fontes primárias, documentais<sup>16</sup>, notadamente os periódicos de grupos modernistas ou aqueles surgidos em meio a grupos que, de uma forma ou de outra, participaram do debate em curso no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A relevância dessas fontes primárias se destaca principalmente no sentido de que “os elementos indispensáveis ao traçado objetivo da visão ampla possam ser conhecidos em suas diversificações e constantes” (LARA, 1972, p. 7).

As revistas, enquanto um instrumento que agrega um número de pessoas – escritores, editores, etc.–, criam identificações e a idéia de pertencer a um determinado grupo, construindo, assim, uma certa identidade. Basta observar a postura advogada pelas revistas que surgiram ao longo do período modernista em diferentes regiões do país. Articulando-se frente a propósitos bem definidos, algumas das revistas literárias desse período surgiam como produção de grupos de intelectuais que formavam as várias correntes “até em oposição dentro da ‘frente ampla’ do modernismo: dinamistas, primitivistas, nacionalistas, espiritualistas, desvairistas e independentes” (HELENA, 1989, 51). Definido um propósito editorial, as revistas do período modernista brasileiro veiculavam, por meio de seu material impresso, aspectos de um perfil tanto de um grupo quanto de uma época, traçando uma identidade que, embora semelhante a outros grupos e espaços pela performance desenvolvida, singularizava uns e outros em função de uma realidade própria, local. De forma que, passadista ou progressista, moderno ou regional, vários foram os discursos que delimitaram os limites da proposta modernista, configurando-se, assim, pode-se dizer, não uma única, mas diversas formas de manifestação modernista no processo de formação da cultura nacional. Por conseguinte, aos periódicos literários é atribuído o papel de explicar, justificar e divulgar os matizes estéticos e ideológicos desses intelectuais que dariam forma ao conjunto da moderna literatura brasileira. Através das revistas, é possível, então, conhecer o perfil do que se produzia e do que se discutia em face das novas idéias e ao calor da receptividade crítica.

Ao refletir sobre as posições estéticas de uma das principais revistas do período modernista, *Klaxon* (SP/1922), Cecília de Lara assinala que:

O manifesto proclama uma aspiração de atualidade, em termos de vida e o desejo de não ignorar nenhum campo da cultura: “KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade” por isso busca suas linhas na realidade ampla que a cerca sem fechar-se em

---

<sup>16</sup> Além das revistas literárias, corroboraram também uma grande quantidade de material como esparsos em jornais, cartas, entrevistas, depoimentos e obras.

nacionalismos estreitos. Diz-se “internacionalista”, porque não ignora a existência da humanidade.

O aspecto mais significativo do manifesto é a proclamação de “atualidade” de KLAXON, entendida como mergulho na realidade global da época. Interpretamos esta atitude como desejo de fugir às utopias – erro no qual o futurismo caiu (LARA, 1972, p.30-31).

Quando analisa a revista paulistana *Terra Roxa e Outras Terras* (SP/1926), a autora Cecília de Lara afirma que:

[A revista tem] ...a intenção de trazer à tona, não só as manifestações artísticas, mas nos fatos, nos comportamentos – no presente ou no passado – os indícios de um “caráter” brasileiro, no âmbito amplo e profundo do homem e da cultura brasileira.

Assim, critério máximo de valorização é o “brasileirismo”, bem como a falha mais rigorosamente censurada é a imitação estrangeira (LARA, 1972, p. 40).

Traçando aspectos para um projeto estético, as revistas punham na ordem do dia questões referentes à realidade geral, nacional, como também à realidade singular, local, geradas à luz de um processo interno de tensão entre o elemento já existente e o elemento advindo com a modernização. Um exemplo disso é a revista carioca *Estética* (RJ/1924-1925) que, embora dando continuidade a *Klaxon*, aparece “perdendo-se a faceta polêmica e o arrojado internacionalismo e ecletismo, e acentuando-se o interesse pelo nacionalismo estético”. (HELENA, 1989, p. 54). Por sua vez a revista *Festa* (RJ/1927-1929/1934-1935) traz uma acentuada valorização do caráter simbolista ao propor a aliança entre a arte e a religiosidade, dando ênfase ao que o modernismo tinha abandonado. A revista paulista *Terra Roxa e Outras Terras* (SP/1926), cujos propósitos era consolidar o projeto modernista iniciado por *Klaxon*, focaliza a questão do elemento autóctone, dando destaque à questão do “brasileirismo” por meio de textos abordando diversos aspectos da vida cultural e estética sem criar polêmica. Já a *Revista de Antropofagia* (SP/1928) aparece no final da década com o intuito de realizar “um balanço crítico e contundente nos saldos deixados pela rebeldia literária da ‘Semana’” (BOAVENTURA, 1985), trazendo críticas tanto no plano da linguagem, quanto no plano das idéias e programas, profanando os mitos da cultura oficial.

Tomando como referência as revistas do Nordeste, para ficarmos nos dois principais eixos (o centro-Sul e o Nordeste)<sup>17</sup>, observa-se que naquele momento o movimento das idéias transitava em meio às repercussões do movimento modernista eclodido em São Paulo e aos propósitos do regionalismo de Pernambuco, tendência de cunho tradicionalista liderada pelo escritor pernambucano Gilberto Freyre<sup>18</sup>. Essas duas vertentes [modernismo e regionalismo], diferentes e complementares, possibilitaram o surgimento de posturas distintas na esfera cultural.

No estudo *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco* (1996), Neroaldo Pontes de Azevedo destaca o papel exercido por Joaquim Inojosa, “o embaixador da intelectualidade moderna”, enquanto articulador das idéias modernistas em Recife e responsável em “apertar os laços entre o Norte e o Sul”. Um dos suportes para isso foi o fato de Joaquim Inojosa tornar-se representante da revista *Klaxon*, conseguindo assinaturas e divulgando o periódico. Há indicações também do referido escritor ter divulgado a revista *Estética e Terra Roxa e Outras Terras*, revelando o meio pernambucano como um campo propício às atividades intelectuais<sup>19</sup>.

Quanto às duas revistas literárias de referência no início da década de 20 em Pernambuco, *Revista do Norte* (out. 1923) e *Mauricéia* (nov. 1923), Neroaldo Pontes de Azevedo destaca:

Não há por parte da revista [*Revista do Norte*] a pretensão de iniciar um movimento novo qualquer. Conscientemente adota a perspectiva, detectada como em voga no momento, de voltar-se para a região no que ela tem de tradicional, de típico. Por outro lado, a insistência na busca da cor local sugere uma perspectiva de valorização do que há de pitoresco, de exótico, nos diversos Estados da região. **Localismo, mais do que propriamente regionalismo, é o que define a intenção do periódico** (AZEVEDO, 1996, p. 113. Grifo meu).

---

<sup>17</sup> Mesmo considerando que nas variadas regiões do Brasil as manifestações ligadas ao modernismo tenham sua significância na história literária nacional, esclarecemos que essa pesquisa se deterá às regiões Sudeste e Nordeste, das quais têm destaque apenas as cidades onde foi identificada a presença de textos de escritores potiguares publicados em revistas.

<sup>18</sup> Segundo Neroaldo Pontes de Azevedo (1996, p. 175), “no início da década, quando chegou a Pernambuco, através de Joaquim Inojosa, a notícia do movimento modernista eclodido no sul do país, já se fazia sentir um apelo para a retomada do regionalismo [...]. A ação de Gilberto Freyre e as atividades do Centro Regionalista reforçarão tal tendência”.

<sup>19</sup> Neroaldo Pontes de Azevedo registra que “Prudente de Moraes, neto, em carta de 19 de novembro de 1924, pede a Inojosa que divulgue *Estética*, enviando-lhe dez exemplares. Mais tarde, em carta de 22 de janeiro de 1926, anunciará *Terra Roxa e Outras Terras*, pedindo propaganda. Também Sérgio Milliet, a 20 de janeiro do mesmo ano, pede que Inojosa consiga assinaturas da revista” (AZEVEDO, 1996, p. 51).



**Mauricéia** contém, desse modo, no seu ecletismo, uma amostragem significativa do que se fazia em termos de literatura no período curto de sua sobrevivência. Considerada a maior parte de sua produção, a revista acaba por revelar o quanto era necessário lutar por uma renovação literária, no Recife de 1923 e início de 1924. Vendo-se o conjunto das publicações, **não se pode falar de Mauricéia como de uma revista modernista, mas foi certamente uma das armas na luta pela divulgação do modernismo em Pernambuco** (AZEVEDO, 1996, p. 59. Grifo meu).

Outras revistas adquirem destaque nos demais estados do Nordeste nos anos 1920; num contexto onde Pernambuco aparecia como centro de desenvolvimento econômico e intelectual. Assim registram-se: *Novidade* (1929), de Alagoas; *Maracajá* (1929), de Fortaleza; *Era Nova* (1921-1924), da Paraíba; *Terra Natal* (1922-1924), *Letras Novas* (1925), *Nossa Terra... Outras Terras...* (1926) e *Cigarra* (1928-1929-1930) do Rio Grande do Norte. Sobre as três primeiras revistas, existem estudos já realizados no sentido de compreender seu papel em tempo e espaço próprios<sup>20</sup>. Quanto às revistas natalenses, com exceção da primeira, foram objetos de meu estudo do mestrado concluído em 2000 (UFRN). Na ocasião, foi possível observar que havia um clima de discussões entre a intelectualidade que fazia o momento literário de então sobre o sentimento de renovação cultural dominante nos anos 1920. Discussões, certamente, resultantes das manifestações coletivas em grêmios, cafés, saraus literários em casa de particulares – como Luís da Câmara Cascudo – presentes em Natal; uma "tradição" que marcou o século XIX e início do século XX no Brasil.

As revistas natalenses em questão surgiram, pois, sob um solo que não estava de todo aquém ao processo de formação/transformação cultural presente nas primeiras décadas desse último século, ainda que num meio tipicamente provinciano, marcado pelo descompasso político, econômico e social. No espaço de tais revistas, intelectuais norte-rio-grandenses e colaboradores de outras regiões esboçaram o ideário de uma prática literária e cultural que respondia ao debate cultural manifesto no Brasil da terceira década do século XX. Em função disso, em meio a uma postura temática eclética e à tensão entre passado e presente, tradicional e moderno, as revistas natalenses em foco traziam registros de uma prática literária marcada por um paradoxo: de um lado, conservavam traços de uma cultura finissecular, romântico-parnasiana de ares cosmopolitas; de outro, punham em evidência aspectos de renovação da mentalidade artístico-cultural sob reflexos da estética modernista. Nesse processo, o elemento regional como matéria de expressão configurava-se no pensamento da intelectualidade local

<sup>20</sup> Cf. a respeito COSTA (1979), SILVA (1980), AZEVEDO (1982; 1995).

que, aos poucos e de modo singular, o integrava a uma nova forma de expressão artística, sobressaindo daí o forte desejo de ser moderno. Assim, a exemplo de outros no Brasil, os periódicos natalenses serviram de instrumento de registro e divulgação de um discurso estético-ideológico capaz de produzir e dialogar, ainda que, em alguns casos, de forma acanhada e contraditória, com novos valores no campo da cultura, contribuindo no processo de definição da moderna cultura nacional.

Postas na relação de comparação quanto ao papel exercido por cada uma dessas revistas no processo de formação da modernidade cultural brasileira, nota-se que seus avanços e limites representavam, certamente, um reflexo da ordem cultural existente no meio nordestino-grandense de então, característico de um Brasil onde o "atraso" sempre foi contrapeso na balança do processo da modernidade literária, cultural, social e econômica (Cf. SCHWARZ, 1987). Mesmo assim, serviram de veículo propagador de idéias de renovação cultural, a exemplo de outras revistas do período, trazendo para o debate local elementos da vida cultural nacional, como também possibilitando a inclusão das representações do cenário local para o debate nacional.

As questões postas pelas revistas natalenses analisadas durante os estudos do nosso mestrado – quanto às práticas literárias e o papel desses periódicos no contexto local, pontuando um lugar comum no debate cultural brasileiro da época – abriram novos questionamentos, os quais se deveram, principalmente, à existência de uma produção de escritores potiguares em revistas de outros estados, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro, espaços onde, diga-se de passagem, se deram os maiores embates no período de definição e consolidação do modernismo brasileiro.

Considerando isso, uma hipótese-base passou a se articular. Partindo do fato de que a produção veiculada nas revistas literárias, produzidas no Rio Grande do Norte nos anos de 1920, dava mostra de uma prática modernista em confluência com o regionalismo, haveria a possibilidade de um diálogo e, mais especificamente, de uma contribuição dos escritores potiguares no debate cultural no momento de definição do modernismo brasileiro e, assim sendo, seriam esses escritores também co-participantes do processo de formação da modernidade cultural brasileira, naquele momento?

Por outro lado, publicar em periódicos literários de grande atuação no modernismo brasileiro tende a caracterizar que os escritores do Rio Grande do Norte não se prendiam à postura exclusivamente localista defendida no período pelo líder intelectual Gilberto Freyre em Pernambuco. Essa abertura da produção local para a recepção modernista pode ser um indício de que aspectos constitutivos de uma tradição literária no estado estariam no lastro

definidor da formação cultural brasileira. Contudo, somente uma leitura dando conta dessa produção veiculada em revistas de outros estados brasileiros nas primeiras décadas do século XX (anos 1920) poderia confirmar, ou não, o que por ora se conjectura.

Resolvemos aceitar o desafio. Isso porque trabalhar com um material distante no tempo e no espaço requer alguns cuidados, seja porque é preciso tentar olhá-lo com as lentes da época em que foi publicado, seja porque se trata de um material veiculado a um tipo de publicação com características próprias – revistas literárias – cujo objetivo era a difusão de idéias em torno de um projeto estético-ideológico.

Entendemos que os registros publicados nos periódicos que circularam no mais agitado decênio do modernismo brasileiro, anos de 1920, ajudam a compreender a atividade intelectual direcionada a este tipo de publicação cuja produção relegada hoje, muitas vezes, ao esquecimento e ao silêncio social, pode ser reveladora de elementos fundamentais para entendimento de práticas definidoras da identidade de um grupo e de uma época. A compreensão é que, embora representem apenas fragmentos de um espaço e de um tempo relacionados a um grupo específico, tais registros, pelos aspectos de forma e conteúdo, possibilitando-nos revisitar dados da memória coletiva da primeira metade do século XX.

## Universos intelectuais distintos e complementares

Acentua-se a diversidade regional para a melhor compreensão da unidade nacional.

(Antonio Candido; J. Aderaldo Castello,  
*Presença da Literatura Brasileira*)

As primeiras décadas do século XX coroam, definitivamente, na história cultural brasileira, a efetivação do processo renovador que traçaria novos rumos na experiência intelectual nacional. Momento em que acentuadas diferenças de mentalidades proporcionaram acirradas polêmicas frente às propostas de vanguardas advindas com a modernidade cultural. A historiografia literária está cheia de exemplos de conflitos, enfrentamentos gerados em torno da intelectualidade de então, de modo que, nas primeiras décadas desse século, por ser uma fase de “busca de definições”, ocorreu a formação de grupos de intelectuais que se dividiram ideologicamente. Uma série de manifestos e revistas, de duração efêmera, surgiu como instrumento de divulgação de idéias. Relacionados às vezes dentro de uma forte tensão, esses instrumentos de divulgação conjugavam duas faces complementares: um “projeto estético” referente às inovações na linguagem; e um “projeto ideológico”, ligado ao pensamento da época. Um exemplo claro disso é visível quando o espírito de renovação e transformação proposto pelo modernismo acentuava a inclusão do elemento local no debate cultural, oferecendo-se como contribuição para o “desrecalque nacional” (CANDIDO, 1976), incorporando, assim, diversas realidades locais. De forma que, dentro da proposta de concretização do projeto estético/ideológico do modernismo brasileiro, é visível a articulação de pelo menos dois grandes eixos: o Centro-Sul, correspondendo ao Sudeste do Brasil, e o Nordeste, os quais defenderam tendências que ora se interpenetravam, ora se chocavam de forma complexa<sup>21</sup>. Se no primeiro eixo, São Paulo e Rio de Janeiro trilham sob os ares da modernidade com a modernização social e a renovação cultural à luz das vanguardas

---

<sup>21</sup> Cf. a respeito da complexa relação entre modernismo e regionalismo o estudo *Modernismo e Regionalismo: anos 20 em Pernambuco* (AZEVEDO, 1996).

européias, no segundo, Pernambuco surge como pólo de referência regional/tradicional para outros estados nordestinos que receberiam os influxos dos dois citados eixos.

Enquanto centros de maior representatividade econômica e cultural, os dois estados do Sudeste (São Paulo e Rio de Janeiro) aparecem como o carro-chefe das principais mudanças no cenário cultural brasileiro. De São Paulo são os principais atores da Semana de Arte Moderna<sup>22</sup>. Com a participação de escritores do Rio de Janeiro, ali o movimento modernista assume “traços radicais sob o aspecto estético e agressivos sob o aspecto polêmico” (CANDIDO; CASTELLO, 1964, p. 13). Desses centros surgem as maiores expressões de idéias inovadoras ligadas aos movimentos culturais Pau-Brasil, Verde-Amarelismo, Anta e Antropofagia. O Manifesto da Poesia Pau-Brasil enfatizava a criação de uma poesia baseada na revisão crítica de nosso passado histórico e na valorização da pluralidade cultural brasileira. Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo reagiram com o movimento Verde-Amarelismo, propondo um nacionalismo mais ufanista, de inclinação nazi-fascista; em 1927, este movimento se transformou na Escola da Anta, tomando como símbolos de nacionalidade o índio tupi e a anta. No ano seguinte, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral revidam o nacionalismo xenofobista da Anta com o Manifesto Antropófago, que incorporava o comunismo, o freudismo e o matriarcalismo, e pretendia "devorar" as influências estrangeiras, aproveitando suas inovações artísticas, mas imprimindo a identidade cultural brasileira à arte e à literatura.

Para autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida a busca de uma nova nação passava necessariamente pela oposição ao passadismo, a busca da atualização e modernização cultural, em sintonia com as vanguardas européias, além da adesão aos novos ritmos da vida urbana. A cidade de São Paulo, com seu dinamismo, suas fábricas, seu progresso, espírito pragmático, sua realidade urbano-industrial, a incorporação das novas tecnologias da sociedade de massas e a imigração européia, representava a base para superação do atraso e garantia da entrada do país na modernidade. Considerado como núcleo moderno do país e palco dos propósitos modernistas, São Paulo funcionou como centro de irradiação do ideário modernista para os demais estados brasileiros que comungaram da agitação intelectual do momento através, principalmente, de periódicos que, em meio a críticas e adesões, levariam aos demais correspondentes da Federação o

---

<sup>22</sup> Oswald de Andrade, no artigo *O Modernismo*, publicado em 1954, afirma que: “se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista [no caso a semana de 22] se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial” (ANDRADE, 1992, p. 127). Sobre o fato de a eclosão modernista ter ocorrido em São Paulo ver também ANDRADE (1972) e SODRÉ (1982).

debate interno sobre a nova ordem de produção artístico-cultural. Nas primeiras décadas do século XX, as revistas literárias publicadas no eixo Rio-São Paulo circulavam pelos diversos estados brasileiros, assim também poetas e escritores de outros estados apareciam como colaboradores dessas revistas, o que proporcionou o intercâmbio de idéias entre aqueles que atuavam no campo cultural do momento. Os estudos sobre o modernismo dão conta de uma conexão mais efetiva entre Mário de Andrade e escritores de outros estados, a exemplo de Manuel Bandeira e Prudente de Moraes Neto, no Rio; Drummond e Pedro Nava, em Minas Gerais; Joaquim Inojosa, em Pernambuco; e Luís da Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte. A propósito dessa inter-relação entre os diferentes estados, apesar de concentrar-se mais em situações ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, o modernista Raul Bopp (1966) assinala a importância para o modernismo de grupos aparecidos nos diversos estados brasileiros<sup>23</sup>, dando ênfase ao que se produzia em outros espaços e pontuando a diversidade da representação cultural brasileira.

Por sua vez, dentre os estados nordestinos, Pernambuco era tido como centro urbano de referência, pólo de maior desenvolvimento econômico e cultural de passagem quase que obrigatória para os estados vizinhos. Recife era “o porto e a praça”, era também a escola superior – com as Faculdades de Direito e Medicina – o centro hospitalar a serviço também dos estados vizinhos, e palco de um panorama artístico e literário de grande expressão nacional<sup>24</sup>. Se pelo lado econômico representava o monopólio por onde escoava toda a produção da região, pelo lado intelectual, Pernambuco monopolizava o domínio artístico do Nordeste. De forma que, segundo Moema Selma D’Andréa (1992, p. 53),

[...] no nível econômico havia hegemonia de espaços produtores na sua relação de capital ante um mercado externo, como consequência, em nível de região, Pernambuco impunha-se hegemonicamente sobre os estados vizinhos, atrelados a esse conceito de regionalidade. O sentido de pernambucanidade foi, àquela altura, principalmente, a representação da emblemática regional, espécie de mata-borrão no qual os outros estados nordestinos (notadamente seus contíguos Paraíba e Alagoas) foram simbolicamente absorvidos pela glória histórica do “Leão do Norte”.

Em sua análise, D’Andréa revela que para constituição dessa “*via harmônica*” teria que se eliminar toda dialética das diferenças culturais e econômicas, em função de um

---

<sup>23</sup> Como exemplo, inscrevem-se os estados de Minas Gerais, Amazonas, Pará, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte (BOPP, 1966).

<sup>24</sup> Sobre o perfil de Pernambuco no início do século ver *A década de 20 em Pernambuco* (BARROS, 1985).

“equilíbrio harmônico” em dois sentidos: “da região para a nação e da região para os estados” (D’ANDÉA, 1992, p. 53-65). Sob este aspecto, as demais províncias teriam em Pernambuco o centro vital de valores culturais, os quais se apresentavam na defesa de uma tradição; fator esse que em alguns casos funcionou como uma flagrante contradição ou, ao menos, não parece ter seguido à risca o projeto regionalista conforme defendido por Gilberto Freyre em Pernambuco. É o caso, por exemplo, do Rio Grande do Norte cujos estudos historiográficos revelam haver aspectos delineadores de uma postura diferenciada. A esse respeito veremos a seguir.

A região Nordeste do início do século XX, semelhante a outros espaços brasileiros, convivia com o problema da desigualdade econômico-social. Mesmo assim caracterizados, os espaços urbanos das províncias passaram a sofrer o processo de modernização, pondo lado a lado elementos da modernidade e velhos elementos da estrutura social e cultural. Aos poucos, a iluminação elétrica, o cinema, o motor de arranque, automóveis, aviões, etc., passaram a fazer parte de um ambiente visto como "provinciano". Assim, as novas técnicas penetravam no cotidiano e começavam de algum modo a fazer parte do dia-a-dia. Neste clima de convívio entre o passado e o presente (a novidade) que delineava o fenômeno de projeções de uma renovação cultural, não tinha como não prover um conteúdo literário sob novos contornos, muitas vezes, dentro de uma aparente falta de coerência, combinada pela junção de realidades diferentes.

O princípio de conjugar elementos de um mundo moderno aos de um mundo considerado atrasado na produção literária foi para o modernismo brasileiro um achado que, de certa forma, traçaria uma identidade da cultura nacional, a exemplo do caso de Oswald de Andrade<sup>25</sup>. Segundo Humberto H. de Araújo (1995, p. 11),

[...] esse fenômeno pode ter sido muito mais evidente nos poetas modernistas tidos como ‘provincianos’ e/ou ‘regionais’, uma vez que eles, distantes dos grandes centros onde aconteciam as mudanças, adaptaram a seu modo a nova literatura às realidades provincianas e/ou regionais.

Diante disso, torna-se relevante considerar como esse processo se efetivou entre grupos de escritores que deram forma ao legado cultural da época, em realidades tão próximas e diferentes ao mesmo tempo, a exemplo de Pernambuco e Rio Grande do Norte.

---

<sup>25</sup> Referência à análise feita por Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (SCHWARZ, 1987).

Quanto às discussões sobre o modernismo, pode-se dizer que o Rio Grande do Norte e Pernambuco caminharam, às vezes, por vias diferentes, embora sem maiores conflitos. A título de ilustração, sem querer apagar outros discursos, adotemos como referência as posições assumidas pelo pernambucano Gilberto Freyre e o norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo.

Sobre o primeiro, o escritor paraibano José Lins do Rego, no artigo “Gilberto Freyre” (1942, p. 120), assinala:

Havia nessa época o movimento de São Paulo. Gilberto criticava a campanha como se fosse de uma outra geração. O rumor da Semana da (sic) Arte moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha e nem da gritaria dos rapazes do Sul.

Defendendo uma postura contrária aos fundadores do modernismo em São Paulo (Oswald de Andrade e Mário de Andrade), Gilberto Freyre deixa registros de pouca admiração pelos mesmos, conforme se observa nesta citação destacada por Moema Selma D’Andrea ao se referir à discriminação em que os paulistas são envolvidos por parte do líder regionalista ao selecionar os colaboradores para o jornal *A Província*:

Todo o meu empenho é fazer *d’A Província* um jornal diferente dos outros e fiel à sua condição de jornal de província. Autêntico, Honesto. Com a colaboração de alguns dos melhores talentos do Rio e de São Paulo. Mário de Andrade não me interessa: de modo notável, está sendo um admirável renovador de artes e letras brasileiras, mas é artificial em muita coisa. Artificial demais. Oswald de Andrade, também, embora bem mais inteligente e autêntico que Mário. Já tenho assegurada a colaboração de Manuel Bandeira e de Prudente de Moraes Neto: os dois ‘modernistas’ da minha mais pura admiração (FREYRE apud D’ANDREA, 1992, p. 97).

Conforme aponta o estudo desenvolvido por Moema Selma D’Andrea (1992), houve uma notável relação do grupo regionalista de Pernambuco, liderado por Gilberto Freyre, com os modernistas do Rio de Janeiro<sup>26</sup>. Isso se devia à idéia de “reconstrução do país” dentro de um clima político e cultural em defesa do nacionalismo. Nesse contexto, em função do processo de coesão nacional, distinguiram-se duas expressões, caracterizando o que Arnoni Prado (1983, p. 61) denominou de “o modernismo da ordem” e “o modernismo da desordem”.

<sup>26</sup> A esse respeito ver também AZEVEDO (1996).



O primeiro representaria posturas reacionárias, de “falsa vanguarda” – no caso, o grupo do Rio de Janeiro. Já o segundo, representado pelo grupo paulista, pretendia romper com a linguagem oficial, revolucionar a linguagem literária e acertar o passo com os movimentos sociais – idéias anarquistas, proletárias etc. Assim, segundo Moema Selma D’Andrea (1992, p. 96), o movimento literário que se irradia no Nordeste pelas vias do regionalismo teria mais afinidade com os “modernistas da ordem” do que os “modernistas da desordem”, uma vez que estes seriam “acusados de importadores de estrangeirices e cosmopolitas”.

Se o grupo paulista sofreu restrições no meio pernambucano, já no Rio Grande do Norte o diálogo pareceu mais expansivo e freqüente. Neste período, adquirem destaque as atividades exercidas pelo intelectual Luís da Câmara Cascudo, cujo sobrenome intitulava a "Vila Cascudo", espécie de "centro permanente de reuniões literárias, jantares festivos, recitais de músicos, que transitavam por Natal" (Cf. MELO, 1974, p.125). Partidário de uma atitude dinâmica e eclética, Câmara Cascudo "gerenciou" a vida cultural local, proporcionando relações com outros espaços culturais, o que possibilitou o intercruciar de propósitos vigentes no momento, levando e trazendo dados que fundamentavam e davam forma ao debate que se estabelecia, como se pode observar em ARAÚJO (1995, p.46):

Câmara Cascudo trazia para Natal as novidades editoriais do sul do País, resenhando livros, divulgando revistas literárias e incentivando o intercâmbio de publicações com outros estados. O movimento das grandes cidades e os elementos da modernidade passaram a ser comentados com os intelectuais da província, virando assuntos de artigos e crônicas, assim como a conjuntura em que se davam os fatos culturais.

Ao mesmo tempo em que atualizava a província em relação às transformações da modernidade, chamava a atenção para a necessidade de pesquisa da cultura regional...

Dentre os intelectuais que deram forma ao movimento modernista, Mário de Andrade se revela como um dos mais próximos com quem Luís da Câmara Cascudo manteve um intercâmbio de idéias a respeito de literatura e cultura através de correspondências<sup>27</sup>. Tal fato torna-se interessante para observamos que havia a possibilidade de se delinear, dentro da produção literária norte-rio-grandense, um projeto estético capaz de compactuar com a proposta defendida por Mário de Andrade: a construção de um referencial literário de âmbito nacional, distinto da ótica regionalista, e mediante a proposta de se atingir um "brasileirismo"

---

<sup>27</sup> Cf. a respeito de cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade (GOMES, 1999).

pleno. Em outras palavras, isso significaria empregar ao objeto artístico as constâncias sintáticas de expressão nacional, da terra e da sua realidade, sem o ranço do "exotismo" e do tom "característico", de forma que as diferenças regionais estivessem dentro de um projeto de nação.

O Rio Grande do Norte, assim como outros espaços do Nordeste, neste período da segunda metade da década de 1920, conviveu com a presença da visão crítica desse mestre do modernismo que foi Mário de Andrade<sup>28</sup>. O contato com o pensamento crítico desse intelectual dava-se formalmente por meio de seus livros e artigos ou ainda através do espaço informal das correspondências trocadas com intelectuais contemporâneos seus, a exemplo de Luís da Câmara Cascudo. Neste intercâmbio, o natalense passava a ser um conhecedor de textos como *Paulicéia Desvairada*, *Pau-Brasil*, *A Escrava que não é Isaura*, *Losango Cáqui*, etc., revelando que "a difusão nacional e ao vivo do Modernismo ocorreria então sob a influência da questão nacional, desencadeada pelo manifesto oswaldiano, mesclada às definições de poesia moderna" (DANTAS, 1991, nota 4, p.192).

Tal contexto torna evidente que Câmara Cascudo estava mais articulado com os modernistas de São Paulo, embora aparecesse como uma figura informada dos mais diversos espaços nacionais ou estrangeiros, conforme depoimento de Joaquim Inojosa, divulgador do modernismo em Pernambuco:

O Sr. Luís da Câmara Cascudo conhece todo o Brasil, e trabalha numa obra de aproximação mental entre os escritores argentinos e brasileiros, especialmente nortistas. Mantém, com os primeiros, assídua correspondência, informando-os da movimentação literária do nosso país (INOJOSA, 1962, p. 113)<sup>29</sup>.

Câmara Cascudo transitou, através de viagens e correspondências, por outros estados brasileiros como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Neste último, freqüentou a faculdade de Direito e ambientes que se configuravam como alternativas para a vida literária como jornais e "cafés". Esteve, assim, como outros intelectuais de diversos estados, no palco

---

<sup>28</sup> Diga-se, de passagem, que na vida desse intelectual que soube conjugar a criação literária com o estudo da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro, o periódico revista foi um instrumento sempre presente. Seus primeiros contatos com as novas teorias se deram via a revista européia *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920. Quando do modernismo brasileiro, Mário de Andrade animou as principais revistas que lhe deram seguimento (*Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*) e representou uma ponte entre os intelectuais do Rio Grande do Norte e as idéias expostas nas revistas literárias do período.

<sup>29</sup> Sobre o papel de Câmara Cascudo no meio literário da década em questão ver FERREIRA (2000).

e nos bastidores das discussões diretamente ligadas à formação e transformação da mentalidade cultural de então, registrada nos documentos da época.

Além de Câmara Cascudo, outros escritores/poetas norte-rio-grandenses também aparecem como colaboradores de revistas literárias de outros estados, a exemplo da *Revista de Antropofagia* (SP), *Terra Roxa e Outras Terras* (SP) e *Verde* (MG), entre outras revistas, até mesmo na década de 1930, a exemplo de *Festa* (RJ), *Lanterna Verde* (RJ) e *Revista Nova* (SP). Dentre estes registros, destacam-se ainda colaborações de escritores potiguares que passaram a residir em outro estado, como é o caso de Jayme Adour da Câmara e Peregrino Júnior.

Sendo assim, a relevância de uma análise da produção de escritores norte-rio-grandenses, publicada em revistas literárias que circularam no período destacado, está na possibilidade de se investigar o perfil estético-ideológico que se configurou nessa produção, no sentido de se compreender, por exemplo, dentre outras questões, até que ponto esses escritores participaram do projeto estético defendido por aqueles periódicos nos quais colaboraram; ou ainda, o papel desses escritores no cenário local na articulação um pensamento estético cultural inovador, conforme propósitos modernistas. Uma leitura nesse sentido tenderia a compreender um discurso que abrange dados da história local e nacional, os quais, hoje, representam quadros de nossa memória cultural.

Diante disso, tendo em vista nosso objeto de pesquisa, partimos da hipótese de que o material impresso nestes periódicos é representativo de um discurso delineador de uma prática cultural moderno-regional, marcada por uma tendência ora local, ora cosmopolita, comungando, assim, de uma dimensão ampla da formação da cultura nacional, a qual acreditamos ser um composto de práticas diversas a constituir o projeto de uma consciência nacional coletiva, dando forma à multifacetada realidade brasileira.

## **PARTE II**

### **PRODUÇÃO EM REVISTA**

## Capítulo I – REPERCUSSÕES DA VIDA CULTURAL DO RIO GRANDE DO NORTE NOS ANOS 1920

### 1.1 Esferas cultural e política: um ponto basilar

Já se sabe que Natal é uma terra de gente viva.  
Gente viva se acomoda ao tempo, é lógico, não  
fica por aí parada ...

(*Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. 7, 1926)

Os estudos sobre o Rio Grande do Norte do fim do século XIX e início do século XX dão conta de mudanças significativas na vida política e econômica com reflexos nas relações sociais, assim como no campo cultural e literário<sup>30</sup>. Nos primeiros anos da década de 20, o estado era governado pela oligarquia açucareiro-têxtil, representada pelos Maranhão, Chaves, Souza e outros. Fazendo parte desse grupo oligárquico aparecem os intelectuais Henrique Castriciano (poeta e prosador) e Antônio José de Melo e Souza (bibliófilo e romancista). A decadência do complexo açucareiro-têxtil dá espaço para avanço crescente do algodão e da pecuária, a partir de 1924, assumindo o poder a oligarquia algodoeiro-pecuária, representada pela política do Seridó. Os líderes dessa nova facção, José Augusto e Juvenal Lamartine, eram políticos relativamente jovens, com atuação parlamentar de certo destaque, e no caso de José Augusto, a militância intelectual ia além dos limites do estado (Cf. SPINELLI, 1992).

Um ponto basilar na vida cultural do estado nos anos 1920 foi o reflexo da relação entre a esfera cultural e a esfera do poder político. Segundo Araújo (1995, p. 21), “ao longo de toda a década permaneceram estreitas as ligações existentes entre os intelectuais provincianos e os representantes do poder político e econômico local, que garantiram o patrocínio de boa parte da vida literária”. Contudo, a prática política assumida por membros da intelectualidade local nem sempre foi vista com bons olhos, uma vez que se identificava nessa prática um certo retrocesso para a cultura local, como se verá na discussão a seguir.

---

<sup>30</sup> Cf. SILVA (1978), SPINELLI (1992), ARAÚJO (1995) e GURGEL (2006).

Dando conta da vida cultural do Rio Grande do Norte, aparecem alguns textos publicados entre os anos de 1922 a 1928 em periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco. Esses textos acabam por mostrar um quadro da dinâmica sociocultural do estado com destaque para os principais nomes no campo literário, além de aspectos que marcaram o cenário potiguar no início do século XX. Esse tem sido, pois, o tom da observação do artigo de Dioclécio D. Duarte<sup>31</sup>, intitulado “Rio Grande do Norte”\*, publicado na revista carioca *O Mundo Literário* (ano I, n. 2, p.248-250, jun. 1922)<sup>32</sup>. Para este autor, “falando do movimento literário no Rio Grande do Norte, logo surge, como figura central, o suave poeta e admirável prosador, Henrique Castriciano” (DUARTE, 1922, p. 248). No primeiro parágrafo do texto, outros nomes são citados como fazendo parte do cenário cultural de então, a exemplo de “Gothardo Netto, Ferreira Itapibi (sic), Auta de Souza, na poesia; Antonio Marinho e Antonio de Souza, na critica sociologica; Alberto Maranhão, Pedro Avelino e Eloy de Souza no jornalismo político”. Nesse ponto, é possível observar um meio cultural mais ou menos articulado entre produção literária, crítica sociológica e política, ainda que incipiente. Contudo, é o aspecto literário em detrimento do político que terá uma maior atenção por parte do autor, chegando a afirmar que “Aquelles que não morreram foram arrastados pela corrente volumosa dos interesses contemporaneos. Da literatura muitos saíram para a política e nas suas malhas quase todos ficaram envolvidos” (DUARTE, 1922, p 248). Esse fenômeno é apontado por Dioclécio D. Duarte como “um mal que se observa entre nós... todos os dias”(DUARTE, 1922, p. 249)<sup>33</sup>.

Na visão de Dioclécio D. Duarte as causas desse fenômeno também estão ligadas ao aspecto sociocultural, uma vez que “a falta de especializações exige de um homem que faça tudo, sem atender às conveniencias de sua capacidade nem prever os beneficios que uma

---

<sup>31</sup> Dioclécio Dantas Duarte, jornalista, voltado à intensa atividade intelectual, exerceu também a carreira diplomática. Em 1930, foi eleito Deputado Federal. Voltou ao Congresso na redemocratização, em 1945. Foi um dos fundadores, com Orlando Ribeiro Dantas, seu parente, do *Diário de Notícias*, um dos principais jornais do Rio Janeiro por muitos anos, até a década de 50 do século passado. Pertenceu à Academia Norte-Rio-Grandense de Letras. Câmara Cascudo em seu livro de crítica literária em torno da província, *Alma Patrícia* (1921), afirma: “Mesmo residindo fora do Estado, achando-se, todavia, vinculado a elle pelos laços d’amizade, collaboração em jornas e visitas freqüentes, Dioclecio D. Duarte com o seu ‘Para os que ficam’ (1917) e ‘Uma pagina do Brazil’ (1918), collocou-se na primeira fileira dos intellectuais patricios, lugar a que faz jus o seu talento”. (CASCUDO, 1991, p. 168).

<sup>32</sup> A revista *O Mundo Literário* – Mensário de Literatura Nacional e Estrangeira (RJ/1922) – foi dirigida por Pereira da Silva e Théo Filho.

<sup>33</sup> Vale lembrar que assumir cargos públicos era uma das práticas comuns de então, utilizadas por diversos intelectuais brasileiros. Portanto, o fenômeno criticado pelo autor deste texto (também político) não era um fato isolado dos intelectuais norte-rio-grandenses, mas algo característico de um país cujos intelectuais eram, em sua maioria, advindos da elite político-econômica. Sérgio Miceli (2001) aponta algumas pistas extremamente válidas para a compreensão da formação da intelectualidade brasileira e suas relações com o poder.

impropriedade de vocação é capaz de determinar” (DUARTE, 1922, p. 249). Consciente do problema, acrescenta ainda que “não é difícil calcular os erros provenientes de semelhante systema”. Em seu texto, é possível identificar duas análises quanto à “figura mais representativa” do movimento literário do Rio Grande do Norte atual, Henrique Castriciano: o pensador de gabinete e o artista<sup>34</sup>.

Quanto ao artista, destaca:

Em todos os trabalhos de Henrique Castriciano, tanto na prosa quanto no verso, apesar da simplicidade, da doçura, e da delicadeza que os caracterizam, sentimos a preocupação do estylista para manifestar sem subterfugios, claramente, as emoções do seu espirito creador e de sua alma romantica (DUARTE, 1922, p. 249).

Quanto ao político, ao homem de gabinete, afirma:

Como, porém, conhece os homens de seu tempo e se julga no dever de realizar alguma coisa em que concretise o desejo de contribuir para a transformação de seu ambiente faz um esforço superior e pretende ser o **leader** duma obra propriamente educativa<sup>35</sup>. (DUARTE, 1922, p. 248. Grifo do autor)

Na política Henrique Castriciano jamais será uma personalidade centralizadora de prestígio, pela razão evidente que não é um espirito de combate nem de facil irradiação (DUARTE, 1922, p. 249).

Acreditando que a política estava sacrificando o artista e, assim, prejudicando a sociedade “da qual ele seria um crítico consciencioso e amável”, o escritor potiguar defende a idéia de que Henrique Castriciano “seria uma inspiração magnífica” e ainda um “coordenador” da juventude intelectual que surgia no estado. Para este,

Tivesse Henrique Castriciano o idolo da mocidade que cultivava as letras do Rio Grande do Norte, energia mais prompta e, não temos duvida, que a

---

<sup>34</sup> Henrique Castriciano (1873-1947), bacharel em Direito, muito viajado, e possuidor de uma grande cultura, chegou a ser Secretário-Geral, no governo de Alberto Maranhão; Deputado Estadual em várias legislaturas; Vice-Governador do Estado por dez anos e Procurador Geral do Estado. Foi “jornalista, escritor, crítico, impõe-se aos seus contemporâneos pelo talento, pela cultura e pela inspiração poética” (WANDERLEY, R. C., Panorama da Poesia Norte-Rio-Grandense, 1965, p. 254).

<sup>35</sup> Em estudo sobre Henrique Castriciano, Rosa Aparecida Pinheiro (2005, p. 16) afirma que “sua obra repercutiu, no Rio Grande do Norte e no Brasil, na formulação do modelo político educacional da época, no qual a educação popular passa a ser tomada como propulsora da emancipação do país, exercendo papel fundamental na forma de modernização empreendida quanto a seus processos de trabalho e seus novos costumes”.

intelligencia espontânea dos jovens poetas, jornalistas e oradores produziria frutos mais admiráveis ainda. Seria apenas um trabalho de coordenador e ninguém possui mais autoridade do que o querido cantor do “Vibrações” e o erudito analista das “Cartas Holandesas”, a quem eu não perdoo a timidez em continuar tão profunda e oportuna observações, nas quais se reflectem os defeitos e os traços lindos da sociedade brasileira (DUARTE, 1922, p. 248. Grifo do autor).

Analisando as relações entre intelectuais e a política no Brasil, André Botelho mostra o quanto estas são objetos de debates e controvérsias, sobretudo no que diz respeito “ao sentido” de suas relações com o Estado. Para este autor:

Desde os reformistas liberais de finais do Império, passando pelos positivistas republicanos, pelos críticos conservadores ou radicais da República, pelos modernistas, bem como seus sucedâneos ou desafetos dos anos de 1930 e 1940, não foram poucos os intelectuais que procuraram justificar suas obras e ações num *ethos* de *missão* civilizatória ou nacional, como se fossem portadores especiais dos interesses gerais da sociedade. Auto-representação que parece relacionada a uma experiência social mais ampla, característica dos países marcados pelo desenvolvimento retardatário do capitalismo e, no plano cultural, pelo tema do atraso, além de muitas vezes corroborada nas análises das trajetórias e/ou das obras daqueles intelectuais (BOTELHO, 2002, p. 163).

Integrante de uma elite republicana que governou o Rio Grande do Norte no limiar do século XX, Henrique Castriciano buscou promover atividades de cunho modernizador no estado<sup>36</sup>. Inserido no espaço público, embora não tenha seguido a carreira política com exclusividade, revelou-se como um daqueles intelectuais atentos ao profundo mal-estar presente nas instituições sociais, políticas e econômicas que definiam o Brasil patriarcal e oligárquico, marcado pelas contradições de um processo modernizador excludente. Mostrou-se consciente da necessidade de mudança ao afirmar que “as causas do nosso atraso são remotas, e por isso mesmo, perduráveis, mas existe já uma elite senão com o necessário preparo para atacar de frente muitos dos nossos males, ao menos com a intuição do que é preciso fazer, do que é preciso abandonar” (CASTRICIANO, 1916). Baseado em concepções científicas da época, principalmente no positivismo, via na educação, especialmente feminina, seguindo o exemplo de escolas européias, o espaço para a criação de um novo

---

<sup>36</sup> Dentre os estudos dando conta do viés modernizador nas ações de Henrique Castriciano no meio norte-rio-grandense estão PINHEIRO (2005) e GURGEL (2006).



modelo social de caráter transformador (Cf. PINHEIRO, 2005)<sup>37</sup>. Num contexto marcado por ideais nacionalistas, pode-se afirmar que naquele momento o pensamento desse norte-rio-grandense, atualizado com a realidade de vários centros do Brasil e da Europa, concorria para a visão de que, no terreno social e político, o país atrasado precisava de uma atitude da intelectualidade transformadora e defensora dos elementos nacionais. Embora, no terreno cultural, necessitasse receber incessantemente as contribuições dos países ricos<sup>38</sup>.

Comungando da idéia de que a política e o engajamento em funções práticas sacrificam o artista, o também norte-rio-grandense Peregrino Júnior<sup>39</sup> publica na mesma revista em que publica Dioclécio D. Duarte, *O mundo Literário* (RJ, ano I, n. 5, p. 230-231, set. 1922), o artigo intitulado “Rio Grande do Norte”\*. Ao destacar os poetas Sebastião Fernandes<sup>40</sup> e Henrique Castriciano enquanto “altas expressões espirituais, que seriam grandes em qualquer meio”, Peregrino Júnior observa que:

Em Natal, todavia, não são maiores ou menores. São valores que se perdem e se apagam na apathia do ambiente. Ademais, a politica e a vida pratica se encarregam de matar o poeta que nelles vivia... Deixaram de fazer versos por enquanto, elles se limitam a ser dignamente – o primeiro, chefe de polícia e vice-presidente do Estado, o segundo (PEREGRINO JÚNIOR, 1922, p. 230).

Além de a política e a vida prática serem identificados como atividades negativas, “que se encarregam de matar o poeta...” na vida desses intelectuais/artistas, o ambiente caracterizado de apático também é apontado como um limitador para uma experimentação artística mais expressiva. Reforçando o argumento, aponta ainda o fato de o então presidente do estado, Antonio José de Mello e Souza, também ter sido uma das possibilidades poéticas tomadas pelo exercício político. Contudo, essa não é uma das linhas mestras do seu texto.

---

<sup>37</sup> Em 1914, foi criada a Escola Doméstica em Natal, implantada pela Liga de Ensino do Rio Grande do Norte dentro de um ideal inovador de transformação do Brasil pela educação. A Liga de Ensino foi criada em 23 de julho de 1911, instituição privada generosamente subsidiada pelo Governo do Estado, tendo como grande idealizador o intelectual e político Henrique Castriciano. Outra iniciativa sua foi a organização dos Escoteiros do Rio Grande do Norte.

<sup>38</sup> Paradoxo identificado por Antonio Candido como “uma dialética extremamente complexa que os modernistas sentiram e procuraram resolver a seu modo” (CANDIDO, 2004a, p. 219).

<sup>39</sup> João Peregrino da Rocha Fagundes Júnior (jornalista, médico, contista e ensaísta), nasceu em Natal - RN, em 12 de março de 1898, e faleceu no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1983. Em 1920, fixou-se no Rio de Janeiro. Em 04 de outubro de 1945, foi eleito para a Cadeira nº. 18 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Pereira da Silva.

<sup>40</sup> Sebastião Fernandes (11 de Março de 1880), formado pela Faculdade de Direito de Recife, foi Promotor Público, Juiz Distrital, Chefe de polícia. Enquanto poeta, foi um “sentimental e terno, vibrante e sonoro, ora desalentado e pessimista” (CASCUDO, 1991, p.14)

Buscando resenhar um panorama da vida literária do estado, de uma forma mais realista possível, Peregrino Júnior inicia o texto se contrapondo à imagem que, segundo ele, circulou na imprensa de Natal (“Quando eu era menino”...) nos primeiros anos do século XX, sob forma de quadrinha:

Rio Grande do Norte:  
Capital – Natal;  
Em cada esquina um poeta,  
Em cada rua um jornal

O mote serve de apoio para a ênfase do que é posto em seguida:

Não se assustem, porém. Juro-lhes que é mentira. Palavra de honra: é mentira! No Rio Grande do Norte quer me conste, ha apenas meia duzia de pequenos jornaes e meia duzia de poetas ainda menores. Entretanto, poetas e jornaes, absolutamente inocuos e innocentes. Procurando bem, com cuidado e boa vontade – diga-se a verdade – é possível encontrar dois ou três poetas notaveis (PEREGRINO JÚNIOR, 1922, p. 230).

Os exemplos de “poetas notaveis”, tal como assinalado no trecho supracitado, segundo Peregrino Júnior (em referência apenas aos “que vivem na sua provincia”), são Henrique Castriciano, que “teve poder de irradiação mental fora da fronteira da sua provincia”, e Sebastião Fernandes, que “pelo seu forte talento de escritor e poeta, merecia uma notoriedade mais ampla”. Dentro de uma visão cosmopolita (SCHWARTZ, 1983)<sup>41</sup>, ambos são reconhecidos pelo autor do texto como “altas expressões espirituaes, que seriam grandes em qualquer meio”. Porém, “são valores que se perdem e se apagam na apathia do ambiente... a politica e a vida pratica...” (PEREGRINO JÚNIOR, 1922, p. 230).

A imagem dada por Peregrino Júnior é, pois, de um estado provinciano que se apresenta com uma mínima atividade intelectual cujos representantes, no auge do ano de 1922 (data da publicação do seu texto), estavam ou comprometidos com a política e a vida prática, ou morando em outro lugar, enquanto outros já estavam mortos. Quanto a estes dois últimos

---

<sup>41</sup> A compreensão de Jorge Schwartz (1983, p. 6) é do “cosmopolita como o cidadão capaz de adotar qualquer pátria. O homem cosmopolita é aquele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar muitas línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades. Isso não impede, no entanto, que autores de grande cultura universal, e verdadeiros cosmopolitas do ponto de vista de sua produção textual, nunca tenham saído de seus lugares de origem”. O conceito de cosmopolitismo está ligado, pois, à “abertura de fronteiras culturais e enquanto conversão desse fator histórico-social em escritura”.

grupos (os residentes em outro estado e os mortos), o texto traz alguns aspectos que qualificam um juízo de valor a respeito. Ao se referir os poetas mortos, Peregrino afirma:

Se o Rio Grande do Norte possuísse anthologias de poetas mortos, não seria difficil exhumar bons versos de Auta de Souza, Gothardo Netto, Poncianno Barbosa, Ferreira Itajubá, Segundo Wanderley, Murillo Aranha. Todos elles cantaram com uma voz espontanea, triste, doce e ingenua. Tiveram pouca ou nenhuma cultura, mas foram, no seu meio e no seu tempo, almas perfeitas e lindas de poetas (PEREGRINO JÚNIOR, 1922, p. 230).

A compreensão em torno da personalidade e estilo poético, observada na citação acima, não é a mesma dispensada àqueles que desenvolveram atividade crítica no estado. Se as condições de tempo e espaço justificam o perfil dos primeiros, já para o segundo caso, Peregrino Júnior “não sabe como explicá-los naquele meio”<sup>42</sup>:

Os dois mais sérios espiritos que o Rio Grande do Norte já perdeu foram – Antonio Marinho e Armando Seabra de Mello. Não sei como explica-los n’aquelle meio. Eram organizações reflexivas, graves, solidas, de homens de pensamento, de escriptores, de criticos (PEREGRINO JÚNIOR, 1922, p. 230).

Outras expressões intelectuais da literatura, da crítica e do jornalismo são listadas por Peregrino Júnior; agora, “entre os vivos...”. Entretanto estas “melhores inteligências do estado” estão, segundo o autor, ausentes do meio considerado. Para ele, representam exemplos do “natural phenomeno que se observa em todas as provincias do norte [...] vieram para o Rio”<sup>43</sup>. Fazendo parte deste grupo estão: “Tobias Monteiro, Jayme Adour da Câmara, Anysene Costa, Eloy de Souza, Dioclécio D. Duarte, José Augusto, Georgino Avelino, José Felix, Alberto Maranhão, José Lyra” – Alguns destes aparecem assinando textos em periódicos literários da época.

Quanto aos que ficaram no lugar (Natal/RN), Peregrino os identifica como “velhos idolos carunuchosos.... impavidos, nos seus altares, pontificando, decretando verdades” como

<sup>42</sup> Quanto à atividade crítica no Estado no início do século XX, Tarcísio Gurgel observa o fato de não existir um ambiente favorável. Neste cenário, cita Armando Seabra, cuja crítica privilegiava questões filosóficas às literárias, e destaca Antonio Marinho, que surpreende pela ousadia e atitudes polêmicas, vindo a se tornar “introdutor de um método na crítica do Rio Grande do Norte” (GURGEL, 2006, p. 94-95).

<sup>43</sup> Nos fins do século XIX e início do século XX, a capital da República representou uma das melhores possibilidades de ingresso no ensino superior, um dos motivos da migração da intelectualidade de diferentes estados e os norte-rio-grandenses não se excluíam da regra.

Manoel Dantas, Clementino Camara, Jeronymo Queiroz, Ivo Filho, Ezequiel Wanderley<sup>44</sup>. Ao lado destes escritores “mestres-escolas”, dando forma aos “decuriões da literatura indigena”, aparecem Cascudo, Verginaldo<sup>45</sup> e Adauto Câmara. Fazendo parte da nova geração, têm-se Nascimento Fernandes (“prosador vibrante”), Jorge Fernandes (“Talento de primeira ordem que, num meio maior, poderia ser um grande escriptor”), Virgilio Trindade (“encantador humorista”), Reis Lisboa (“com aptidões invulgares”) e Othoniel Menezes (“forte temperamento de poeta”). Entre as mulheres, têm-se Palmyra Wanderley, Adelle de Oliveira, Carolina Wanderley (“pertencem à mesma família lyrica. Têm na alma o canto melodioso de uma emoção sempre expontanea, suave e melancolica”).

É, pois, remontado um panorama da vida cultural do Rio Grande do Norte do início do século XX, em torno dos principais nomes que davam forma à poesia e à prosa local, que o escritor Peregrino Júnior acaba por revelar um ambiente com certo dinamismo no campo cultural, opondo-se à idéia defendida no início do texto de “meia dúzia de poetas”. O que adquire uma ênfase maior, neste caso, é o fato de o Estado não ter alcançado uma maior expressão literária, seja porque alguns intelectuais estavam mais preocupados com o poder; outros morando fora do Rio Grande do Norte; além de outros tantos já se encontrarem mortos. Contudo, sob esse paradoxo, observado como danoso, entre a vida artística e a vida político-administrativa por parte de alguns representantes locais, é que se formavam as condições que garantiriam a produção e divulgação da atividade literária e cultural no ambiente potiguar daqueles anos.

Um ponto a se observar é que tanto o texto de Peregrino Júnior quanto o de Dioclécio Duarte – norte-rio-grandenses já residentes no Rio de Janeiro – são publicados em 1922, meses após a Semana de Arte Moderna. Contudo, nenhuma referência é feita à estética modernista ou às idéias de vanguarda, o que revela uma distância de ambos com a discussão que, diga-se de passagem, já era bastante arraigada no centro-Sul (São Paulo-Rio), uma vez que artistas e intelectuais cariocas dos anos 1920 reagiam à idéia do modernismo como movimento cultural organizado, debate este geralmente divulgado nos periódicos (jornais e revistas). Isso mostra que, naquele momento, o discurso desses intelectuais potiguares, na

---

<sup>44</sup> Não fazendo parte do citado grupo, outro poeta da família Wanderley é motivo de uma nota publicada na revista paulista *Terra Roxa e Outras Terras* sobre a produção literária dos escritores do RN na revista *Nossa Terra... Outras Terras...* (Natal, 1926). Estamos falando de Jayme Wanderley do qual é notificado um poema de forma moderna e temática voltada para a natureza, sob tom melancólico. Na referida nota, é observado o desconcerto do poeta potiguar em falar de “neve” no verso - “um poema de rosa / sobre a neve”. (In: *Terra Roxa e Outras Terras*, n. 07, 1926, p. 2).

<sup>45</sup> Nesse caso, possivelmente, a referência seja ao escritor Kerginaldo Cavalcanti, que também aparece citado no livro *Alma Patrícia* (1921) de Câmara Cascudo.

produção literária e na crítica, ainda estava vinculado aos padrões da arte tradicional – representada pelo parnasianismo e pelo simbolismo – comprometido com a ordem social que só mais tarde a nova concepção artística do modernismo iria combater.

Somente no final da década é que aparece um artigo de Peregrino Júnior discorrendo sobre o movimento modernista no Brasil. Na revista *Verde* de Cataguazes (ano 1, n. 5, p.15-16, jan. 1928,), ele assina o artigo “El Vanguardismo en el Brasil”\* (artigo a sair em *Martin-Fierro*). Nesse texto, traz um panorama das expectativas e reações dos artistas e intelectuais com as propostas modernistas da Semana de Arte Moderna, citando os principais participantes e acontecimentos e sua repercussão em “todos os estados do Brasil”. Tece ainda comentários sobre a crítica de Agripino Grieco, Tristan de Athayde e Tasso da Silveira, e faz referências também ao “grupo de FIESTA” e “los muchachos de la VERDE. Nesse artigo, afirma:

Después hablaremos más detenidamente sobre esas diversas corrientes em que la actualidad literaria de nuestra gente de vanguardia, mostrando la significación de sus ideas, de sus programmas y de sus obras. Desde ya, por otra parte, debo decir, para ser exacto y honesto, que ninguna geración, en ningún tiempo, realizó en el Brasil una obra tan bella y tan fascinante, como la que están realizando en esta hora los modernistas (PEREGRINO JÚNIOR, 1928, p.16)<sup>46</sup>.

Na revista *Verde*, Peregrino Júnior publica ainda um conto voltado para os aspectos do mito e superstições. Sob o título “O Espritado”\* (*Verde*, ano 1, n. 1, 2ª fase, p. 7-8, maio 1929)<sup>47</sup>, o autor põe em cena a transgressão do sagrado: a maldição acometida ao indivíduo por ter ido caçar em dia santo. Ambientado no cenário de muito verde e muita água, o conto se faz com as marcas do mundo fascinante dos mitos e forças misteriosas que envolvem o *habitat* do homem da Amazônia. Elementos da fauna e da flora se juntam aos do mundo obscuro e misterioso do Curupira, Mãe d’água e, de outro modo, à religião, presente nos “causos”, a exemplo do “espiritado Zeferino”, registrado com as marcas de um linguajar local

---

<sup>46</sup> Uma discussão mais direta em torno da questão é feita por Peregrino Júnior somente em 1954 no ensaio crítico “O movimento modernista”. Neste texto, afirma Peregrino: “[...] não tomei parte na Semana de Arte Moderna. Nunca fui ovelha de nenhum rebanho. E recusei-me sempre declaradamente a aceitar a tutela dos caciques literários que comandavam a campanha. Mas fui um ardente ‘torcedor’ do modernismo. [...] E embora sem tomar partido ao lado de nenhum dos seus diferentes grupos, estive, por motivos óbvios, mais próximo de Graça Aranha e Ronald, de cujo afetuoso convívio participei intimamente. Mas o meu papel, no Movimento, repito, foi afinal de contas o de simples simpatizante” (PEREGRINO JÚNIOR, 1954, p. 4-11).

<sup>47</sup> Na década de 1930, o conto “O Espritado” e demais contos sobre recordações da terra verde farão parte do livro *Puçanga* (1930), fazendo seu autor entrar para a lista de brasileiros de fora da região a escrever sobre a Amazônia, a exemplo do pernambucano Alberto Rangel que escreveu “Inferno Verde” (1908) e do fluminense Euclides da Cunha, “À Margem da História” (1909).

(PEREGRINO JÚNIOR, 1929, p. 7-8). Em meio aos mistérios que envolvem mitos e lendas, o autor mostra que o mundo verde é também desumano, seja pela exploração do homem pelo homem, seja pela impossibilidade de vencer o desafio da mata<sup>48</sup>.

Escrevendo sobre a formação humanista de Peregrino Júnior e sua produção literária (a série de contos agrupada, anos depois, sob o título *A Mata Submersa e outras histórias da Amazônia*), o escritor e artista plástico potiguar Dorian Gray Caldas assinala a ligação desse autor com “o sentimento mais legítimo do tempo passado” de quem viveu o cotidiano da “Natal lírica [...] nos versos de Otoniel Menezes, nos poemas de Ferreira Itajubá, nos sonetos e Auta de Souza e Palmira Wanderley. Noturnos violões de Eduardo Medeiros. Cantigas de Praieiras” (CALDAS, 1998, p.21). Uma espécie de “mitologia emocional” que, segundo ele, Peregrino Júnior “dizia levar por todas as partes para onde fosse [...] A Terra e sua gente, a paisagem e os bens da amizade, estes que a memória não apaga...” (CALDAS, 1998, p. 21).

Quanto à presença de outras referências textuais diretamente relacionadas ao Rio Grande do Norte nos periódicos da década de 1920, foi identificado ainda na revista do Rio de Janeiro, *Terra de Sol* (revista luso-brasileira dirigida por Tasso da Silveira e Álvaro Pinto)<sup>49</sup> de 1924, uma série de pequenas notas sobre o estudo feito por Rocha Pombo, intitulado *História do Rio Grande do Norte* (1922)\*. As sete notas que dão forma ao texto tecem comentários sobre o historiador e o seu trabalho, por ocasião das comemorações do centenário da independência do Brasil, conforme se observa nos trechos destacados:

“A Historia do Rio Grande do Norte” [...] confirma ainda uma vez o merecido renome do historiador patricio, é obra de folego, constitue um excellent numero para o programma de commemoração do nosso Centenario (Perillo Gomes).

O notável historiador patricio Rocha Pombo [...] vem de publicar, numa bem feita e sobria edição do Anuario do Brasil, que vae tendo primazia entre os nossos bons editores, um volume de cerca de 500 paginas cheias, sobre a vida do pequenino Estado do norte, desde 1822 a 1922. É uma edição especial, commemorativa do centenario da independencia do Brasil. (*A Noite*).

[...] Nas paginas de introdução [...] elle nos informa que considera a patria como uma ampliação da familia e como um resumo da humanidade.

---

<sup>48</sup> Nos periódicos consultados, foram identificados outros textos referentes à Peregrino Júnior: “Vida fútil” – pequena nota publicada na revista *Movimento Brasileiro* (nov. 1922) a respeito da seção que ele vem mantendo em um jornal do Rio e sobre o livro que lançará em breve de título *Vida fútil*; e “Pussanga”, nota/comentário, publicada na revista *Movimento Brasileiro* (Jan. 1930), sobre a obra que lhe “dá relevo entre os escritores modernos”.

<sup>49</sup> Nos primeiros anos modernistas, a revista *Terra de Sol*, assim como mais tarde a revista *Festa*, foi responsável pela manifestação da atmosfera de “espiritualismo lírico” (CANDIDO, 1976, p. 117).

Não estará ahi, nesta larga idéa de patria, uma forma quasi evangelica de encarar um dos mais velhos e veneraveis preconceitos humanos? É à luz dessa concepção tão justa que o Sr. Rocha Pombo estuda e commenta a historia do Rio Grande do Norte. Isso tem a vantagem de dar ao seu trabalho um espirito de larga e universal tolerancia (*correio da Manhã*).

[...] A sua monumental *Historia do Brasil* é hoje classica, e depois disso a sua technica ainda se aperfeiçoou de modo que a *Historia de Estado do Rio Grande do Norte*, que acaba de ser publicada é uma verdadeira obra prima. (*Jornal do Commercio*).

[...] Obra que, tratando da nossa historia, traga o nome aureolado pelo profundo saber, criterio e senso philosophico aplicado ao estudo dos factos do passado [...] obra destinada a fazer successo de livraria [...] (*Gazeta de Noticias*).

[...] Desde o primeiro capitulo – antecedentes historicos – ate o ultimo, (XXIX), intitulado o Rio Grande do Norte em 1923, as chronicas do Estado, no antigo e no novo regimen, são narradas, commentadas, apreciadas, criticadas com a paciência de historiographo authenticico [...] que sabe acompanhar os factos e explical-os segundo o espirito obscuro, mas real, que orientam as variedades humanas. (*A Pátria*).

Esse livro [...] é um documento precioso onde os inquiridores do passado poderão encontrar uma fonte preciosa e segura de instrucção historica. (*O dia*).

(*Terra de Sol*, 1924, p.120)

A seleção de notas de diversas fontes indicando a notoriedade do estudo, pelo mérito do seu autor, também indica que elementos da identidade histórica do estado, ao longo do século, tornavam-se conhecidos por uma série de leitores de outros estados<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Não tivemos acesso ao referido livro de Rocha Pombo sobre a história do Rio Grande do Norte. O interesse maior, neste caso, deveu-se a sua repercussão através da revista, uma vez que os objetivos dessa pesquisa vão nessa direção.

## 1.2 Figuração do regional e do moderno na experiência literária potiguar

Inseridos no contexto da vida literária e social norte-rio-grandense, Henrique Castriciano e Luís da Câmara Cascudo ganham destaque na historiografia local como máximos representantes da cultura potiguar; o primeiro no período identificado como “pós-romântico”, fins do século XIX até 1922, e o segundo já no período modernista, pós 1922<sup>51</sup>. As leituras tecidas por ambos se voltam para uma valorização do elemento local, respondendo ao desejo da constituição de uma tradição cultural norte-rio-grandense, em torno dos primeiros poetas e escritores e de um ambiente em processo de modernização.

Dando conta da repercussão da expressão intelectual potiguar em espaços diversos são publicados dois textos no ano de 1925, ambos de autoria de Henrique Castriciano – um na *Revista do Brasil* (São Paulo, ano X, n. 113, p. 74-76) e o outro no *Livro do Nordeste* (Recife, 1925, p. 138-139), sobre a vida e a obra da poetisa Nísia Floresta<sup>52</sup>. Na *Revista do Brasil*, o escritor potiguar inicia o texto, intitulado “Nisia Floresta”\*, registrando um fato: de ter ouvido de Machado de Assis a afirmação de que Nísia Floresta era “sem duvida, a figura mais singular da litteratura brasileira”. Esclarecendo como a poetisa conheceu o autor de Braz Cubas – “através de J. Carlos Rodrigues, que lhe estampara o retrato no ‘Novo Mundo’ e Miguel Lemos, que transferiu à Biblioteca Nacional algumas das obras que ella lhe oferecera... e mandou publicar varias cartas de Augusto Comte à escriptora” – Henrique Castriciano passa a reconstituir “saudosas reminiscências” acerca de uma visita ao lugar no qual Nísia nascera. Num texto cuja marca tem sido de um escritor que busca “criar na simplicidade o grande cunho de emoção e magia” (CASCUDO, 1991, p. 17-20), este autor reconstrói suas memórias sob uma atmosfera de lirismo:

---

<sup>51</sup> Estamos considerando, neste caso, a idéia de periodização adotada por Antonio Candido (1976). Sobre os pós-românticos no Rio Grande do Norte ver Humberto H. de Araújo (2004).

<sup>52</sup> A educadora, escritora e poetisa, nascida em 12 de outubro de 1810, em Papari, Rio Grande do Norte, filha do português Dionísio Gonçalves Pinto com uma brasileira, Antônia Clara Freire, foi batizada como Dionísia Gonçalves Pinto, mas ficou conhecida pelo pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Faleceu em Rouen, na França, aos 75 anos, a 24 de abril de 1885. Sua mais completa biografia, *Nisia Floresta - Vida e Obra*, foi publicada por Constância Lima Duarte, em 1995.



[...] por interessante coincidência, o acaso puzera no lugar onde nascera essa bella flor do pensamento, essa arvore humana que deu à terra patria tão bellos frutos, uma arvore que eu via também coberta de flores e pomos, erguendo para o ar os grandes ramos verdes, tal como para o alto subiam todas as aspirações de Nísia [...] E me veio à memória o que eu sabia da existencia dessa alma agitada. Acompanhei-a à capital de sua antiga provincia, onde a casaram com um simplorio, vi desfeitos os laços da desgraçada união, a vinda para o Recife e para o Rio Grande do Sul, a volta para o Rio, as longas viagens em quasi todos os paizes europeus e ao Oriente; tudo denunciando um espirito insaciavel de emoções, sequioso de movimento e de luz. Porque a nossa grande compatriota não viajava somente por simples prazer esthetico (CASTRICIANO, 1925a, p. 75).

Indicando os passos de uma figura feminina de “espirito insaciavel de emoções, sequioso de movimento e de luz” rumo a maiores centros do Brasil e do Exterior, o texto do escritor potiguar segue mostrando os feitos de uma mulher que se revelava estar à frente de seu tempo em diferentes espaços:

Na terra de Silveira Martins interessou-se pela lucta dos Farrapos e tornou-se professora insigne; no Rio manteve afamado collegio de meninas, fez conferencias abolucionistas e pregou a federação; em Paris e na Italia frequentou mais de um curso celebre e conviveu com varias intelligencias da época; Lamartine, Hugo, George Sand, Herculano, foram seus amigos espirituaes, entretendo larga correspondencia com Augusto Comte que nella, segundo escreveu, viu “todos os elementos para uma preciosa discipula”; na Italia visitou Mazzini e Garibaldi; e trouxe do Oriente paginas de intenso colorido (CASTRICIANO, 1925a, p. 75).

No último parágrafo do texto, Henrique Castriciano sentencia em favor das ações e do papel exercido pela norte-rio-grandense no contexto do país, afirmando que “[...] depois de um seculo do apparecimento de Nísia o valle, ou melhor, o Brasil, não gerara um cerebro feminino tão complexo e forte...” Para ele, “a formação intelectual de Nísia constituia um enigma dadas as condições do ‘meio’ e do tempo de seu florescimento, pois nasceu em 1809, num villarejo do Rio Grande do Norte” (CASTRICIANO, 1925a, p. 74).

No artigo publicado no *Livro do Nordeste* (Novembro de 1925, p. 138-139), intitulado “Uma figura litteraria do Nordeste: Nisia Floresta”\*, Henrique Castriciano cita alguns aspectos que além de caracterizar o meio intelectual do Rio G. do Norte, semelhante a outros estados do “Sul e do Norte do Brasil” da época, também justificam a admiração em torno da intelectualidade de Nísia Floresta, cuja formação é vista como excepcional para o meio, devido “à exiguidade dos recursos economicos, aos minguados meios de transportes e a

restrita capacidade mental dos dirigentes enviados pela metrópole” (CASTRICIANO, 1925b, p. 138), comprometendo significativamente a vida cultural local. Nesse contexto dos últimos anos de 1800, tal como se discute neste texto, Nísia Floresta é uma exceção.

Dentro de uma certa objetividade, o escritor potiguar cita as condições do processo de formação da vida cultural local e aponta para uma diferenciação básica entre os demais estados da Federação e o Rio Grande do Norte, observando que este último só muito tempo depois passa a apresentar elementos de uma atividade literária. Conforme citado em seu texto, a evolução intelectual do Rio Grande do Norte, “comparada a de outras circumscrições da República”, é marcada por: a) não ter tido o que se poderia chamar de literatura colonial; b) excetuando os interesses administrativos, o estado viveu como que alheio ao resto do país, até mesmo depois da independência; c) não veio ao estado o menor reflexo da atividade intelectual da “Escola Bahiana” (Séc. XVII) e do Grupo Mineiro (Séc. XVIII); d) somente em meados do século passado [séc. XIX] chegou a tentação das letras, “tardança natural”; e) não se teve o menor estímulo à mentalidade norte-rio-grandense como ocorreu na Bahia, Minas, Pernambuco e Rio, governados por varões de alta linhagem e inteligência alguns dos quais fundaram associações de letras<sup>53</sup>.

O conjunto desses fatores, acima citados, revela que o Rio Grande do Norte não conviveu com as circunstâncias que bem definiram o período inicial de formação da literatura brasileira, conforme apresentado por Antonio Candido no estudo *Formação da Literatura Brasileira* (1997)<sup>54</sup>. Tais fatores traçam ainda o perfil de uma província afetada por condições adversas tanto econômicas quanto culturais, funcionando neste caso como suporte para a leitura que busca medir o valor e a singularidade de uma “das mais fortes individualidades femininas do Brasil”. Para Henrique Castriciano:

---

<sup>53</sup> Diante desse quadro de (quase absoluta) ausência de vínculos com a vida cultural brasileira no sentido de continuidade de uma experiência acumulada, conforme aponta Henrique Castriciano, um questionamento se sobressai, mesmo sem o autor fazê-lo diretamente: como pôde se formar uma escritora de verdade em condições (de origem) tão adversas? Questionamento similar, resguardadas as devidas particularidades, é feito por Roberto Schwarz ao analisar Machado de Assis no estudo *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis* (SCHWARZ, 1990). No livro *Nísia Floresta: vida e obra*, Constância Lima Duarte (1995, p. 16-19) observa que Nísia Floresta, filha de pai português e mãe brasileira, conviveu desde cedo sob o clima de idéias liberais e republicanas. Teve formação em língua francesa e italiana e, provavelmente, adquiriu uma formação nos estudos clássicos, trabalho manual e canto em um dos importantes centros intelectuais e culturais de Pernambuco, na cidade de Goiana, onde vivera com seus pais por alguns anos devido à perseguição aos estrangeiros portugueses.

<sup>54</sup> De uma perspectiva histórica, o crítico Antonio Candido esquematiza o processo de formação em três etapas: 1. as manifestações literárias – século XVI à metade do século XVIII; 2. a configuração do sistema literário – do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX; 3. o sistema literário consolidado – a partir da segunda metade do século XIX (CANDIDO, 1997).

A sua individualidade, porém, destaca-se da de todas as outras escritoras brasileiras pela elevação de vistas com que encarava os problemas sociais e políticos, fazendo da penna e da palavra sincero elemento de propaganda não só das coisas do paiz como dos ideaes em voga nos cultos centros europeus. Neste sentido orientou a sua educação intellectual. Frequentando os mais celebres cursos de sciencia e litteratura na Italia, na Inglaterra e em Paris, relacionando-se com os mais sérios espiritos do tempo (CASTRICIANO, 1925b, p. 139).

As “providências” adotadas pela escritora Nísia Floresta – para utilizar um termo do Paulo Eduardo Arantes (1997), no estudo sobre a maneira com que críticos e artistas vão criando formas (providências) de superar um certo estado de dependência – a destacam de suas contemporâneas, conforme assinala o trecho acima citado. Mesmo já tendo estreado nas letras<sup>55</sup>, após atravessar o Atlântico Nísia Floresta alcança outro patamar de discussões, o que lhe pôs na condição de pioneira do feminismo no Brasil<sup>56</sup>. O direcionamento cosmopolita de sua formação se justifica não só pela atuação em diferentes espaços (do Brasil e do exterior), mas também pela sua produção escrita<sup>57</sup>, merecedora, segundo H. Castriciano (1925b, p.139) de ser estudada: “Prestará inestimavel serviço às lettras patrias quem estudar criteriosa e demoradamente essa por tantos titulos excepcional figura feminina, uma das maiores da phase romantica entre nós”.

Um aspecto que chama a atenção é a idéia de região posta no título do artigo (“Uma figura litteraria do Nordeste: Nisia Floresta”), provavelmente, atendendo aos propósitos ideológicos do *Livro do Nordeste*. A personalidade literária da escritora deixa de ser identificada como centrada no ambiente norte-rio-grandense, passando a ser vista como uma figura literária da região, ou ainda, como bem assinala o autor, “uma das maiores presenças da

---

<sup>55</sup> Nísia Floresta começa sua vida literária em 1831 publicando em jornal *Espelho das Brasileiras*, de Pernambuco; No Rio de Janeiro, Colaborou no *Jornal do Comércio*, *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Brasil Ilustrado* (Cf. DUARTE, 1995).

<sup>56</sup> Conforme aparece no texto de Henrique Castriciano (*Livro do Nordeste*, 1925), Nísia Floresta, residindo em Paris, comunicou-se com personalidades como Victor Hugo, Saint-Hilaire, Lamartine, George-Sand, Laboulaye, Alexandre Herculano, Antonio Feliciano de Castilho, Luis Filipe Leite, Ettore Marcucci, Duvernoy, Parlatore, Braye Debuysé, e correspondeu-se com Augusto Comte, Manzini, Giuseppi Garibaldi entre outros notáveis espiritos da época. Conforme DUARTE (1995), ela percorreu grande parte da Europa, demorando-se de preferência na Itália, viajou também para o Oriente. Frequentou cursos de Ciências na Itália, Inglaterra e França. Foi uma defensora do ideal republicano, da liberdade dos escravos e da igualdade política entre os sexos.

<sup>57</sup> As obras de sua autoria listadas no artigo, existentes na Biblioteca Nacional, são: “Direitos das mulheres” (1833), “Conselhos a minha filha” (1845), “Pensamentos” (versos...1856); “Lgrimas de um Caeté”... (1849); “Revolta [...?]” (1850); “D’Assis” (1850); “Opusculo Humanitario” (1853); “Scintile d’una anima brasiliana”; “Trois ans em Italie” (1861); “Voyage em Allemagne” (1863); “Abysmo sobre flores” (1864); “Um passeio ao Luxemburgo”, Dedicção a uma amiga, Le Brasil (1871); “Fragmentos d’un ouvrage inédito” (1875) - (CASTRICIANO, 1925b, p. 139).

fase romântica da literatura nacional”, extrapolando o local e o regional e se enquadrando no sistema das “letras pátrias”. Observando o fato de o *Livro do Nordeste* ser um produto de posições regionalistas, é visível, pois, a dissonância do texto do escritor potiguar com os propósitos da coletânea, uma vez que a tendência é de uma leitura em defesa da postura cosmopolita assumida pela escritora Nísia Floresta, devido não somente ao contato direto com outros espaços e pessoas como também pela defesa de ideais que nunca perdiam de vista a referência do nacional. Segundo Duarte (1995, p. 330), Nísia Floresta tinha “como primeiro objetivo ‘corrigir’ os ‘erros’ do Brasil e contribuir para que o país se tornasse um merecedor de compartilhar do progresso das nações mais adiantadas da época”. A concepção de um “espírito moderno”, então, aparece expressa num conjunto de procedimentos capazes de mobilizar e orientar reflexões a respeito de questões postas na época, de tal forma que “ainda quando parece estar inserida na estética de seu tempo, por vezes subverte esta mesma estética. Trata de outras terras e do exotismo do estrangeiro, quando os românticos nacionais só falavam do Brasil e de coisas brasileiras” (DUARTE, 1995, p. 331).

Se, por um lado, a idéia de região inscrita no título do texto de Henrique Castriciano apreende um sentido de valorização de uma tradição (regionalista), comungando até certo ponto, então, com os propósitos do *Livro do Nordeste*, por outro, o perfil moderno apresentado pela escritora Nísia Floresta, convivendo em diferentes espaços e debatendo sobre os mais diversos temas, tende a potencializar sua presença no conjunto da cultura nacional dos fins do século XIX<sup>58</sup>.

Ao passo que Henrique Castriciano, por meio de um tom saudoso e admirado, elege a figura cosmopolita e moderna da potiguar Nísia Floresta, uma mulher “à frente do seu tempo”, Luís da Câmara Cascudo dá mostra de um cenário adornado pelos elementos da tradição cultural local que aos poucos se moderniza. Na altura da segunda metade dos anos 1920, Luís da Câmara Cascudo já era reconhecido como o “animador cultural” do meio norte-rio-grandense, ocupando o lugar anteriormente desempenhado por Henrique Castriciano<sup>59</sup>. Colaborador assíduo de periódicos locais, a exemplo dos jornais *A Imprensa* e *A República*, sempre esteve às voltas com as questões diretamente relacionadas ao estado e à cultura local<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Segundo Constância Lima Duarte, “Ainda quando escrevia em língua estrangeira Nísia conservava seu *brasileirismo interior* [...]”. Dentre os temas em debate, denunciava “as condições de vida em que se encontravam as mulheres brasileiras, os preconceitos herdados de Portugal, a educação deficiente e a escravidão [...] ‘nódoas’ junto às instituições, que precisavam ser reestruturadas”. (DUARTE, 1995, p. 330).

<sup>59</sup> A respeito do Câmara Cascudo como “animador cultural” da Natal dos anos 1920, GURGEL (2001).

<sup>60</sup> Cf. ARAÚJO (1995), FERREIRA (2000) e CASCUDO (2005).

Quanto à publicação em periódico fora do estado dando conta de um cenário que aos poucos ia ganhando elementos de modernização, Luís da Câmara Cascudo publica a crônica “Cidade do Natal do Rio Grande do Norte”\* na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 4, p.3, ago. 1928). Como se estivesse a compor uma espécie de cartografia dos diversos aspectos da cidade e do estado, o cronista acaba por oferecer, nesse texto, ao leitor (da cidade grande), um cartão-postal de um ambiente em que os elementos da modernização começam a fazer parte de um cenário marcado por elementos definidores de uma tradição local. As frases curtas e o tempo verbal no presente do indicativo favorecem a uma objetividade narrativa tornando possível visualizar uma estrutura esquemática do texto. Assim, sobre a cidade do Natal, fica-se sabendo o número de habitantes (35000), a data de sua fundação (1599), e a padroeira (Nossa Senhora da Apresentação). Depois, o que a cidade tem (“... um rio e o mar, campo de Latecoere. Tennis. Cinemas. Autos. Cinco farmacias. Bispado. Dois jornais diários... Batalhão do exercito. Uma livraria e duas casas de livros”) e o que nela acontece de novidade (“As mulheres votam. O presidente guia automóveis e viaja de avião. O secretario mais velho roda os quarenta annos). Em seguida, o destaque é dado a fatores como: aspectos econômicos (“Sal de Macau. Algodão do Seridó. Cera de carnaúba. Couros. Assucar de quatro valles largos e verdes. Boiadão histórico que em 1799 mandava deseseis mil cabeças para Pernambuco”); órgãos institucionais (“Instituto Historico. Escola Domestica numero um no Brasil. Aero-club-de-Natal com dois aviões e seis campos no sertão. Grupo-Escolar, Grupo-Escolar, Grupo-escolar... Associações de caridade, grupos de foot-ball”); aspectos da cultura (“Poetas. Poetisas. Chronistas elegantes.”); e a aspectos de infra-estrutura (“Avenidas abertas... Sem escuros. Nem buracões... Arvores aparadinhas estylo Nuremberg. Ruas calçadas, macias no escorrego das descidas. Raros-raros ‘mi dê umesmóla”).

O cenário descrito no texto de Luís da Câmara Cascudo é de um ambiente que se estrutura sob os efeitos do progresso. A modernização da cidade é marcada pelos aspectos da organização (Instituto, Escolas, Associações, avenidas, ruas calçadas etc), da dinamicidade da vida cultural (cinema, jornais, poetas, poetisas, cronistas) e da velocidade (automóveis e aviões)<sup>61</sup>. Contudo, o uso do discurso direto, no correr do texto, põe em evidência o clima provinciano de conversas trocadas, típico de cidades pequenas:

---

<sup>61</sup> No artigo “Musicalerias”, publicado em 14 de junho de 1929 no jornal *A República*, Luís da Câmara Cascudo chama a atenção para a dinamicidade que envolve a cidade: “Com jornaes de hoje de Recife e revistas de hontem do Rio, Natal dá uma impressão de cidade bem informada. Com Aero Club, avião, tres diários, bonde elétrico, luz razoável e auto corredor temos outra impressão de modernidade. Certas tardes de elegância, os bailes, a perfeita interligação municipal pela rodovia, a campanha do ensino, as installações hospitalares, a guerra à lepra, nova e mais firme impressão de cidade 1929. O dynamismo do Prefeito, o aspecto de hygiene e claridade agradam Natal sobremaneira” (CASCUDO, 1929c).

(Radiomania):

- É o que lhe digo. Peguei os discursos de propaganda do Hoover.
- O que está me dizendo?...

(Casas de livro):

- Já chegou o ultimo livro de Ardel?
- Não senhora. Temos aqui agora o grande Marden.

(Jornais do Rio):

- Você vai ver a saída de Minas...
- Nem pelêge...

(Cafés, barbearias):

- Nem me fale!
- Pois este Jorge não escreveu dizendo que dava a certidão do nascimento de Dom Antonio Felipe Camarão por cinco mil pés de laranjas da Bahia?
- Gostei do seu artigo!
- Qual?...
- Homem, francamente... aquelle... eu sei que li... não estou bem lembrado...aquelle...

(CASCUDO, 1928, p. 3)

O quadro de conversas trocadas que aparecem de forma distribuída no texto de Câmara Cascudo tende a pôr em evidência o fato de que a vida natalense era atualizada não só pela fala do povo, mas também pelo rádio, pelos livros e pelos jornais, mostrando que elementos modernos faziam parte do cotidiano da cidade. Por outro lado, o estilo prosaico da fala coloquial, expressivamente marcada por interrogações e exclamações reticentes, presente no citado diálogo, dá lugar ao traço regional. De certa forma, a crônica do escritor potiguar acaba chamando a atenção para uma das maiores conquistas do modernismo: a valorização da vida cotidiana e da oralidade como um recurso estilístico e temático nos textos literários.

Compondo o clima regional, os elementos da tradição local passam a caracterizar “a cidade de sol com uma alegria de domingo”: feijoadas, pescaria, pescaria de facho à noite, luar romântico, serenatas, violões nostálgicos e cafés (Magestic, Anaximandro, Cova da Onça). Em janeiro, Festa dos Santos-Reis; em novembro, Festa da Padroeira; em dezembro, Lapinhas, Pastoris e Bumba-Meu-Boi. Num ambiente onde até então a prosa é “estirada à café manhoso” vivencia-se também o vai-e-vem de “Bonds. Auto-Omnibus subindo. Prégões... Por cima das casas zunzeiam ronronantes e zonzos, motores rocando no caminho sem rastros dos aviões.” Lado a lado, os elementos formadores da cultura local, somados

àqueles que se consagram em rituais tradicionais, e os elementos da modernização que aos poucos se ajustam ao presente cotidiano da cidade, representam uma dualidade característica da realidade sociológica brasileira marcada por “traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis...” (SCHWARZ, 1987, p.13). Aspecto, de certa forma, muito bem exemplificado pelas imagens recorrentes na crônica de Câmara Cascudo e no desenho de Antonio Gomide que aparece no meio da página onde a crônica está inserida. A cena do desenho, composta por um casal e uma criança, nus, entre plantas, sugere um cenário de ares primitivo, estático, distante dos efeitos dos tempos modernos. Ao passo que na crônica os elementos são apresentados sob ótica do movimento, do barulho, das atividades social, política, econômica e cultural, caracterizando um espaço urbano em processo de modernização, onde o antigo passa a conviver com o novo. A modernidade que se inscreve nesse texto de Câmara Cascudo publicado na *Revista de Antropofagia*, segundo Humberto H. de Araújo (1998, p.59), é, portanto, “complexa, nacional e contraditória”. Para este autor:

A tensão modernista instalara-se no ‘Príncipe do Tirol’, embora o seu texto ainda não vislumbre o horizonte redentor do ufanismo crítico presente na fórmula ‘fácil’ de Oswald de Andrade. Assiste-se, na crônica cascudiana, a uma adoção da coletiva e concreta dimensão da modernidade brasileira que foi inaugurada com **Pau Brasil** (manifesto e livro de poesia), de Oswald de Andrade. A partir daí, Luís da Câmara Cascudo pesquisará elementos que, da cultura, serão uma figuração do atributo nacional e popular do modernismo brasileiro (ARAÚJO, 1998, p. 59. Grifo do autor).

O interessante de se observar, nesse conjunto de imagens recorrentes na crônica cascudiana, resguardada as devidas proporções, é que se denuncia a mesma dinâmica nacional no processo de formação da sociedade urbana, alegorizada pelo atraso e a modernização. Dinâmica em que os elementos modernos antes de se oporem aos arcaicos se ajustam a eles, e agora dão suporte à visão otimista do escriba que deseja tirar sua cidade do estado de irrelevância.

Aspectos dessa dinâmica entre o novo e arcaico também aparecem como elemento-chave no registro feito por Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, por ocasião de sua estada em Natal em janeiro de 1929:

Com seus 35 mil habitantes, é um encanto de cidadezinha clara, moderna, cheia de ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis. É capital, se sente que é capital o que firma bem a sensação de conforto

praceano, tudo à mão, e ao mesmo tempo tem ar de chakra, um descanso frutecente, bóldo de ventos incansáveis.

É bem construída. O Potengi [...] é duma boniteza crespada. [...] Na beira dele nascem armazéns e casas humildes. [...] Casinhas de proletários pobres, não tirando a gente do bem-estar. [...] Natal conservou isso das cidadezinhas de beira-mar, Areia Branca, Cabedelo, etc.: mal a barca traz a gente de bordo pra escadinha do cais, sobe-se a escadinha e se está em plena “city”. O centro é ali, Hotel Internacional, restaurantes, barbearias, redações, bancos, casas de comércio, telégrafo. [...] os bondes e ônibus da cidade-passando.

É bom não andar muito a pé, logo principiam ladeiras preguiçosas, mansas e compridas, as ruas se alargam, avenidas magníficas cheias de ar [...]. Eh! Ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho a obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país... (ANDRADE, 2002a, p. 206-207).

Consciente da importância de nos livrarmos da dependência da visão estrangeira sobre nós, afetada pela “idéia de exotismo” que muito marcou a experiência intelectual brasileira, Mário de Andrade, ainda que tomado pelos ventos do norte/potiguar, se exime da obrigação de “ver coisas exóticas” neste solo. Nos seus registros, ao contrário, realiza o inverso do que seria um discurso romântico calcado na idealização, cujos traços de admiração e fascinação pelo objeto considerado estranho estabeleceriam uma relação de submissão. Ao visitante modernista, coube observar, dentro de uma certa positividade, que no “encanto de cidadezinha moderna”, o antigo e o novo, o regional e o moderno convivem. São as marcas de um Brasil burguês e pré-burguês (conforme observado por Roberto Schwarz, 1987), com suas devidas proporções, traçando as coordenadas da realidade brasileira na definição de um ambiente que aos poucos se moderniza. Para Mário de Andrade, “o pitoresco dela [Natal] é um encanto honesto, uma delícia familiar, um ar de chakra que a torna tão brasileiroamente humana” (ANDRADE, 2002a, p 206). Na ótica deste “turista aprendiz” (que não atravanca a paisagem) o que poderia soar como estranho se transforma na sensação de estar “vivendo a vida do meu país” na experiência cultural potiguar.

No início do século XX, conforme assinalado anteriormente, o Rio Grande do Norte vivia sob a gestão da oligarquia algodoeiro-pecuária, representada pelos líderes José Augusto e Juvenal Lamartine e tendo por base uma orientação de progresso e modernização das forças produtivas do estado. O projeto modernizador incluiu conquistas como a aviação, a imprensa, o voto feminino, o plano urbanístico da cidade de Natal e um maior dinamismo na vida



administrativa por meio da mocidade intelectual<sup>62</sup>. A visão que se tinha daquele ambiente moderno e regional pode ser exemplificada com a nota/ comentário publicada na revista paulista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), chamando a atenção para o surgimento em Natal da revista *Nossa Terra... Outras Terras...\** (Junho de 1926), indicando a existência de um grupo de intelectuais “inquietos”:

Já se sabe que Natal é uma terra de gente viva. Gente viva se acomoda ao tempo, é lógico, não fica por aí parada não fumando o caximbo dos fogos factuos em convivio de amizade com os mestres do passado. Pois agora surgiu lá mais uma revista onde uma revoada inquieta de prosadores e tropeiros busca se adaptar ao Sol clarinho do dia. A gente nota logo a prosa de Nunes Pereira, os versos-livres de Othoniel Menezes, do Jorge Fernandes muito bom, de Damasceno Beserra e Jayme Wanderley. [...] Quem dirige a revista é Renato Wanderley e o nome dela é “Nossa Terra... Outras Terras”, tradicionalizando o nosso. São confrades. E gente batuta. Pois que toquem nestes ossos (*Terra Roxa e Outras Terras... ano I, n. 7, set. 1926, p.2*).

A respeito da citada revista potiguar, no meu estudo de mestrado (2000), observo que uma vez se definindo em função de uma espacialidade abrangente, pelo desejo de comungar não só dos valores locais, que aos poucos se transformavam em torno de uma cidade que timidamente se modernizava, mas também de fatos que aconteciam no país e no exterior, a revista *Nossa Terra... Outras Terras...* contribuía, assim, para um alargamento das relações que colocavam Natal e demais partes do estado em sintonia com outras regiões. Intercâmbio fundamental, naquele momento, para se perceber o Rio Grande do Norte como participante, ou pelo menos conhecedor, das discussões em voga<sup>63</sup>.

Por sua vez, através de uma produção textual veiculada em diversos periódicos de circulação nos maiores centros urbanos do país do momento, os escritores norte-riograndenses acabavam por chamar a atenção para especificidades locais. Tal dinâmica, permite verificar que:

<sup>62</sup> Sobre os anos de modernização do Rio Grande do Norte, ver depoimentos de BARBOSA (1966), CASCUDO (2002a).

<sup>63</sup> Posta numa relação comparativa, a partir de uma análise criteriosa da revista potiguar, foi possível afirmar que tanto a revista natalense *Nossa Terra... Outras Terras...* (1926) quanto a paulista *Terra Roxa... Outras Terras...* (1926) “parecem redimensionar uma postura que joga numa posição determinada de tempo e espaço de referência horizontal, e ao mesmo tempo vertical, daquilo que se coloca como construto humano e histórico [pela produção textual nelas veiculadas]. Há de se observar, pois, que, ao menos em matéria de título, a revista *Nossa Terra... Outras Terras...* já pressupõe uma atitude de continuidade de idéias” (Cf. COSTA, 2000, p. 42).

A modernização que acontecia no Nordeste, concomitante ao auge da propaganda regionalista, é um traço característico para o entendimento da formação da nacionalidade na periferia. No caso nordestino, é mais evidente o descompasso entre o desejo de modernização e a sua implantação efetiva. Aqui também, a literatura dá um passo à frente ao revelar o conteúdo objetivo da sociedade (ARAÚJO, 2005, p. 201).

Como um exemplo claro disso, inscrevem-se as produções textuais analisadas no curso deste trabalho. Esses textos esparsos, integrantes da produção cultural norte-rio-grandense dos anos 1920, acabam por dá relevo não somente ao fato de que a inserção de elementos da modernidade no ambiente potiguar daqueles anos acontece sem maiores conflitos – no sentido de que a mescla entre o tradicional e o moderno provocasse uma anulação do elemento local –, mas também o fato de que a partir dessa articulação, aparentemente comportada entre o novo e antigo, resultou a produção de uma expressão literária e cultural sob os influxos do moderno e do regional, corroborando para a formação de uma tradição literária articulada, por vezes e ao seu modo, ao discurso modernista e à tradição moderna da cultura nacional.

## Capítulo II - CULTURA E RAÇA EM FOCO

### 2.1 Em voltas com a discussão da identidade do brasileiro

Por mais que se declare e se prove a homogeneidade do typo brasileiro, salto-nos a vista, para cada cidade, o seu caracter proprio e especiaes maneiras de ver e de observar.

(Câmara Cascudo, *Revista do Brasil*, 1920)

Na secção “Resenha do Mez” da *Revista do Brasil* (ano V, v. 15, n. 57, p. 84-85, 1920), Luís da Câmara Cascudo publica o texto “A humanidade de Geca-Tatu”<sup>64</sup>, anteriormente publicado no jornal *A Imprensa* (Natal/RN)<sup>65</sup>. Em torno da discussão a respeito da identidade do brasileiro, o texto inicia chamando a atenção para a impossibilidade de existir no Brasil um “tipo homogêneo”, uma vez se observar formas singulares de caráter e comportamentos, conforme a citada epígrafe. Já no início do texto, Câmara Cascudo ressalta o esforço, “em vão”, na busca pela definição de uma tipologia, assinalando que “Debalde, em litteratura e desenho temos luctado para consolidar as linhas physico-phychicas (sic) do brasileiro” (CASCUDO, 1920, p. 84). O jovem autor pontuava, assim, uma das questões de grande debate no período: a definição dos traços fundamentais do estereótipo do brasileiro.

Dentre os estudos voltados para a discussão da identidade nacional e da constituição do ser brasileiro, é possível identificar duas vertentes explicativas na tradição intelectual do país no período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX: uma vertente é marcada pelo paradigma racial e a outra pelo paradigma cultural. A primeira delas é inaugurada por volta de 1870, tendo Sílvio Romero como importante

---

<sup>64</sup> No referido texto, aparecem grafadas as formas: “GeGa-Tatu”, “Géca Tatú”, “Jeca Tatu”. Em citações, a transcrição será conforme o texto.

<sup>65</sup> A partir do n. 34, a *Revista do Brasil* deixa de registrar, na contracapa, a informação de que somente publicava trabalhos inéditos (DE LUCA, 1999, p. 66).

expressão; a segunda, por volta dos anos 1930, tem como seu representante maior Gilberto Freyre. Meio e raça seriam, pois, os parâmetros a fundamentar o pensamento intelectual do Brasil da época em torno da referida discussão.

A análise da questão racial desenvolvida por Sílvio Romero baseia-se numa reflexão com lastro de cientificidade dentro de uma perspectiva evolucionista, de forma que as diferenças entre os homens (indígenas, sertanejos, citadinos) não seriam de essência, mas de estágios de evolução que os grupos humanos percorriam sucessivamente. Contudo, esta perspectiva é marcada por certa dose de otimismo. Segundo o crítico, se somos racialmente inferiores porque mestiços, é a mestiçagem que abrirá caminho para a preponderância futura do homem branco<sup>66</sup> (Cf. ROMERO, 1943). A idéia de desigualdade herdada de suas leituras da produção europeia afim às ciências sociais revela, por outro lado, um certo desconforto provocado pela interpretação de diversos pensadores, como Louis Agassiz e Arthur Gobineau, que se manifestaram perplexos em face da ampla miscigenação constitutiva da sociedade brasileira (Cf. CANDIDO, 1988; ORTIZ, 1994)<sup>67</sup>. Esses apontamentos dados por Sílvio Romero abrem caminho para o que, mais tarde, seria proposto pelo modernismo<sup>68</sup> e por Gilberto Freyre, para quem a mestiçagem não é apenas um processo racial, mas também cultural, tornando possível uma cultura e uma identidade especificamente brasileiras. Procurando responder “o que é ser brasileiro” o sociólogo pernambucano tomou por base o conceito antropológico de cultura como o conjunto dos costumes, hábitos e crenças do povo brasileiro. Nesta perspectiva, a mestiçagem aparece como um elemento crucial na formação nacional, sendo apresentada como símbolo do caráter relativamente democrático e flexível da cultura brasileira, embora as relações raciais apresentadas em *Casa-grande & senzala* mostrem os contrastes que se combinam em função da complexa relação entre a “casa-grande” e a “senzala”; uma relação tensa, porém equilibrada entre o senhor e seu escravo. Na

---

<sup>66</sup> Para Sílvio Romero, a fórmula da "ideologia do branqueamento", resolvia o impasse que as teorias raciais haviam criado para a identidade nacional (Cf. ROMERO, 1943).

<sup>67</sup> Louis Agassiz defendia que o cruzamento entre o branco, o negro e o índio tenderia a ofuscar as melhores qualidades das três raças pela fixação de suas piores características no mestiço. A seu turno, Gobineau acreditava que a mestiçagem eclipsava o europeu, uma vez que o cruzamento resultaria na transmissão de sua melhores qualidade mas também das piores qualidades das duas outras raças.

<sup>68</sup> Conforme observa Maria Inez M. B. Pinto (2001, p. 436-437), “é a partir dessa época que começam a surgir os estereótipos sobre os habitantes das várias regiões do País; assim, o carioca passa a ser caracterizado pelo seu jeito boêmio e malandro, em contraposição ao paulista, que é disciplinado e trabalhador, e ao mineiro, moderado e austero. Por trás dessas construções estava a tentativa de se determinar qual região iria comandar a nação. Os modernistas paulistas tiveram um papel proeminente na formulação desse regionalismo, procurando legitimar São Paulo como líder da nação em detrimento do Rio de Janeiro. Para esses autores [a exemplo de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, dentre outros], São Paulo encarnava uma dupla face de tradição e vanguarda, pois era habitada por todos os tipos de povos e, berço dos bandeirantes, era voltada para o interior; além disso, a cidade estaria melhor preparada para se inserir na modernidade do século XX”.

visão de Gilberto Freyre, o Brasil colonial foi marcado pela tensão entre um sistema econômico que dividia os dois pólos, extremando a hierarquia social, como também a convivência íntima. Contudo, a temática racial passa a ser explorada em termos culturais<sup>69</sup>, transformando, assim, “a negatividade do mestiço em positividade”, traçando os contornos de uma identidade mestiça (ORTIZ, 1994, p. 41). Segundo Antonio Candido (1998, p. 85), na medida em que Gilberto Freyre deslocou o foco da raça para cultura, valorizando a miscigenação, a visão aristocrática que dava a tônica da vida nacional fora atenuada.

Quanto aos apontamentos de Luís da Câmara Cascudo, na resenha publicada em 1920, na *Revista do Brasil*, é visível, através de um mapeamento dos diversos tipos criados como representação do brasileiro, a argumentação assumida de que o Jeca-Tatu de fato existe. Com esse propósito, Cascudo cita os passos dados pelos agentes produtores, tanto da literatura quanto do desenho. Neste último, a figura é a do “Zé Povinho” de Bordallo Pinheiro, cujo tipo corre “a escala entre o *clubmen* e o moruquixaba” (CASCUDO, 1920, p. 84). Na literatura, a indicação parte de José de Alencar, com alusão aos escritores Bernardo Guimarães e Manuel de Macedo, numa clara referência ao Romantismo. Ao afirmar, sem maiores comentários, que “Em litteratura é aquilo que Alencar escreveu com passagens transitórias em Bernardo e Manoel Macêdo”, Câmara Cascudo acaba por chamar a atenção para a compreensão do fenômeno que, segundo Renato Ortiz (1994, p. 37), no romantismo, se “tentou construir um modelo de Ser nacional; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir mais abrangente a problemática proposta”. Para o escritor potiguar, foi Monteiro Lobato quem soube muito bem encarnar a idéia de um tipo brasileiro naquele momento. Jeca-Tatu é apontado, então, como uma “idéia feliz”, isso porque o seu criador soube encarnar uma figura que ninguém estava acostumado a ver com “beijos delgados, os fios raros da barba na face esverdeada e fosca, olhando a mata, sentado nos calcanhares. [...] Géca na porta do casebre, sentado no calcanhar, sugando a terra, ociosa e triste, é peculiar a todo o norte do Brasil” (CASCUDO, 1920, p. 84). Para Câmara Cascudo, um tipo que inspirou outros exemplos, muito próximos na linha de sucessão, ainda que em “fogosa oposição”:

Apareceu a fogosa oposição dos Jecas em transição evolutiva. Creou-se o Mané Chique-chique, esgalgado, escanifrado, cavalgando um cavallo rachitico, de ancas a furar a pelle, contando aos pulos e às reviravoltas proezas e façanhas guerreiras, com o chapéu de couro, desabado, *mettido a duro*, de faca à cinta, garrocha ao quarto, cigarro à bocca. Quase

---

<sup>69</sup> Gilberto Freyre distancia-se das correntes de pensamento vigentes no Brasil e adota o culturalismo (proposto por Franz Boas, antropólogo tcheco), corrente de pensamento que vem substituir o evolucionismo (Cf. BATISTA, 2000).

imediatamente apareceu o Géca-Leão, com um fulgor que lhe dá o seu papá Rocha Pombo (CASCUDO, 1920, p. 84. Grifo do autor).

A propósito da citação acima, o Jeca representa um tipo cujas linhas psicofísicas conseguem englobar outros tipos, a exemplo do sertanejo ou ainda o caipira; símbolos nacionais representativos da identidade interiorana, sertaneja e até mesmo “desterrados em sua própria terra” conforme expressão de Sérgio Buarque de Hollanda (1995). Para Cascudo, esses tipos criados “são típicos representantes duma grey numerosa e conhecida”, chamando, pois, a atenção para uma realidade, ou no dizer do próprio, “a imensa verdade das paginas vivas do “Urupês”. Mostrando-se um conhecedor de costumes, hábitos e crenças do sertanejo, numa visão de maior afinidade ao culturalismo, conforme propunha Gilberto Freyre, Câmara Cascudo afirma que:

Não quer dizer que o sertanejo, luctando contra os elementos, arrastando as longas caminhadas sob um sol de fogo, entrando destemido nas mattas amazonicas, seja literalmente um Géca Tatú. Porem, quem viaja e quem vê pelo sertão o fatalismo sertanejo, a limitação da sua agricultura, a instinctiva desconfiança pela civilização, a sua habitual indolencia que o faz esquecer a rude licção das seccas e nada encelleirar nos annos de inverno, a sua palestra, a sua ignorancia politica, emfim, os remedios populares, a ingenua credence dos curandeiros e das *meizinhas* verá a imensa verdade das paginas vivas do “Urupês” (CASCUDO, 1920, p. 84. Grifo do autor).

Acrescenta ainda a observação de que,

Não é preciso estender a generalidade do typo a todo brasileiro, porem Géca conservador das velhas tradições, Géca nomade, desconfiado levando o incêndio a uma floresta para destocar meio palmo de matto, Géca usando da prodigiosa fecundidade da terra como refugio natural a sua indolencia, existe, “magina” e é nosso contemporaneo (CASCUDO, 1920, p. 85. Grifo do autor).

A compreensão do escritor potiguar revela-se, nestes termos, adepta de uma idéia de identidade condicionada pelas influências externas (meio, raça, cultura); elementos, a partir dos quais, para alguns estudos críticos, se torna possível explicar a formação de uma nacionalidade bem como a idéia de ser brasileiro. Contudo, a visão dada à figura do Jeca Tatu por Câmara Cascudo poderia ser meramente conservadora, com base em explicações raciais e culturais, caso não chamasse a atenção para a crueza da realidade circundante, possibilitando

que seus integrantes não fossem considerados tão somente como inferiores, mas sim vistos como indivíduos inferiorizados.

Ao retratar a situação triste do homem do campo na figura do Jeca-Tatu, o autor de *Urupês* acabou por contrapor à imagem simplista da visão do brasileiro, fruto de um ufanismo nacionalista e acadêmico presente no Brasil dos fins do século XIX e começo do século XX. Essa atitude, que no momento provocou polêmicas e desentendimentos no meio intelectual pelo tom de denúncia e crítica veiculada na caricatura do Jeca, apresenta-se, dois anos após a publicação de *Urupês*, como um forte referente ao direcionamento crítico do leitor Câmara Cascudo em perceber o quanto esses diversos tipos possuem algo em comum cujas proximidades e semelhanças tendem a expressar uma "família" ou "linhagem", dando forma à "humanidade de Géca-Tatú", conforme o título da sua resenha<sup>70</sup>. No último parágrafo do texto, Cascudo cita detalhes que remetem a esse respeito:

E é grata a verdade que Géca Tatú mesmo de cocóras, com o cão magro à porta, a prole doentia, a casa enlameada, o cigarro apagado atrás da orelha, votando sem saber em quem, crendo em tudo, com o tamborete de trez pernas e a viola tristonha levanta onde está o gonfalo vistoso de uma variante à energia brasileira, respeitada e seguida por uma boa porcentagem dos que habitam e são filhos da "distosa patria minha amada" (CASCUDO, 1920, p. 85. Grifo do autor).

A visão cascudiana traz para a ordem do dia a possibilidade de generalização da figura do Jeca encarnando o homem brasileiro abandonado, na condição de personagem do sertão – o sertanejo como uma das mais fortes representações do homem rural brasileiro –, tipo bastante enraizado na formação social, cultural, política e econômica do Brasil como expressão de uma cultura política arrogante e opressiva, produzida no curso de séculos de escravidão pelos setores sociais dominantes descendentes da casta dos senhores e conquistadores. Para os críticos do dia e leitores interessados, Câmara Cascudo aconselha: "Que tenham paciência, Géca é humano e vive" (CASCUDO, 1920, p. 85)<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Segundo Aluizio Alves Filho, no livro *As Metamorfoses do Jeca Tatu: - a questão da identidade nacional do Brasileiro em Monteiro Lobato* (2003), a personagem do Jeca Tatu é submetida a três metamorfoses: primeiro o Jeca é um doente desassistido pelo Estado; depois o Jeca consiste em uma representação do Brasil agrário, rural e subdesenvolvido em descompasso com o cenário urbano-industrial internacional; e por fim, o Jeca é o arquétipo literário do trabalhador explorado de um país submetido à espoliação internacional.

<sup>71</sup> O crítico Agripino Grieco apontou para uma outra faceta da obra do escritor paulista: a de um Monteiro Lobato que revê suas antigas posições, por volta de 1918. Já não culpa o trabalhador do campo por sua pobreza, nem o rotula de indolente e inapto para o trabalho, ao contrário, assinala que é dele, mesmo doente, que se extrai grande parcela da riqueza nacional. Lobato não fala mais a linguagem da "incapacidade racial". O problema do

A observação de Cascudo referente ao sertanejo, como uma variante do homem rural, chama a atenção ainda para o reconhecimento de que caipira e sertanejo são tipos que possuem tanto diferenças quanto semelhanças. O sertanejo é tido como um homem forte<sup>72</sup>. O sertão molda o homem rural para uma luta constante, diária, precisando este se fazer forte para resistir às dificuldades que a seca, por exemplo, oferece. O caipira Jeca, comumente estereotipado como preguiçoso – daí a diferença notável indicada entre ele e o sertanejo, também é um tipo que, segundo Cascudo, sabe conservar tradições, destocar a mata e usar “da prodigiosa fecundidade da terra como refugio natural a sua indolencia” (CASCUDO, 1920, p.85). De forma que antes de frisar a singularidade local como um determinante revela a psicologia individual e as exigências sociais como fatores que tendem a tornar os tipos humanos muito parecidos entre si, sejam eles nordestinos ou não. Diante disso, o que de fato o escritor potiguar acaba por ressaltar é que ambos os tipos (sertanejo/caipira) carregam a etiqueta do descompasso em relação ao desenvolvimento e à industrialização das cidades, adquirindo ênfase, sobretudo, o modo de vida adotado, caracterizando-os em agentes de representação de um modo de vida desigual frente às contradições do processo de modernização capitalista mundial. E aqui este aspecto é abordado, tanto quanto possível, de modo positivo, uma vez que esses valores rurais sempre foram caros à singularidade da literatura brasileira, o que já aponta para uma visão crítica do regional. Em outra frente, tendo em vista o contexto moderno-ideológico de início do século XX, as observações do escritor potiguar tendem a ser tributárias da idéia mais tarde grifada por Oswald de Andrade em conferência sobre o modernismo: “a nossa modernidade começou no *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato. Aí havia duas cousas evidentemente novas – o tema e a expressão –, o homem vítima da terra e a escrita nova” (ANDRADE, 1992, p. 98).

Pelos estudos desenvolvidos no campo folclórico e etnográfico, Luís da Câmara Cascudo se revela para o meio cultural como um daqueles intelectuais que adotava uma postura diferenciada pelo mergulho na realidade brasileira para melhor conhecê-la, estudar sua história, seus processos, características e problemas, podendo-se dizer que estava preocupado em construir um saber próprio sobre o Brasil. Usando de uma visão integradora de país, ao tratar da tipologia do brasileiro na atualidade do *Jeca Tatu*, Câmara Cascudo põe

---

brasileiro não estava na raça, mas nas doenças endêmicas (Cf. SKIDMORE, 1976). Em 1923, três anos após a publicação do texto de Câmara Cascudo na *Revista do Brasil*, Oswald de Andrade, na conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” feita na Sorbone, referindo-se ao *Jeca Tatu* afirma: “O símbolo vingou-se. A imaginação popular viu nele o Brasil Tenaz, cheio de resistência físicas e morais, fatalizado mas não fatalista ” (ANDRADE, 1992, p. 35).

<sup>72</sup> A imagem do sertanejo como um forte percorrerá diversas obras literárias nacionais que têm a seca ou o avesso da modernização capitalista como pano de fundo.



em foco sintomas de uma consciência voltada para a atmosfera da vida rural e urbana, a demarcar o Brasil. Ao que parece, ele acompanhava o movimento da época na condição de atento observador. E no processo de construção de uma visão de Brasil e do brasileiro, em que pesam diferentes perspectivas (as idéias de Monteiro Lobato, assim como, depois, as de Gilberto Freyre e de Mário de Andrade), trazia à tona uma outra memória, colaborando para a ruptura com a concepção do mito imperial do herói da raça branca<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> No livro *Literatura e Sociedade* (1976), Antonio Candido destaca, no plano temático, o modernismo como momento de superação da visão pitoresca marcada pela idealização do tipo brasileiro.

## 2.2 O elemento sertanejo como matéria literária

É simples que nem a seca. A princípio parece árido, monótono mas que nem a seca mesmo, vai pouco a pouco mostrando aspectos interessantes, conta casos, curiosidades desta zona tão cheia de coisas maravilhosas

(Mário de Andrade, *O turista aprendiz*).

O trecho em epígrafe diz respeito ao poeta potiguar Jorge Fernandes e faz parte dos registros de Mário de Andrade grafados no livro *O turista aprendiz* (ANDRADE, 2002a). Os apontamentos de escritor paulista fazem referência ao *Livro de poemas de Jorge Fernandes*, publicado em 1927<sup>74</sup>, período em que o movimento modernista já começava a viver uma fase madura e a tendência regionalista adquiria um reflexo maior na produção literária. A preocupação com os elementos definidores da nacionalidade abriu espaço, nessa fase, para problemas e potencialidades das realidades social, econômica e cultural das diversas regiões do país. Através da literatura, surgia a grande possibilidade de “manifestar-se com autenticidade um país de contraste” (CANDIDO, 1976, p.122). Dentre os temas voltados para a região, o “sertão” chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira. Conforme apontaram Afrânio Coutinho (1955) e Antonio Candido (1997), entre outros estudiosos, o “Sertão” ocupou lugar extremamente importante na literatura brasileira, desde a poesia e prosa romântica do século XIX, passando a adquirir uma maior ênfase no século XX com a denominada literatura regionalista. Na produção poética da terceira década do século XX, um dos aspectos que adquire destaque, segundo Araújo (1997, p. 41-42), é o fato de que

---

<sup>74</sup> Jorge Fernandes de Oliveira (1887-1953) nasceu em Natal-RN; escreveu várias peças teatrais e um *Livro de Poemas* (1927), de versos modernos. Por intermédio de Câmara Cascudo, Mário de Andrade conhece Jorge Fernandes em agosto de 1927. Quanto ao livro de poemas afirma o crítico: “O admirável **Livro de Poemas** que publicou ano passado é isso: uma memória guardada nos músculos, nos nervos, no estômago, nos olhos das coisas que viveu. O livro pode ser um bocado irregular pelos tiques de poética antiga inda sobrados nele, porém possui coisas esplêndidas, das mais nítidas, das mais humanamente brasileiras da poesia contemporânea”(ANDRADE, 2002a, p 211. Grifo do autor).

O lirismo presente nessas produções seria determinado, em grande medida, pela tensão entre o projeto nacionalista predominante da época e a necessidade de um lirismo com soluções próprias, o que se enquadraria em um projeto mais amplo, do sistema literário brasileiro: dotar o Brasil de uma literatura ‘universal’, na medida em que representasse uma cultura própria.

Um dos principais defensores desse projeto nacionalista foi Mário de Andrade. Na altura dos anos 1920, ele estava preocupado em conhecer o Brasil num esforço de dar destaque a elementos da singularidade brasileira no contexto da civilização. Para o autor de *Macunaíma*, o poeta Jorge Fernandes se expressa com “a experiência contadeira do nordeste” (ANDRADE, 2002a, p. 211), o que traz à sua poesia a “força do vivido”. A observação de Mário de Andrade põe em relevo um dos aspectos correntes na poética modernista, qual seja a redescoberta da realidade brasileira por meio da valorização da realidade cotidiana. Muitos dos registros poéticos de Jorge Fernandes são extraídos de situações culturais típicas da região. No estudo *O lirismo nos quintais pobres* (1997) sobre a poesia de Jorge Fernandes publicada em 1927, Humberto H. de Araújo observa que os poemas marcados pela figura do homem nordestino formam o “núcleo do livro”. Ressalta ainda, apesar dessa predominância e de representarem traços de um regionalismo de cunho geográfico, o fato de “serem poemas que não se assemelham ao Regionalismo edênico e fraternal pregado através do movimento regionalista liderado por Gilberto Freyre” (ARAÚJO, 1997, p. 146). O que se discute, neste ponto, é a distância entre a perspectiva adotada por Jorge Fernandes e a postura estática e tradicionalista proposta pelo regionalismo defendido pelo escritor pernambucano<sup>75</sup>. Ao passo que tal proposta defendia uma tradição regional à revelia da proposta modernista, o conteúdo regional (sertão/litoral) na poesia de Jorge Fernandes é motivo estético que toma forma a partir de uma estrutura moderna.

Quanto à produção literária de Jorge Fernandes veiculada em periódicos, a linha seguida não tem sido diferente. Um exemplo disso é o poema “Canção ao sol” publicado na revista *Verde* (ano I, n. 5, p. 20, 1928) de Cataguazes-MG, periódico importante para a solidificação do modernismo em termos nacionais, representando a sua repercussão no interior do país e certo rejuvenescimento do movimento<sup>76</sup>. Nesse poema de versos brancos e

---

<sup>75</sup> Sobre essa última questão ver *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista* (D’ANDREA, 1992)

<sup>76</sup> Cf. VERDE. Revista Mensal de Arte e Cultura. (fac. Simile). Metal Leve. Setembro de 1927 a janeiro de 1928. Adendos que acompanham essa reedição: Guilhermino César - Os "verdes" da VERDE; Cecília de Lara - A "alegre e paradoxal" revista VERDE de Cataguazes; Plínio Doyle - VERDE (História de Revistas e Jornais Literários).

livres tem destaque a realidade cotidiana do sertanejo, desprovido de grandes atos heróicos. A figura do trabalhador rural anuncia a personagem-tipo do Nordeste na sua relação com a natureza e com o trabalho:

### CANÇÃO AO SOL

Ergue a enxada...  
 Nu da cintura pra cima ...  
 Brilham as costas recurvadas...  
 Não tem arado nem charrúa...  
 Vae trabalhando ao deus-dará...  
 Numa sombra balança a borracha com agua fria...  
 Põe na boca uma isca de fumo pra mascar...  
 Aperta a fome  
 Consulta o sol com a cara pro ar...  
 Ainda está cedo pra comer...  
 Toca de novo fazendo a limpa do roçado:  
     – Palitó de negro é peia,  
     Gravata de boi é canga...  
 – Chite! (sopra cansado).  
  
 Consulta de novo o sol...  
 De enxada ao hombro... Borracha ao lado...  
 Vae terminar a canção no terreiro depois da janta...

Da figura anônima que trabalha ao sol se sabe o que tem (enxada, pouca roupa, água fria, isca de fumo, fome, trabalho, cansaço e sabedoria popular) e o que não tem (arado nem charrua, nem preguiça?). O sujeito solitário da cena poética não é único, pois é personagem símbolo do homem sem propriedade que mora no interior, na roça, no sertão, cujo “primitivo processo do uso somente da enxada” demonstra o atraso quanto às técnicas usadas na agricultura (HOLANDA, 1995, p. 66-70). A etiqueta do atraso recai sobre o modo de vida de quem labuta de sol a sol sob condições mínimas.

No poema, a carga semântica de verbos de ação, de adjetivos e advérbios dá forma ao drama de quem trabalha “ao deus-dará”, ou seja, ao sabor do destino, abandonado; porém com horário a cumprir, seja para se alimentar ou largar o serviço. Se por um lado o jogo das reticências em quase todos os versos tende a construir um estado de suspensão da idéia (próprio de quem se reserva a admitir ou aceitar um estado de coisas), por outro, a sua ausência põe em relevo duas certezas: a fome e o cansaço. O oitavo e o décimo quarto versos

– “Aperta a fome”; “Chite! (sopra cansado) – representam uma parada no ritmo do poema e no trabalho contínuo. A percepção do duro exercício diário está expressa na pele que queima ao sol e na sensação de fome e cansaço depois de horas de trabalho. Não é o sujeito, mas o corpo que grita silenciosamente; e o único reclame, enquanto discurso direto, se amiúda na vibração do sopro da interjeição “Chite!”. A resistência passa a ser um aspecto em destaque no poema, enfatizando a idéia de que “o sertanejo é um forte”<sup>77</sup>.

Outro aspecto recorrente na poesia de Jorge Fernandes, que em “Canção ao sol” aparece como elemento definidor das imagens do poema, diz respeito à cultura popular<sup>78</sup>. O costume de mascar fumo, consultar a hora pelo sol e cantar enquanto trabalha (em uso pelo homem-trabalhador do poema) constituem-se em práticas definidoras de uma cultura característica do interior do sertão brasileiro. Neste caso, tais práticas assumem certa funcionalidade no contexto do poema: beber água e mascar isca de fumo aparecem como recurso utilizado pelo solitário trabalhador para driblar a fome e o tempo, controlado sabiamente por meio do sol: “Consulta o sol com a cara pro ar...”/ Consulta de novo o sol...”). Estes dois versos (8 e 15) indicam também uma parada no ritmo do trabalhador exigindo deste o gesto de levantar a “cara pro ar” ao se dirigir à grande estrela, obtendo no diálogo mudo a resposta para sua consulta. Ao sol é dado uma posição de destaque no poema, seja porque tem a função de relógio natural a orientar a passagem do tempo – a “hora de comer” e de pôr “a enxada no ombro” –, ou de representar um símbolo universal de energia/calor determinante para o clima do sertão, a quem é atribuído uma canção, conforme título do poema: “Canção ao sol”.

O dito popular cantado pelo trabalhador enquanto “toca a limpa do roçado”, não é, entretanto, uma louvação à grande estrela, mas uma referência à opressão (“Palitó de negro é peia, / Gravata de boi é canga..”). Os dois elementos “palitó” e “gravata”, simbolizando o patrão, o proprietário urbano, estão ironicamente associados aos instrumentos de opressão, “peia” e “canga”. A relação, dominador e dominado, numa clara acepção de divisão de classe,

<sup>77</sup> Imagem clássica de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

<sup>78</sup> O conceito de cultura está sendo pensado numa acepção antropológica enquanto conjunto de experiências humanas adquiridas pelo contato social e acumuladas pelos povos através do tempo. As primeiras décadas do século XX ficaram historicamente marcadas pela tentativa, por parte dos modernistas, de viabilizar um novo projeto artístico sustentado na cultura popular, buscando nesta originalidade e força expressiva. Dentre as muitas possibilidades criadas, ficou evidente através da adoção de procedimentos técnicos da arte primitiva a pesquisa de cores no universo “caipira”, a adoção de uma linguagem coloquial e regional em contraposição à simétrica e conservadora matriz culta parnasiana, e a valorização dos cantos populares como fonte de inspiração (Cf. SOARES, 2002).

tende a ser problematizada no contexto do poema, de modo que antes de ser a canção o alvo do poema – em alusão ao seu título – acaba por ser o tipo humano de uma forma universal que adquire maior destaque. É um trabalhador (em processo de conscientização?) que canta a fala do Outro reiterada na canção popular. Pelo uso excessivo de reticências, estrategicamente, o poeta deixa em aberto, a cargo do leitor, as reflexões sobre as relações humanas (e desumanas) e o mundo do trabalho.

Discutindo sobre “a literatura e a formação do homem”, Antonio Candido (2002), afirma que a literatura é transposição do real para o imaginário, conforme a estilização da linguagem, que se torna plurissígnica e, portanto, relativiza o mundo (os seres, os sentimentos, os valores etc.). Nesse sentido, envolve-a um caráter gratuito e humanístico. Essa gratuidade é revelada tanto por parte do autor, no momento da criação, quanto do leitor ao recebê-la. Com relação ao caráter humanizador, observa o citado crítico que a literatura, vista sob um ângulo menos estrutural e mais funcional<sup>79</sup>, exerce uma função humanizadora, uma vez que ela não só satisfaz a necessidade de ficção, que é intrínseca ao homem, como também contribui para a formação da sua personalidade, na medida em que traz a vida desmistificada, com seus aspectos positivos e negativos, retratada de modo tal, que leva o leitor ao conhecimento de si e do mundo, mesmo de modo inconsciente, por meio da fruição. No poema-canção de Jorge Fernandes, é possível de se identificar esse princípio apontado por Antonio Candido quanto ao fenômeno literário. Na relação entre canto e trabalho, visualizando o homem como núcleo de preocupação, o poema se oferece como um objeto que recompõe na dimensão literária e humana uma situação histórica da realidade brasileira. Tomando como referência o que Antonio Candido observa no texto “Poesia, documento e história” (1992) com relação à geração modernista de trinta, podemos verificar que já nesse momento, a seu modo, Jorge Fernandes põe em destaque as contradições sociais que caracterizam a cultura nacional do litoral e do interior<sup>80</sup>, “fazendo lembrada a existência do homem rural, explorando-o como motivo de arte – motivo por que não dizê-lo, de sabor quase exótico para o leitor das capitais”. Assim também na sua poesia o sentido humano do homem

---

<sup>79</sup> Debatendo sobre os “estímulos da criação literária” no livro *Literatura e Sociedade* (1976), Antonio Candido distingue uma função total e uma função social na literatura. A primeira “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados”. A segunda “comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 1976, p. 45-46).

<sup>80</sup> Neste caso, segundo Antonio Candido (1992, p. 45), “entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente submetidos em tais designações”.

rural “não é tomado como objeto de reflexão estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação” (CANDIDO, 1992, p 45-46). Nestes termos, inscreve-se a função social da literatura, quanto ao caráter estético e humanizador, que se efetiva na medida em que o leitor adquire experiência da realidade através da leitura do texto literário, que por meio de uma nova forma o auxilia a romper com a automatizada percepção cotidiana.

Outro poema de Jorge Fernandes, voltado para a condição humana e o meio social, está publicado na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929). Sob o título “Canção do retirante”, tem-se um poema de estrutura moderna, com versos livres e sem rimas regulares, pondo em destaque situações consideradas dramáticas na vida do sertanejo:

#### CANÇÃO DO RETIRANTE

Entrou janeiro o verão danôso  
Sempre afetivo pelo sertão...  
Cacimbas secas sem merejavam...  
O môço triste disperançado  
Fez uma trouxa de seus teréns...

De madrugada – sem despedida –  
Foi pra São Paulo pras bandas do sul...

A moça triste se amurrinhou  
Ficou biqueira  
Virou ispeto  
– Ela que era um mulherão –  
Inté que um dia já derrubada  
De madrugada  
Foi pra São Paulo...

Pra um São Paulo que ninguém sabe não....

No citado poema, os verbos no pretérito dão forma a uma curta narrativa de um processo que é longo: somente depois de muito resistir aos efeitos da estiagem é que o sertanejo deixa a sua terra (fato expressivo na cultura popular: “só deixo meu Cariri, no último pau-de-arara”)<sup>81</sup>. Um aspecto que chama a atenção no poema é a objetividade do eu-lírico (3ª pessoa do singular – introduzindo “narrativa”) no relato de um drama marcado por

---

<sup>81</sup> Trecho da canção *Último Pau-de-Arara* (composição: Venâncio / Corumba / J.Guimarães) cantada por Luiz Gonzaga.

conotações subjetivas, de modo que semelhante a outros poemas de Jorge Fernandes<sup>82</sup>, assim como frisa Mário de Andrade, “mesmo sob o ponto-de-vista técnico um poeminho desses é comovente” (ANDRADE, 2002a, p. 212).

Essa “memória viva” identificada na lírica do poeta potiguar foi observada por Mário de Andrade no livro *O turista Aprendiz*, segundo o qual, “quando Jorge Fernandes está livre assim, a Poesia nasce pra ele. E com a força vivida, com a esquematização essencial da memória física” (ANDRADE, 2002a, p.212). No seu livro de registro, Mário de Andrade cita o poema “Canção do retirante” com o título “Canção da Seca” e comenta o drama nele existente:

[...] no alto do sertão do Rio Grande do Norte, e muito no Ceará também a emigração pra S. Paulo está grassando. Centenas de homens, do dia pra noite resolvem partir. Partem, sem se despedir, sem contar pra ninguém, partem buscando o eldorado falso que nenhum deles sabe o que é... Vão-se embora, rumando pra sul... Isso Jorge Fernandes está vivendo agora. E isso floresce em poemas de dor, que nem esta marchada (ANDRADE, 2002a, p. 212).

O que o crítico paulista observa é um fazer poético não como reflexo do cotidiano imediato, em sua banalidade autoritária, mas como construção de uma realidade singularizada numa morfologia do desejo de chamar a atenção para o homem simples na relação com o meio. A canção do “retirante” ou da “seca” traz a marca do drama de quem vive a experiência do êxodo obrigatório. O tempo (janeiro/ verão danoso), o meio (sertão/ cacimbas secas) e o homem (moço triste, disperançado/ moça triste, derrubada) são emoldurados pelo predicativo da negatividade, fazendo jus a um “poema de dor”. A poesia de Jorge Fernandes põe em relevo o que não se encontra em outros exemplos literários voltados para a relação do homem com a seca, conforme assinala Mário de Andrade, em seus apontamentos críticos, ao ressaltar:

Pois eu garanto que **Os sertões** são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial, porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia... Não se trata de heroísmo não. [...] Deus me livre de negar a resistência a este nordestino

---

<sup>82</sup> Nesta linha, estão poemas de Jorge Fernandes como “Mão nordestina”, “Maniçoba”, “Manoel Simplicio”, “Retirantes” (FERNANDES, 1970).



resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais forte vão-se embora. [...] Mas os mais fortes vão-se embora pro sul... (ANDRADE, 2002a, p. 263-264. Grifo do autor).

A poesia de Jorge Fernandes, então, ensaia outra posição discursiva quebrando com um certo “horizonte de expectativa”, segundo a proposta de Hans Robert Jauss (1994), uma vez que não reproduz as normas já consagradas por um sistema cultural, instigando o leitor a rever alguns aspectos e reelaborar idéias, possibilitando ampliar seu horizonte de expectativa. Por esse recorte, acima citado, subjaz a noção de que para se tratar de uma experiência histórica não são precisos grandes feitos ou grandes homens, mas o relato da vida cotidiana, do imaginário social que assegura a transmissão das experiências coletivas que espelham visões do mundo, mesmo a partir daqueles chamados excluídos da História. Pela observação de Mário de Andrade é possível de se sublinhar a distância entre a percepção romântica<sup>83</sup> de Euclides da Cunha em *Os Sertões* – na qual o aspecto demasiado humano do sertanejo é posto como heróico no sentido de um heroísmo soberano investido de uma coragem estoica, próprio da epopéia – e a percepção lírica de Jorge Fernandes em “Canção do retirante” em que a resistência aparece como contrapeso nas atitudes de um sujeito (o sertanejo que trabalha no campo) frente a uma realidade sem saída, ou melhor, a saída é ir embora “pras bandas do sul...”, um êxodo nem sempre bem sucedido. Vale lembrar que esse fenômeno da tradição forçada do êxodo, que marca a história nacional do fim do século XIX e se estende pelo século XX, é um dilema que reaparecerá de forma determinante na ficção da década de 1930 com *O Quinze* e *Vidas secas*, dentre outras obras.

Estruturalmente, o poema “Canção do retirante” pode ser dividido em dois momentos, ambos com cinco versos (1-5 e 8-12 versos). A forma equilibrada dos versos retrata, ironicamente, a forma do desequilíbrio, ou, melhor dizendo, o porquê do desequilíbrio social da retirada. Estrategicamente, entre uma situação e outra, o poeta reitera a saída historicamente posta como viável: migrar “pras bandas do sul”. Os versos que dividem os dois momentos (6-7), os que encerram a terceira estrofe na forma de *enjambement* (13-14) e o que fecha o poema (15) revelam traços das condições da viagem – “sem despedida” à sombra “da madrugada”, e o seu destino, São Paulo. Contudo, o lugar visto como um dos mais pródigos do país, a receber o fluxo migratório de jovens expulsos do seu local de origem em busca de

---

<sup>83</sup> Sobre essa visão romântica, ver *O Enigma de "Os Sertões"* (ABREU, 1998).

sobrevivência, aparece no poema sob uma outra perspectiva: da indefinição. A última estrofe, formada por um único verso, se apresenta como uma metáfora do isolamento e incertezas de um sujeito do qual se sabe que foi “pras bandas do sul...”, mas “pra um São Paulo que ninguém sabe não...” (FERNANDES, 1929, p.5) em busca do “eldorado falso que nenhum deles sabe o que é...” (ANDRADE, 2002a, p. 212). A idéia do “falso eldorado” posta por Mário de Andrade, em função da visão historicamente situada do êxodo de milhares de nordestinos em busca de sucesso e promessa de retorno, reitera-se na afirmação de que “a história da volta sempre do nordestino é uma blague sentimental ridícula. Volta um ou outro apenas. E voltam principalmente do Acre... Os que vão pro sul não voltam não” (ANDRADE, 2002a, p. 264). O texto poético de Jorge Fernandes, como que apoiado numa leitura retirada do contato direto com a realidade, rompe, então, com a visão idealizada de que a dura vida do retirante, no Sul do país, teria uma solução. Revelando, pois, uma sociedade de profundas contradições, fundada nas diferenças de classe assim como nas diversidades regionais, marcando ponto na formação de uma modernização desigual que deixa intactas as condições de miséria.

Outro aspecto de destaque em “Canção do retirante” é a linguagem. A presença de termos regionais, em quase todos os versos do poema (“danôso”, “afitivo”, “merejavam”, “disperançado”, “teréns”, “pras bandas”, “amurrinhou”, “biqueira”, “ispeto”, “mulherão”), além de produzir um efeito rítmico ao texto, tende a caracterizar o tipo social que figura na narrativa poética de Jorge Fernandes. Esse manuseio com a linguagem, associado a outras técnicas, dando forma literária à matéria local, foi interpretado como uma atitude inovadora e moderna do poeta potiguar, conforme registraram Veríssimo de Melo e Luís da Câmara Cascudo<sup>84</sup>. A presença de uma linguagem marcada por termos regionais é ponto de observação de outros leitores atentos às novas revelações que surgiam no meio literário. Um exemplo claro disso aparece na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 1, p. 4, 1928) que traz um comentário feito por Antonio de Alcântara Machado, seu diretor, sobre o *Livro de poemas de Jorge Fernandes* (compondo o texto “Seis Poetas” \*), chamando a atenção para a natureza

---

<sup>84</sup> Segundo Veríssimo de Melo “É preciso recuar no tempo para sentir o impacto que Jorge Fernandes provocou na província. Impacto não somente nas formas novas de poetas, não apenas na referência a coisas consideradas prosaicas para a época, mas igualmente na maneira de grafar as palavras, utilizando termos populares, expressões vulgares, e até na pontuação exagerada, esbanjando reticências em quase todos os versos. Reticências que sugeriam coisas, provocavam *suspense*, ironizavam, ferreteavam, perdoavam, contemporizavam até” (MELO, 1970, p. 7). Na visão de Câmara Cascudo, “o vocabulário, a síntese e a ortografia são [...] bem brasileiros. Brasileiros do Norte. [...] Jorge Fernandes é uma linda expressão intelectual do Brasil nôvo. Nôvo para qualquer extensão do vocábulo. Há em seu espírito originalidade natural e lógica” (CASCUDO, 1970, p. 91-92).

singular de sua estética, assim como queria um espírito moderno/antropofágico, de inovações radicais:

A poesia de Jorge Fernandes machuca. Diante dela fica-se com vontade de gritar como o próprio poeta na **Enchente**:

**Lá vem cabeçada...**

E vem mesmo. Poesia bandoleira, violenta, Golpeando a sensibilidade da gente que nem o teju brigando com a cobra: **Léxo! léxo!**

Ao lado disso uma afeição carnal e selvagem pela terra sertaneja como demonstra entre outras a esplêndida **Canção do inverno**. E feitiço rude de dizer as cousas. Jorge Fernandes tem a mão dura: tira lascas das paisagens que caem nas unhas dele. **Mão de derrubar** sem dúvida. Aquela mesma trabalhadeira e lírica **Mão nordestina** que dá o nome a uma de suas poesias mais características (MACHADO, 1928, p. 4. Grifos do autor).

Mais adiante, acrescenta o escritor paulista:

Outra cousa: Jorge Fernandes fala uma língua que nós do sul ainda não compreendemos totalmente mas sentimos admirável. Eu pelo menos não percebo trechos e trechos de várias poesias suas. No entanto gosto deles. O poema **avoêtes** por exemplo (não sei se por causa da construção particularíssima de certas frases) espanta como o desconhecido. E é bonito que só vendo (MACHADO, 1928, p.4 - Grifos do autor).

O poeta norte-rio-grandense ao comungar dos estratos de um código novo (dando vitalidade à expressão, por meio de uma inovação das estruturas fônicas, lexicais, sintáticas do discurso, de pontuação, indo até o traçado gráfico do texto) constrói um lirismo marcado pela recorrência do elemento regional. No entanto, a experimentação desse elemento no sentido de uma interação com o nacional, segundo Humberto H. Araújo (1997, p. 159), "era bastante problemática para o estabelecimento do cânone modernista brasileiro". Cabe ressaltar mais uma vez que, na primeira década do século XX, no Nordeste, modernismo e regionalismo funcionaram como duas tendências que embora se complementassem tinham perspectivas distintas. Ambos com propósitos em função da expressão do nacional, porém, ao passo que os modernistas se cercavam por uma tendência cosmopolita, os regionalistas se voltavam para os valores culturais com ênfase na defesa de uma tradição local. A postura regionalista, por conseguinte, foi vista como ultrapassada, reducionista, face aos exotismos e pitorescos regionais. Essa onda de rejeição do traço regional possibilitou manifestações receosas por parte da recepção. Mesmo assim, observações feitas nesse sentido em nada vieram descaracterizar a poeticidade construída pelo poeta norte-rio-grandense, identificado

por Mário de Andrade (2002a, p. 211) como “um homem feito e vivido”, um poeta que “apresenta coisas puras, fortes, apenas a vida essencial, coincidindo com o lirismo popular”, cuja poesia também “possui coisas esplêndidas, das mais nítidas, das mais humanamente brasileiras da poesia contemporânea”. Quanto aos traços singulares da linguagem presente na poesia de Jorge Fernandes, Mário de Andrade registra no *Diário Nacional* (15/04/1928):

Como todos os tímidos [Jorge Fernandes] é audaciosíssimo. Na solução de língua brasileira que emprega, prefere registrar directamente a dicção nordestina, em vez de procurar pra ella uma universalização possível de se normalizar. Porém não tenho poder nenhum pra censurar essa tentativa. Só o futuro é que justifica invenções dessas. (ANDRADE, 1928, p. 11)

A matéria poética de Jorge Fernandes além de oferecer o “novo” em termos de forma o faz também em termos de linguagem, inscrevendo-se como algo desconhecido, não familiar, pode-se dizer “estrangeiro”. É o elemento nacional não (re)conhecido impondo-se como estranho e difícil de digerir, mas ficando no estômago, transformando tudo em algo novo, “bonito que só vendo”. O processo de assimilação aparece, agora, necessitando caminhar de forma inversa: é preciso devorar o não-nacional, de onde se acredita vir todo o poder, conforme a proposta antropofágica, mas antes de tudo é preciso digerir “o próprio” que se impõe e desperta para novos poderes. A receita propõe o acréscimo de mais ingredientes além do “só me interessa o que não é meu”, passando a *status* de fermento “os elementos locais”, fazendo o diferencial de uma literatura moderna dentro de um projeto de nação, sem o ranço do “exotismo”.

Muito dessa nova postura, quanto às possibilidades do elemento regional, deveu-se a Mário de Andrade que buscava nas diferenças regionais a síntese da cultura brasileira. Para esse “poeta intinerante” – conforme denominação de Antonio Candido (2004b) –, viajante sequioso de conhecer as regiões Norte e Nordeste do país, dos anos 1920, o caminho para dotar o Brasil de uma literatura moderna e, ao mesmo tempo “universal”, passava pela representação de uma cultura própria, nacional, revelando, pois, a necessidade de se conhecer o país.

Como que respondendo aos apontamentos críticos sobre o desconhecido presente na sua poesia, Jorge Fernandes publica o poema “O estrangeiro” na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 2, p. 1, jun. 1928). De início, a perspectiva recai sobre a linguagem. Referindo a um interlocutor estranho, desabafa o poeta:

## O ESTRANGEIRO

Eu encontrei um homem vermelho  
 Falando uma lingua que eu não sabia...  
 Pelos seus gestos entendi que ele achava  
 Minha terra muito bonita.  
 Apontava p'ra luz do sol muito forte...  
 P'ras arvores muito verdes...  
 P'ras aguas muito claras...  
 P'ro céu muito claro...

Eu tive vontade que ele entendesse a minha fala  
 P'ra lhe dizer;

– Marinheiro provera deus que você fosse  
 Pelos nossos sertões...  
 Você via os campos sem fim...  
 As serras timives todas cheias de matos...  
 Os rios cheios muito bonitos...  
 Os rios sêcos muitos bonitos...  
 Você comia comigo umbuzada gostosa...  
 O leite com girimum...  
 Curimatã fresca com mólho de pimenta de cheiro...  
 Você via como a gente trabalha sol a sol  
 Esquecido da fome e esquecido das coisas  
 Bonitas de seus mundos...

Ver como vaqueiro rompe mato fechado  
 E se lasca perseguindo as rês  
 Por riba dos lagêdos  
 Chega os cascos federam a chifre queimado...  
 Ver o vaqueiro plantá a mão na bassoura das rês  
 E ela virá mocotó...

Marinheiro, se você soubesse a minha fala  
 Eu havéra de levar você p'ro meu sertão...

Ironicamente, o poeta parece chamar a atenção para a necessidade de se conhecer a realidade nacional pelo mergulho no que esta tem de regional. Neste caso, os elementos formadores dessa cultura passam pelos elementos da cultura local – da culinária (“umbuzada gostosa”, “o leite com girimum”, “curimatã fresca com mólho de pimenta de cheiro”); da agricultura (“gente trabalha sol a sol”), pecuária (“ver como vaqueiro rompe mato fechado”). Pode-se dizer que aqui há certa convergência com a proposta de se compreender a cultura brasileira através de sua multiplicidade, conforme defendia Gilberto Freyre em seus estudos sobre as relações sociais, os doces e a culinária, o cheiro, a forma, a cor, isto é, os variados elementos que compõem a cultura nacional.

Se no primeiro momento o poema relembra o efeito exótico do espaço geográfico que encantava os não-brasileiros assim como os brasileiros romântico-nacionalistas, expressando gestos de uma “terra muito bonita”, pelo deleite de seus traços físicos, no segundo momento (terceira estrofe), o aspecto geográfico tende a historicizar-se na realidade cotidiana do sertanejo. Realidade essa cujos traços são postos não como inferiores ou irrelevantes, mas como significativos – “P’ra lhe dizer”, conforme verso que separa os dois momentos do poema – e determinantes de uma expressão literária moderna.

Assiste-se, pois, a um composto similar da “fórmula fácil” de Oswald de Andrade (Cf. SCHWARZ, 1987), de um certo ufanismo crítico, embora em meio ao desejo de que o outro o compreendesse (“Eu tive vontade que ele entendesse a minha fala”). Rogando a uma auto-suficiência, o texto se constrói. A poeticidade rompe “golpeando a sensibilidade da gente”, independentemente de o estrangeiro (o não-brasileiro, ou quem sabe o brasileiro-estrangeiro) compreender sua linguagem que se firma através de “uma afeição carnal e selvagem pela terra sertaneja”, ou pelo “feitio rude de dizer as cousas”, tirando “lascas das paisagens” e oferecendo ao banquete antropofágico mais um retrato do Brasil dos anos 1920, de tradição cultural rural – marcando ponto no espaço em processo de modernização – que se reinventa por meio de um lirismo modernista<sup>85</sup>.

Dando conta da paisagem ambientada no sertão, mais um texto de Jorge Fernandes é publicado na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 7, p. 5, nov. 1928). Nessa crônica, intitulada “A tardinha em viagem no Seridó”, é possível de identificar vários pontos de interseção com o que Antonio Candido observa na lírica poética de Mário de Andrade (“o poeta itinerante”) em *Louvação da tarde*. Nesse texto do escritor paulista, também “o emissor do discurso vai indo de automóvel por uma estrada ao pôr-do-sol. O deslocamento no espaço e a contemplação da paisagem se associam para estimular a mente ...” (CANDIDO, 2004b, p. 227). No texto do escritor potiguar a descrição da natureza (distante dos aspectos da urbanização) é feita por um eu-narrador viajante que registra tudo o que vê de dentro de um automóvel. A cena é posta para o leitor como algo instantâneo, presente, onde tudo parece ter movimento próprio:

O meu carro que vai rodando nas estradas [...], as caatingas vão se tornando escuras esfregando os olhos com somno... [...] aparece de sopetão um serrote, as vezes com uma pedra fina e sisuda apontando o céu. [...] Outras

<sup>85</sup> Outro poema, em tom de convite, de autoria de Jorge Fernandes em que a matéria local é apresentada sob uma forma moderna é “Jenipabu”, publicado no *Livro de poemas* (1927), sob o tópico “outras poesias”: Venham comigo poetas.. / Venham com a alegria dessa terra... / Não me venham com lágrimas na voz... / Tirem a venda dos olhos / e olhem com os olhos alegres / Tôdas essas paragens de morro e de sol ... [...] (Cf. FERNANDES, 1970).

pedras [...] vão passando na ligeireza da viagem... E o carro corre [...] a boca-da-noite – chega agasalhando tudo acendendo os olhos dos bacuráus, das rapôzas, das tacacás, antes que meu carro abra também os seus olhos atrapalhadores dos bichos que precisam ganhar o seu pão (FERNANDES, 1928, p. 5).

Assim como na “poesia itinerante”<sup>86</sup> de Mário de Andrade, dois aspectos chamam a atenção na crônica de Jorge Fernandes: o recurso da personificação dada à natureza, imprimindo movimento e subjetividade que se assemelha com as emoções do poeta, e a presença do elemento da modernidade, o carro. Vale lembrar que, no início do século XX, o automóvel é visto como um elemento de vanguarda. Portanto, a sua presença no meio rural é no mínimo curiosa; mesmo assim, parece mais acomodado ao ambiente que em contraste a ele. Nesse caso haveria, pois, “uma inversão do clichê futurista, a fim de que a máquina típica das vanguardas no começo deste século possa ser incorporada ao ritmo eterno da natureza” (CANDIDO, 2004b, p.234).

Por meio do eu-narrador viajante, o leitor de “A tardinha em viagem no Seridó” tem uma visão fotográfica do ambiente visitado de passagem. A velocidade do carro, que se desloca continuamente, associada à curta narrativa, formada de cinco pequenos parágrafos, sintetizam a idéia da pressa. Por conseguinte, o deslocamento no espaço e a observação do mundo em volta se revelam em ações objetivas, distanciando-se, pois, de uma atmosfera nostálgica de intensa contemplação, tal como aparece no texto de Mário de Andrade. Nessa viagem, é possível identificar três momentos recompondo uma estrutura de início, meio e fim à narrativa. No primeiro momento, o eu-narrador descreve o que está acontecendo (enquanto o carro corre ele observa o verde de longe e o verde de perto). Nesse momento, é o “verde”, presente em toda parte, e o “crepúsculo”, tornando as caatingas escuras e sonolentas, que adquirem maior destaque na cena. No segundo momento, dando continuidade à viagem, dois acontecimentos dignos de surpresa e admiração por parte dos passageiros são registrados: o amontoado de pedras, armando-se numa coreografia esculpida pela natureza, e o “restinho de luz” a enfeitar o cenário flagrado na “ligeireza da viagem...”:

Na carreira do carro aparece de sopetão um serróte, as vezes com uma pedra fina e sisuda apontando o céu. Outras com pedras também parecendo dedos muito grandes apontando: – Olhem aquilo ali – E eu olho e vêjo só desertos de serras e um restinho de luz do sol se acabando nas corcundas das serras, verdes... verdes...

---

<sup>86</sup> Termo usado por Antonio Candido para caracterizar “a relação dinâmica, na qual o emissor do discurso se movimenta”, configurando-se em *Louvação da tarde* a função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para espertar a mente” (CANDIDO, 2004b, p. 228).

Outras pedras agrupadas e enfeitadas de facheiros vão passando na ligereza da viagem...

(FERNANDES, 1928, p. 5).

Já no terceiro momento da narrativa, entram em cena os bichos noturnos (bacuráus, rapôças e tacácas) que saem pela estrada em busca de comida. Agora, a natureza e a máquina aparecem como possibilidades de interferência no meio: “a bôca-da-noite – chega agasalhando tudo acendendo os olhos...” dos bichos noturnos, antes que o carro “abra também os seus olhos atrapalhadores dos bichos...”. Esse registro da interferência da máquina, elemento do universo urbano, na paisagem sertaneja é recorrente em uma série de poemas de Jorge Fernandes, sobre os quais observa Araújo (1997 p. 132-133): “o poeta utiliza-se do ‘Forde’, personifica-o... assiste-se a um quase empate de forças dos universos apresentados, graças ao procedimento de singularização utilizado pelo poeta ao descrever e narrar a viagem”.

Por fim, sem indicar o destino dos bichos nem do carro, estrategicamente usado no início de cada seqüência (“O meu carro vae rodando...; Na carreira do carro...; E o carro corre”), dando ênfase à velocidade como significado maior do elemento moderno, a crônica termina sem um desfecho definitivo, sugerindo pelo recurso das reticências uma continuidade. Mesmo assim, a proposta indicada já no título da crônica é alcançada, uma vez que o leitor assiste à descrição de “um cair da tarde à boca-da-noite” localizada na região seridoense do sertão brasileiro, numa perspectiva diferente dos famosos “crepúsculos parnasianos”.

Diante do exposto, é possível afirmar que, na condição de registros literários e/ou poéticos revestidos de aspectos da realidade nacional, a produção de Jorge Fernandes em questão acaba por se relacionar com uma das linhas de força do modernismo dos anos 1920, uma vez que procura unir o primitivo ao moderno, experimentando como objeto literário elementos definidores da cultura regional brasileira. Contudo, mais do que tributária da vertente regionalista, sua produção tende, pela problematização de elementos locais, a se inscrever como reflexo de um fazer literário que pressupunha a tomada de consciência do país, ou de sua realidade na diversidade, fator que se encontra na base das proposições da *Revista da Antropofagia*. Por sua vez, Jorge Fernandes apresentou-se como um poeta cuja produção cultural “dava conta de uma realidade universal, quando conhecia apenas a realidade local e não mantinha contatos diretos com o grupo que estava na vanguarda da transformação literária” (ARAÚJO, 1995, p. 59). Segundo Araújo, coube a Luís da Câmara Cascudo o papel de atualizar e articular os contatos entre a intelectualidade local e os vários centros culturais do país – São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Por intermédio deste, o autor



do *Livro de Poemas de Jorge Fernandes* (1927) foi apresentado a Manuel Bandeira, Mário de Andrade e a outros participantes do movimento modernista.

Quanto à participação dos escritores potiguares em revistas do centro-Sul do país, deve-se a Mário de Andrade muitas das principais articulações nesse sentido. A ele Jorge Fernandes dedica um poema publicado na revista *Terra Roxa e Outras Terras* (ano I, n. 7, p. 4, set. 1926)<sup>87</sup>, o qual fará parte do seu livro de poemas de 1927 com o título “Pescadores”. Neste poema, marcado por “liberdades versificatórias, uma linguagem cuidada e um regionalismo no assunto” (LARA, 1972, p. 201), o tipo humano e sua relação com o trabalho também é o foco principal:

#### POEMA

#### A MARIO DE ANDRADE

Chegou do mar!  
 Quanta arrogancia no pescador ...  
 O mar fe-lo rispido, resoluto.  
 Tem impetos de ondas o seu olhar...  
 Olhem o calão do peixe que elle trouxe!...  
 São peixes monstros que elle pescou...  
 Quando ha tormenta e a jangada vira  
 O méro o traga duma vez só...  
 E o homem forte matou a fome  
 Do irmão do mero que elle comeu

Embora o registro poético não tenha como pano-de-fundo o sertão e sim o litoral, é visível a tendência em chamar a atenção para traços característicos de tipos humanos comuns. Se não é o sertanejo, trabalhador rural, é o trabalhador do mar (pescador) que entra em cena na poesia dedicada ao crítico “apaixonado de nossas cousas” (ANDRADE, 2002a, p. 326). Se não é o poder do sol, é o poder do mar que tende a moldar o sujeito cujos predicativos

---

<sup>87</sup> Em 14 de julho de 1926, Mário de Andrade envia uma carta a Jorge Fernandes na qual se refere a dois poemas dedicados a ele. Possivelmente, o poema publicado na revista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) seja um destes que o escritor paulista faz menção; na ocasião observa ainda traços estéticos do poeta natalense: “Por intermédio desse queridíssimo Luís da Câmara Cascudo faz já um mundo de tempo que recebi uns poemas de você, entre os quais dois dedicados a mim. [...] Tem nêles um certo ar brusco meio selvagem, meio rispido e no entanto coa de tudo uma doçura e um carinho gostoso. Tudo isso me tem apreciado e me tem dado vontade de ler mais coisas suas. Você é original, é incontestável e é duma originalidade natural nada procurada. ... fique certo que ando guardando os poemas de você como dos mais interessantes dentre os de nosso Brasil de hoje.” (apud MELO, 1970, p. 12-13) Um mês antes, 12 de Junho de 1926, Jorge escrevera uma carta para Mário de Andrade dando conta de sua leitura do *Losango Cáqui*. Nesta carta observa o poeta: “Não lhe respondi mais cedo porque andava há longos dias nas serras do Seridó. [...] Não andei a passeio, andei gostando da vida, cavando a vida...” (Carta de Jorge Fernandes a Mário de Andrade. Fonte de pesquisa: Arquivo de Mário de Andrade – IEB/USP –SP, 1983. Transcrita por José Luiz Ferreira em 24/07/1997).

(arrogância, ríspido, resoluto) comungam no contexto do poema do sentido de grandeza, pela persistência e resistência de um vencedor das águas merecedor de admiração (“Olhem o calão do peixe que elle trouxe!.../ São peixes monstros que elle pescou...”). Porém, quando a “sorte” vira – melhor dizendo, quando a jangada, ou o tempo vira, assim como acontece com o sertanejo que vive sob o mar-de-sol – a lei da natureza fala mais alto: é a catástrofe da morte; salve-se quem puder. Em síntese, o fazer literário de Jorge Fernandes se reveste da simbologia da fome “que se busca matar a cada dia”, um problema social presente em ambos os espaços, sertão/litoral<sup>88</sup>, permitindo uma reflexão do contexto a partir do texto e vice-versa; reveste-se também do elemento cultural, transformado em motivo literário em textos marcados pela técnica modernista, auxiliando a romper com a automatizada percepção cotidiana e possibilitando que o dado local se inscreva como expressão de universalidade.

Também na revista *Terra Roxa e Outras Terras* (ano I, n. 6, p.4, jul. 1926), com foco temático sobre sertão e em versos modernos, é publicado o poema “não gosto de sertão verde” de autoria de Câmara Cascudo. Mário de Andrade não só cuida de enviar este poema para a revista paulista como ainda tece alguns comentários a respeito, em carta escrita em 22 de julho de 1926 para Câmara Cascudo: “[...] adorei tanto o Não Gosto de Sertão Verde que roubei ele por minha conta e já que você não quis me mandar nada pra Terra Roxa, dei o poema pros redatores que por sinal se entusiasmarão também” (ANDRADE, 2000, p. 66). Em outra carta, datada de 22 de julho de 1926, endereçada a Manuel Bandeira, a quem o poema é dedicado, Mário de Andrade comenta sobre o poema e recomenda uma aproximação entre Câmara Cascudo e o homenageado: “[...] Mande contar e mande dizer o que achou do poema do Luís da Câmara Cascudo dedicado a você. Acho aquilo uma maravilha. Si você for pro norte e passar em Natal quero que fique amigo dele” (ANDRADE, 1967, p. 194). Por esses trechos de sua correspondência, nota-se que, dentre outros possíveis interesses, havia o empenho em intercambiar relações entre pares distantes e semelhantes ao mesmo tempo.

O poema dedicado a Manuel Bandeira chama a atenção tanto pelo título, que objetivamente tende a declarar a intenção do poeta, quanto pela estrutura moderna dada aos versos<sup>89</sup>:

---

<sup>88</sup> Essa simbologia aparece, de forma bastante objetiva, em “Canção do Litoral...”, poema de Jorge Fernandes caracterizando a viagem litoral/sertão, publicado em seu livro de poemas, de 1927 – E olhei pro mar muito grande / E me casquei pro mato... / Com fome peitada / Peguei uma pedra / Matei um mocó... / Assei com gravetos / E o fogo eu fiz / com o fogo de artifício... [ ...].

<sup>89</sup> Em carta a Câmara Cascudo, datada de 26 de Julho de 1926, Mário de Andrade o aconselha quanto à grafia oblíqua das palavras no poema: “[...] apenas o escrever daquelas palavras *escorre lenta* e a outra que não me lembro agora, naturalmente em horizontal. Essas ideografias em verdade são falsas e também caí nelas e errei” (ANDRADE, 2000, p. 66).

**não gosto de sertão  
v e r d e**

A Manuel Bandeira

Não gosto de sertão verde,  
Sertão de violeiro e de açude cheio,  
Sertão de rio descendo,  
l  
e  
n  
t  
o  
largo, limpo.  
Sertão de sambas na latada,  
harmonio, bailes e algodão,  
Sertão de cangica e de fogueira  
- Capelinha de melão é de S. João,  
Sertão de poço da ingazeira  
onde a piranha rosna feito cachorro  
e a tainha sombreia de negro nagua quieta,  
onde as moças se despem  
d  
e  
v  
a  
g  
a  
r.  
Prefiro o sertão vermelho, bruto, bravo,  
com o couro da terra furado pelos serrotes  
hirtos, altos, secos, hispídos  
e a terra é cinza poalhando um sol de cobre  
e uma luz oleosa e molle  
e  
s  
c  
o  
r  
r  
e  
como o oleo amarello de lampada de igreja.

No conjunto, o poema citado revela um jogo de elaboração e sensibilidade poética marcados por uma ruptura de paradigmas de rimas e de métrica e pelos elementos postos em foco sob o tema do sertão. Já no título em forma de oração perfeita – sujeito e predicado –,

projetam-se estrategicamente dois aspectos: a opinião negativa/afirmativa (“não gosto”), espelhando a realidade negada (“sertão verde”), e esta por sua vez remetendo a uma outra realidade, a preferida (“sertão vermelho”). De forma que o poema se divide em dois momentos, simbolicamente identificados nas cores verde e vermelho – elementos com sentidos diferentes que remetem a um mesmo objeto, o sertão, emblemáticos do atributo de ser “úmido” (sertão de inverno) e “seco” (sertão de sol), respectivamente.

No primeiro momento do poema, que percorre até ao décimo segundo verso, chama a atenção o cenário de vida, movimento e abundância que compõe o “sertão verde”: sertão de violeiro, de açude cheio, rio descendo, de sambas e bailes, de algodão e canjica, de fogueiras, de piranha e tainha no poço, e de moças que se banham no “poço da ingazeira”. Essa paisagem que se apresenta na maior parte do poema é exatamente oposta à histórica e recorrente imagem construída sobre o sertão enquanto ambiente hostil. A pergunta que salta aos olhos é: como não gostar de sertão verde? As razões ou o porquê do “não gostar” não estão postas claramente no poema ou, melhor dizendo, tudo se resume no apenas descrito, nada mais é dito. Mesmo assim, aí parece estar a chave desse momento: a negação que abre o poema tende a funcionar de forma oposta uma vez que não é a vontade do Eu poético que adquire maior destaque, mas sim os elementos de vida fértil e movimento, reafirmando o efeito das águas regeneradoras do inverno que reveste a terra de um novo manto verde de prosperidade; como também os elementos da cultura local revividos no canto, na dança e nos costumes tradicionais exemplificados na canjica, na fogueira e no banho<sup>90</sup>.

No segundo momento, formado pelos seis últimos versos, o referente é o “sertão vermelho”. A Imagem é reiterada na paisagem de uma natureza agreste e árdua, de uma terra cujo couro é “furado pelos serrotes hirtos, altos, secos, hispídos”. O nível sonoro da linguagem (bruto, bravo, couro, furado / serrotes, hirtos, altos, secos, hispídos), associado à semântica dos termos, intensifica o significado imagético do sertão vermelho. Nessa aparente sinfonia, outros elementos entram em cena dando forma ao território das secas. Através da conjunção coordenativa e verbos no presente, o poeta observa ainda que “a terra é cinza poalhando um sol de cobre / e uma luz oleosa e molle escorre”. Compreendendo que as cores são usadas com determinados valores simbólicos que ao serem apreendidas antecipam a informação (Cf. GUIMARÃES, 2000; FARINA, 1990), é possível afirmar que os elementos

---

<sup>90</sup> A revista *Festa* (ano I, n. 7, p. 12, jan./mar. 1935) traz uma nota/comentário sobre o recebimento de um “opúsculo” de cinquenta páginas intitulado *Sertão de inverno* de autoria de Luís da Câmara Cascudo fruto de suas viagens pelo sertão norte-rio-grandense no período de abundância. Segundo a nota, “no meio da literatura regionalista, cada vez mais sensual, o breve relato de L. da C. Cascudo é fácil, de pitoresco ligeiro, de esfuziante boemia”.

terra e sol, juntamente com o cinza e o cobre, acabam por traduzir uma atmosfera de combinação e contraste. Ao passo que a cor a vermelhada carrega a simbologia do calor intenso do sol de verão, o pó cinza da terra simboliza a marca da combustão. O cinza é ainda sinal de luto, mortificação; é a cor que iguala todas as coisas – Quando o padre impõe as cinzas, no ritual religioso, diz: "Lembra-te que és pó e que ao pó hás de voltar"; tais palavras funcionam como um convite a refletir sobre a fragilidade das coisas. Por outro lado, dentre as cores, a cinza aparece como a cor neutra mais perfeita, pois sempre destaca as outras cores sem influir nelas. Entretanto, embora um tom predominantemente cinza possa se tornar monótono, a cor cinza estimula a capacidade criadora, é símbolo de solidez, seriedade e força. O poema de Câmara Cascudo tende a mostrar que, no contexto do sertão, a terra cinza do verão se renova a cada ciclo das estações, num contínuo processo de verão e inverno. Simbolicamente comparado ao significado mítico de fênix<sup>91</sup>, o sertão de sol forte também “renasce das cinzas”, de modo tal que o sol que morre à noite e renasce pela manhã torna-se símbolo de morte e renascimento da natureza, dando forma ao sertão verde marcado por uma esperança de renovação, que parece nunca ter fim. De modo tal que o ritmo do sertão se traduz numa espécie de dialética da vida: nega-se e renova-se; refazendo-se a dinâmica na qual o sertanejo se insere.

Outro aspecto que adquire destaque no poema quanto ao sertão vermelho (onde “o sol nasce para todos”, embora o dito popular esclareça que “nem tudo que reluz é ouro”) é o tom amarelado, expresso na “luz oleosa e molle” que escorre “como o oleo amarello de lampada da igreja”, trazendo a inscrição do lado religioso enquanto fator que tende a propiciar vigor e a proteção dos céus. De acordo com o dizer do povo, “ver-se nas amarelas” corresponde a estar em dificuldades (CASCUDO, 1986, p.196); situação crônica, pode-se dizer, muito recorrente na imagem do sertão seco. Mesmo assim, neste poema nenhuma referência aparece diretamente associada à idéia imperativa da miséria advinda com a seca que expulsa os nativos, tornando-os seres errantes. A visão de Câmara Cascudo em enxergar o sertão seco naquilo que realmente o identifica tende, ao contrário, a incorporar a ele valores positivos. A imagem do sertão preferido que se destaca em seu poema é apresentada sob os qualificativos emblemáticos de energia e transformação. No repertório simbólico das cores, o vermelho é emblemático da vida na sua manifestação inicial, indicativo, portanto, de um futuro possível;

---

<sup>91</sup> Ave de plumagem das cores do sol em vermelho e dourado que renasce das próprias cinzas. Na mitologia egípcia, a ave fênix representava o Sol, que morria à noite e renascia pela manhã. No início da era Cristã esta ave fabulosa foi símbolo do renascimento e da ressurreição.

remete ainda ao vigor, à vitória, e à força para superar as dificuldades. Na visão cascudiana, nenhuma forma de opressão ao homem é devida diretamente da natureza. O que possibilita a compreensão de que a condição de oprimido dada historicamente ao homem sertanejo se deva antes às relações sociais, políticas e econômicas que o impedem de ser construtor de seu próprio destino que à força da natureza, por mais bruta e brava que ela se apresente.

Por que teria o poeta preferido, contudo, o sertão vermelho ao verde? Estaria negando a exaltação de uma imagem paradisíaca e um tanto pitoresca de um sertão abundante e primitivo? Ou talvez o sertão guardião dos valores da tradição próximo a um conservadorismo nostálgico, a se repetir e a se bastar de modo “lento e devagar”, livre de interferências inovadoras (da modernização) tal como defende um discurso regionalista tradicional? Sejam quais forem os motivos, claro mesmo é a preferência do nosso poeta pelo sertão de sol. Possivelmente, devido aos qualificativos emblemáticos de energia e transformação que um ambiente bruto requer, tal qual um espírito criativo ou renovador, uma espécie de metáfora do vermelho ao simbolizar a vida na sua manifestação inicial, indicativo de um futuro a se reinventar pelo vigor da força e da superação. De modo que, ao passo que no sertão verde se tem uma evocação da imagem harmônica entre homem e natureza, no sertão vermelho, o contraste torna possível de se estabelecer uma tensão permanente<sup>92</sup>.

Tomando como referência ainda a relação homem/natureza, torna-se válido reportarmos à observação feita por Câmara Cascudo em carta a Mário de Andrade, datada de 28 de março de 1927. A observação diz respeito ao poeta Jorge Fernandes que, na visão de Câmara Cascudo, se mostra tão semelhante ao seu sertão preferido:

Jorge é secco. Poeticamente falando. Duro. D’ahi parecer-se melhor com o sertão qu’eu gosto. Muito synthetico. Demasiado. Poesia delle é quase uma larva, quero dizer, no astemo, semi-ser pela inflexibilidade do contorno. Jorge fixa, imobilisa o thema e passa adiante (CASCUDO apud GOMES, 1999).

<sup>92</sup> Em carta a Mário de Andrade, datada de 04 de julho de 1925, Câmara Cascudo registra três poemas nos quais é recorrente a atmosfera luminosa do sertão de sol, cuja luz tende a colorir a cena e a paisagem:

1. Tarde morrendo em vermelho/ e o ouro / do sol se refletindo no espelho/ do açude / A estrada é branca antes que a noite a mude / Entre nuvens de poeira / Surge o vaqueiro vestido de couro / E o vento leva longe toda poeira / E o vaqueiro passou correndo, correndo... / Há somente a tarde morrendo/ no vermelho / espelho / do açude...

2. Tardinha, tardinha / serenamente / cae a sombra do alto / ceu azul. / Agua quieta, água / quieta, e a longa sombra do arvoredo n’agua / da logôa.../ E o sossego nos capoeirões. / E o aboio no ar... / Tardinha, tardinha / No silencio o grito / das sariemas fugindo... / e no galho escuro da oiticica / sinistra, solitária, branca, / a mãe-da-lua canta....

3. O chão é secco e vermelho, é vermelho / o caminho entre o amarello do panasco / as pedras brancas vão surgindo como frades / de pedra-branca na vermelha estrada. / Sol de chapa! / No horizonte azul que doe nos olhos / os cardeiros abrem as mãos / verdes, verdes, verdes... / Há uma transparencia pelo ar / que treme, treme e, na poeira fina / e cinzenta, voam folhas seccas / pelo ar... (CASCUDO apud GOMES, 1999).

A comparação tende a demarcar a beleza e a singularidade que há no estilo poético de Jorge Fernandes por recorrência ao sertão, conforme observado por Mário de Andrade (2002a, p. 211): “É simples que nem a seca. A princípio parece árido, monótono mas que nem a seca mesmo, vai pouco a pouco mostrando aspectos interessantes, conta casos, curiosidades desta zona tão cheia de coisas maravilhosas”.

O que se nota, enfim, no poema de Câmara Cascudo é uma tentativa de romper com uma visão negativa do sertão enquanto ambiente hostil. A tensão situada entre o “não gostar” e o “preferir” acaba por estabelecer um equilíbrio na dupla verde/vermelho, num processo complementar, conforme se situa na mistura das cores, uma vez que estas se anulam e se espelham ao mesmo tempo. Eis, então, o equilíbrio entre o que mais caracteriza o sertão: as situações complementares e antagônicas, tal qual o movimento do sol no jogo cromático de brilhar sob vários tons (no verão) e escurecer (no inverno). Sendo assim, os dois quadros sobre o sertão são emblemáticos de que não há um único, mas diversos sertões, cuja identidade se constrói pela heterogeneidade.

Neste poema de estrutura moderna, publicado em 1926 numa revista de propósitos voltados para a terra brasileira, o sertão apresenta-se como elemento poético sob uma forma no mínimo curiosa – em que se contrapõe o sertão a ele próprio por meio de um visível paradoxo: “não gostar” de sertão verde, de fartura e “preferir” o sertão seco, vermelho e cinza –, a marcar ponto na experiência cultural do momento cuja linha de interesse era definida pela primazia do “brasileirismo”, conforme assinala Cecília de Lara, em estudo sobre a revista paulista *Terra Roxa e Outras terras*:

Na avaliação das obras literárias, o critério que tem primazia, representando a linha do jornal, é o do “brasileirismo”, empregado com significados variados, que assinalam as flutuações de um conceito ainda não definido, em vias de formação, no caso específico de aplicação à arte, pelo menos (LARA, 1972, p. 156).

O poema [*Não gosto de sertão verde*] caracteriza-se visualmente pela disposição de certas palavras cujas letras se distribuem verticalmente, numa ênfase aos significados: “lento”, “devagar”, “escorre”. O sertão aparece com sua dupla face [...]. É exemplo de conteúdo regionalista com uso de processos modernos, de liberdade de esquemas versificatórios, valorizando o aspecto visual. Temática brasileira, regional, com introdução do folclore (LARA, 1972, p. 200-201).

Dessa forma, é possível afirmar que, ao trazer o elemento sertanejo como matéria literária, pondo em foco a matéria local por meio de uma estrutura inovadora, a produção dos

escritores potiguares em questão se inscreve na linha daquelas produções cuja tônica era “o brasileirismo nos temas e na linguagem” (LARA, 1972, p. 203), compactuando, assim, com um dos aspectos mais importantes no modernismo: o interesse pelas coisas do Brasil. Essa preocupação com o “brasileirismo”, em suas várias possibilidades, segundo Cecília de Lara (1972, p. 159), “ajuda, inclusive, a aceitar como modernistas obras que antes ofereciam dificuldades no que diz respeito a sua situação no movimento”.

Diante do exposto, enquanto texto literário registrado, a princípio, nas páginas de revistas literárias de acesso a diferentes leitores torna visível a importância dos periódicos que surgiram no primeiro momento da década modernista, ao menos, por duas questões: por ser um veículo de divulgação, permitia aos seus leitores o contato com uma produção centrada na realidade local por meio de traços distintos dos modelos europeus, valorizando aspectos da cultura recalcados pelo academismo; de outro modo, possibilitando o intercâmbio entre as regiões do país, abria espaço para novos intelectuais, cujo aparente despreparo de suas formações somadas ao do ambiente cultural do qual provinham eram entraves difíceis de serem superados, até então, na história cultural brasileira. Nesse contexto, a revista é um elemento que “democratiza”. Caracteriza-se por ser um instrumento moderno que preconiza a diversidade, tende a descentralizar os olhares e as abordagens e possibilitar novas inserções de estilos e temas.



## Capítulo III – CANTO E CONTOS NO SERTÃO

### 3.1 Recortes da cultura popular em verso e prosa

Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala do seu gado, com essa linguagem do coração que entenece os animais e os cativa.

(José de Alencar, *O Sertanejo*)

Aboio não se repete nunca. Cada aboio é uma improvisação. É coisa séria. Velhíssima em uso, respeitada.

(Câmara Cascudo, *Tradições populares da pecuária nordestina*)

Conforme mostra a historiografia literária<sup>93</sup>, os primeiros anos do século XX são constituídos sob uma atmosfera intelectual que iria modelar o pensamento de contemporâneos desse período histórico, sobretudo com relação ao problema da identidade nacional. Por sua vez, as idéias nacionalistas recebem novo impulso na terceira década desse século, tendo uma dimensão complexa a abranger vários campos de poder da sociedade, adquirindo maior ênfase a partir do movimento modernista, com a busca da exaltação nacional pelo retorno às origens do povo brasileiro. Intelectuais, influenciados pelas idéias científicas e estéticas importadas da Europa, adotam posturas diferenciadas, preconizando o mergulho na realidade brasileira para melhor conhecê-la e estudar com profundidade a nossa história, nossos processos, características e problemas. Foram revalorizados, assim, as figuras do negro, do índio e do caipira com seu folclore regional, a cozinha típica, as crenças, músicas, enfim, uma série de práticas e costumes. As publicações de inspiração nacionalista, surgidas no início do século XX, confirmam esta análise. Um exemplo claro é *Revista do Brasil* (SP), fundada em 1916. Já em sua “1ª fase (1916-1925), essa revista busca resgatar os valores da cultura nacional e

<sup>93</sup> A exemplo de BOSI (1994), COUTINHO (1955) e CANDIDO (1976).

discutir os principais problemas do País<sup>94</sup>. Depois, seguem expressões como o estudo lingüístico sobre “O Dialeto Caipira” de Amadeu Amaral; o poema “Juca Mulato” de Menotti del Picchia em 1917, e, no mesmo ano, outro fato de extrema importância é a exposição da pintora Anita Malfatti. A partir da década de 1920, desenvolvem-se novas reflexões caracterizadas por um enfoque sociológico da realidade nacional e a busca por um pensamento nacional independente de modelos estrangeiros, integrando-se as novidades formais a temas brasileiros de raízes populares.

No contexto dos anos de 1920, a *Revista do Brasil*, que já gozava de algum prestígio antes, era dirigida por Monteiro Lobato e, sob sua direção, tornava-se o periódico mais importante e influente do meio intelectual e literário da década, uma vez que reunia, entre seus colaboradores, intelectuais de destaque no cenário cultural, os quais utilizavam a própria revista como porta-voz de seus ideais. Landers (1988, p.100) observa que, na *Revista do Brasil*, “se concentraram os mais importantes nomes do momento e o espírito era essencialmente brasileiro, principalmente depois de 1918 quando Monteiro Lobato compra a revista e assume a sua direção”. A partir de então, a citada revista passa a ser imediatamente um centro intensivo de debates sobre assuntos brasileiros de toda ordem. Em suas páginas é possível identificar uma série de textos imbuídos da “proposta de reconstrução nacional” (MARTINS, 2001, p.68). Um material considerado menor, enquanto esparso, e, no entanto, notável, como são os ensaios, crônicas e poesias publicados em periódicos, esquecidos no tempo, e só recolhidos em livros anos mais tarde, cuja temática revela uma interpretação do Brasil marcada por certo toque de singularidade, transmitida a essa produção escrita e, em seguida, aos leitores dela.

Enquanto integrantes desse contexto, merecem referência os textos de escritores norte-rio-grandenses publicados na *Revista do Brasil* no início da terceira década do século XX<sup>95</sup>: o poema “O aboio” (*Revista do Brasil*, ano V, n. 54, p. 127-131, 1920), de Henrique Castriciano, e a crônica “O aboiador” (*Revista do Brasil*, ano VI, n. 67, p. 296-298, 1921), de Luís da Câmara Cascudo. O fato de ambos os textos aparecerem publicados em uma revista da região Sudeste do Brasil chama a atenção, em princípio, para dois aspectos: o ambiente e o momento histórico no qual se inserem – São Paulo, início da década de 1920; cenário onde a literatura

---

<sup>94</sup> Cf. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação* (DE LUCA, 1999).

<sup>95</sup> A *Revista do Brasil* (São Paulo) circulou nas primeiras quatro décadas do século XX. O primeiro número data de 1916. Constam no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB / USP) os números editados até a 4ª fase em 1944. Este periódico teve correspondentes nos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Neste último, Henrique Castriciano aparece ocupando a função de correspondente local.

identificada como pré-modernista (antes 1922) modificara e aproximara, em certo sentido, as relações entre escritor e público, tornando-se, muitas vezes, porta-voz desse público, dos seus anseios, desejos e necessidades. Aproximação também refletida nos procedimentos estilísticos tais como filiação com a oralidade, incorporação de temas folclóricos, mergulho no regionalismo. As transformações formais aparecem acompanhadas de mudanças no conteúdo das obras, cada vez mais voltadas para temas populares e cotidianos, possibilitando nesse processo uma ampliação e renovação no horizonte de percepção do leitor, ao expor, muitas das vezes, contradições da sociedade, tornando patentes suas fissuras e particularidades. Aspectos esses reveladores das relações da literatura com seu destinatário na dimensão de sua recepção e de seu efeito, nos termos observados por Hans Robert Jauss (1994, p.23), considerando-se que, “tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor”.

Conforme indicam os títulos – “O aboio”, “O aboiador” –, ambos os textos estão centrados na paisagem imaginária que habita o universo regional brasileiro tipicamente rural e pecuário cuja figura central é o boi, associado ao homem, à terra, aos costumes e às tradições. Assim, nesse contexto de “sabor da terra”, uma vez inseridos na linha da temática rural e sertaneja em que a figura do boi aparece como elemento-chave, situações da histórica tradição popular acabam por se inscreverem. Estamos falando, neste caso, de práticas humanas e sociais do homem sertanejo que se perpetuam através dos tempos, a exemplo da “festa d’apartação” além de uma série de costumes, crenças e tradições.

O texto “O aboio”\* de Henrique Castriciano, publicado em junho de 1920, é um poema composto por 159 versos de 12 sílabas cada, apresentando ritmos e rimas regulares. Os alexandrinos acentuam a musicalidade dando forma à monótona melodia. Os versos aparecem dispostos em três estrofes, a primeira e a última estrofe com 06 versos cada, e o corpo do poema com os restantes 147 versos. Pela sua regularidade formal, vê-se que se trata de um texto com tendência parnasiano-realista dos fins do século XIX. Esta seria uma das mais fortes tendências a marcar o estilo poético de Henrique Castriciano que “tem a sua própria alma esparsa em rimas e em palavras sonoras. Prosa ou verso parece-nos sempre o requinte, do trabalho acurado e penoso de criar na simplicidade, o grande cunho de emoção e magia” (CASCUDO, 1991, p. 17- 20). O canto alexandrino do poeta potiguar nos faz observar, conforme Antonio Candido, que

As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase de 1900-1922 um compromisso

da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade (CANDIDO, 1976, p. 115).

No poema de Henrique Castriciano, percebe-se que o aboio, tal qual uma espécie de musa que desperta o canto, vem servir como objeto de descrição. O que sobressalta em meio à subjetividade lírica de “O aboio” é a linguagem que se apresenta sob uma certa concretude, apreendendo a paisagem através de referências diretas de uma realidade regional (“à beira dos currais”, o “clarão da fogueiras”, a “enxada no chão”...), e se aproximando ao máximo do registro coloquial, que na fase seguinte do modernismo será a mais importante conquista do texto literário.

O tema da saudade, da falta, aparece como índice de um viver marcado pelo sofrimento. O canto insurge como uma alegoria da amargura: “Ah! Como é triste o aboio! ah, como é triste o canto / Sem palavras – tão vago! – a saudade exprimindo” (CASTRICIANO, 1920, p. 127 – versos 1 e 2).

O poema descreve uma vida caracterizada ora pela fartura, ora pela carência. Condição essa imposta, acima de tudo, por um contexto sócio-econômico resultante de um sistema profundamente desigual. Tanto a temática quanto o tom rítmico se inscrevem sob uma certa tensão social, expressa na forma poética, que tende a caracterizar a aparente calma da melodia do aboio. Fica evidente que a vida do vaqueiro cantada no poema está representando, poeticamente, a vida de tantos outros sertanejos: uma vida de sonhos desfeitos e de muita labuta cotidiana, em torno do ciclo do inverno e do verão. “Nessa triste canção, doce como uma prece” (verso 156) que dá forma ao poema, remonta-se um cenário que, a espécie de um ritual, se faz passo a passo. Num primeiro momento, o sertanejo se volta para o céu e canta o lamentoso aboio, dizendo o que outrora dizia o “curvo bisavô” – vendo o gado, o inverno, a fartura, junto à companheira e aos filhos a narrar lendas da Carocha, dias azuis de sossego e alma, o som da viola, as noites de São João e Natal. Num segundo momento, o canto passa a demonstrar dor e sofrimento: “– quanta amargura! – a voz dorida exprime” (verso 80). É o tempo da seca, da fome, de luta e de muita reza (embalde!), do pranto, da fuga, da partida e do Adeus.

O texto de Henrique Castriciano se estrutura em função da representação de um mundo rural como depositário do sentido de um Brasil marcado por uma tradição secular. As formas tradicionais populares se destacam nas referências às festas populares, religiosas e

folclóricas – São João, Noite de Natal, Festa d’apartação<sup>96</sup>. Se nas festas de São João e Natal a figura do boi tende a aparecer em meio às manifestações populares de Pastoris, Reisados e Folias de Reis, na Festa d’apartação o boi é também figura central, girando em torno de si uma série de costumes e comemorações que atravessam os tempos, firmando-se na cultura e tradição do povo nordestino.

A experiência de contar estórias, enquanto uma marca de oralidade, também é lembrada pelo poeta ao apresentar um eu lírico que, ao cantar, “lhe sai da garganta, o que outr’ora dizia / o curvo bisavô [...]” (versos 58-59), ao ver o gado manso ou arisco no curral. Tal qual seus antepassados, este “Conta que é bom o Inverno e o tempo da Fartura” (verso 61); e, ao pé da fogueira, narra para os filhos pequeninos as lendas da Carocha. Essas passagens caracterizando a transmissão de um certo tipo de conhecimento acabam de ser observadas pelo poeta enquanto ação precípua dos contos populares da tradição oral. Assim, a voz que abóia representa simbolicamente uma voz coletiva, entoando situações culturais secularizadas historicamente pelas três raças, o branco, índio e negro:

41 Essa dorida voz, de ondulações estranhas,  
 42 Triste através do espaço e através das montanhas,  
 43 É a mesma que veio entoando pelos mares  
 44 As orações de fé da patria portugueza;  
 45 Que, na lingua tupy, em incertos cantares,  
 46 Primeiro celebrou a nossa natureza  
 47 Que, depois de soffrer as amarguras do eito,  
 48 Pobre raça infeliz, nos embalou no leito!

“Essa dorida voz” denota um conhecimento enraizado (“É a mesma que veio entoando pelos mares / Que ... celebrou a nossa natureza / Que ... nos embalou no leito!”), ultrapassando o solo individual. O tom que a rege não é o de um drama pessoal, é bem maior; transcende o indivíduo, tornando-se o canto e expressão de experiências coletivas cuja unidade sugerida entre o português, o nativo brasileiro e o africano mostra uma identidade mestiça da cultura nacional.

A temática do poema tende a se constituir por um princípio narrativo que reflete a estrutura de uma ordem social em função do modo de vida do homem sertanejo historicamente recorrente, tal qual o ciclo do inverno e da seca. Nesse contexto, o canto do

---

<sup>96</sup> Segundo Luís da Câmara Cascudo, a “apartação” consistia na identificação do gado de cada patrão marcado pelo ferro ou sinal na orelha. Dezenas de vaqueiros passavam semanas recolhendo o gado esparso em serras e tabuleiros. Era o momento de muita correria, brincadeiras, bebida, comida e negócios” (CASCUDO, 1984b, p. 106-107).

aboio acaba por destacar a presença do passado no presente, as alegrias e as emoções, as dores, as saudades e os lamentos. O tom maior é regido pelo contraste presente na série de termos antagônicos recorrentes no poema: céu/terra, noite/dia, invernia/estio, fome/fartura, alegria/dor, feliz/infeliz, sorrir/chorar, silêncio/diz, vida/morte, morrer/nascer. Outro grupo semântico a dar cor e forma à realidade regional se expressa pela flora (carnaubais, juremas, juazeiro, oiticica, mussambê, jucá, tamarindo, cravo, jasmims, mangericão), pela fauna (graúna, araponga, galo-de-campina, jassanãs, jandaia), ou ainda pela geografia do ambiente (montanhas, montes, serras, encostas, colina, várzeas, clareiras, rio, riacho, lagoa, matas, cascatas, selva e o “solo, entre cardos e pedra”). De modo que, no corpo do poema, estes elementos acabam por concretizar uma interseção entre pensamento, cultura e solo, estabelecendo relações entre texto e contexto pela referência de uma realidade social de expressão rural.

Outro aspecto de destaque no poema diz respeito ao próprio “aboio” sobre o qual o poeta indica uma origem e estrutura: o que é o aboio, de onde vem, desde quando, como, o que exprime e quando. Nessa caracterização, é visível a marca de uma tradição em uma prática que se identifica como regional e secular. Segundo o texto, é à tarde, “ao por do sol”, “ao incêndio do poente”, “às horas da trindade”, quando costumeiramente se manifesta o aboio – o canto que “ha seculos”, “em expansões sonoras”, exprime “A lembrança feliz de todas as auroras / E a funda vibração de todas as saudades” (versos 14-15). E o que é este canto sob letra que “ninguem, ninguém conhece”<sup>97</sup>. Para o poeta, é cântico vago, é rude litania, é trêmula queixa, é o gemido e o brado de uma raça infeliz, é dorida voz de ondulações estranhas, é cântico sem fim desolado e tremente, é triste canção, doce como uma prece que sai do “seio nu” do sertanejo sob uma modulação que “Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!” (verso 159). Desse modo, o aboio exprime não apenas a face externa que os olhos do sertanejo (vaqueiro) enxergam, mas as sensações e as emoções que o mundo exterior (os fenômenos meteorológicos, a terra, o gado, as festas, as crenças etc.) produz nesse filho do sertão, de tal forma que o canto se torna metáfora simbólica da alegria (na lida com o gado), da saudade (na recordação do passado), da prece (a rogar a Deus), e da dor (quando

---

<sup>97</sup> No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo caracteriza o aboio como: 1) “canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros abóiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as *pegas* de gado”. 2) “canto em versos, modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional; veio para o Brasil possivelmente da ilha da Madeira” (CASCUDO, 2001a, p. 05). No *Dicionário musical brasileiro*, Mário de Andrade registra: “O Marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão quando por palavras interjectivas, ‘boi’, ‘êh’, ‘boiato’, etc.. O ato de cantar assim chamam de *aboiar*. Ao canto chamam de *Aboio* (ANDRADE, 1989, p. 1-2. Grifos do autor).

tem que partir). A perspectiva saudosista que reveste o poema tende a aproximar seu autor da postura do folclorista e assim também dos propósitos de um regionalismo tradicional uma vez que se inscreve na tendência de encarar o passado sempre melhor que o presente.

A terceira estrofe, antes de indicar o fecho do poema, se caracteriza como uma retomada que, semelhante a uma ondulação rítmica em processo contínuo, nos retorna a alguns versos já anunciados (na 1ª. e 2ª. estrofes), observando particularidades de ritmo e forma do aboio: é o canto “sem palavras”, monótono; é canção de ritmo circular que parece não findar; é prece cuja letra ninguém conhece:

01 Ah! Como é triste o aboio! ah!, como é triste o canto  
02 Sem palavras – tão vago – a saudade exprimindo

[...]

31 A letra da canção ninguém, ninguém conhece,  
32 Mas sabemos que ali chora e geme uma prece  
33 Desolada e subtil, cuja modulação  
34 Si coubesse n’um ritmo, era o do coração.

[...]

155 A voz do sertanejo, ansiando de saudade,  
156 Nessa triste canção, doce como uma prece,  
157 Cujá letra ninguém advinha ou conhece,  
158 Mas cujo pensamento unguido de emoção,  
159 Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!

Esse canto sem palavras, que muito exprime, aparece na tradição popular como signo da presença do vaqueiro, figura típica das fazendas de gado, cuja marca é ser destemido, corajoso e perseverante, ter paciência e sabedoria. Ao caracterizar o vaqueiro, ou boiadeiro, afirma Câmara Cascudo:

É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino. O vaqueiro dá nome ao boi, sabe como tratá-lo e até conversar com ele. O vaqueiro tem duas características: o *aboio* e vestimentas; desde a ilha do Marajó até o sul do país, elas o identificam. Em alguns lugares é o vaqueiro; em outros o boiadeiro, mas é sempre o ‘homem que toma conta do boi’, ao lado dos seus grandes amigos, o cavalo e o cão (CASCUDO, 2001a, p. 718. Grifo do autor).

É sob o título “O aboiador”<sup>\*</sup> a crônica de Câmara Cascudo publicada na *Revista do Brasil* (1921). A proposta central do texto está em mostrar a cultura da fazenda sertaneja com práticas ligadas à pecuária. Neste registro, o boi, o vaqueiro e o aboio se destacam como signos da cultura tipicamente rural do sertão nordestino. A experiência de exploração pecuária sertaneja é sintetizada na descrição em torno de quatro elementos: a fazenda, a apartação, o vaqueiro e o aboio.

A narrativa inicia pela referência à fazenda de “terreiro de barro vermelho batido”, apresentada como o espaço próprio para grandes ajuntamentos: “uma multidão de vaqueiros”, “mocinhas de fita à cintura”, “cavalos suados” e “bois enormes, pesados e magníficos como sultões”. Todos eles constituem os figurantes para o dia de festa – a festa da apartação. Tal qual um ritual de fim de colheita em cultos agrários, terminado o inverno, é hora de reunir todo o gado nos currais. O momento é celebrado com música, comida farta e diversão. Conforme registrado por Câmara Cascudo em pesquisa sobre as práticas culturais do sertão referentes ao ciclo do gado, “Nenhuma festa tinha as finalidades práticas das ‘apartações’ do nordeste” (CASCUDO, 2001b, p. 106). Esse era um momento de trabalho, de negócios (vendas e trocas) e também de muito divertimento.

Na crônica, tem-se reproduzida a cena lúdica entre o vaqueiro e o animal. Com detalhes, o autor mostra a técnica utilizada para derrubar o boi durante a Apartação, manifestação da qual se originou a vaquejada<sup>98</sup>. A cena sintetiza uma exibição de força e agilidade dos vaqueiros na ação de derrubar o animal pela cauda:

Parou a musica. Dois vaqueiros pularam com varas de ferrão para o curral. Outros, encourados, vermelhos de sol, com os gibões enfeitados de fio de retróz branco, colocaram-se do lado da porteira. Uma novilha apareceu, pulou e n’um salto brusco desatou numa carreira terrível pelo campo. Os cavallos iam-lhe no piso. O *esteira*<sup>99</sup> conservou-a em linha recta, o outro baixou-se, apanhou a cauda, firmou-se na sella, e n’uma nuvem de pó as patas da novilha ergueram-se para o ar (CASCUDO, 1921, p. 296-297).

Outro aspecto apresentado na crônica, dentre as práticas ligadas à tradição cultural do sertanejo, é o momento em que estes se reúnem para a “costumada façanha”: o aboiar. A maior parte do texto, a partir de então, tem por foco o sujeito da ação, o aboiador, cuidadosamente descrito como “o melhor aboiador das cercanias”, função comumente

---

<sup>98</sup> Folgado de derrubar boi bastante realizado nos dias atuais no Nordeste.

<sup>99</sup> Denominação dada ao cavaleiro que corre à esquerda do boi.



assumida por um negro, observando-se, nesse ponto, a presença histórica do escravo negro nas fazendas de gado:

Era Joaquim do Riachão [...]. O preto era baixo, magro, vestia calça de zuarte azul, cinto vermelho e uma camisa de algodãozinho que lhe mostrava o peito descarnado e as clavículas rompendo a pelle. O pescoço fino, cheio de musculos n'uma alto relevo de estatuaria, prendia-lhe a cabeça polygonal, desbastada à largos golpes de camartelo, com o cabelo encarapinhado, o rosto chupado, com a arcada zigomatica accusada atravez da epiderme franzina. Completava-o uns olhos claros, tristes, contemplativos como se evocassem silenciosamente a saudade da patria distante, a Africa longinqua dos seus avós (CASCUDO, 1921, p. 297).

Depois de mostrar uma espécie de rápido ritual feito pelo aboiador (“trepou o moirão da porteira, tirou o seu chapéu, bateu-o na coxa, pô-lo na cabeça e soltou o grito forte, estridente, alto como uma fanfarra gloriosa de clarins em tarde de vitória”), o texto segue dividido em quatro partes, separadas por uma frase tal qual um mote – “O negro aboiava” – a compor momentos. No primeiro, a descrição recai sobre quem e como cantava: era “um rapsodo, o ultimo cantor das terras do sertão”. Seu canto era “potente, sinuoso, dobrado em curvas felinas[...] em tonalidades extranhamente emotivas [...]. Depois descia, quebrava-se... para um *smorzado* magúado, sentido, bizarro, exdruxulo”. No segundo momento, o foco é dado ao que se cantava: “cantava-se n'aquella tarantella febril, a ancia dolorida de uma raça. Febre, luctas, vibrações, sentimentos, a coragem eterna do trabalho heroico...”. Assim como no poema de Henrique Castriciano, este (aboio) também “era um canto triste, uma melopéa vagamente monotona, que subia aos céos levando envolta em notas a saudade sem fim dos dias que passaram”. Já no terceiro momento, o aboio é caracterizado como “lembrança da terra querida”, agora marcada pelas impressões da seca, da morte do gado, dos rios e açudes secos, do sol ardente. O tom do aboio passa a ser “queixume, esperança, prece e desalento”. Por fim, no quarto momento, o aboio aparece como síntese de “um soluço”. Um impressionante canto triste de lamento “lançado ao sol morimbundo”.

A adjetivação numerosa presente no texto revela o esforço de quem deseja apreender, pela escrita, a medida certa desse canto “tristíssimo” de sonoridade “doentia”, recordando “a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem descanso” a procura de “terras melhores, de um céu mais amigo” (CASCUDO, 1921, p.228). Há nesse momento uma mistura entre vida do retirante e a do negro (exilado da África) de um modo que o limite entre as duas experiências parece não definido. Todo esse aparte a representar o momento em que “o negro aboiava”

tende a se caracterizar como uma viagem imaginária embalada pelo ritmo do aboio, que sem palavras, canta a “ancia dolorida de uma raça” e a “dor eterna das gentes do matto” a traduzir o modo de vida do homem do sertão e, assim, a identidade de um grupo metonimicamente expressa na dolência rítmica do aboio “tão forte e tão sonoro, como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando...” (CASCUDO, 1921, p.298). Tal como se observa no texto de Henrique Castriciano, a perspectiva de Câmara Cascudo é também de um certo saudosismo. É como se a imagem tradicional do abaioador (“um rapsodo”) e do aboio (canto libertado de escrita) estivesse desaparecendo e eles tivessem de registrar para salvar o que iria se perder no tempo.

Esse também é o tom que permeia o texto de Eloy de Souza<sup>100</sup> publicado no *Livro do Nordeste* (nov. 1925, p. 66-67), sob o título “Os ultimos cantadores do Nordeste”\*. Nesse artigo, o autor percorre suas memórias de infância, lembrando que foi em uma noite de Natal que ouviu cantar pela primeira vez o desafio entre poetas repentistas. A descrição detalhada dos traços físicos dos cantadores (João Birro e Maneol Cirylo) e a citação de trechos de desafios assistidos cuidam em tornar notório o quanto ainda esses elementos estavam presente na memória do autor (jornalista e político), crédulo de que “os poetas, ainda que errantes e vagabundos, são bem mais felizes que os políticos e os poderosos [...], viverão nos versos que improvisaram e se perpetuaram na memória de gerações e gerações” (SOUZA, 1925, p. 66).

Dois cantadores são citados no referido texto como exemplos de que alguns adquiriram “tamanho celebridade que em torno de seus nomes se crearam lendas”. O primeiro, o velho repentista Manoel do Riachão, aparece como protagonista de um desafio com uma estranha mulher que tinha pés de pato. Conforme a lenda, na madrugada do terceiro dia de cantoria ininterrupta, o repentista Manoel do Riachão fez aquela figura do satanás desaparecer de repente, deixando apenas o cheiro do enxofre, após cantar o ofício de Nossa Senhora. O segundo cantador é Fabião das Queimadas, um analfabeto “octogenário, cuja faculdade de improvisação ainda tinha naquela idade lampejos de gênio”, devido a se identificar nele, segundo Eloy de Souza (1925, p. 67), não somente “um improvisador expontaneo”, mas, sobretudo, “um improvisador imaginoso [...] Versos que improvisou ha 55 annos elle os reproduz [...], tão fielmente, como si tivessem sido compostos momentos antes”. Os dois exemplos citados, e demoradamente comentados pelo autor no decorrer do texto,

---

<sup>100</sup> Eloy Castriciano de Souza, (1873-1959), irmão de Henrique Castriciano, nasceu em Recife e veio ainda criança morar em Macaíba – RN. Exerceu vários cargos públicos dentre os quais Delegado de polícia, Deputado (estadual e federal) e Senador da República. Como jornalista dirigiu e colaborou em jornais, e publicou vários livros (Cf. *Personalidades históricas do Rio Grande do Norte*, 1999).

funcionam como aportes para o objetivo principal: mostrar que “hoje, a espécie va e rareando, dia a dia”. As causas disso são indicadas pelo próprio Eloy de Souza ao observar que “o ambiente material das terras do Nordeste já não permite a vida errante e boemia dos cantadores de antanho, tão queridos de toda gente, tão festejado por toda parte, figuras constantes e principais nos baptisados e casamentos” (SOUZA, 1925, p. 66)<sup>101</sup>. No final do texto, a citação de versos do poema “o aboio” de Henrique Castriciano tendem a justificar a postura saudosista do autor, para quem

Se a poesia dos nossos cantadores já não embelleza a vida do sertão, ainda resta, para encher e povoar de saudade e de sonho a amplidão dos campos sertanejos, as notas plangentes do aboio, o canto do vaqueiro e o canto de uma raça, prece sem palavras que os animaes escutam e compreendem e os corações recolhem constrictos e comovidos (SOUZA, 1925, p. 67).

Ao canto do aboiador rogam-se os méritos de uma representação de efeito emotivo que comove e encanta. Em sua crônica (“O aboaidor”), Câmara Cascudo nos faz ver que a figura do aboiador na cultura sertaneja assume uma função social, histórica e até mística; podendo-se tomar a figura do vaqueiro/aboiador como modelo de herói, no que diz respeito a uma conduta de aspectos positivos: é o herói que, às avessas do cotidiano árduo, faz do canto a sua voz, sua alegria, sua prece, seu choro e seu lamento. Por meio de seu canto, reacende a memória do passado na inspiração do tempo presente, exprimindo uma heróica epopéia cotidiana dos animais e dos homens do sertão. Sua arte “é porventura o mais característico dos cantos sertanejos por inimitável e inconfundível” (TRIGUEIROS, 1977, p. 27). Segundo Edilberto Trigueiros, no estudo sobre a língua e folclore do Nordeste,

[...] o aboiado é uma toada de grande beleza pela sua plangência e pela emoção que inspira. O vaqueiro o sente profundamente e só ele sabe entoar. Mas o boi também o entende e se abranda à magia de suas modulações. Vaqueiros há, verdadeiros *virtuoses* na arte de aboiar. O canto embora pareça monótono na sua arrastada plangência comove e encanta (TRIGUEIROS, 1977, p. 27).<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Na década de 1930, quando publica o livro *Viajando o Sertão*, Câmara Cascudo expõe claramente o fato de o “sertão descaracterizar-se” é de ser natural que o “cantador vá morrendo também”. Processo esse advindo de um ambiente marcado pela modernização, onde se encontram “as rodovias ... as vitrolas.. as meninas [...] usam cabelinho cortado, a boca em bico-de-lacre, o mesmo palavreado das **tango-girls** do Aéreo Club e Natal Club” (CASCUDO, 1984c, p. 46- Grifo do autor).

<sup>102</sup> No livro *Viajando o Sertão*, Câmara Cascudo observa que em relação ao gado estrangeiro, introduzido pouco a pouco no estado do Rio Grande do Norte, o canto do aboio não tinha o mesmo efeito: “todo esse gado não atende à magia melódica do aboio, à trilha sonora que, outrora, os vaqueiros desenhavam no ar, sugestionando a

No penúltimo parágrafo de sua crônica, Câmara Cascudo faz referência à relação homem / bicho, isto é, vaqueiro / gado, os quais parecem se entenderem sob a magia melódica do aboio:

O gado saíu do curral, todo elle, bois immensos, touros nervosos, novillos trafegos, cabisbaixo, pensativo, n'uma fila lenta, n'um mugido doloroso e foi seguindo no rasto do vaqueiro, o trilho sonoro do aboio. Nenhum correu, nenhum se apressou, nenhum d'aquelles animaes rompeu a forma original d'aquella parada (CASCUDO, 1921, p. 298).

Libertado de uma escrita, pois “a letra ninguém conhece”, o aboio, sobre o qual os textos dos escritores potiguares versam, se faz sob as mesmas nuances de tema e ritmo, reafirmando sua marca regional e permanência na cultura popular do sertanejo. Traçando um paralelo entre ambos os textos, nota-se que se referem quase sempre ao mesmo assunto: habilidades do vaqueiro, cavalos, bois, festas, trabalho, fartura etc., como também de seca, fome, morte e fuga, tudo regado à cadência da saudade, da prece e do lamento. Tudo isso numa vibração de mesmo tom. Sob o ritmo de um estilo literário que revela o envolvimento do autor com o mundo em sua volta de onde recolhe elementos para a matéria literária. Assim, tanto a poesia quanto a prosa, neste caso, se revelam sob um sentido pragmático de compreensão de um Brasil pelo viés de aspectos locais, dentro de uma perspectiva de elaboração literária resultante “das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (CANDIDO, 2002, p. 85). A interiorização das coisas existentes no mundo em volta patenteia em ambos os textos formas impregnadas dos ritmos e do colorido tropical. Bastante reveladores são os verbos de ação, indicando movimento, a caracterizar que o cronista Câmara Cascudo, assim como o poeta Henrique Castriciano, não lida com signos de um mundo meramente abstrato, mas com imagens e acontecimentos de uma realidade perceptível no espaço e no tempo dos sentidos, conforme expresso nas epígrafes desse texto, aproximando mundo exterior e mundo interior – “cujo pensamento unguído de emoção / Se coubesse num ritmo, era o do coração” (H. Castriciano); “...a dolência rítmica do aboio, ...como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando...” (C. Cascudo).

---

boiada vagarosa. Touro zebu, caracu, Heresford, não atende aboio nem serve para ser puxado.” (CASCUDO, 1984c, p. 46)

Em um dos livros capitais sobre a cultura brasileira, *Literatura oral no Brasil*, mais precisamente nos últimos dos 10 capítulos, Câmara Cascudo se dedica às manifestações culturais relacionadas ao “ciclo do boi”, presente nos autos populares e danças dramáticas. Dentre esse conjunto, destaca o Bumba-meu-boi como um dos autos de maior representatividade no Brasil cuja expansão se deveu, inicialmente, ao processo de assimilação de diversos reisados nos fins do século XVIII<sup>103</sup>. Diante da possibilidade de traçar um paralelo entre o auto Bumba-meu-boi, onde o boi é figura central, e os textos “O aboio” e “O aboiador” dos escritores potiguares, identificamos neles aspectos recorrentes, tais como o trabalho e a festa, o sagrado e o profano, a vida e a morte. Se o vaqueiro e o aboio são elementos integrantes do auto Bumba-meu-boi, por outro lado, o dinheiro, a bebida, a diversão também fazem parte da festa d’Apartação, momento alto para o aboiador com seu aboio. O processo que marca essas manifestações populares é a referência ao cômico, promovendo a liberação do riso, e a vitória sobre o medo, o sofrimento, a seriedade e a dureza do cotidiano. O aboiador tece seu canto em função do culto ao inverno e à fartura, em oposição à seca e à escassez; como também da morte (“ao dilatar-se o Estio”) ao ressurgimento (“nos meses festivos de invernia”), caracterizando o ciclo vital. Assim como em algumas versões do bailado nordestino em que o boi é morto e seu corpo é distribuído entre os participantes, nas festas de vaquejada o boi, uma vez machucado, deve ser sacrificado e distribuído. O colorido de fitas presentes no Bumba-meu-boi também aparece enfeitando a cintura das mocinhas expectadoras das festas d’apartação, representando alegria, mas também em azul, verde, amarelo e branco (cores citadas nos textos), uma metáfora do Brasil representado na sua condição de país pré-burguês, das fazendas, e apresentado em um ambiente urbano modernizante, a exemplo da São Paulo de 1920 onde os textos foram publicados.

A presença destes textos em um periódico de circulação nos centros São Paulo e Rio de Janeiro, nos primeiros anos da década de 1920, nos faz concluir que se estes escritores do Rio Grande do Norte estavam em contato com as idéias em discussão nesses centros, à luz dos movimentos de renovação estética, no mínimo contribuíram com essas discussões oferecendo condições específicas de inscrição da cultura popular no debate de temas relacionados à linha que caracteriza o processo moderno nacional. Ou seja, ambos se revelam à procura de uma expressão brasileira, ainda que por meio de parâmetros, de certo modo, conservadores de fim

---

<sup>103</sup> Conforme registrado por Câmara Cascudo, o folguedo Bumba-meu boi, Boi Kalembe, Boi-bumbá ou simplesmente Boi, “é um auto popular formado no norte do Brasil, da Bahia para cima, pela reunião de vários reisados tradicionais, ao redor da *dança do Boi*” (CASCUDO, 1984a, p. 421).

de século, uma vez que nenhum dos dois textos se estrutura sob uma forma moderna. Deste ponto de vista, processa-se a idéia de que o modernismo no Brasil, antes de ser um evento temporariamente localizado na história literária, deve ser analisado como um processo contínuo de diálogo com as dominantes que o antecederam<sup>104</sup>, incluindo-se aí o penumbrismo literário finissecular.

Uma leitura nos dias atuais desse material, no sentido de compreender os matizes de uma ordem sociocultural brasileira, deve passar pelo entendimento de que os aspectos da cultura popular, internalizados no texto escrito, são resultantes de um processo cultural possível somente através da continuidade. Trata-se, pois, de uma tradição dinamizada no processo social e reinterpretada na forma literária (seja poética, no caso de Henrique Castriciano, ou prosaica, de Câmara Cascudo), possibilitando o entendimento de uma experiência nacional de expressão rural. Sendo assim, os textos dos escritores norte-rio-grandenses acabam por sintetizar para a tradição dos estudos brasileiros parte do mundo primitivo e rural do país, trazendo para o centro do sistema literário uma tradição que, até então, reclamava visibilidade, comungando, portanto, da pesquisa e registro da cultura popular, uma questão central dos regionalismos, redescoberta em seguida pelo modernismo como componente de nacionalidade.

---

<sup>104</sup> Ao tecer uma explicação conjuntural a respeito dos vários modernismos, Perry Anderson, no texto “Modernidade e revolução”, faz referência a “diferentes temporalidades históricas”. Para ele, pode-se entender melhor o ‘modernismo’ como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas”, identificadas como: academicismo oficial / tradição antiga ainda atuante; tecnologia / inovações incipientes; e proximidade da revolução social. Conforme a proposta analítica de Perry Anderson, considerando as devidas proporções, o modernismo brasileiro também se situa “entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (ANDERSON, 1986, p. 8-9 – Grifo do autor).

### 3.2 . O passado no presente do Sertão

Queria saber a história de todas as coisas do campo e da cidade. [...] Convivência dos humildes, sábios, analfabetos, sabedores dos segredos do Mar, das Estrelas, dos morros silenciosos. Assombrações. Mistérios. Jamais abandonei o caminho que leva ao encantamento do passado. [...] Tudo tem uma história digna de ressurreição e de simpatia.

(Câmara Cascudo, *Um provinciano incurável*, 1968)

O interesse pelas releituras de tradições milenares no seio do cotidiano popular, em particular no povo do sertão, tem sido uma das marcas represadas nos escritos do intelectual folclorista Luís da Câmara Cascudo. Essas práticas, construídas com base em referências bibliográfica, documental e depoimentos orais, verificada em textos esparsos publicados em periódicos e, mais tarde, refletida em livros resultantes de pesquisas em torno de manifestações da cultura popular<sup>105</sup>, trouxe-lhe a alcunha de ser um dos mais importantes pesquisadores das raízes étnicas do Brasil. Pode-se dizer que Câmara Cascudo se inscreve entre duas importantes referências intelectuais movidas pelo interesse e apreço pelas manifestações folclóricas, trazendo às letras uma significativa contribuição do saber etnográfico: Sílvio Romero e Mário de Andrade.

Quanto ao primeiro, parte da sua produção como folclorista apareceu inicialmente em forma de artigos nas páginas de revistas<sup>106</sup>. Dois dos seus estudos publicados sobre a cultura popular, *Cantos* (1883) e *Contos populares do Brasil* (1885), foram reconhecidos por Câmara Cascudo como primeiro documento da literatura oral brasileira (CASCUDO, 1984a, p.17). Apesar das lacunas e fragilidades identificadas pela crítica quanto ao método de trabalho de Sílvio Romero, marcado por limites ideológicos a assinalar uma fronteira entre os universos letrados e iletrados, é inegável que sua proposta constituiu um marco primordial para as

---

<sup>105</sup> Dentre sua obra, destacam-se: *Vaqueiros e Cantadores* (1939), *Antologia do Folclore Brasileiro* (1943), *Tradições populares da pecuária nordestina* (1956).

<sup>106</sup> Cf. *Histórias de Revistas e Jornais Literários* (DOYLE, 1976).

relações que se estabeleceriam tempos depois entre o popular e o erudito, a denominada literatura oral e a escrita no cenário cultural brasileiro. Por sua vez, Mário de Andrade é tido como sucessor de muitos apontamentos levantados por Sílvio Romero, ampliando significativamente as relações entre literatura e etnografia. No estudo em que observa as relações entre literatura e folclore, Cláudia Neiva de Matos (1995) assinala que, resguardadas as enormes divergências entre Sílvio Romero e Mário de Andrade, é possível de se verificar pontos em comuns entre as propostas desses dois teóricos das letras nacionais, uma vez que

em ambos a pesquisa folclórica funciona como tentativa de encontrar traços indicadores de certa unidade brasileira nos subterrâneos da cultura e da alma populares. Tencionam contribuir assim para a concepção de, mais um ‘retrato’, um projeto de Brasil, associando-se às preocupações que caracterizam e mobilizam os quadros dos respectivos períodos culturais que ajudam a protagonizar (MATOS, 1995, p. 59).

No contexto das primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade se torna um ponto de articulação entre escritores, artistas e pensadores de diversas partes do país. Dentre os nomes mais significativos do cenário intelectual brasileiro com quem mantém intensa e profícua correspondência está Câmara Cascudo. Por meio dessas correspondências Mário de Andrade encorajava, orientava e aconselhava a Câmara Cascudo maior aplicação nos estudos folclóricos<sup>107</sup>. Certamente as manifestações do crítico paulista a esse respeito, em cartas trocadas na altura dos anos 1920 e 1930, deviam-se ao conhecimento de textos esparsos de Câmara Cascudo publicados em periódicos, alguns destes, por intermédio do próprio Mário de Andrade<sup>108</sup>.

Na *Revista do Brasil* (1ª fase), Câmara Cascudo aparece como colaborador de textos voltados para o universo da cultura popular. Textos que representam parte dos primeiros escritos resultantes de sua pesquisa no campo das raízes tradicionais do Brasil, objeto de grandes estudos publicados anos depois em livros<sup>109</sup>. Pode-se dizer que, nesse momento, o periódico revista teve um papel importante na divulgação do trabalho desenvolvido por Câmara Cascudo no contexto da cultura popular, colaborando para registro das tradições regionais. O mensário editado em São Paulo representava, na época, a principal publicação de

<sup>107</sup> Cf. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo* (ANDRADE, 2000).

<sup>108</sup> Diversas vezes, por meio de cartas, Mário de Andrade solicita a Câmara Cascudo que lhe envie artigos/textos para serem publicados em periódicos (Cf. ANDRADE, 2000).

<sup>109</sup> Sobre a produção bibliográfica de Câmara Cascudo, destaca-se o estudo *Luís da Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual, 1918-1968* (MAMEDE, 1970).



caráter cultural: “acolheu em suas páginas os nomes mais representativos [...], tendo desfrutado de enorme prestígio e ostentado uma longevidade rara para os padrões então vigentes” (DE LUCA, 1999, p.31). Em seu manifesto-programa, a *Revista do Brasil* buscava esclarecer a necessidade de colocar o país no rumo certo e, assim, diminuir “o profundo desconhecimento das coisas nacionais”. Em função disso, assumiu uma posição norteadora de projeto de nação, conforme dito em seu manifesto-programa, no sentido de estimular “estudos do passado que nos desvendarão, nas coisas e nos homens, uma larga fonte de inspiração, de amor e de orgulho, [...] que nos patenteie a todos a profundez e a riqueza de nossos tesouros intelectuais” (apud DE LUCA, 1999, p 47).

Enquanto profundo pesquisador das tradições culturais, Câmara Cascudo aparece como o típico intelectual capaz de colaborar com o projeto de valorização das manifestações culturais do Brasil conforme propunha o manifesto-programa da revista paulista. Em julho de 1922, sob o título “Jesus Christo no Sertão”\* (*Revista do Brasil*, ano VII, n. 79, p. 245-247), chama a atenção para os elementos culturais da tradição universal que se inscrevem no cotidiano do sertão norte-rio-grandense na forma do conto popular. O texto, composto por quatro episódios, inicia com um narrador em primeira pessoa, possivelmente o próprio Câmara Cascudo, testemunha ocular, “quando andara pelas terras vermelhas do sertão” (CASCUDO, 1922, p. 245), observando, anotando, reunindo matéria para sua vasta obra, que viria anos depois<sup>110</sup>.

O cuidado na estrutura da referida crônica demonstra, por um lado, o exercício da arte literária manifesta pelo gosto poético e, por outro, os traços do pesquisador na difícil tarefa de identificar os matizes etnográficos do objeto pesquisado. No primeiro caso, aparece a descrição do cenário onde o narrador é platéia. Ao leitor é dada uma imagem cujos elementos projetam aspectos da vida do sertão e da típica situação de “contar histórias”, recomposta pelo autor dentro de um certo lirismo:

---

<sup>110</sup> Na introdução de *Literatura Oral no Brasil* (1984a, p. 16), Câmara Cascudo afirma: “compreendera a existência da literatura oral brasileira onde eu mesmo era um depoimento testemunhal. Voltava carregado de folhetos de cantadores, centos de versos na memória, lembrança dos romances reeditados há tantos cem anos, vivo no espírito de milhões de homens...”. No conjunto de sua obra, tem destaque o livro *Viajando o Sertão* (publicado em 1934) um registro de sua experiência em viagens pelo sertão potiguar para conhecer seus elementos culturais, “filiando-se, assim, à grande corrente de pensamento liderada no plano nacional por Euclides da Cunha, Afonso Arinos, J. Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos, Gustavo Barroso, José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, João Guimarães Rosa, além de outros, e, na província, por Francisco Otílio Álvares da Silva, Felipe Guerra, Eloy de Souza, Polycarpo Feitosa (Antonio de Souza), Juvenal Lamartine e Afonso Bezerra” (MELO, 1984, p. 07).

Estavamos deitados no barro batido e duro da latada. Noite de luar, mas a lua enfurnava-se no algodão em rama das nuvens aglomeradas e densas. De longe em longe é que uma toalha de luz branca e tepida banhava de prata os torreões (sic) serrotes, salpicando de opala as arvores, e se ia insinuando em riscos e tracejos de platina, na agua corrente dos arroios.

Logo depois do café, ficámos fumando grossos cigarrões de palha de milho com fumo negro do brejo. Contaram-me historias de Jesus Christo, quando andara pelas terras vermelhas do sertão (CASCUDO, 1922, p. 245).

Quanto ao pesquisador, Câmara Cascudo dá mostra de sua formação erudita, indicando a presença das histórias colhidas no sertão em registros de culturas diversas. É o caso, por exemplo, da primeira entre as quatro histórias de Jesus Cristo transcritas sob forma de discurso direto no texto. No registro colhido entre os sertanejos, a narrativa recompõe um diálogo entre Jesus, São Pedro e Judas ao fazer um acordo porque estavam com pouca comida: “quem tivesse o sonho mais bonito comeria a mesquinha ração”. Judas aparece como o vencedor. No parágrafo seguinte, Câmara Cascudo passa a indicar a presença dessa narrativa em outras fontes, assinalando suas variantes. No Brasil, faz referência ao livro “Som da viola”, de Gustavo Barroso<sup>111</sup>, que narra este mesmo conto pondo em cena “um padre, um estudante e um caboclo”. Em outras culturas, assinala o fato de os personagens irem variando:

No velho livro arabe “Nushetol Udeba”, a mesma narrativa está registrada como ocorrida entre um christão, um mahometano e um judeu. Idêntico episodio é tratado pelo judeu converso Pedro Affonso, em fins do seculo XI ou principios do seculo XII, na sua “Disciplina Clericalis”; personagens – dois burguezes e um camponez. No seculo XVI, o italiano Giraldi Cintio, no seu “Eccatomiti”, o dá como tendo acontecido em Roma, anno 1527, entre um philosopho, um astrologo e um soldado (CASCUDO, 1922, p. 246).

Depois de citadas as variantes, Câmara Cascudo segue o texto observando que “a tradição popular encarna ritualmente os victoriosos do amor e da fortuna nos pobres, nos humildes, nos desprotegidos”, justificando-se, assim, o fato de “o caboclo, o judeu, o camponez, o soldado e o Judas” aparecerem sempre como os vencedores. Na visão do pesquisador potiguar, “Está nisto a suprema ironia e a suprema bondade do *folk-lore*” (CASCUDO, 1922, p. 246). Argumento semelhante aparece anos mais tarde em um dos seus

---

<sup>111</sup> Gustavo Barroso (G. Dodt B.), advogado, professor, político, contista, folclorista, cronista, ensaísta e romancista nasceu em 29 de dezembro de 1888, Fortaleza/CE, e faleceu em 03 de dezembro de 1959 no Rio de Janeiro/RJ. Foi eleito em 08 de março de 1923, na sucessão de D. Silvério Gomes Pimenta, para a Academia Brasileira de Letras. Em 1933, aderiu ao Integralismo, tornando-se um dos mais importantes doutrinadores (Cf. CYTRYNOWICZ, 1992).

importantes estudos da cultura popular, o livro *Vaqueiros e Cantadores*, publicado em 1939<sup>112</sup>. Sobre este livro Mário de Andrade escreve um ano depois (1940), tecendo elogios e algumas críticas<sup>113</sup>. A primeira das observações críticas quanto a certas afirmações encontradas neste livro, segundo Mário de Andrade, “dignas de esclarecimento”, diz respeito à idéia de “suprema bondade” do folclore, defendida já no texto publicado em 1922, na *Revista do Brasil*, por Câmara Cascudo. Mário de Andrade assinala o fato de não ser justo nem defensável uma afirmativa tão radical, observando que “o folclore é, na verdade, muito mais humano que a restrita idéia moral do Bem; e por isso guarda exemplos de tudo quanto, grandezas como misérias, move a nossa fragílissima humanidade” (ANDRADE, 2002b, p.196). Contudo, reconhece que os estudos do escritor potiguar sobre os costumes da gente sertaneja do Nordeste são fruto de “estudos numerosíssimos, pesquisas exaustivas e de uma sinceridade muito honesta de que raros ainda são capazes entre nós, em assuntos de folclore” (ANDRADE, 2002b, p.195).

Quanto ao texto publicado em 1922 na *Revista do Brasil*, pode-se dizer que é um exemplo do quanto Câmara Cascudo era consciente de que aos estudos folclóricos ainda havia muito a se fazer<sup>114</sup>. Talvez um dos primeiros registros a circular por variados espaços do país, no sentido de compreender, segundo afirma o próprio Câmara Cascudo anos mais tarde, “como o sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos serões...” (CASCUDO, 1984b, p. 28), apontando, assim, para um método de estudo. É visível que, se por um lado e de forma sucinta, inscreve as características do conto popular – antiguidade, anonimato, divulgação e persistência –, por outro, o pesquisador potiguar não só apreende as nuances da cultura popular, sobretudo através das fontes orais, mas também chama a atenção para a importância dos relatos pessoais que asseguram a transmissão da experiência coletiva, espelhando visões do mundo a partir daqueles chamados

---

<sup>112</sup> Segundo Luís da Câmara Cascudo (1984b, p. 28), “O folclore, santificando sempre os humildes, premiando os justos, os bons, os insultados, castigando inexoravelmente o orgulho, a soberbia, a riqueza inútil, desvendando a calúnia, a mentira, empresta às suas personagens a finalidade ética de apólogos que passam para o fabulário como termos de comparação e de referência”.

<sup>113</sup> O artigo intitulado “Vaqueiros e Cantadores” encontra-se no livro *O empalhador de passarinho* que reúne artigos de 1938 a 1944, caracterizando uma face da crítica literária de Mário de Andrade feita para atender à demanda do periódico jornal. Os comentários abrangem as obras de Adalgisa Néry, Álvaro Lins, Cecília Meireles, Cornélio Pena, Emil Farhat, Érico Veríssimo, Fernando Mendes de Almeida, Henriqueta Lisboa, José Lins do Rego, Luís da Câmara Cascudo, Luís Jardim, Marcelo de Sena, Marques Rebelo, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Oneyda Alvarenga, Otávio de Faria, Otávio de Freitas Jr., Raquel de Queiroz, Ribeiro Couto, Roger Bastide, Rossine Camargo Guarnieri, Sérgio Milliet, Telmo Vergara e Vinícius de Moraes.

<sup>114</sup> Embora os anos de 1920 tenham sido de grande referência para os estudos folclóricos, seu auge só será na década de 1950 com a criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947, e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958.

excluídos da História, possibilitando a compreensão das manifestações populares como expressão de historicidade, um fenômeno sociocultural. Neste caso, o que se observa nos registros coletados é a combinação entre matéria social, marcada pelos traços da experiência de um sujeito social que deve batalhar pelo pão de cada dia, e matéria cultural, enquanto prática encarnada de gestos, espaços e hábitos interpretada na forma oralizada do conto. Mesmo considerando as diversidades culturais socialmente contextualizadas nos personagens, cada variante citada no texto de Câmara Cascudo revela uma identidade que antes de reduzir ao local tende a universalizar um problema: a quebra da ordem ou da hierarquia pelos mais espertos – conforme se observa, Judas é quem vence a aposta feita com Jesus Cristo e São Pedro (na versão colhida entre os sertanejos); o caboclo vence o padre e o estudante (na versão publicada no livro *Ao som da viola* de Gustavo Barroso); o judeu vence o cristão e o maometano (na versão do velho livro árabe *Nushetol Udeba*); o camponês vence dois burgueses (na versão registrada no *Disciplina Clericalis* de Pedro Affonso); e o soldado vence o filósofo e o astrólogo (na versão publicada no *Eccatomiti* do italiano Giraldi Cintio).

Certamente que não se pode otimizar essas transgressões apontadas pelas referidas variantes a ponto de acreditar que desfaçam o fundamento da dominação, uma vez que não liquidam as hierarquias nem as desigualdades, mas sua representação põe em relevo o elemento desigual. Assim também a presença do anti-herói revela que “não é só o traço hierárquico, solene, que faz parte da cultura popular. A cultura popular é também jocosa, gosta de humor” (BOSI, 1987, p. 49). O sentido humorístico, como recurso simbólico dessa teatralização imaginária do jogo combinado da aposta, acaba por dar destaque à “ação astuciosa” do sujeito num sistema desigual. Podendo-se fazer uma rápida comparação, tem-se um protótipo muito aproximado das espertezas do “jeitinho brasileiro” (sem o peso do dilema ético negativo), no sentido de não se prender às normas, mas sim de superá-las, e até subjugá-las a fim de dar a volta em busca de uma solução, ainda que temporária. A estratégia criativa, nesse caso, tenderia a alimentar uma possibilidade de construir uma ordem social mais justa, equilibrada e orientada por valores humanos de cidadania.

Os demais contos, ou “histórias de Jesus Cristo no sertão” que aparecem no texto de Câmara Cascudo, tratam de episódios ligados ao tema do trabalho, do casamento e fim do mundo, tais como: a) Jesus Cristo, menino, dialogando com um fariseu sacerdote que o questiona sobre trabalhar em dia de descanso; b) A lenda do terceiro casamento como um castigo para a gente do sertão; c) A época do fim do mundo. Marcadas por traços que tendem ao riso ou à reflexão, essas curtas narrativas apresentam a figura de Jesus como protagonista. Segundo Câmara Cascudo (1922, p. 247), são narrativas que estão “guardadas na memória de

gerações de fieis”, que fazem a transmissão pela oralidade, de geração a geração, instalados numa tradição.

Ao leitor de seu texto é deixada a preocupação de um pesquisador sequioso em saber “Como este delicioso conto veio parar nos lábios dos sertanejos ingenuos? Qual a sua trajetória através das raças e dos tempos?” (CASCUDO, 1922, p. 246). Contudo, a importância da compreensão das manifestações populares como expressão de historicidade não somente remete ao entendimento de como se assegurou a transmissão dessas experiências, mas sobretudo em apreender as nuances da cultura popular que, na visão de Câmara Cascudo, “Reanimam e alentam a vitalidade da alma simples do vaqueiro e do cantor, estas lendas onde, numa illusão de bondade, existe a doce esperança do paraíso” (CASCUDO, 1922, p. 247).

Com foco nas manifestações populares da cultura sertaneja, outro texto de Câmara Cascudo é publicado na *Revista do Brasil* (ano VII, n. 94, p. 129-133, out. 1923). Nesse texto, intitulado “Lycanthropia Sertaneja”\*, oferecido ao “illustre amigo Dr. Robert Lehmann Nitsche”<sup>115</sup>, a temática é sobre o mito do lobisomem. Recorrendo a fontes históricas, o mito é apresentado a partir da tradição clássica greco-romana, chegando as suas variantes em Portugal, no Brasil e, mais especificamente, no sertão. O texto inicia com a narração da lenda a partir da tradição clássica de Lycaon (rei da Arcádia, filho de Pélagos, transformado em lobo porque tentou matar seu hóspede, Júpiter), seguida da tradição romana das luperciais (festas votivas em fevereiro em comemoração aos mortos e a multiplicação dos lycanthropos. Trata ainda da loba deificada, Acca Laurentia por quem Rômulo e Remo tinham sido criados). Para a descrição das específicas metamorfoses vulpinas, Câmara Cascudo se fundamenta na literatura clássica de Isócrates, Varrão (em Santo Agostinho), Heródoto, Pompínius Mela, Petrônio e Plínio. Mostra que a lenda de origem religiosa tem registros também nas regiões da Ásia e da África, e aos romanos coube espalhar o versipélio pelas terras conquistadas, a exemplo de Portugal. Na tradição portuguesa, o mito do lobisomem é apresentado como:

O filho que nasce depois de uma série de sete filhas. Em geral fica pallido, doente, tristonho, cheio de manias, quase sempre geophago contumaz. Encontrando o lugar onde os animaes se espolinham, o predestinado se espoja e “vira” lubis-homem. Isto às terças ou sextas-feiras. Sob a pelle do phenomeno, terá de correr as sete partidas do mundo, sete adros, sete villas, sete outeiros, sete encruzilhadas. Ao terceiro cantar do gallo retoma a forma humana. [...] Para desencanta-lo é mister o signo de Salomão, a estrella de

<sup>115</sup> Robert Lehmann-Nitsche, antropólogo alemão que viveu na Argentina de 1897 a 1930, tendo produzido importantes estudos sobre a cultura gauchesca. Em sua obra, Câmara Cascudo faz uma série de referências de estudos desenvolvidos por esse antropólogo.

dois triangulos. Vendo-a, perde o veso das correrias. Podem mata-lo tambem. Invulneravel a tiro, é sensivel a qualquer ferro aguçado (CASCUDO, 1923, p. 130- Grifo do autor).

Segundo Câmara Cascudo, as variantes do mito, tais como “o lycanthropo grego, o versipellio latino, o loup-garou de França, o vou-kadlak dos slavos, o verfölfte allemão, o capelobo amerindio, estão absolutamente irmanados com o Lubis-homem sertanejo” (CASCUDO, 1923, p. 130). No ambiente do sertão, o mito aparece fixado sob os dois modos: como “castigo” (reminicência do Lycaon, o mau filho é candidato a lobisomem) e como “moléstia” (o acometido de doenças). Neste segundo caso, a aparência física é um fator determinante para a indicação do indivíduo como um forte candidato a lobisomem uma vez apresentar o horrendo aspecto de ser “magro, descarnado, vacilante, d’olhos apagados e facies decahido”. O que aos olhos do sertanejo é castigo e moléstia, para Câmara Cascudo a condição econômico-social tem contribuído muito mais para a caracterização do “ser maligno”, levando-o a afirmar que “o lycantropo sertanejo é um typo vulgar de opipalo, uma victima da verminose, mais filho do helmintho que de Belzebut” (CASCUDO, 1923, p. 130).

Essa condição, entretanto, não provoca um esvaziamento do mito que aparece como uma forma de transmitir “o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações)” (MIELIETINSKI, 1987, p 116), possibilitando a continuidade de uma tradição que se pereniza, determinando não só o passado e o presente, mas também o futuro que se torna previsto – Nasce-se lobisomem. O eleito a carregar o fado será: o castigado por desobediência ao pai, o filho que nasce depois de uma série de filhas, o incestuoso ou seu descendente mais próximo, ou o doente acometido de alguma moléstia. A tradição se justifica na permanência dos elementos que determinam o ritual para ser lobisomem e o método para quebrar o encanto e estabelecer a ordem, conforme apresenta Câmara Cascudo em seu texto:

Na noite da quinta para a sexta feira, antes das 11 horas, o futuro loup-garou dirige-se ao local onde os animaes se espojam. Quasi sempre na encruzilhada [...].

Até o terceiro cantar do gallo, o lubis-homem galopa e rincha, berra e foge espalhando terror. Ataca caminhantes solitarios para sugar-lhe o sangue. [...] Picando-o à faca, “quebram” o fado por aquella noite. É vulneravel a tiro. Some-se ouvindo o canto do gallo. [...] Com o estridor sonoro do seu grito, o lubis-homem grume e rosna, mas receia e foge.

O antídoto é o “sino saimão”, “sino salamão”, ou sinal de Salomão, a cruz feita em dois triângulos, com a palha santa no domingo de Ramos. Põe-na no lugar dos encantamentos (CASCUDO, 1923, p. 131 -133).

Embora o lado sombrio da noite seja uma marca recorrente nas versões do mito do lobisomen, o fato do malefício da lycantropia aparecer associado a problemas de ordem sócio-econômica, como a pobreza, a miséria, as inúmeras doenças e a fome, provavelmente salientassem, ainda mais, no interior do sertão nordestino, a tradição de relatos de lobisomens com ação noturna, extremamente esfomeados e atacando pessoas. A manifestação do “comportamento lycantrópico” no sertão tem sido objeto de registro de outros pesquisadores, conforme assinala Câmara Cascudo:

Todos aqueles que anotaram a vida sertaneja dedicam largas paginas ao Lubis-homem. Henry Koster registou-o em sua viagem de Recife a Camocim. Gustavo Barrozo, um dos verdadeiros conhecedores do Sertão, illustre e consciente folk-lorista, narra uma história ouvida por mim vezes diversas. (CASCUDO, 1923, p.131).

Neste texto de 1923, publicado na *Revista do Brasil*, Câmara Cascudo registra vários depoimentos descrevendo encontros e lutas pessoais com o lobisomen, identificado no *Dicionário do folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2001, p.335) como “o mais popular dos animais fabulosos”. No primeiro caso descrito, os personagens são anônimos, já nos demais casos, o nome da pessoa e a localidade onde o fenômeno ocorrera tendem a historicizar o episódio como ainda situar o local onde o registro foi colhido:

Um casal ia visitar um amigo que morava distante. Atravessando uma capoeira, o marido pretextou ligeira necessidade e meteu-se pelo matto. D’ahi a minutos a mulher era assaltada por um animal furioso. Defendendo-se, sacudiu o chale de lã vermelha na goela da féra e fugiu, trepando numa arvore. O bicho sumiu-se. No outro dia, a mulher reparando na dentadura do marido que dormia resupino encontrou nos dentes as felpas do chale vermelho: o marido era o lubis-homem (CASCUDO, 1923, p. 131).

Antonio Ferreira, morador em Estivas, teve uma luta com um lubis-homem durante duas horas. Gritou pelo Ceu inteiro, tentando ferir o bicho a faca. Pela madrugada, semi-exhausto, ponde segurar um galho de aroeira e salvar-se. A velha Victoria Maria, pernoitando n’uma casinha entre Timbó e Cural de Baixo, municipio de Ceará-Merim, teve ocasião de assistir um encantamento, pondo fim ao bruxedo com um pequeno golpe de machadinha no braço do pseudo phantasma (CASCUDO, 1923, p. 131-132).

Uma das mais “extraordinárias histórias” sobre o lobisomem, conforme aparece assinalado no texto, é a do vaqueiro José Francisco de Paula na fazenda São Thomé, em Santa Cruz, que morre, anos depois, “sem nunca esquecer a noite da caçada impressionante e trágica”, realizada por ele e um grupo de homens, matando a tiro o estranho animal que apresentava as seguintes características:

Da cintura para cima era um homem moreno, forte, de nariz apumado, mãos delicadas, cabelleira castanha, encaracolada, um desses mestiços de família, creados na ociosidade das villas sertanejas: da cintura para baixo, semelhava um porco, çarrudo, cheio de lama e de garranchos, os cascos firmemente cravados na areia frouxa do rio (CASCUDO, 1923, p. 132).

Em outro caso registrado, a narrativa do lobisomem nos termos de “Níceros, no Satyricon petroniano”, foi reproduzida, segundo Câmara Cascudo, de forma inconsciente, por Francisco Teixeira, Seu Nô, um empregado da família Cascudo, quando ainda trabalhava no engenho de açúcar (do Vale do Ceará-Mirim):

Nô passava o serão levando em descredito as aparições e bruzarias commentadas pelos companheiros. Um delles, João Severino, meio zangado, declarou-lhe que, em breve tempo, se arrependeria de zombar dos lubisomens [...] Uma noite atravessando uma varjota, Nô encontrou-se com um bezerro grande, todo negro e peludo que se precipitou num salto sobre elle. Nô “bateu mão da faca” e lutou deveras. Sentindo-se cansado, sacudiu uma facada bem dirigida, apanhando o agressor no pescoço. Este, grunindo, correu. Pela manhã, não vendo João Severino entre os habituaes cortadores de canna, inquireu e veio a saber que elle estava doente. Correndo até a casa, encontrou-o de nuca amarrada e bebendo mezinhas. Estava com um corte no pescoço. Se Nô soubesse latim teria citado Petronio: *intellexi illum, versipellem esse* (CASCUDO, 1923, p.132 – Grifo do autor).

Através dos casos apresentados, Câmara Cascudo mostra que os embates com o animal furioso – nas formas de lobo, porco ou bezerro grande – são quase todos iguais, tornando evidente os aspectos da perenidade e universalização do mito. Nessas variantes, o foco recai sobre o

Estranho, mysterioso, surgindo do intricado negro dos juremaes, saltando inopinado, da sombra escura das favelleiras e cardeiros esguios, correndo pelo ondulado relvoso das pradarias, o lobis-homem, pecado vivo, dentro da grande noite surpersticiosa, mantém sempre accessa a perenne formação dos assombros (CASCUDO, 1923, p.133).



Não só a descrição da narrativa mítica com sua carga de superstições tem sido a preocupação de Câmara Cascudo nesse texto, mas também a função prática desse mito no meio sertanejo<sup>116</sup>. Na última parte do texto, acaba por chamar a atenção para um fundo ideológico, no sentido de funcionar como um instrumento de dominação que age através do convencimento, e não da força, de forma prescritiva (Cf. CHAUI, 1994) cuja simbologia esquematizada é: condensar para explicar (“O lubis-homem é castigo, uma penalidade infamante e arriscada a morte certa”, devido à desobediência às regras); explicar para dissimular (“a Igreja Catholica soube inteligentemente popularizar os seus dogmas, usando lendas [...] o elemento letrado indicando maior tendência à moralização dos costumes, não obstou a propagação da crendice”); dissimular para oprimir (“para atemorizar o sertanejo [...] sub-raça que se adaptara a todos os climas, necessitava desta ambientação mythica, pressão à luxúria porejante, à sua avareza latente, ao seu temperamento irriqueteo, dentro de aparente insensibilidade”); e oprimir para estabilizar, institucionalizando o poder e a lógica de uma determinada ordem (“... essas superstições, de cunho rijidamente moral, tenham sido postas em circulação pelos letrados, como elemento de ordem ethica, equilibrando para uma melhor conducta, a gente semi-barbara do Sertão. [...] Sem temer a lei, zombando da força e habituado às batalhas”). De forma que a reprodução de uma narrativa fantástica, absurda e, aparentemente, despreziosa internaliza a ordem da punição e do controle de comportamentos que possam ferir a moral e a ética, revelados como elementos de caráter e temperamento.

Assim, a ressignificação da memória mítica no cotidiano da experiência viva do sertanejo simboliza encadeamento dos atos humanos a refletir uma visão de mundo e uma moral de vida em que a ação ética aparece ancorada na intencionalidade da ação, na relação da consciência para consigo mesma, e na integridade do ser humano frente a seus semelhantes. Nesse processo, o sujeito moral é, por definição, aquele capaz de distinguir entre o bem e o mal, e, portanto, capaz de se desviar do caminho prescrito (Cf. CHAUI, 1994.) Por conseguinte, a licanropyia atende tanto às necessidades religiosas de aspirações éticas e morais, quanto às pressões e imperativos de ordem social. Contudo, essa condição não se

---

<sup>116</sup> Discutindo sobre a necessidade universal de ficção e fantasia do homem, Antonio Candido afirma que “a fantasia quase nunca é *pura* [...] Talvez os contos populares, as historietas ilustradas..., atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente”. Faz lembrar ainda que uma das funções da literatura é atuar diretamente no homem, e, depois, volta-se para sua formação. Porém, “longe de ser apêndice de instrução moral [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela - com altos e baixos, luzes e sombras.” (CANDIDO, 2002, p. 81-83).

aplica apenas ao elemento sertanejo, uma vez que o mito do lobisomem também é encontrado em outras regiões do Brasil. No livro *Geografia dos mitos brasileiros* (2002b, p.183-184), Câmara Cascudo afirma:

Em todas as cidades, vilas e povoados do Brasil, o lobisomem tem sua crônica. [...] no sul do Brasil permanece a justificativa do castigo por ligações sexuais entre irmãos... O lobisomem do Rio Grande do Sul, correndo em Santa Catarina, Paraná, parte de Minas e mesmo em São Paulo, tem esse retrato [homens incestuosos transformados em cachorros e porcos]. Para o norte já não há razões morais. O lobisomem é uma determinante do “amarelão” (ancilóstomo), da “maleita” (paludismo). Todos os anêmicos são dados como candidatos à licantropia salvadora.

No rastro da observação de Câmara Cascudo quanto à “naturalidade” na indicação do doente (o deficitário orgânico de sangue) como forte candidato a lobisomem, é possível de se identificar um fator determinante: a realidade local, através da manifestação da cultura popular, tende a oferecer elementos para manifestação mítica do lobisomem, permitindo assim o cultivo desse mito universal no Sertão do Nordeste brasileiro, ainda que desprovido de uma consciência crítica. Sendo assim, há na ambientação mítica uma cor local – dada às condições específicas do sertanejo fixando uma “fisionomia espiritual” de uma gente brasileira – e ao mesmo tempo uma universalização de uma moral coletiva, frisada no último parágrafo do texto:

Sob a jaqueta de lã do Bretão ou na gibona de couro do vaqueiro, o pavor é idêntico, vindo, debaixo das oiticasas imensas ou na penumbra dos menhirs batidos pelo luar, a figura lijeira e negra, impressionadora e terrível do loup-garou, do lubis-homem, capelobo do índios, erudito versipellio, herança atávica do medo n’alma triste dos homens... (CASCUDO, 1923, p. 133).

Observando o ano de publicação desse texto, 1923, num contexto onde todas as formas de passadismo eram renegadas, em função do novo e do atual (Cf. MORAES, 1978), um ponto ao menos se eleva: qual a contribuição de produções no âmbito do folclore para as manifestações culturais do país? Nas palavras de Câmara Cascudo (2003, p. 11-12), “o folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto o que habitual existe no homem”. A compreensão de nosso escritor parece caminhar no sentido de reconhecer um processo de universalização por meio da humanidade dos fatos narrados,

pondo em foco o caráter “humanizador da literatura” uma vez que traz à tona a experiência humana (com aspectos positivos e negativos), de modo a ultrapassar o regional e generalizar-se no universal.

Dando mostra da incorporação do discurso do passado no presente histórico do Sertão, sugerindo uma reflexão quanto à capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade, Câmara Cascudo chama a atenção para a contribuição específica da cultura popular no processo geral da construção da experiência brasileira. Anos depois, na introdução do livro *Literatura Oral no Brasil*, onde traços desses textos publicados já no início dos anos 1920 estão inseridos, afirma: “Se [...] não valoriza a Literatura Oral do Brasil, enuncia materialmente sua presença e grandeza, sua incomparável vitalidade no espírito popular que a guarda, defende e perpetua” (CASCUDO, 1984a, p.20). Sob um olhar investigador, surge a compreensão de que “um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primeiro, mas também é interpretado para seu possível significado para a situação contemporânea” (JAUSS, 1983, p 309).

Protagonista de um período cujo projeto maior era buscar conhecer e interpretar o Brasil, o então jovem pesquisador Luís da Câmara Cascudo atuou, assim como Mário de Andrade na altura dos anos 1920, no sentido de perceber a realidade via cultura, buscando investigá-la e analisá-la no campo das manifestações folclóricas. O crítico paulista acreditava numa cultura brasileira que valorizasse o passado, as tradições culturais. Propunha o retorno ao passado, mas com critérios, com crítica. O passado tendo como finalidade desvendar tradições que pudessem levar à compreensão do presente e a novas perspectivas para o futuro.

Quanto a Câmara Cascudo, é importante observar o fato de já se apresentar nestes registros (publicados nos anos de 1922 e 1923 em uma revista de circulação pelos principais centros do país) um dos aspectos que iriam tomar forma mais consistente no conjunto de sua obra: “o memorialismo enquanto prosa que combina elementos narrativo, descritivo e interpretativo” (ARAÚJO, 1998, p.21). A Câmara Cascudo é atribuída a imagem de “vanguarda no folclorismo brasileiro” (FRANCO JR., 2003, p.47) que objetivava apreender as nuances da cultura popular, sobretudo através das fontes orais, buscando caminhos alternativos para a interpretação da cultura brasileira, ainda que centrado em uma determinada região, o alto-sertão da Paraíba ao Rio Grande do Norte. Os estudos no campo da cultura popular o levam à seguinte conclusão: “Não conheço história primitiva de uma região. Naturalmente haverá maioria de sereia nos contos das praias. Mas as sereias encantam nas histórias do sertão e nelas passam os peixes encantados e a serpente que dorme num palácio no fundo do mar.” (CASCUDO, 2003, p.17). A compreensão, nesse caso, é do folclore como

uma tradição móvel, dotada de poder de transportar determinados conteúdos inalterados ao longo do tempo, cujos traços estariam guardados na coletividade e na arte do povo.

O que se observa nestes textos esparsos – depois alcançando maior definição nos seus livros – é o fato de seu autor ser um cosmopolita tributário da idéia de que: “Tanto mais universal um conto [mito, lenda, etc.] mais será popular num dado país. [...] O nacional já evidenciará uma amplidão denunciadora de sua universalidade” (CASCUDO, 1984a, p. 176).

Por fim, esclarecendo os objetivos de um escritor atento ao processo literário nacional, Câmara Cascudo acrescenta:

Agora que estamos tentando possuir **uma literatura brasileira, sem o estreito regionalismo** e pondo na Arte o mundo polyphorme das esperanças nativas, o folk-lore sertanejo terá um papel eficiente e decisivo fixando a physionomia espiritual do Povo, nas suas manifestações de crença, attitude ancestralmente definidora da moral colectiva em face duma geração que interroga e analisa (CASCUDO, 1923, p. 133. Grifo nosso).

No trecho citado, evidencia-se a defesa pelas manifestações da cultura popular, com maior visibilidade do elemento nacional, no sentido de que tais manifestações sejam interpretadas como parte integradora e determinante na formação (e transformação) da cultura brasileira. Os apontamentos críticos de Antonio Candido sobre a literatura e a cultura nos anos de definição do modernismo brasileiro revelam que a tônica desse momento tem sido “uma adesão franca a elementos recalcados”, corroborando para isso a arte primitiva, o folclore e a etnografia na definição das estéticas modernas, pondo ao nível da consciência literária elementos até então comprimidos pelo academicismo (CANDIDO, 1976, p 120-122)<sup>117</sup>.

Ciente da busca de seus pares em “possuir uma literatura brasileira”, tal como apontado por Antonio Candido (1997)<sup>118</sup>, estaria o nosso potiguar tomado pela consciência de que o processo formativo estava em fase conclusiva? O fato ainda de compreender a importância de se incorporar à arte “o mundo polyforme das esperanças nativas”, dialogando com um projeto nacionalista, porém “sem o estreito regionalismo”, estaria apontando e

---

<sup>117</sup> Como exemplo de incorporação da tradição popular na literatura, Antonio Candido cita Mário de Andrade que, com *Macunaima*, pôs em foco, dentre outros aspectos, “lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular [...]”, enquanto elementos importantes à elaboração da cultura (CANDIDO, 1976, p.120). Quanto ao interesse de Mário de Andrade pelo folclore como uma via de acesso a uma arte e a uma cultura, a um só tempo, nacionais e universais ver LOPEZ (1972), MORAES (1978), FERNANDES (1989), MELLO E SOUZA (2003).

<sup>118</sup> No célebre estudo *Formação da Literatura Brasileira* Antonio Candido revela “a história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 1997).

defendendo o folclore como um fator de desregionalização? Nas palavras de Câmara Cascudo um aspecto que se evidencia, ao menos, é que ele não só visualiza a importância do folclore na fixação da “fisionomia espiritual do povo” com um papel definidor de uma moral coletiva, como também se mostra consciente de um contexto que vem dando forma a “uma geração que interroga e analisa”, revelando, então, uma relação de proximidade com o ideário modernista que incorrerá em maior debate e definição do cenário cultural brasileiro a partir dos anos 1920.

## Capítulo IV – SOB A SIMBOLOGIA ANTROPOFÁGICA

### 4.1 “História do Brasil – em 10 tomos”

A America revelou à Europa o homem simples, o homem natural, integrado na sua máxima expressão de liberdade.

(Jayme Adour da Câmara, *Rev. de Antropofagia*)

A História do Brasil tem sido motivo para um grande leque de referências textuais dando forma a interpretações a respeito da memória do país desde seu descobrimento. As primeiras décadas do século XX foram pródigas no surgimento de obras voltadas para a historiografia do Brasil assim como para o elemento humano nacional<sup>119</sup>. Nas revistas literárias do início desse século também é possível identificar textos dos mais variados gêneros, num esforço para entender o país, descrever seus problemas e propor rumos para a nação. Dentre os periódicos modernistas, a *Revista de Antropofagia* surge revelando um posicionamento ao mesmo tempo satírico e elogioso sobre os fatos de nossa história, com um estilo, muitas das vezes, intencionalmente chocante, ao satirizar figuras e fatos históricos em tom de crítica social, porém sem dispensar uma retórica ufanista. Em estudo sobre a “programática da Antropofagia”, através de textos teóricos dos seus principais líderes publicados na citada revista, Maria Eugênia Boaventura (1985, p. 85) observa que “já se conjecturava na primeira fase [da revista] a revisão da História, ou pelo menos se apontava para a viabilidade de alguma mobilização nesse sentido. [...] Na segunda fase, das conjecturas passa-se à análise das falhas que marcaram a elaboração da história do país”. Boaventura acrescenta ainda que, apesar da proposta intencional de seus organizadores sugerindo novos critérios à historiografia, não era papel da revista fazer “uma análise criteriosa e sistemática das falhas e dos caminhos perseguidos pelos historiadores”. Quando muito, o que se encontra

---

<sup>119</sup> Dentre os exemplos clássicos dessa bibliografia, destacam-se obras como *Retrato do Brasil* (Paulo Prado), *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda) *Formação do Brasil Contemporâneo* (Caio Prado Junior). Na literatura, mais diretamente, *Pau Brasil* (Oswald de Andrade) e *História do Brasil* (Murilo Mendes).

nesses textos marcados de muito humor são “os deslizes dos historiadores tradicionais” (BOAVENTURA, 1985, p. 85).

Diretamente voltada para o tema da História do Brasil, queremos destacar a colaboração do potiguar Jayme Adour da Câmara publicada na *Revista de Antropofagia*<sup>120</sup>. Dentre o grupo de intelectuais norte-rio-grandenses apontados neste estudo, o referido escritor e jornalista se não era o de maior atividade intelectual, era o que mantinha grande proximidade com a realidade cultural do centro-sul do país no período. Com relação a esse jovem escritor potiguar ambientado no sudeste do país, Câmara Cascudo o destaca como um dos intelectuais mais importantes do Rio Grande do Norte. Em seu livro de crítica, *Alma Patrícia* (1921), o descreve como um escritor de “um talento a sério” que “no meio trivialíssimo de Natal” veio portar-se de forma dissonante. Segundo Câmara Cascudo, Jayme Adour “começou por onde os outros acabam – discutindo correntes estéticas. [...] atravessou os períodos ritualmente necessários aos Novos” (CASCUDO, 1991, p.175).

Na fase em que a antropofagia vai adquirir os seus definitivos contornos como movimento, Jayme Adour assume a direção da *Revista de Antropofagia* juntamente com Raul Bopp. Nesse momento, sob forma de narrativa objetiva, tendo a concisão como prioridade, publica, na *Revista de Antropofagia* (n. 4, 2ª denteição, *Diário de São Paulo*, domingo, 7 de julho de 1929), o texto “historia do Brasil – em 10 tomos”<sup>121</sup>, dedicado a Rocha Pombo<sup>122</sup>. Nesse texto, conforme afirma Maria Eugenia Boaventura (1985, p.177), o autor “parodia o estilo da história de Rocha Pombo para contar a verdadeira História do Brasil”, numa estrutura textual em que desfilam em ordenação cronológica episódios da história do descobrimento e colonização do país, estrategicamente, situados em dez pontos ou tomos, conforme denominado.

<sup>120</sup> O escritor e jornalista Jayme Adour da Câmara (1898) é natural de Ceará-Mirim / RN. No início do século XX, mudou-se para o Rio de Janeiro; depois, fixou-se em São Paulo.

<sup>121</sup> Na *Revista de Antropofagia* (n. 7, 2ª denteição, 1º. de maio de 1929), ele publica ainda uma nota, usando o pseudônimo Felipe Camarão, para comentar sobre o processo que o escritor Yan de Almeida Prado moveu contra o diretor dessa revista, Antonio de A. Machado. Boaventura (1985, p. 90) credita à Jayme Adour da Câmara a possibilidade de ter escrito o terceiro dos seis textos que aparecem sob o título “De Antropofagia”, tratando das propostas já divulgadas pelos modernistas/antropófagos.

<sup>122</sup> O paranaense José Francisco da Rocha Pombo escritor de vários livros, dentre eles, *História do Brasil* (em 10 volumes- 1915 a 1917) e a *História do Rio Grande do Norte* (1922), foi eleito, em 1933, membro da Academia Brasileira de Letras. Rodolfo Garcia, seu sucessor na Academia, deu o seguinte testemunho sobre o livro *História do Brasil*: “Entretanto não há como desconhecer o extraordinário mérito da obra de Rocha Pombo, sua utilidade provada, os serviços prestados aos estudiosos, que a estimam entre todas as congêneres. Se conferidas as estatísticas das bibliotecas, verifica-se que sua ‘História do Brasil’, é, nessa classe, o livro mais consultado, o mais lido de todos, o que significa popularidade e vale pela mais legítima das consagrações” (publicado no site <http://www.biblio.com.br/conteudo/biografias/rochapombo.htm>).

No primeiro tomo, verifica-se uma proximidade com o registro feito por Rocha Pombo no livro *História do Brasil*. Embora não tenha foco a controvérsia que ao longo dos tempos tem sido pontuada a respeito do "acaso" ou da "intencionalidade" do descobrimento do Brasil, assim como aparece registrado no livro do citado historiador<sup>123</sup>, o texto de Jayme Adour da Câmara inicia dando mostra de certo teor crítico. Parte da proposição de que o Brasil fora “descoberto por acaso”, e que seu primeiro colonizador (Portugal), espertamente, logo providenciou em tomar posse da nova terra, embora “a gente lusa desorientada em face daquele imprevisto” não tivesse “o habito da colonização”. Mostra ainda que o registro da “façanha que foi além da imaginação dos discípulos em Sagres” deveu-se a uma escriba da frota cabralina, que “no seu memorial de posse falou da terra com ternuras moliengas – A terra era deslumbrante e fresca.[...] viu logo que ela ‘era boa e formosa’. E deu-se pressa de acrescentar que ‘em se plantando dar-se-á nela tudo’ ”. O passo seguinte, conforme o texto, foi tentar encher a nova terra de gente, “mas ela era muito grande demais. Portugal era despovoado. Não tinha o hábito da colonização”. Então, “começou a mandar a sobra da sua gente. Como condenada”. Essa visão inicial trazida pelo texto tende a enfatizar um discurso de tom irônico, destituindo o caráter de epicidade do feito português pelo uso das expressões: “viu por acaso” e “se apossou”; “a gente lusa desorientada em face daquele imprevisto”, “relatou o que viu no memorial de posse”..., “não tinha o habito da colonização” (CÂMARA, n. 4, 1929)<sup>124</sup>.

No segundo tomo, o foco é sobre a colonização da faixa litorânea com poucas incursões para o centro do país, e a exploração do pau-brasil como “sugestão de futuras grandezas”, dando início a um “novo ciclo” de expressão econômica. Entretanto, afirma Jayme Adour (já no terceiro tomo) que apesar de muito traficarem o pau-brasil “os lusos não souberam tirar os proveitos que poderiam advir desse negócio de tão boas perspectivas”. Ao contrário do que se observa no livro do historiador Rocha Pombo, a compreensão aqui é de uma colonização deficiente feita pelos portugueses no interesse maior de apenas comercializar

---

<sup>123</sup> No livro *História do Brasil*, Rocha Pombo observa: “Ainda hoje discutem-se muito certas particularidades da obra de Cabral; como por exemplo: se foi ele o primeiro que chegou a esta parte do novo mundo, e se teve o propósito de descobrir terras neste lado do Atlântico.[...] Quanto ao primeiro ponto, torna-se já impertinente a discussão[...] . O outro ponto discutido é ainda mais frágil.” Mais adiante o historiador acrescenta: “Decerto que Cabral não saiu do Tejo para descobrir o Brasil. Nem isso se conceberia, sabendo-se como sempre andou precavida a côrte de Lisboa. O que ela sempre quis, ainda quer agora, isto é, fazer passar a descoberta do Brasil como feita por acaso. Por isso mesmo é que, em vez de mandar uma caravela direito à terra de Vera Cruz, incube a uma grande expedição, que tinha outro destino, de vir, de passagem, achar a dita terra. Cabral prôpriamente não fêz mais que um reconhecimento.” (POMBO, 1952, p. 22-23).

<sup>124</sup> Nas citações do referido texto, por não termos a informação do número da página, seguem o nome do autor, número da edição e o ano de publicação.



aquela mercadoria; fator que, conforme assinalado no texto, trouxe ao português a marca de um colonizador “sem metodo” e “sem grande cobiça”.

No quarto tomo, a ênfase é sobre a colonização francesa, fator objetivamente denominado por Jayme Adour como um “segundo descobrimento” do Brasil<sup>125</sup>. A partir desse ponto o interesse do autor está em mostrar o contraste entre a colonização portuguesa e francesa. No quinto tomo, a descrição é de que os franceses não só entenderam que “aquela terra nova e renegada a uma colonização deficiente era um paraíso de promessa” como ainda se “fizeram ao largo para a cobiça das grandes civilizações”. No sexto tomo, defende que a colonização francesa adquire um caráter mais sério devido, principalmente, ao fato de “os primitivos donos sem se aperceberem do valor e grandeza da terra pouca importância deram aos novos domínios conquistados” (CÂMARA, n. 4, 1929). Outro aspecto indicado como fator que muito colaborou com o estilo francês de colonização foi a existência de dificuldades para implantação de um comércio sistemático, de modo que “o domínio lusitano não poderia interessar aos franceses [...] transpor os mares era uma empresa arrojada demais [...]” (CÂMARA, n. 4, 1929).

No sétimo tomo, o foco é dado ao “entrechoque de duas civilizações no desequilíbrio de uma cultura”. Isso porque ao passo que “Portugal nos enviava os seus colonos, da França vinha até nós os seus melhores cavalheiros... E das brumas da nova terra foi surgindo a França Antártica”<sup>126</sup>. No oitavo tomo, tem-se o fato da expulsão dos franceses pelos portugueses que, em função daqueles, vieram despertar para “a significação do novo mundo”. Na visão de Jayme Adour, “Dolorosa foi essa separação. Separação vital. Tremenda! Mas o espírito galico ficou e se insinuou na alma da nova gente”. No nono tomo, registra-se a comunhão do espírito franco-brasileiro com o fim de um ciclo colonial. A partir de então, o texto segue mostrando que a “nossa história se sucede animada aqui e ali por um vulto de França. De seculo para seculo esse traço se adelgaça. Mas se acentua. Em profundidade”. A esse propósito, no entender de Jayme Adour, “uma explicação antropofágica desvenda um mundo de sugestão”:

Oswald de Andrade viu a revolução Caraíba maior que a revolução franceza. E acrescenta no manifesto antropofágico que sem nós a velha Europa não teria sequer a sua declaração dos direitos do homem.

---

<sup>125</sup> Em seu livro *História do Brasil*, o historiador Rocha Pombo registra detalhes sobre a invasão da Guanabara pelos franceses e sua expulsão mais tarde pelos portugueses, assim também a colonização do Norte pelos franceses que se estabeleceram no Maranhão (Cf. POMBO, 1952).

<sup>126</sup> A França Antártica foi a colônia tentada pelos franceses no Rio de Janeiro. Existiu de 1555 a 1567, ano em que seus remanescentes foram definitivamente erradicados pelos portugueses.

“A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (Manifesto). (CÂMARA, n. 4, 1929. Grifo do autor).

Jayme Adour cita o próprio manifesto antropofágico para lembrar que o seu principal representante, Oswald de Andrade, tinha por meta a valorização simbólica do ritual primitivo que tendia a desierarquizar faces da cultura pretensamente civilizada. A linha do debate proposta, então, acabava por dar maior ênfase a descoberta da alteridade reclamada pela revolução caraíba, enquanto reação anticolonialista e deglutidora dos imperialismos, no sentido de que esta revolução nos devolveria, nos termos observados anos depois por Benedito Nunes, no texto “A antropofagia ao alcance de todos” (1995, p.19):

[...] o impulso originário, que unifica ‘todas as revoltas eficazes na direção do homem’ [...] a *revolução caraíba*, protótipo das revoluções, das transformações sociais, superaria as anteriores – a Francesa, a Romântica, a Bolchevista e a Surrealista (Grifo do autor).

É válido lembrar que além de criticar as tradições européias vigentes no Brasil, o manifesto antropofágico defendia a volta ao primitivismo como maneira de se construir a desejada independência, invertendo, portanto, a relação de subordinação, uma vez que o Brasil passaria a ter uma posição privilegiada em poder absorver e digerir o que lhe era externo, sem perder suas características inerentes. Para tanto, Oswald de Andrade idealizava a união dos indígenas (que viviam ao norte e sul do país) através do vocábulo “caraíba”. Propunha ainda a imagem da inversão do mito do bom selvagem, de Rousseau. O índio que era puro, inocente, passava a figurar um ser mau e esperto, porque canibalizava o estrangeiro, digerindo-o, tornando-o uma parte sua, subvertendo, assim, a relação colonizador-ativo e colonizado-passivo. Segundo o próprio Oswald de Andrade, o ritual antropofágico possibilitava “uma espécie de comunhão do valor que tinha em si a importância de toda uma posição filosófica. A antropofagia fazia lembrar que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas” (ANDRADE, 1992, p. 231)<sup>127</sup>. Embora a proposta da síntese lembrada

<sup>127</sup> Em conferência proferida em 1954, Oswald de Andrade esclarece que foi Montaigne que, num de seus *Essais*, tratando dos canibais lhe chamou a atenção para a “importância autônoma do primitivo”. Nesse texto/conferência clama ainda pela continuidade de sua obra, destacando dela o conceito de antropofagia cunhado em 1928: “A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos [...] Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita”. (“A Reabilitação do Primitivo” – Comunicação escrita para o Encontro dos

fosse clara (“Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”), o espírito de rebeldia tendia a ser uma referência marcante. Através de uma crítica mordaz, o primitivismo oswaldiano questionou toda uma trajetória político, econômica, social e cultural que construiu a realidade histórica do Brasil, com reflexos expressivos na definição dos anos 1920.

No décimo e último tomo do texto do escritor potiguar, o foco passa a ser a de uma história e uma cultura cujo caráter tupiniquim, primitivista, pôde fornecer à velha Europa um pouco de liberdade, alegria, assim também um pouco de utopia:

A América revelou à Europa o homem simples, o homem natural, integrado na sua máxima expressão de liberdade.

E aqueles homens simples mandados do Brasil à corte de França, na coroação do Rei, estranharam que se dignificasse o homem fraco e mirrado, deixando a seu lado o homem forte que tudo pode. (Historia da França). E esse reflexo do homem forte e simples impressionou o espírito dos filósofos. Montaigne. E o que era uma mera sugestão, mais tarde se positivou numa campanha reivindicadora.

A enciclopedia refletiu esse espírito. Rousseau não poderia conceber o contrato social sem o exemplo dado pela simplicidade logica dos aborígenes. E assim se explica a ligação filosofica da França eterna ao Brasil novo e misterioso (CÂMARA, n. 4, 1929).

Se num primeiro momento o texto de Jayme Adour remete a certa interiorização do exterior, no sentido antropofágico de atualização pelo contato com realidades desenvolvidas, dando forma a um espírito franco-brasileiro, num segundo, chama a atenção para o processo inverso, de exteriorização do interior, em que se oferece à Europa a imagem do homem simples, forte e natural, possibilitando-se ao que era “mera sugestão” se positivar “numa campanha reivindicatória” em registros enciclopédicos, tal como frisado no texto: “A enciclopedia refletiu esse espírito. Rousseau não poderia conceber o contrato social sem o exemplo dado pela simplicidade logica dos aborígenes”. (CÂMARA, n. 4, 1929). Conforme se observa, “um saudável anarquismo” parece animar os seguidores da antropofagia, no sentido de “busca de definição de um novo humanismo, revitalizado pela visão do homem natural americano” (CAMPOS, 1975, p. 06).

Por fim, o potiguar adepto do movimento antropofágico – reconhecendo que “o ‘surrealime’, que um momento comunicou ao espírito francez a mais intensa vibração, já existia no Caraíba como num estado latente” (CÂMARA, n. 4, 1929) – chama a atenção para

o caráter indígena (primitivo) de nossas raízes, acentuando a idéia, proposta no manifesto, de que “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1995, p. 51), cuja lógica tende a problematizar, conforme observado por Jayme Adour, “a ligação filosófica da França eterna ao Brasil novo e misterioso”.

Discorrendo acerca dos paradoxos nacionalistas, Leyla Perrone-Moisés (2007) aponta para a influência da cultura francesa sobre numerosas nações e, dentre as hipóteses dessa atração do Brasil pela França, destaca o fato de ela não ter sido “nossa colonizadora histórica” e, no século XIX, ter representado “a pátria da Revolução e da Liberdade”. Defende ainda que “a cultura brasileira recebeu forte influência francesa, e que essa influência incorporou-se de tal modo à nossa que esta não pode ser compreendida sem levar em conta tal incorporação” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 50). Para Perrone-Moisés, a história das relações culturais entre Brasil e França teria resultado numa “secreta afinidade”, marcada por fortes momentos de influência, tensões e recusa dessa influência<sup>128</sup>. Por sua vez, Antonio Candido destaca que as “afinidades profundas” é que “tornaram possível e frutífera a assimilação de padrões acolhidos por difusão cultural”. A esse propósito, acrescenta o crítico: “Talvez seja possível dizer [...] que muitas das aspirações e princípios dos modernismos europeus, como o primitivismo, a irracionalidade, a ruptura das simetrias, estivessem mais perto da sensibilidade brasileira do que da européia” (CANDIDO, 2002, p. 120)<sup>129</sup>. Daí a importância da singularidade da proposta antropofágica divulgada no manifesto de 1928 cujas linhas ideológicas, de alguma forma, aparecem refletidas em colaborações textuais do momento, a exemplo do referido texto de Jayme Adour da Câmara.

Outro ponto que se destaca no texto “história do Brasil - em 10 tomos”, à luz da antropofagia, é o encontro de culturas heterogêneas com a chegada do europeu à nova terra da América, revelando-se que do convívio dessas culturas derivou-se o processo de mútuas influências. Ao europeu coube uma imposição maior de seus padrões, mas, por outro lado, este também absorveu muito dos traços culturais dos índios. Podemos dizer que a maneira particular empreendida por Jayme Adour de olhar o passado do país tinha por meta dar ênfase a um “Brasil novo e misterioso”, conforme frisado em seu texto. Um Brasil enquadrado em

---

<sup>128</sup> Leyla Perrone-Moisés sintetiza a questão da seguinte forma: “As propostas nacionalistas na cultura brasileira foram inspiradas, num primeiro momento (o do romantismo), em idéias francesas. Num segundo momento (o do modernismo), manteve-se a abertura à cultura francesa, mas de modo ‘antropofágico’. Num terceiro momento (o pós-guerras), um nacionalismo continental, [...] apôs-se a tudo o que fosse estrangeiro. Entretanto, as marcas francesas tinham sido impressas e assimiladas em nossa cultura, de modo a não se poder mais distingui-las do que seria ‘autenticamente nacional’. E, num quarto momento (o nosso), a adesão ou o repúdio à França perderam, na prática, sua função” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 80. Grifo do autor).

<sup>129</sup> Ver também a respeito dessa discussão “Literatura e Cultura de 1900 a 1945” (CANDIDO, 1976).

um contexto mais amplo: da América à Europa. Um olhar, digamos assim, comprometido e legitimador da proposta antropofágica, recuperada em fragmentos, de modo a reafirmar os interesses do movimento de antropofagia em sua máxima expressão, sob as idéias revolucionárias do manifesto:

A revolução Caraíba maior que a revolução francesa.

Sem nós a velha Europa não teria sequer a sua declaração dos direitos do homem.

O reflexo do homem forte e simples impressionou o espírito dos filósofos. E o que era mera sugestão se positivou em campanha reivindicatória.

O ‘surrealisme’[...] já existia no Caraíba como num estado latente.

(CÂMARA, n. 4, 1929).

Quanto à proposição de revisar a História, apontando falhas ou deslizes de historiadores tradicionais, Maria Eugenia Boaventura, em referência ao texto do escritor potiguar, afirma:

Jaime Adour da Câmara encarrega-se de contar a *História do Brasil* sob o ângulo da antropofagia, com a paródia da história oficial, em dez tomos, e propositadamente dedicada a um dos seus representantes máximos: Rocha Pombo. O acaso que levou Portugal a descobrir esta terra imensa (aliás, marca de todas as suas conquistas) e o despreparo dos colonos para aqui enviados – ‘fugitivos de uma civilização’ – são os grandes fatores do insucesso da civilização portuguesa, ignorados pela história oficial de Rocha Pombo e outros (BOAVENTURA, 1985, p.86).

Dentre os apontamentos feitos por Jayme Adour da Câmara nesse texto, publicado no final da década de 1920, é possível identificar alguns pontos mais tarde assinalados em um dos livros-chave para a compreensão moderna do processo de colonização e formação da nação e da sociedade brasileira, o livro *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1936. Revelando um olhar atento e uma abordagem segura, a obra de Sérgio Buarque percorre a história do Brasil desde o descobrimento até os primeiros decênios do século XX, em busca da nossa identidade, de nossas raízes. Já nas primeiras páginas do capítulo inicial de *Raízes do Brasil*, intitulado “Fronteiras da Europa”, Sérgio Buarque aponta, de forma mais precisa, para as contradições entre o "mundo novo" e a "velha civilização". No

capítulo "Trabalho & Aventura", o historiador também qualifica os portugueses no processo de colonização do "Novo Mundo":

Pioneiros da conquista do trópico para a civilização, tiveram os portugueses, nessa proeza, sua maior missão histórica. [...] Essa exploração dos trópicos não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono. Dir-se-ia mesmo que se fez apesar de seus autores (HOLANDA, 1995, p. 43).

Sérgio Buarque de Holanda assinala também a relação entre culturas distintas, observando fatores que tiveram papel de excelência na construção da raça e da nação brasileira, exigindo longo processo de adaptação e incorporação de traços culturais indígenas:

[...] os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis, procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte que a gente de tratamento só consumia farinha de mandioca fresca, feito no dia. Habitaram-se também a dormir em redes, à maneira dos índios. Aos índios tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos. A casa peninsular, severa e sombria, voltada para dentro, ficou menos circumspecta sob o novo clima, perdeu um pouco de sua aspereza, ganhado a varanda externa: um acesso para o mundo de fora (HOLANDA, 1995, p. 46-47).

Quanto ao texto de Jayme Adour da Câmara, vale salientar o diálogo que estabelece com o discurso historiográfico na tentativa de sintetizar elementos presentes na gênese da formação sociocultural brasileira. A propósito, dois "descobrimientos" são apontados nesse texto: a nova terra, "um paraíso de promessa", e o homem simples, "o homem natural, integrado na sua máxima expressão de liberdade". Dois aspectos de alguma forma presentes na proposta ideológica modernista propagada nos manifestos – a exemplo do Manifesto da Poesia Pau-Brasil e do Manifesto Antropófago, ambos nacionalistas na linha comandada por Oswald de Andrade – que buscavam definir e demarcar posições em defesa do elemento nacional, numa tentativa de repensar tanto a história quanto a literatura brasileira, sem o peso da compreensão pura e simples do ato fundacional como negação do outro. Ao passo que o movimento Pau-Brasil objetivava a criação de linguagem revisora de nosso passado através do enaltecimento das singularidades culturais, a Antropofagia argumentava que o reforço da

identidade cultural brasileira se dava no processo de refutação e de apoderamento da cultura do colonizador europeu<sup>130</sup>. A compreensão é de que dessa dinâmica brotaria as singularidades da cultura nacional. De fato, enquanto movimento de idéias, o modernismo, nas suas mais variadas vertentes, foi sem dúvida redefinidor do modo de interpretar o país. No entendimento crítico de Antonio Candido, o “sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular” (CANDIDO, 1976, p. 119). Essa tensão entre o nacional, o local e o europeu, o estrangeiro – que atravessou a formação e, depois, sob várias nuances o desenvolvimento e a maturação das diversas formas, literária, social, política, econômica do pensamento brasileiro – vai se prolongar século XX adentro. Ao movimento modernista brasileiro coube o papel de questionar a suposta inferioridade do povo brasileiro assentada no seu caráter mestiço, como também a suposta superioridade do europeu assentada numa civilidade que se opunha ao primitivismo. Estudos críticos têm mostrado que o surgimento de novos modos de interpretar o país, nos quais se levavam em conta os índios, os negros e os demais segmentos mais recalcados da cultura nacional, trouxera à tona uma expectativa de mudança que guardava tanto semelhança com o que se realizava na Europa quanto dessemelhança, em razão de um caráter singular da vida nacional. De uma forma ou de outra, a produção escrita veiculada nos diversos periódicos por intelectuais contemporâneos dessa discussão, a exemplo dos escritores citados nesse estudo, também se revela partícipe desse processo.

---

<sup>130</sup> Segundo Suely Rolnik (1996, p. 19), “nossa fundação e nossa história é pontuada por mestiçagens. Habitados a nascer e renascer das misturas, somos constitutivamente híbridos; borram-se em nós desde o início as fronteiras entre figuras. Um dos movimentos do Modernismo brasileiro colheu esta marca da nossa cultura e decidiu afirmá-la positivamente, chamando-a de ‘Antropofagia’ ”.

#### 4.2 Do catimbó à “Miss Macunaíma”, expressões antropofágicas

...aos cultores da antropofagia... filosofica paulista.

(Mário de Andrade, *Rev. de Antropofagia*)

No projeto de compreensão do Brasil em curso nas primeiras décadas do século XX em face dos propósitos modernistas, os intelectuais iriam desempenhar, eles próprios, o papel de descobridores. A pesquisa “Modernos descobridores do Brasil” desenvolvida no Departamento de História da PUC–Rio, coordenada por Margarida de Souza Neves, remonta a história de como intelectuais brasileiros trilharam por diferentes caminhos em busca da identidade do país e de seu povo<sup>131</sup>. Dentre esses pesquisadores, conforme já assinalado anteriormente, Mário de Andrade se inscreve como um intelectual de grande interesse pela vida e cultura brasileiras. Essa busca parece ocupar boa parte dos seus esforços, tendo grande destaque a sua determinação em contribuir para a redescoberta de um país marcado por suas raízes populares. Tal “como os viajantes do passado, primeiros decifradores do Brasil”, para usarmos a idéia empregada por Gilda de Mello e Souza no texto “O colecionador e a coleção”, o pesquisador Mário Andrade “indaga, observa, registra, pacientemente o que vê e lhe informam, em caderninhos enumeráveis que vai retirando, sem cessar, dos bolsos” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 34). São pedaços do Brasil conservados pelo escritor paulista em seus estudos, os quais constituem preciosidades pelos valores, às vezes, etnográficos, estéticos ou documentais. Um exemplo desse exercício aparece na *Revista de Antropofagia* (ano I, n. 10, p. 05, fev. 1929). Em um pequeno texto intitulado “Antropofagia?”\*, Mário de Andrade descreve o diálogo que teve com dois feiticeiros do catimbó natalense quando esteve visitando o Rio Grande do Norte em fins de 1928 e início de 1929, por ocasião de sua viagem de turista aprendiz pelo Nordeste brasileiro.

O objetivo em registrar esse texto em nosso trabalho deveu-se, primeiro, à referência direta à Natal ou, melhor dizendo, às manifestações da cultura popular no espaço norte-riograndense, mesmo não sendo uma produção de um autor potiguar. Depois, à relação direta

<sup>131</sup> Ver a respeito dessa pesquisa no site <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/index.htm>.



estabelecida já no título do texto com a antropofagia, haja vista o modernista Mário de Andrade ter identificado no espaço potiguar a expressão de uma prática antropofágica no sentido mais direto, do sacrifício.

O interesse de Mário de Andrade por aspectos da cultura afro-descendente foi registrado por Câmara Cascudo no livro *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil* (1978). Já no início desse livro totalmente voltado para a compreensão do catimbó, feitiçaria, e práticas de magia, Câmara Cascudo comenta sobre o seu empenho em desenvolver pesquisas nesse campo assim como a importância creditada pelo escritor paulista a um dos rituais do catimbó:

Creio que antes de 1928 estaria eu dando campo ao catimbó em Natal, contagiado pelas reportagens de João do Rio às religiões suplementares na Capital Federal. Em 1928, dezembro, Mário de Andrade (1893-1945), meu hóspede, ‘fechou o corpo’ com um Mestre freqüentador de nossa chácara. Pagou vinte mil réis e narrou a proeza em crônica que não consegui reconquistar. Denunciaria a técnica catimbozeira natalense há 49 anos, fase das minhas ânsias perquiridoras<sup>132</sup>.

(CASCUDO, 1978, p. 15)

O fragmento destacado na epígrafe, citada na página anterior, faz parte desse texto (“Antropofagia?”) de Mário de Andrade publicado na *Revista de Antropofagia*, cujo início tende a justificar o seu interesse em empreender um estudo profundo sobre a cultura popular brasileira, o folclore, e manifestações culturais africanas historicamente marginalizados pela elite intelectual do país<sup>133</sup>. Em estudo sobre Mário de Andrade no contexto do modernismo, David Brookshaw (1983, p. 87) afirma que “seu senso de identidade e seu interesse pela cultura popular foram inflamados talvez por ele ser afro-brasileiro de maneira inconfundível [...]”. Defende ainda que essa condição, aliada à “natureza cosmopolita e estrangeira de São

<sup>132</sup> O “fechamento do corpo” era considerado uma das razões supremas do Catimbó. O mestre devoto de Xaramudi que fechou o corpo de Mário de Andrade chamava-se João Germano das Neves. Conforme registrado por Câmara Cascudo, este freqüentava sua casa sem ser identificado como catimbozeiro: “Decente, colarinho e gravata, sapato asseado, sustentava conversa e todos o tinham por um pequeno comerciante ou proprietário de estábulo. Só alguns, mais íntimos, sabiam que se tratava de um familiar aos ‘mestres do Além’, afilhado de Príncipes invisíveis e misteriosos” (CASCUDO, 1978, p. 55). Mário de Andrade relata detalhes da cerimônia do fechamento do seu corpo no livro *O Turista aprendiz* (ANDRADE, 2002a).

<sup>133</sup> No texto “Mário Andrade e Natal: uma ótima relação”, Rostand Medeiros escreve: “A visita do escritor movimentava a intelectualidade da cidade. O colunista Aderbal de França apresentou Mário de Andrade como ‘vanguardista de uma das principais correntes do pensamento brasileiro’. Ele Perguntava: ‘e a que veio o notável escritor de ‘Macunaíma?’’, para mais adiante responder na sua simplicidade habitual, ‘estudar as tradições da nossa terra, para decantá-las na feição moderna que tão bem sabe lapidar os hábitos conservadores da nossa raça” (Texto disponível em: <http://tribunadonorte.com.br/noticia.php?id=63837> – acessado em 16/01/2008). Mário de Andrade pretendia buscar em meio aos catimbozeiros a música de feitiçaria que os envolvia em rituais.

Paulo”, fez surgir no escritor paulista o desejo consciente de comunicar-se com outras regiões do país da qual estava afastado. Usando da forma verbal no gerúndio, Mário de Andrade inicia o texto (“Antropofagia?”) mostrando de fato que seu projeto de estudo era uma ação já em andamento:

Ando lidando bastante com feitiçaria aqui no Nordeste e acho que esta comunicação que segue pode interessar aos cultores da antropofagia... filosofica paulista. Se trata do Mestre (Santo) Antonio Tirano. Eis a scena que se passou entre mim e dois informantes, gente sarada dos catimbós de Natal (ANDRADE, 1929, p.05).

Segundo Câmara Cascudo, “o que se sabe, no Catimbó, da história dos ‘mestres’ foi contado por eles mesmos” (CASCUDO, 1978, p.167), e até então não havia registro escrito que mostrasse o perfil quanto às diversificadas práticas desenvolvidas – cada um possuía “fisionomia própria, gestos, voz, manias, predileções”. (CASCUDO, 1978, p. 165)<sup>134</sup>. A expressão “gente sarada”, que aparece qualificando os informantes no fragmento citado do texto de Mário de Andrade, remete à idéia de pessoas saudáveis, confiáveis do ponto de vista da sanidade, vindo reforçar não só a condição exercida de informantes de uma pesquisa como também a autenticidade das informações por meio deles colhidas.

Dando mostra do método usado em sua pesquisa, Mário de Andrade esclarece de que modo obtivera as informações sobre rezas usadas pelos catimbozeiros e seus mestres: “Eu escrevia na pauta as rezas que os dois juntos me cantavam e tomava em seguida as informações sobre os mestres e a que a reza pertencia” (ANDRADE, 1929, p. 05). Por um lado, o texto segue revelando a tática do pesquisador – perguntar e escrever –, conforme mostram os fragmentos:

Os dois catimbozeiros já estavam com a língua solta, sem cerimônia, depois de várias horas de conversa e almoço bom no meio. Eu escrevia.  
(eu escrevendo).  
Voltei a escrever pra evitar aos dois a sensação de examinados.  
Mas podem me contar. Minhas notas são pra estudo...  
Eu escrevendo textualmente como está.  
Parei de escrever, insisti, perguntei.  
Voltei a escrever.

---

<sup>134</sup> Quanto à ausência desses registros, afirma Câmara Cascudo (1978, p. 186): “Em muitas capitais a polícia queima o material apreendido nos catimbós e xangôs em vez de recolhê-lo a uma coleção indispensável para os estudiosos. Os jornais não querem gastar espaço pormenorizando o registro. Nem os relatórios trazem notícias maiores dessas campanhas. Difícil é obter informação”.

(ANDRADE, 1929, p. 05).

Por outro lado, o registro em discurso direto dessa interlocução tende a dar maior visibilidade ao diálogo com seus informantes, de tal forma que ao leitor é passado o clima de tensão que invade a cena, não tanto devido ao estranho pesquisador que, mesmo não sendo daquele meio, dá mostra de certa familiaridade, mas pelo assunto em pauta: os rituais de magia. O próprio Mário de Andrade se encarrega de enfatizar em seu texto a situação de desconforto que tomou os dois catimbozeiros, como revelam os fragmentos destacados:

Parou.  
 Os dois estavam desapontadíssimos, rindo amarelo.  
 – Não sabemos não sinhô...  
 Respondeu com má vontade:  
 Arrancou:  
 – Eu num sei, não sinhô!  
 O outro, mais palavroso, mais esperto, que cursara até o terceiro ano do Ateneu, de Natal, se calara. !  
 O outro mais humilde e mais feiticeiro também, se fechara em copas meio desconfiado.  
 Esse, o mais humilde, acrescentou reflexivo:  
 – É uma biografia desgraçada...

(ANDRADE, 1929, p.05).

Conforme aparece no texto “Antropofagia?”, o objetivo do pesquisador paulista estava em divulgar suas descobertas<sup>135</sup>. Nesse caso, o ponto-chave são as informações em torno da figura do Mestre de catimbó Antonio Tirano. Ao compor a biografia desse mestre, Câmara Cascudo destaca ser ele um “catimbozeiro da esquerda. Para o mal. O nome já é um anúncio de suas habilidades. Não tem ‘linha’. Quando ‘acosta’ aparecem cobras na sessão”. (CASCUDO, 1978, p.173)<sup>136</sup>. A referência dada a respeito do mestre Antonio Tirano é válida para que se possa observar a relação de proximidade do catimbó com as práticas indígenas de pajelança<sup>137</sup>. Uma das características da prática exercida pela maioria desses mestres era “o

<sup>135</sup> Quanto aos resultados e interesses de sua pesquisa, Mário de Andrade registra: “Não sei se estas informações sobre o catimbós norte-riograndenses interessarão a todos os leitores não, porém me parece que estou dando uma contribuição importante pro nosso folclore” (ANDRADE, 2002a, p. 233).

<sup>136</sup> No cerimonial dos Catimbós, as linhas significam a procedência dos encantados. A “linha” é o canto, de melodia simples, entoado pelo mestre da mesa e continuado, através dele, pelo mestre invisível (CASCUDO, 1978, p. 175).

<sup>137</sup> Pajelança é um termo genérico aplicado às diversas manifestações do xamanismo dos povos indígenas brasileiros em que se busca estabelecer contato com outras formas de existência através de comunicações com entidades sobrenaturais, procurando restabelecer o equilíbrio entre a natureza e a mente. Esse processo envolve

feitiço de esquerda”, para o mal, dentre outros efeitos, provocando cegueiras, moléstias e morte (Cf. CASCUDO, 1978). Um exemplo dessa prática é registrado por Mário de Andrade, em conversa com os informantes do catimbó natalense. A linguagem grafada com as marcas da oralidade tende a empregar maior veracidade à cena:

– ... porque Turuatá é também Mestre caboclo (indígena) frexador malevo Bem pra cegar os outros... Gosta de trabalhá cum cobra. Fura o oio da cobra na intenção da pessoa a quem qué cegá e cega. Chega a cumê pedaço de cobra, cru, mais cauim (por aqui, nos catimbós, qualquer ácol forte)<sup>138</sup>.

– Eu já sigurei uma jararaca pr’êle cegá!

(ANDRADE, 1929, p. 05).

Mas é na referência sobre o Mestre Antonio Tirano que se centra o foco de interesse de Mário de Andrade ao descobrir a existência de uma prática de sacrifício no ritual de magia em que esse mestre era invocado, conforme aparece na fala de um dos informantes: “... [Turuatá] foi discipulo do grande malfeitô Antonio Tirano [...] que para a gente tê trabalho dele tinha que dá p’rêle um filho, uma... uma pessoa da família assim...” (ANDRADE, 1929, p.05).

Depois de interpelações e interrogativas de Mário de Andrade no sentido de maiores detalhes a respeito do ritual do sacrifício humano exigido pelo mestre Antonio Tirano, os informantes continuam:

- Mas como é? ... tinha-se que matar essa pessoa é?
- Não sabemos não sinhô...
- É logico que vocês não invocam êle, sei bem. Mas podem me contar [...]  
Então êle obrigava o mestre a sacrificar alguém...
- É ... exigia sempre sangue humano...

---

curas, exorcismos, e outros atos com objetivos diversos. Os pajés indígenas ensinaram aos brancos e mestiços os mistérios da pajelança, e esta influiu no Catimbó. Discorrendo sobre a relação entre tradições ameríndias e a feitiçaria, Mário de Andrade afirma: “Entre os nossos folcloristas, principalmente musicais, muito se tem discutido ou negado categoricamente a persistência de tradições ameríndias no povo brasileiro. A feitiçaria nacional vem fortemente depor em contrário” (ANDRADE, 2002b, p. 47). Compondo a lista dos mestres de catimbó, sinteticamente biografados por Câmara Cascudo, aparecem os indígenas Xaramundi, Ritango do Pará, Manicoré, Itapuã, Mussurana, Pinavaruçu, Tabatinga, Turuatã, Canguru, Faustina, Angélica, Iracema (CASCUDO, 1978, p. 166).

<sup>138</sup> O "Cauim" (cachaça com Jurema) é bebida servida em rituais não só dos indígenas, mas também nos cultos afro-brasileiros. É usada nos rituais do Catimbó e pajelanças, principalmente entre os índios Jês e Tapuias e Kariris. O preparo da bebida e o cerimonial eram secretos. Era usada por médicos-feiticeiros, juntamente com o fumo e o maracá, para abençoar, aconselhar e curar. A ingestão contribuía para o pajé entrar em contato com espíritos ancestrais. Na Umbanda, Jurema é a dona das ervas mágicas. Estes últimos acrescentavam à bebida mel, ervas e outras substâncias. Nos rituais de magia negra acrescenta-se sangue de animais. Em alguns templos, costumava-se misturar a jurema com aguardente de cana de açúcar, o que chamam de "cauim" (Cf. ASSUNÇÃO, 2006)

- Sinão não trabalhava, heim! que safado!
- Prifiria sangue de criança... Mas não se invoca mais!
- Mas ás vezes aparece não?
- A's veiz...
- E quando aparece faz estrepolia?
- Faiz, sim sinhô...
- Pede sangue?
- Pede, sim sinhô...
- Pede pra beber? ...
- Eu num sei, não sinhô!
- Esse a gente não invoca não!

(ANDRADE, 1929, p.05).

Pode-se dizer que a simbologia presente em rituais de devoração do inimigo como meio de sugar suas forças e apoderar-se de sua coragem, conforme ritual antropofágico praticado pelos índios, de certa forma, também é uma simbologia arraigada no ato sacrificial da magia, enquanto ritual que exigia uma vítima, estabelecendo-se uma espécie de troca, tal como aparece dito: “É ... exigia sempre sangue humano... – Sinão não trabalhava, [...]” (ANDRADE, 1929, p.05).

A “sede de sangue” (humano) expressada pelo mestre do catimbó, de esquerda, chama a atenção de Mário de Andrade, levando-o a observar nessa prática da magia uma certa relação com o ritual antropofágico (conforme sugerido já no título, “Antropofagia?”) que tanto interessava aos cultores da antropofagia paulista, como Oswald de Andrade, a quem o próprio Mário se dirige no texto: “Não foi possível tirar mais nenhuma informação útil ao meu amigo Oswaldo de Andrade” (ANDRADE, 1929, p.05).

Assim como, literalmente, fizeram os índios com os primeiros colonizadores do Brasil, devorar o outro, metaforicamente, para se fortalecer era a proposta da antropofagia cultural. Enquanto uma espécie de ritual de devoração e apoderamento, a proposta antropofágica defendida pelos “cultores da antropofagia... filosófica paulista”, no contexto do modernismo, tinha por meta fazer surgir um meio de contestação artística e social onde o indivíduo poderia, e deveria, “devorar” tudo aquilo que o cercasse nas mais diversas esferas culturais e, através de tal ato, fortalecer-se suficientemente para efetuar uma incorporação transformadora. Todavia nem só de devoração crítica e contestadora vivia a antropofagia. Na proposta antropofágica é possível de se identificar um certo “acriançamento”, no sentido de uma pureza do ser, e também de um retorno às representações e expressões culturais mais enraizadas, de base primitiva. A simbologia da busca de sangue novo (assim como preferia o mestre de catimbó Antonio Tirano de interesse maior por sangue de criança), tende a

potencializar em cada contexto (no plano místico do catimbó e no plano artístico-cultural) um valor simbólico enquanto elemento de força vital. Na proposta da “antropofagia” apresentada em 1928, o interesse passava pela idéia de incorporar de tal forma a Europa, que os seus valores se tornassem o nosso sangue, dissolvendo-se na economia profunda do organismo social (CANDIDO, 2002, p.119).

Com efeito, o sangue do outro tende a funcionar também como um mecanismo de alianças entre os agentes da troca. A antropofagia cultural, enquanto um fenômeno que se caracteriza por “devorar” conceitos e ideologias, acabou por abranger inúmeras divergências e diversidades culturais que muito fomentaram o ato de criação artística. Uma das marcas da proposta modernista assim como do pensamento antropofágico encontra-se na idéia de pluralidade de nossa cultura, fundada na mistura de elementos díspares, dando forma a uma cultura nacional mestiça. A mestiçagem das idéias, dos hábitos e das teorias múltiplas, aparece como um fértil terreno de produção cultural. Os cultores da antropofagia eram conscientes de que uma nova visão de mundo que pressupunha a tomada de consciência do país, de sua realidade e da necessidade de se buscar uma nova expressão artística nacional, passava pela busca (e o encontro) de originalidade na concepção artística, assim como de novas formas de expressão, sustentada também nas expressões da cultura popular. O que é passível de observação na produção textual dos escritores contemporâneos do período histórico das primeiras décadas do século XX que, dentre outros objetivos, buscaram conhecer e explorar a cultura popular nacional.

Corroborando com esse propósito, inscreve-se o potiguar Luís da Câmara Cascudo. No ano de 1929, ele publica dois textos voltados para a cultura do negro, particularmente nas expressões do canto e da dança. O primeiro texto, “Banzo” é publicado na *Revista de Antropofagia* (ano I, n.10, p.01, fev. 1929); o segundo, “Instrumentos musicais dos negros no norte do Brasil”\*, é publicado um mês depois na revista *Movimento Brasileiro* (ano I, n.3, p. 09, 1929). Nesse último texto, fundamentado em pesquisa, a proposta parece ser a de informar. Em função disso, Câmara Cascudo inicia o texto fazendo menção a registros feitos por viajantes e missionários sobre a “melomania do negro”, quanto ao seu canto, danças e superstições, tudo, historicamente diluído “num cadinho de tresentos annos, nalma sofrega das creanças, yayás e yoyôs birrentos e mimados aos fartos peitos das Mães-pretas” (CASCUDO, 1929b, p. 09).

Um ponto de referência para a clara descrição da prática cultural do negro no Norte do Brasil são as culturas indígena e portuguesa. Ao comparar essas diferentes culturas, Câmara Cascudo chama a atenção para as especificidades da cultura negra quanto ao uso dos

instrumentos musicais em suas festas. Segundo ele, ao passo que o índio possuía as características do instrumento de sopro e “raros tambores conhece”, o negro, ao contrário, era “o grande manejador dos instrumentos de percussão”. Por sua vez, a presença portuguesa se dava pelo uso de violas, violões, rebecas e harmônios, o que tem caracterizado a linha melódica do Bumba-meu-boi, Lapinhas, Pastoris e Fandangos. Conforme salienta o pesquisador, a festa do negro é de batuque: “nenhum instrumento de corda é usado nas folganças negras tradicionais”. Em função disso, ele chama a atenção para as especificidades da cultura do negro, assim como a necessidade de mais estudo:

A principal festa negra é o Congos. Não confundir com o grotesco Reisado e Cangada sulista. Os Congos do Norte merece estudo. Mesmo como surrealismo. [...] O Congos é acompanhado pelo ruflo dum tambor militar com duas vaquetas (CASCUDO, 1929b, p. 09).

Traçando as características dos instrumentos musicais usados pelos negros em suas danças, o pesquisador potiguar segue o texto de modo a indicar os traços definidores desses instrumentos, tais como o “tabaque/atabaque, ingono, gonguê/mangoguê, puíta”; e, para uma maior objetividade, esclarece a sua sinonímia:

[...] Ganzá é pau-de-semente. Zambê é ingono, puíta, tabaque. O roncador, fungador e socador do Maranhão-Pará, pertencem de forma e som aos puítas do nordeste. O pererenga e Goyas e Matto Grosso é o mesmo mangonguê (CASCUDO, 1929b, p. 09).

Em seguida, Câmara Cascudo observa o fato de não conhecer “nenhum instrumento de sopro que negro use em suas noites de festa”. De modo que, os aspectos que se destacam na prática cultural do negro, essencialmente marcada pelos instrumentos de percussão, acabam rendendo comentários por parte de Câmara Cascudo a respeito da criatividade desse povo na arte da improvisação, possibilitando modificações e variantes, traços que não são observados, segundo ele, no espanhol e no português, dada a “fidelidade auditiva” deles:

A impressão é que o negro se liberta da musica para ter mais solta a faculdade da improvisação. O rythmo negro deixa o infinito. Todos os cantos e danças de autos e festejos tradicionais trazem variantes e modificações para cada ensaiador. Muitas vezes ensaios de syncope pertencem ao ‘mestre’ e não a musica. Não tem elle, retinto melomano, a fidelidade auditiva de espanhol e do lusitano. (CASCUDO, 1929b, p. 09).

Como exemplo da “ruidosa alegria das gentes da Guiné e do Congo”, na cadência dos maracatus e dos sambas, Câmara Cascudo recorre aos versos do autor de *Catimbó* (1927), um dos poetas mais expressivos no movimento modernista no Nordeste, Ascenso Ferreira:

Zabumbas de bombos,  
Estouros de bombas  
batuques de ingonos,  
cantigas de banzo,  
rangir de ganzás...<sup>139</sup>

O som do batuque, que emerge do jogo das aliterações e assonâncias dos versos de cinco sílabas do poema “Maracatu” de Ascenso Ferreira, é marcado ritmicamente tal qual o tropejado dos bombos, ingonos e ganzás. Cadência semelhante é encontrada no poema “Banzo” de Luís da Câmara Cascudo. As seis estrofes compostas de cinco versos pentassílabos, com acento na 2ª e 5ª sílabas, traduzem o som musical de uma batucada:

Subiu a toada  
dos negros mocambos  
Sahiu a mandinga  
de pretos retintos  
vestidos de ganga.

Quillengue, Loanda,  
Basuto e Marvanda  
fazendo munganga  
tentando chamêgo  
cantando a Changô.

Escudos de couro,  
pandeiros, ingonos,  
batuques e danças.  
Palhoças pontudas  
com ferros nas lanças.

Terreiros compridos  
de barro batido.  
Cantigas e guerras  
com sobas distantes.  
Caçada ao leão...

Caninga de choro  
zoada de grillo.  
Campina de cana  
com água tranquila...

<sup>139</sup> Trecho do poema “Maracatu” de Ascenso Ferreira, citado por Câmara Cascudo.



... a voz do feitor.

Mucanas cafuzas  
moleques zarombos.  
Na noite retinta  
a toada subia  
dos negros mocambos...

(CASCUDO, 1929a, p.01)

Em princípio, à referência ao termo “banzo” remete ao poema a simbologia da nostalgia<sup>140</sup>, sentimento carregado de uma sensação de tristeza, melancolia e/ou saudade de um tempo e espaço específicos. Nesse caso, “Quillengue, Loanda, Basuto e Marvanda” aparecem como indicativos de descendência daqueles “pretos retintos / vestidos de ganga” que fazem a toada, celebrando “cantigas e guerras / com sobas distantes”.

Contudo, ainda que preso já pelo título ao significado da tristeza, da melancolia, esse não parece ser exatamente o significado maior que emerge do poema. O grupo de negros que aparece “fazendo mandinga / tentando chamêgo / cantando a Changô”, celebram a magia, a sensualidade e a espiritualidade de uma gente cujos traços são expressivos de vida e humanidade. Sob uma estrutura basicamente descritiva, o poema tende a eleger o recurso da expressividade sonora, de tal forma que a música e a dança se inscrevem como os elementos de maior vigor no tecido poético. Abrindo e fechando o poema, a toada dos “pretos retintos” se eleva na “noite retinta”. Ambos, “noite e negros”, parecem unificados na magia do canto, que continua noite afora. Um efeito dinâmico parece reger o quadro que se apresenta no poema. A forma do pretérito perfeito cede a vez ao imperfeito — “subiu a toada / dos negros mocambos” (primeiros versos), “a toada subia dos negros mocambos...” (últimos versos). As reticências postas indicam frases que não se contêm em si mesmas, desatando-se numa sugestão de continuidade da cena que canta e conta a memória de um povo sob uma toada de muitas vozes.

Por outro lado, o poema não deixa de focar elementos que dentro da historiografia sociológica e literária foram acentuados por leituras estereotipadas de primitivismos e barbarismos que impuseram ao negro uma imagem negativa. As expressões “mocambos”, “mandinga”, “ganga”, “munganga”, “chamêgo”, “Changô”, “palhoças pontudas”, “caninga de

<sup>140</sup> Em significado de dicionário, banzo corresponde à nostalgia mortal dos negros da África; tristeza, melancolia (Cf. FERREIRA, 1988). Sobre “nostalgia”, talvez seja interessante observar o fato de ser esse um aspecto, segundo Roberto Schwarz, no texto “o bonde , a carroça e o poeta modernista” (1987), a distinguir sulistas (a exemplo de anti-nostálgico Oswald de Andrade) e nortistas (ligados à decadência do açúcar).

choro”, “campina de canna”, “a voz do feitor”, “mucanas cafuzas” e “moleques zarombos”, acabam por articular significados sintomaticamente ligados às condições de existência do negro, nos aspectos social, econômico e cultural. Tais elementos, na maioria das vezes, impuseram à imagem do negro a associação à força de trabalho e à miséria, possibilitando-se (em certos casos) denunciar as péssimas condições de vida desse povo ou, então, reafirmar a divisão dos espaços sociais. É válido lembrar, conforme aponta Maria Eugênia Boaventura (1985, p.64), que a *Revista de Antropofagia* foi uma das primeiras publicações modernistas a lutar contra a alienação que escamoteasse a percepção histórico-social envolvendo o fator raça.

No poema “Banzo” de Câmara Cascudo é possível de se observar que os elementos da sensualidade do negro (“fazendo chamêgo”), assim como de uma expressão corporal característica (“fazendo munganga”) e ainda a referência à religiosidade (cantando a Changô), antes de se ligarem aos aspectos de uma imagem exótica e negativa, tendem a se ligar, de outro modo, a uma imagem que se quer legitimadora de valores humanos e culturais. Ou seja, no poema descritivo de Câmara Cascudo essas particularidades de expressão corporal e espiritual parecem estar muito mais próximas de uma leitura impregnada de um sentido humano que ao seu oposto, de modo a sugerir uma imagem positiva do negro baseada na sua espiritualidade e capacidade para a alegria, a despeito do tom melancólico anunciado já no título do poema, o que de certa forma revela que não faltava a este um senso crítico da situação do negro no Brasil<sup>141</sup>. Diante do exposto, teria a poesia de Câmara Cascudo um sentido irônico? É notório que embora esteja intitulado de “banzo”, este poema acaba por expor um ritmo inverso, ou seja, não deixa de ser também uma metáfora da “resistência” dos negros que, sem violência, reagem por meio do movimento da dança, do canto e dos ritmos dos instrumentos, tal qual “escudos de couros” a suportar a tensão a eles imposta.

Na *Revista de Antropofagia*, onde o citado poema de Câmara Cascudo foi publicado, demais referências se destacam explorando, dentre outros aspectos, o canto e a dança como significativas manifestações da cultura afro-descendente. São exemplos disso as colaborações dos escritores Jorge de Lima e Ascenso Ferreira que, na fase de maior agitação do modernismo, marcada pela tentativa de definir e marcar posições, puseram o negro no centro da matéria poética. Ao escritor alagoano coube a referência dada pelos estudos críticos de ser

---

<sup>141</sup> A postura de enxergar a cultura negra de uma forma positiva tende a ser justificada pelo interesse do pesquisador Câmara Cascudo em conhecer e manter uma certa relação de proximidade com a cultura africana “pelas leituras silenciosas em quarenta anos de simpatia” (CASCUDO, 2001b, p. 9). Um dos resultados aparece anos mais tarde no livro *Made in Africa*, em que Câmara Cascudo mostra os pontos de intersecções culturais entre o Brasil, particularmente o Nordeste, com a África.

o cantor da poesia negra e do folclore. Ao escritor pernambucano é tributada a idéia de estabelecer maior relação entre a moderna poesia brasileira e a tradição da cultura popular. A Ascenso Ferreira dirigiu-se a afirmação de que trouxera para “o modernismo uma originalidade real, um ritmo verdadeiramente novo” (ANDRADE, 1977, p. 118). Isso devido a sua adesão ao modernismo “com vigor próprio e originalidade, buscando as fontes tradicionais do nosso povo” (RIBEIRO, 1977, p. 78). Em carta ao escritor de *Catimbó*, datada de 27 de maio de 1927, Mário de Andrade afirma: “Acho a Negra Fulô uma coisa positivamente linda, não acha não? Afora isso, o livro dele é de fato muito interessante, porém é mais ‘sabido’ que real, e você com o Catimbó tem a meu ver outro valor maior de originalidade impressionante e sincera” (apud BARROS, 1977, p. 220). Essa também é a compreensão do escritor Oswaldo Costa, integrante da antropofagia, quanto à poesia dos dois citados poetas. Na série “Moquém” da *Revista de Antropofagia*, ao criticar a poesia modernista do período e também a postura de Mário de Andrade<sup>142</sup>, ele afirma:

A nossa poesia se libertou de uns para escorregar noutros preconceitos. Ao invés da poesia essencial, o que temos – na "escola mineira" e nos intelectuais do nordeste influenciados pelo sr. Mário de Andrade, à exceção de Jorge de Lima e de Ascenso Ferreira, nos quais ponho as minhas esperanças – é poesia de acidentes, de ornatos, de detalhes, de efeitos (COSTA, 1929a, p. 6 – Grifo nosso)

A crítica feita à produção modernista e, particularmente, a Mário de Andrade por Oswaldo Costa no referido texto, teve reação por parte dos mineiros, (Cf. BOAVENTURA, 1995). Da parte de Ascenso Ferreira, em carta publicada na própria revista, em julho de 1929, ele assinala:

[...] eu não posso dar minha solidariedade ao que Você diz sobre o “Macunaíma”, [...] Não são somente lendas o que você encontra naquellas paginas encantadas! Pelo contrario: o espírito nordestino passou o pensamento do autor no papo, e, por isso talvez, Vocês do Sul, não tenham podido bem interpreta-lo” (FERREIRA, 1929, p. 12)<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> Segundo Boaventura (1995, p. 34), os escritores que se afastaram ou não apoiaram a programática antropofágica foram de algum modo ridicularizados pelos companheiros modernistas. A *Revista de Antropofagia* traz uma série de críticas ao autor de Macunaíma, o seu “alvo principal”.

<sup>143</sup> Joaquim Inojosa torna-se um divulgador do modernismo em Pernambuco. Em 1922, retorna de São Paulo para Recife trazendo exemplares da revista *Klaxon* e os livros *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, e *Os Condenados*, de Oswald de Andrade. Em 1923, é fundada em Pernambuco a revista modernista *Mauricéia*. Mais tarde, em 1924, o poeta Ascenso Ferreira (1895-1965) iria aderir ao movimento influenciado por Guilherme de Almeida (1890-1969), que pronunciou conferências e recitou seu poema “Raça”. Na *Revista do Norte*, foi publicada a primeira edição de *Catimbó*, em 1927. Conforme Azevedo (1996, p. 96), depois que Inojosa dera por cumprida sua missão para com o modernismo, “é Ascenso Ferreira, através de contatos com intelectuais do sul, e

Em resposta à carta do poeta pernambucano, Oswald Costa não só reafirma sua crítica ao escritor de *Macunaíma* como também mostra ser um conhecedor da poesia de Ascenso e demais poetas nordestinos:

Mário se colocou na posição de mestre diante de vocês, que ele considera discípulo e maternalmente aconselha com a brandura mais católica deste mundo. Ora, que vocês devem a ele? Que deve você? Que deve o Jorge de Lima? Que deve o Jorge Fernandes? Nada. Pelo contrário, é a vocês que ele deve tudo. É de vocês que vem a força que ele exhibe aqui no sul (COSTA, 1929b, p. 12)

De fato, o contato de Mário de Andrade com escritores do Nordeste nos anos de definição do modernismo foi uma constante, um exemplo claro desse intercâmbio se dá com o próprio Câmara Cascudo, conforme já mencionado nesse estudo. Contudo, se é uma verdade que nesse diálogo o escritor paulista influenciou alguns escritores nordestinos com seus conselhos e idéias modernistas/nacionalistas, também é uma verdade a possibilidade de, nesses escritores, o nosso “Miss São Paulo”(traduzido em masculino)<sup>144</sup> ter encontrado uma fonte que, de alguma forma, alimentou sua obra, conforme defende Oswald Costa, no trecho citado de sua carta em resposta a Ascenso Ferreira.

A propósito, “miss macunaíma”\* é o título do texto do escritor potiguar Octacílio Alecrym que aparece publicado na *Revista de Antropofagia* (2ª. Dentição, n. 12, p. 12, *Diário de São Paulo*, quarta-feira, 26 de junho de 1929). Nesse texto, o autor estrutura uma espécie de entrevista fictícia com uma índia, candidata à “Miss Macunaíma”. A relação intertextual proposta no título do texto mostra que Octacílio Alecrym era um leitor não somente atualizado com a obra de Mário de Andrade, mas com as discussões modernas e antropofágicas em voga. Um outro exemplo da sua atenção para com o contexto de uma nova arte pode ser visto na crônica “Alegorias de um sonho numa taça de champagne”, de sua autoria, publicada na moderna revista potiguar, *A Cigarra* de 1928 – ano de publicação da obra *Macunaíma* e do manifesto antropofágico. Nesse texto, Octacílio Alecrym apresenta “um quadro do processo de transformação e adaptação da cultura nacional sob a caracterização de um espaço viável à ocorrência de novas formas de tratar velhos temas, ou até mesmo criar

---

particularmente, através de sua produção poética, que assume a continuidade das ligações de Pernambuco com o modernismo”.

<sup>144</sup> Expressão usada por Cabo Machado, pseudônimo de Oswald de Andrade, no texto “Três Sargentos”, em uma nota criticando o relacionamento de Mário de Andrade, Yan Almeida Prado e Antonio de Alcântara Machado com o modernismo literário de Cataguases (*Revista de Antropofagia*, 2ª dentição, *Diário de São Paulo*, 14 de abril 1929).

temas novos em que as ‘sugestões locais’ entram em cena para a formação de uma arte nova” (COSTA, 2000, p. 110). Para isso, ele recorre ao discurso visionário das vanguardas (cubismo/dadaísmo) e, no plano mais específico, a uma das principais referências do modernismo literário nacional, *Macunaíma*:

Nesta hora de primavera, recortada também como um claro escuro de arte nova, surgiram sem par bizzaros croquis do gênio alucinado que prefigurou os bonécós cubistas e as silhuêtas sugestivas que invadiram o pagode desvairado do dadaísmo.

[...]

No fundo da taça invertida passeia entre guizos e batuques a farandula dos heroes sem carater. [...] Emergindo o dorso corcunda retine para longe o arranhado dos dêdos aduncos de Macunaima na péle repuxada do watapi. [...] É o desafio guerreiro do ultimo morubixada que estilizou o veio de beleza das lendas, chicoteando os falsos epigonos que empunhavam biombos e cartas de baralho, desenhos de ventarola e franjas de missanga na illusão de puros motivos da grande Arte que se espera (ALECRYM, *Cig. 2*, 1928).

Agora, na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, Octacílio Alecrym traz a imagem de uma “genuína representante da antropofagia”, posta em relevo já no primeiro parágrafo:

Passageira da gaiola “Caiçara”, esteve em Natal, durante algumas horas, a mais genuína representante da antropofagia feminina no Brasil. É uma tapuya bem acordada, conversadeira e inteligente, que vem realizando uma sensacional “descida” ao mundo da famigerada tribu Apurynan. Que no inferno verde conquistou a liderança dos reductos antropofagicos pelo despotismo de suas façanhas (ALECRYM, 1929, p 12).

No parágrafo seguinte, aparece a explicação pelo interesse na recente visitante à cidade de Natal. De modo que, embora pontos ilustrativos de uma discussão mais ampla se destaquem no decorrer do texto, tem-se como justificativa os propósitos de colher algumas impressões para uma “Semana Indígena” que o poeta Jorge Fernandes desejava ali, entre eles, inaugurar. Ainda que distante, a idéia de se organizar uma “Semana” em torno de propósitos definidos acaba por lembrar a famosa Semana de 1922, cujos propósitos delinearam a busca no índio e no negro do primitivismo, elemento primordial da cultura brasileira que proporcionaria a reconstrução da realidade nacional e retrataria a mistura de culturas e raças existentes no País.

A descrição dada por Octacílio Alecrym apresenta pontos que vão além de uma mera entrevista com uma jovem índia, candidata à “miss” em um concurso de beleza, conforme observa no trecho:

É exacto que a Apurynan bancou de grande camarada, pois, da sua conversa podemos formar um certo plano de reconstituições primitivas marcantes para a actualidade do perobismo nacional. Movimentamos pontos curiosos da Antropofagia, bem incisivos dessa “descida”, em que o tacape e a baba da manipueira ferem menos que os olhos de curiago da tapuya que vinha vindo... (ALECRYM, 1929, p. 12).

Um outro fator de ênfase que aparece nesse texto é a preocupação com a linguagem, do entrevistado e do entrevistador. No primeiro caso, os responsáveis em fazer o “inquérito de perguntas” contaram com apoio de Nunes Pereira<sup>145</sup>, escritor “acostumado às batidas pelas malocas dos índios amazônicos”, contribuindo, assim, para “mapear a linguagem” da representante indígena a ser entrevistada. No segundo, a compreensão era de que uma maior atenção deveria ser dispensada à estrutura do questionário e à linguagem a ser empregada nele, uma vez que se pretendia

Uma especie de entrevista não ao geito primitivo daquelas que a Historia do Brasil sem Z reconta de onde em onde para tapear os infelizes passadistas. Mas, sem a mascara aziaga da grammatica e sem aquelle desembaraço cutuba do Manuel Bandeira quando mastigou os três poetas da Dindinha Lua e disposto a engulir também os demais curumins literarios (ALECRYM, 1929, p.12).

Pelo tom das referências no trecho citado, o empenho maior parecia ser o de construir algo novo, ou ao menos diferente do que era visto na história oficial e no uso da linguagem gramatical e literária, até então. Um meio termo que não lembrasse a infausta norma

---

<sup>145</sup> Do escritor Nunes Pereira aparece na Revista de Antropofagia (2ª edição, n. 11, jun. 1929) o texto “Como se fará a descida”; trecho do artigo publicado no Jornal A República – Natal /RN, sobre a descida antropofágica. E na seção “Telegramas para a Antropofagia” (na mesma edição), uma correspondência sua pedindo um número da revista e comunicando o destaque dado pelo periódico de Natal ao material antropofágico. Outras colaborações desse autor em revista literária são encontradas nas revistas do Rio de Janeiro, *Festa e Lanterna Verde* – Jurupary (*Festa*, 1934), Hymno à Alba (*Festa*, 1934) e Manhã Nungára (*Festa*, 1935), Pakalamoka e a lenda dos Tajás - dos índios Macuxis (*Lanterna Verde*, 1934). Todos os textos voltados para a temática indígena.

gramatical, mas também não apresentasse o desembaraço apetitoso e temível do poeta Manuel Bandeira, ao criticar a quem parecia não estar cumprindo bem os deveres de antropófagos<sup>146</sup>.

Na entrevista feita à “genuína representante da antropofagia feminina” – identificada também pelo epíteto de “feiticeira craúna”, que retrucou em saudação os seus interlocutores “escancarando a antologia ameríndia dos seus dentes fortemente verdes amarelos”, quase tomando “o pulso dos literatos antropófagos”, conforme aparece no texto – apenas três questões são descritas no texto com as respectivas respostas: “Que impressões poderá nos dá de sua viagem?”, “Que sentido teremos de dar a sua viagem tão brasileira?”, “Está disposta a realizar a descida sozinha?”.

Na compreensão do autor, as questões eram respondidas pela entrevistada “tão avidamente, que nem formiga saúva destalando boneca de capim panasco”. Essa referência não parece ser gratuita, uma vez que remete ao espírito destruidor da antropofagia, por uma figura “bem acordada, conversadeira e inteligente”. A propósito, outras passagens especificamente anunciadas no decorrer do texto sugerem uma escrita cuidadosamente voltada para focar determinados episódios. Na resposta à primeira pergunta, têm-se: a origem amazônica da índia tapuya (“Moro na confluência do verde Solimões com o Preto numa estreita região somente desvendada pela valente espécie Apurynan); a referência à língua indígena (“O meu nome primitivo estava no dialecto tupy sendo por isso quase impossível de ser compreendido”); a referência à perseguição dos índios (“... quando fui forçada a me esconder durante mezes no tijuco dos igapós como se fôsse caroço de tucuman”); referência à intervenção do estrangeiro (“...surgiu na planície a figura exótica de um alemão barbudo de nome Theodoro Kock Krünberg<sup>147</sup>, que logo conquistou a amizade dos Cururii [...] curando a gente de impaludismo e ensinando o linguajar estrangeiro”.); a referência à miscigenação (“Na exploração que fizeram margeando o Xingu, comecei a sentir maleita no coração por um moço brasileiro com quem brinquei muito escanxada na veloz ubá<sup>148</sup>); e, por fim, à

---

<sup>146</sup> Em carta a Manuel Bandeira (11/07/1928), Mário de Andrade faz referência ao tom satírico usado por Bandeira no poema “Dindinha Lua”: “estava a escrever pra você dizendo que o poema da Dindinha Lua vale ouro. Agora ontem saiu a carta de você pra Antropofagia [“Convite aos antropofagos”] e isso espertou inda mais a vontade. Dindinha Lua vale ouro e ri um dia inteiro. Você nas suas safadezas às vezes é tão humano que até vinga os outros. Dentro da sensibilidade doce do poeminha tem uma sátira danada pros que estão reduzindo a pó-de-traque tanta trabalhadeira séria e elevada. Sobretudo a minha neste caso particular. Me senti bem vingado da Lua estar mandando à P... .., os que estão abusando e ridicularizando uma coisa que para mim é tão séria”. (ANDRADE, 1967, p. 254).

<sup>147</sup> Theodor Koch-Grünberg, autor de um estudo etnográfico e lingüístico dos povos indígenas da região Norte do Brasil e Venezuela, no período de 1911 a 1913, que mais tarde Mário de Andrade usa como fonte para a obra *Macunaima*.

<sup>148</sup> Canoa fabricada de um só tronco ou casca de árvore usada pelos índios amazonenses.

imposição da linguagem gramatical (“Passei noites inteiras triturando syntaxes, advérbios, substantivos, períodos, vírgulas, parênteses, artigos e pronomes que engasgavam muito mais que espinhas de peixe d’água doce”). A ordem em que aparece cada evento tende a sintetizar uma cronologia de acontecimentos que marcaram a riquíssima trajetória de violência para com os índios no cenário da história brasileira. Na fala da índia, representante da antropofagia, surgem as evidências de um discurso que cita para ao mesmo tempo ironizar um passado no qual ser índio significava está condenado às incursões de outra cultura. Ponto basilar nesse processo representou a língua como instrumento de dominação.

Na resposta à segunda questão, aparece o sentido da viagem: a “descida antropofágica” que vem traçando a candidata à Miss Macunaíma deve-se ao seu “ufanismo nacional”. A representante de todas as tribos (“que vieram da planura dos Andes, dos wigwams comanches, das cabeceiras da Patagônia, dos confins do Rio Negro, das terras roxas de Piratininga, do sequito dos Cataguazes, das Pirâmides brancas de Mossoró, do Vale do baixo Assú da coité do Janduy”) traz consigo “o mascote do pagé Ararigboia” para aguçar seus instintos na “Parada Universal da Carne”, afirmando em seguida:

Pretendo comer todas as “misses”, bem cevadinhas, com todas as suas faixas, os seus presentes, as suas fichas e canones. Procurarei abiscoitar os oitentas contécos de cada uma e com uma mão de cinzento capaz de fazer inveja aos “trusts” do Mata-Razo ajudarei a Liga Universal de Antropofagia. Serei “Miss Macunaíma” do Chuy ao Prata mesmo sem o voto secreto do finado Democrático. As “misses” serão mastigadas supinamente, com molho de cumaru, mingão de tacacá, refresco de ananahy, rezina de martin-cererê, tudo isto num Kiriri medonho (ALECRYM, 1929, p. 12).

Estaria o autor parodiando, ridicularizando esse tipo de concurso, símbolo de uma herança cultural conservadora, sob os termos da antropofagia? A proposta parece ser a de pôr em relevo a figura do antropófago que digere tudo o que lhe chega, a exemplo da cultura ocidental, européia, de concursos de miss beleza<sup>149</sup>. Um desafio guerreiro, para não dizer antropófago, o de estilar a “beleza natural” em contraposição a “beleza canônica”, conforme defendia Oswald Costa no texto “A descida antropofófica”<sup>150</sup>. A ênfase recai tanto na idealizada “revolução caraíba” (com a união de todas as tribos) quanto na “lei do

<sup>149</sup> A propósito, os anos de 1920 foram palco de importantes concursos de beleza. Anúncios sobre concursos de “Miss Brasil e Universo” eram publicados também em revistas, a exemplo da natalense *Cigarra* (1928-1930).

<sup>150</sup> Na *Revista de Antropofagia* (n. 1), enfatizando que “a ‘descida’ agora é outra”, a da liberdade, Oswald Costa afirma: “O que se quer é simplicidade e não um novo código de simplicidade. Naturalidade, não manuaes de bom tom. Contra a beleza canônica, a beleza natural – feia, bruta, agreste, bárbara, ilógica. Instinto contra o verniz. O selvagem sem as missangas da catechese” (COSTA, 1928, p.8).



antropófago”, sob idéia a de que o Brasil, simbolizado pelo índio, devoraria e absorveria o elemento estranho a si, de modo a torná-lo carne da sua carne, e nesse processo de digerir e absorver as qualidades do outro, tornar-se-ia mais forte e brasileiro.

Sobre a questão da candidata à miss macunaíma realizar a descida sozinha ou não, a resposta é dupla, mas não imprecisa. O “não” e o “sim” mostram a determinação em dar continuidade à descida como também sugere uma forma de luta coletiva e organizada, no sentido de que “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 1995). O propósito de realizar “a descida antropofágica” apresenta-se imbuído do sentimento de liberdade e ação<sup>151</sup>. Para isso, declara:

Sim e não. Daqui da taba potyguara carregarei o Perna de Páo, um mulato esplendido corta tudo quando esta de murici. Fala e destala de tal maneira que seu melhor livro será a obra de sua vida afiada: a arte de fazer inimigos. Tocando em Pernambuco procurarei Ascenso Ferreyra Catimbó que terá que me arrumar o Macobêba. Esse esquisito lobisomem de quatro olhos de fogo, rabo metade de leão metade de cavalo, unhas de gato do mato, que vem fazendo carreiras por Beberibe, Encruzilhada e Pina assanhando tudo, devastando e remexendo tudo (ALECRYM, 1929, p. 12).

Por fim, descrevendo o término da entrevista, o “batuta de Natal”, Octacílio Alecrym, conclui seu texto, referindo-se à saudação de agradecimentos (“apertamos a mão bronzeada de ‘Miss Macunaíma’”) ao “rytmo sonoro da descida guarany: Yasú tunana irnno”. De outra forma, o colaborador e, certamente, também leitor da *Revista de Antropofagia*, sob a atmosfera dos ritmos modernos, acabava de “pôr em letra redonda”, segundo ele, uma espécie de entrevista cujo título recupera a obra que melhor concretizou as propostas do movimento da antropofagia de 1928 – *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Traçando um ligeiro paralelo entre esse texto de escritor potiguar e a citada obra do escritor paulista, é possível constatar a recorrência de alguns pontos, tais como: a formação miscigenada do brasileiro, a satirização de certos padrões de língua escrita, a manifestação do maravilhoso e a aventura da viagem por diferentes espaços do Brasil. Quanto às especificidades do personagem, ao Macunaíma coube o perfil do “herói da nossa gente”. Por

---

<sup>151</sup> Outros textos voltados para a teoria antropofágica aparecem com freqüência na Revista de Antropofagia, a exemplo do texto de Japy-Mirim (possivelmente Oswald de Andrade) intitulado “De antropofagia”, no qual afirma: “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo. Dá ao homem o sentido verdadeiro da vida, cujo o segredo está – o que os sábios ignoram– na transformação do tabu em totem. Por isso aconselhamos: “absorver sempre e diretamente o tabu” (texto editorial da *Revista de Antropofagia*, 2ª denticão, n. 2, mar. 1929).

sua vez, “Miss Macunaíma” é posta como “genuína representante da antropofagia feminina no Brasil”. Porém, se a ele (Macunaíma) foram condensadas as características da maldade, vaidade, ingenuidade, individualidade e nenhuma aptidão para o trabalho, a ela (Miss Macunaíma) se associam os qualificativos de ser acordada, inteligente, conversadeira, uma tapuia forte e corajosa, bem ao tom de um espírito antropófago. De modo que, unindo realidade à fantasia, o escritor potiguar acabava também por trazer à tona questões que naquele momento eram difundidos através de outros escritos afinados com a atmosfera modernista.

Estabelecendo uma rápida correlação entre os demais textos analisados, considerando seus respectivos autores, veremos que um fator aparece como elemento-chave: a viagem. Real ou imaginária, a viagem se impõe como um aspecto importante a tecer temas e posições trilhados por esses escritores. Contemporâneos do mesmo contexto histórico (o Brasil dos anos 1920) e partícipes do mesmo veículo (o periódico revista), dentre as suas especificidades, todos eles se mostram aparentemente enlaçados pelo prisma do modernismo, construindo textos marcados por ideais de construção de um Brasil moderno.

No caso de Jayme Adour da Câmara, o antropófago da segunda dentição, a viagem remonta às origens históricas do Brasil na rota dos descobridores/colonizadores portugueses e franceses para, então, expressar a figura do nativo, “o homem natural”, na direção oswaldina de considerar a grandeza do primitivo e o seu sólido conceito de vida como devoração, à luz da simbologia antropofágica, propondo o grande impacto da inversão de valores.

Para Mário de Andrade, o turista aprendiz, a viagem representou uma porta a satisfazer à ânsia de mais Brasil. Em Natal, suas pesquisas sobre aspectos do catimbó o fazem acreditar “na contribuição importante pro nosso folclore” (ANDRADE, 2002a, p. 234), e, de outro modo, também aos propósitos modernos da antropofagia, tal como sugere em seu texto.

Já Câmara Cascudo, o provinciano incurável que se projetou no mundo, usando da forma poética mesmo não fazendo da poesia o gênero de maior exercício, põe em ritmos e imagens a metáfora do grito de uma raça, cujo saudosismo reflete a viagem feita sem volta da terra mãe, África.

Por sua vez, Octacílio Alecrym, o batuta de Natal, sob a trilha da viagem da “Miss Macunaíma”, acaba por lembrar a viagem do “herói sem caráter”, representante de nossa brasilidade tão múltipla e trágica; assim também o roteiro de outros modernistas do momento, cuja produção nos dão a conhecer muito de suas opiniões acerca da literatura e da vida.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constituindo parte de uma pesquisa em curso desde o estudo de mestrado, este trabalho buscou ampliar o entendimento de como se deu o debate cultural no Brasil nos anos de definição do modernismo, observando colaborações textuais em veículos literários do momento. De forma mais específica, o interesse dessa pesquisa em olhar para trás esteve em observar de que modo a produção de escritores potiguares publicadas em periódicos dos anos de 1920 se insere ou rompe com o contexto de sua enunciação, marcado por questões em torno da tradição e da modernidade. Isso porque ao material inscrito nos periódicos deve-se o mérito de representar importantes arquivos para a construção da história da literatura nacional, uma vez que possibilitam trazer, ao presente, as peculiaridades das práticas advindas de agentes e espaços diferentes. A historiografia literária dá conta de uma série de estudos realizados no sentido de rever o papel exercido pelos intelectuais dos diversos estados brasileiros no processo de construção da modernidade cultural do país na altura dos anos de 1920. Entretanto, quase nada nesse sentido era visto, ao menos de forma mais direcionada, com relação à prática de escritores norte-rio-grandenses veiculada em revistas literárias que circularam pelos diversos meios no momento de grande expressão dos propósitos de inovação da cultura nacional.

A partir do *corpus* analisado é possível afirmar que entre os escritores do Rio Grande do Norte havia condições para realizar, difundir e dialogar com uma série de aspirações e inovações geradas no contexto modernizante do decênio de 1920. Quadro esse cujos elementos têm sua razão de ser em parte pela atitude individual assumida no fazer literário como também pela estrutura social de um meio marcadamente provinciano que aos poucos passava a conviver com elementos do mundo moderno, introduzindo inovações em vários setores. O que é válido ao menos para os escritores que nunca saíram do ambiente potiguar, uma vez que aqueles norte-rio-grandenses que passaram a residir em maiores centros, possivelmente, tenham experimentado uma realidade de maior dinamismo, provida de mais elementos para o exercício de uma produção inovadora frente aos propósitos de modernidade cultural que surgiam com o advento do século XX, pondo em jogo múltiplos interesses (literários, sociais) e múltiplas pretensões (ideológicas e estéticas). Não queremos dizer com

isso que os conterrâneos potiguares atuantes no estado não estivessem articulados com o que se discutia e se produzia nos demais espaços brasileiros, de então, devido às condições provincianas que os cercavam. Pelo contrário, o diálogo estabelecido com os diversos discursos dos mais diferentes espaços, direta ou indiretamente, como leitor/receptor ou autor/emissor, proporcionou as condições para uma abertura da intelectualidade local no sentido de uma recepção ao modernismo e do exercício de uma produção cultural sob os aspectos definidores de uma formação cultural brasileira moderna em confluência com o regionalismo; nesse caso, porém, em termos diferentes à tendência tradicionalista defendida em Pernambuco, conforme apontado nesse trabalho. Prova disso são os textos aqui analisados, de autoria potiguar – alguns deles são motivos de comentários em correspondências trocadas entre escritores, a exemplo, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, onde é possível de se ler elogios, críticas e sugestões a respeito de textos e seus autores, como ainda a solicitação de colaborações potiguares para revistas literárias que fizeram frente na divulgação das propostas modernistas no cenário da cultura nacional. Assim também os textos que dão conta de um olhar mais específico para o cenário potiguar revelando uma recepção atenta aos procedimentos literários e/ou culturais, de uma forma geral, como é o caso dos modernistas Antonio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, e os escritores patricios já não residentes nesse meio, como Jayme Adour da Câmara e Peregrino Júnior.

Verificamos que, com exceção do ano de 1927, durante os demais anos da década de 1920 foram veiculadas colaborações de autoria potiguar em revistas literárias, tais como *Revista do Brasil*, *O Mundo Literário*, *Terra de Sol*, *Era Nova*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Revista de Antropofagia*, *Revista Verde*, *Movimento Brasileiro*, e no *Livro do Nordeste*, pondo em relevo o aspecto da simultaneidade entre a produção local e a dos principais centros do país, apesar de estudos mostrarem que o modernismo eclodido em São Paulo com a Semana de 1922 somente a partir de 1924 é que fora amplamente divulgado no Rio Grande do Norte. Esse aspecto tardio de um contato direto por parte dos norte-rio-grandenses residentes no estado com os propostas do movimento modernista não impediu, contudo, que logo depois se estabelecesse uma maior sincronia com o *corpus* de idéias determinantes no processo de formação da moderna tradição literária nacional, numa dinâmica de assimilação ativa no sentido de incorporar novos elementos ao processo de construção de uma tradição local. De certo modo, o contato (enquanto potenciais leitores) e a participação (como colaboradores) em revistas literárias articuladas em torno de idéias e aspirações modernas possibilitariam uma maior projeção da produção intelectual do momento, tornando-a conhecida em outras partes do país e, por conseguinte, abrindo espaço para expressão da vida intelectual de escritores

que, até então, tinham tido uma presença estritamente local e relativamente fechada sobre si, a exemplo do poeta Jorge Fernandes, cuja produção poética representou em 1927 “uma possibilidade concreta para estabelecimento do cânone moderno nacional” (ARAÚJO, 1997, p. 11).

Apesar dos diferentes gêneros textuais catalogados nessa pesquisa constituírem, de fato, um número reduzido, se considerarmos o período de uma década, ainda assim não deixam de ser bastante reveladores de uma inter-relação entre escritores do Rio Grande do Norte com os contemporâneos de diferentes espaços, como São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, centros culturais de grande expressão no período. Esse intercâmbio, em princípio, mostra o desejo de uma intelectualidade interessada em que sua produção fosse conhecida por um número maior de leitores afins, possibilitando uma recepção mais ampla e, até mesmo, uma recepção crítica de aceitação ou não por parte daqueles que se encontravam no lastro das discussões modernas do início do século XX. De outra forma, possibilitava uma certa interação entre intelectuais de ambientes culturais singulares e, ao mesmo tempo, muitos semelhantes pelas características gerais da sua época.

Os textos dos escritores potiguares tratando sobre as “repercussões da vida cultural do Rio Grande do Norte nos anos de 1920” apontam nesse sentido, uma vez ser possível de visualizar neles uma ênfase sobre a formação da tradição cultural local cujas características deviam-se, em parte, aos reflexos da relação entre a esfera cultural e a esfera do poder político. Contudo, essa relação entre as diferentes esferas, antes de ser singular à realidade provinciana dos referidos escritores, é ponto-chave na história cultural do país, de modo que nesses textos encontram-se aspectos extremamente válidos para a compreensão da formação da intelectualidade brasileira e suas relações com o poder, uma marca, segundo Sérgio Miceli (2001), que sempre esteve no centro da nossa vida intelectual protagonizada por personagens advindos das elites.

De outro modo, alargando a discussão, o núcleo da produção intelectual norte-riograndense é apontada por Peregrino Junior sob duas esferas, geográficas e temporais. De forma que para esse potiguar, que olhava de fora na altura de 1922, a atividade intelectual do seu estado de origem era representada tanto pelos que atuavam no lugar (alguns comprometidos com a política e a vida prática) quanto pelos que saíram para outros estados (a exemplo dele próprio), como também por aqueles escritores já mortos dos quais “não seria difícil exumar bons versos”. Remontado um breve panorama da vida cultural do Rio Grande do Norte do início do século XX em torno dos principais nomes que davam forma à vida literária local, o escritor Peregrino Júnior acaba por mostrar um ambiente com certo

dinamismo no campo cultural, marcado tanto por espíritos de expressão peculiar a um ambiente provinciano sob certa dose de espontaneísmo quanto por expressões de maior teor reflexivo e crítico, os quais gerariam as condições que garantiriam a produção e divulgação da atividade literária e cultural do ambiente potiguar daqueles anos.

Nesse contexto, pôde-se observar que coube principalmente a Henrique Castriciano e a Luís da Câmara Cascudo muitos dos aspectos que possibilitariam um meio cultural mais ou menos articulado entre uma produção literária e uma produção crítica, ainda que naquele momento de modo incipiente. Nas ações desses dois intelectuais, comprometidos com a formação de uma tradição literária local, é notório um contínuo interesse não somente em projetar as mais diversas práticas culturais existentes no estado, mas principalmente em possibilitar o reconhecimento das potencialidades locais no fazer literário, chamando a atenção até mesmo para quem, possivelmente, nem precisasse, como fez Henrique Castriciano em seu texto sobre a escritora Nísia Floresta cujas ações e obra, por si só, a punham entre os notáveis espíritos da época, modernos e cosmopolitas. O que estava em jogo naquele momento, provavelmente, era a necessidade de tornar visível uma tradição local que parecia inexistente.

Por sua vez Câmara Cascudo, revelando-se adepto de ideais de modernidade, faz da sua crônica sobre Natal apresentada nas páginas da *Revista de Antropofagia* uma amostra do quadro de dualidade característica da realidade sociológica brasileira marcada por “traços burguês e pré-burguês”, nos termos postos por Roberto Schwarz (1987, p.13). A alegoria nesse caso é apresentada de modo que o elemento moderno perpassa a provinciana Natal de ponta-a-ponta e logo se ajusta ao presente cotidiano da pequena cidade que, sob a linha do progresso, trata nada menos que oferecer novos elementos para o dinamismo da vida cultural, possibilitando a produção de uma atividade intelectual no novo contexto em que o moderno e o arcaico, aparentemente opostos, se ajustavam sem maiores tensões.

Se, na ênfase dada ao progresso que toma a pequena Natal, Câmara Cascudo se revela supostamente contaminado por uma modernidade urbano-capitalista, de outro modo depõem suas colaborações textuais desenvolvidas no campo folclórico e etnográfico com foco para a expressão do regional. De tal forma que, para alguns dos contemporâneos desse “provinciano incurável”, ele acabara por mostrar que “o estudo do passado podia cavalgar sob as mesmas rédeas soltas do futurismo anarquizador, sem o anunciado perigo de incompatibilizar o sociólogo com a arte moderna” (INOJOSA, 1975, p. 8). A compreensão, portanto, parece ter caminhado no sentido de que “a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada

e, naturalmente inventiva como que dizendo [...] tudo isso é meu país” (SCHWARZ, 1987, p. 22). Com isso, procurava dar maior visibilidade aos registros da cultura popular (a qual creditava ser milenária e contemporânea), uma questão central dos regionalismos, redimensionado, sobretudo, com o advento do modernismo como componente de nacionalidade. Assim também tende a revelar que a noção de uma identidade cultural brasileira se dava pelo reconhecimento da heterogeneidade, seja pelas adversidades culturais, econômicas e sociais a definir os ambientes provincianos; seja pelo caráter brasileiro repisado entre figurações dos jecas, sertanejos, brancos, negros, mestiços etc; seja por uma produção cultural entre lampejos de localismo, regionalismo e universalismo; seja, enfim, por reflexos de uma modernidade que se faz em meio a passos largos na tradição (de um passado presentificado entre mitos, crenças, superstições e uma série de costumes) e um olhar atento às novidades dos tempos modernos, preconizando a diversidade e a descentralização pela possibilidade de novas inserções<sup>152</sup>. É notório que, no contexto dos anos 1920, a postura de Câmara Cascudo, ao lado de outros escritores nacionais, contribuiu para o entendimento de que o modernismo “representou um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1994, p. 332).

No espaço norte-rio-grandense, ele, Câmara Cascudo, não estava sozinho. Os textos dos demais escritores potiguares impressos nos periódicos identificados em nossa pesquisa conferem o que, de certo modo, afirma o modernista Joaquim Inojosa, mesmo que em clima propagandístico, quanto ao que teria feito Câmara Cascudo para demonstrar publicamente sua adesão ao modernismo: “catequizou escritores locais, dentre eles os grandes da poesia [...]; converteu-os ao novo apostolado, do que adveio a consequência de haver o Rio Grande do Norte participado do movimento modernista brasileiro” (INOJOSA, 1975, p. 9). Contudo, ao que parece, o escritor de *Alma patricia* não fez muito além do que articular os elementos já existentes nesse meio, dando mostra de que nenhuma transformação germina sem um terreno preparado, de modo que frente a outros ingredientes, expostos com o movimento modernista, tornara-se possível o diálogo com um novo projeto da cultura nacional.

Bastante reveladora do perfil cultural daquele momento é a colaboração dos citados escritores publicada nos periódicos catalogados. Seja marcada por traços de uma estética finissecular ou já afinada com elementos da estética moderna, essa produção, trazendo sob uma configuração literária elementos já implicados na raiz do movimento modernista, a

---

<sup>152</sup> A idéia de que há um processo de continuidade de um discurso do tipo tradicional no modernismo é apresentada por Silvano Santiago ao postular que estaríamos mais inclinados a ver o modernismo como ruptura e não como permanência (SANTIAGO, 2002).

exemplo do primitivo, o rural, o urbano, o sertão e o litoral, acabara por também sintetizar para a tradição dos estudos brasileiros elementos característicos do país que, até então, reclamavam uma maior visibilidade no sistema literário nacional. No conjunto, essa produção veicula questões capazes de levar a uma reflexão sobre a realidade social, política, literária e cultural, semelhantes e contrastantes aos diversos espaços e discursos que deram forma à fisionomia do Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Expressando-se sobre variados temas, os registros textuais dos escritores em questão demonstram uma prática cultural na fronteira regional/local/moderno. Interagem, pois, com limites do regional numa perspectiva de trazer o elemento local como matéria literária, porém sem o ranço de uma postura exótica, pitoresca. Interagem também com a proposta modernista, articulando o objeto de discurso a aspectos da forma moderna, de modo a serem emblemáticos do que Antonio Candido (1976) elegeu como linha de força da experiência brasileira regida pela dialética do particular e do universal cuja dinâmica não está em representar a supremacia do primeiro sobre o segundo ou o particular como um mero tipo. Mas, sobretudo, “em permitir que cada um [particular] seja percebido em sua diferença histórica” (JAMESON, 2005, p 214). Aí estariam representadas certas especificidades da cultura brasileira, aspecto promovido pelas questões com eixo na brasilidade cujas práticas se inserem na ampla dimensão da formação da cultura nacional, constituindo o projeto de uma consciência nacional coletiva e dando forma à multifacetada realidade brasileira.

Observando a relação entre os textos aqui analisados e o seu veículo de expressão (as revistas onde estão publicados) vemos que nenhuma anacronia se estabelece. Ao contrário disso, integram-se sem maiores problemas ao perfil estético ideológico defendido, seja em periódicos que pretendiam consolidar o projeto modernista sem maiores problemas ou mesmo quando a polêmica funcionou como mola-mestre das discussões, a exemplo da *Revista de Antropofagia*. Um ponto que se destaca nessa relação é, pois, a importância dos periódicos que surgiram no primeiro momento do período modernista, uma vez que não só permitiam aos seus leitores o contato com uma produção centrada na realidade local por meio de traços distintos dos modelos europeus, valorizando aspectos da cultura historicamente recalcados pelo academismo, como também possibilitavam o intercâmbio com outras regiões do país, abrindo espaço para diversos intelectuais cujo aparente despreparo de suas formações somadas ao do ambiente cultural do qual provinham eram entraves difíceis de serem superados, até então, na história cultural brasileira. Sendo assim, o suporte revista apresenta-se como instrumento moderno que, de certo modo, “democratiza”, uma vez que tende a



descentralizar olhares e abordagens por meio de novas inserções, possibilitando que sejam encaradas sob uma certa legitimidade.

As colaborações dos escritores norte-rio-grandenses em questão são uma prova de que, da província aos centros, o cenário cultural do início do século XX estava marcado por ideais de renovação estética e de busca dos elementos definidores de nacionalidade. Em vários núcleos urbanos do país, circulavam diversas publicações periódicas congregando grupos com as mesmas preocupações. Processo revelado não só pelas viagens reais (dos nossos intelectuais a percorrer espaços diversos do país) como também em viagens imaginárias (sob a forma da escrita literária ou ensaística), em busca das especificidades nacionais que concorressem para uma auto-afirmação da cultura nacional, o que possibilitou a valorização de diferentes manifestações culturais, identificadoras de uma “brasilidade”, múltipla. Seja na concretude da viagem física ou sob os trilhos da ficção, a viagem surge como uma marca, uma espécie de elo, entre os citados escritores (dos tempos modernos) cujo produto de alguma forma nos coloca a par de uma série de elementos que tendem a funcionar como testemunhos de experiências culturais importantes para a compreensão dos rumos traçados no contexto histórico do qual são atores.

No caso dos intelectuais potiguares, se é uma verdade que não atuaram ativamente na ala de frente do movimento modernista, também é uma verdade que não estavam totalmente à margem. De modo que não se pode negar o seu justo valor de contributo para a construção e divulgação da cultura nacional no período de definição do modernismo cultural brasileiro, fazendo parte na discussão, e por isso mesmo, devendo tomar seu lugar ao sol dentre o referencial literário e cultural dos anos modernistas, sobre qual a historiografia se fez e continua a se fazer. Nesse caso, a compreensão é de que “registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar” (CANDIDO, 1995, p.9). Assim sendo, é bem possível a concordância com o que assinalou Antonio Candido no prefácio do clássico *Raízes do Brasil* (1995, p. 9), no sentido de que “o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época”.

Em termos de uma historiografia brasileira que contemple as mais diversas formas de manifestações culturais, a importância maior, nesse caso, não se deve necessariamente e apenas à legitimidade de reconhecer o lugar dos tradicionais atores na gestação da modernidade cultural (paulistas x cariocas), mas ao reconhecimento de outras expressões,

dotadas de valor literário e cultural a constituírem o *corpus* da cultura e do movimento literário dos anos de 1920. Expressões nas quais também se identifica o que bem apontou Mário de Andrade, em seu depoimento sobre o movimento modernista, quanto aos três aspectos decisivos para o movimento<sup>153</sup>, mostrando que apesar das diferenças individuais entre os seus integrantes havia uma certa identidade, manifesta pela “organicidade de espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional” (ANDRADE, 1972, p. 243)

Por fim, aos dias de hoje, o interesse de uma pesquisa dessa natureza está, acima de tudo, em enfatizar a diversidade dos resultados literários, cujos traços (sejam eles definidos pelos aspectos do local, regional, moderno ou universal) acabam por revelar o alargamento da expressão modernista. Assim, a importância de um olhar mais cuidadoso sobre essa produção escrita quase secular, até certo ponto remexida por nós, está no sentido de se compreender os caminhos trilhados pelos intelectuais em questão, no seu fazer de escritores, dando forma às características de um contexto da cultura nacional.

Obviamente que não tencionamos o estatuto do absoluto, do acabado, nas discussões esboçadas nesse texto. Porém, no lugar onde havia um ponto de interrogação, uma lacuna, o preenchimento do vazio – com inclusão da enunciação potiguar veiculada em periódicos no contexto cultural brasileiro dos anos 1920 – projeta o efeito de um novo olhar para o que antes, resguardado ao silêncio dos arquivos, encontrava-se no plano da invisibilidade e agora está exposto. Da mesma forma, abrem-se as possibilidades para novos questionamentos, no sentido, por exemplo, de ampliar o entendimento sobre as relações e desdobramentos de uma participação de escritores potiguares também na década seguinte (anos 1930, conforme verificado em nossa pesquisa), na direção de melhor visualizar a diversidade de ações que deram forma a um dos contextos definidores na construção da modernidade cultural brasileira, com suas ambigüidades e contradições, pelo que esses intelectuais nos dão a conhecer de suas opiniões acerca da literatura e da vida, através dos periódicos. Nessa aventura criteriosa da pesquisa, “pode acontecer então que se descubra que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante” (BERMAN, 1986, p. 35) e, assim, pontuar novas inserções em nossa memória historiográfica.

---

<sup>153</sup> “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1972, p. 242).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. *O Enigma de "Os Sertões"*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.
- ALECRYM, Octacílio. "Alegorias de um sonho numa taça de champagne". *Cigarra*. Natal: n. 2, 1928.
- \_\_\_\_\_. "miss macunaíma". *Revista de Antropofagia*, n. 12, 2ª. dentição, *Diário de São Paulo*, p. 12, quarta-feira, 26-6-1929.
- ALENCAR, José. *O Sertanejo*. 5ª. ed., São Paulo, Clube do Livro, 1952.
- ALVES FILHO, Aluizio. *As Metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade nacional do Brasileiro em Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 14, p. 2-15, fev. 1986.
- ANDRADE, Mário. "Livros". *Diário Nacional*, São Paulo, 15 de abril, 1928. p. 11.
- \_\_\_\_\_. "Antropofagia?". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 10, p. 05, fev. de 1929.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. (Clássicos Brasileiros)
- \_\_\_\_\_. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. (Obras completas de Mário de Andrade).
- \_\_\_\_\_. "Ritmo novo". In: BARROS, Souza (coord.). *50 anos de Catimbó*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977. p.118-123.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga; Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP: EDUSP, 1989. (Coleção reconquista do Brasil. 2. série, v. 162).
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia Ltda., 2000.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 4ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Introdução, notas e estabelecimento do texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. “A Reabilitação do Primitivo” – Comunicação escrita para o Encontro dos Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro em 1954, e enviada a Di Cavalcanti para ser lida. In: ANDRADE. *Estética e política*. Introdução, notas e estabelecimento do texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. p. 231-232.

\_\_\_\_\_. “Manifesto Antropofágico”. In: *A utopia antropofágica*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ARANTES, Paulo Eduardo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: ARANTES, Otilia Beatriz F. & ARANTES, Paulo Eduardo (Org.). *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: Anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Lirismo nos quintais pobres: a poesia de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Asas de Sófia: ensaios cascadianos*. Natal: FIERN; SESI, 1998.

\_\_\_\_\_. “Pós-românticos no Rio Grande do Norte”. In: SILVA LINO, Joselita B. da; SILVA, Francisco Ivan da. (Org.). *Múltipla palavra: ensaios de literatura*. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 92-104.

\_\_\_\_\_. “Tradição regional e processo de modernização: tensões da literatura no Rio Grande Do Norte”. *Terceira Margem* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ano IX , n. 12, 2005. jan./jun. 2005. p. 194-204.

ASSUNÇÃO, Luiz. *O Reino dos Mestres – A tradição da jurema na Umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*, 2ª ed. João Pessoa/Recife: UEPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

AZEVEDO, Sânzio de. *O Modernismo na poesia cearense: primeiros tempos*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura cearense*. Fortaleza: UFC, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra, 4ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Edgar. *Imagens do Tempo*. Natal: Imprensa Universitária, 1966.

BARROS, Manuel de Souza (Org.). *50 anos de Catimbó*. - edição comemorativa dos 50 anos de *Catimbó*, do poeta Ascenso Ferreira. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

\_\_\_\_\_. *A década de 20 em Pernambuco (Uma Interpretação)*. Recife: Prefeitura da cidade do Recife, 1985.

BATISTA, R. de B. “A dialogue among Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo and Brazilian Culture”. In: *Unopar Cient., Ciênc. Hum. Educ.*, Londrina, v. 1, n. 1, p.17-21, jun., 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. 5ª. ed., Texeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª ed.- Trad: Heindrum K. M S; Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio P. Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v. 1).

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad: José M. Barbosa; Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas; v. 3).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Ensaio, nº 89).

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1966.

BORNHEIM, Gerd A. “Conceito de tradição”. In: *Cultura Brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. “Cultura como tradição”. In: *Cultura Brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 2002.

BOTELHO, André. “Anatomia do medalhão”. *Revista Brasileira de Ciências*, v. 17, n. 50, p.163-166, São Paulo, out. 2002.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Trd. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas Perspectivas, 7)

CALDAS, Dorian Gray. “Peregrino Júnior, um humanista” (Prefácio da edição comemorativa pelo centenário de nascimento do escritor Peregrino Júnior). In: PEREGRINO JÚNIOR. *A mata submersa e outras histórias da Amazônia*. Natal: EDUFRN, 1998. p.02-21.

CÂMARA, Jayme Adour. “historia do Brasil – em 10 tomos”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 4, 2ª denteição, *Diário de São Paulo*, domingo, 7 de abr. 1929.

CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Abril/Metal S.A., 1975.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão - 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006. – (Ensaio Latino-americanos, 1)

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira – III modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª. ed. revista. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Edusp: 1988.

\_\_\_\_\_. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: EDUESP, 1992.

\_\_\_\_\_. “O significado de ‘Raízes do Brasil’”. In: HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. 8ª ed., Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda., 1997.

\_\_\_\_\_. “A visão política de Sérgio Buarque de Holanda”. In: CANDIDO, Antonio (organizador). *Sergio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

\_\_\_\_\_. “Uma palavra instável”, In: *Vários Escritos*. 4ª ed., São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004a.

\_\_\_\_\_. “O poeta itinerante”, In: *O discurso e a cidade*. 3ª. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004b.

CARVALHAL, Tânia F. - *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, São Paulo: ABRALIC, mar. 1991.

CASCUDO, Luís da Câmara. “A humanidade de GEGA-TATU”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 15, n. 57, p. 84-85, set. 1920.

\_\_\_\_\_. “O aboiador”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 17, n. 67, p. 296-298, jul. 1921.

\_\_\_\_\_. “Jesus Christo no Sertão”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VII, v. 20, n. 79, p. 245-247, jul. 1922.

\_\_\_\_\_. “Lycanthropia Sertaneja”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VII, v. 24, n. 94, p. 129-133, out. 1923.

\_\_\_\_\_. “não gosto de sertão verde”. *Terra roxa e outras terras*, ano I, n. 6, p. 4, jul. 1926.

\_\_\_\_\_. “Cidade do Natal do Rio Grande do Norte”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 4, p.3, ago. 1928.

\_\_\_\_\_. “Banzo”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 10, p. 1, fev. 1929a.

\_\_\_\_\_. “Instrumentos musicas dos negros no norte do Brasil”. *Movimento Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano I, n.3, p. 9, mar. 1929b.

\_\_\_\_\_. “Musicalerias”. *A República*, 14 de jun. 1929c.

\_\_\_\_\_. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Brasil/Rio de Janeiro: Ministério da agricultura; Serviço de Informação Agrícola, 1956. (Documentário da vida rural n. 9)

\_\_\_\_\_. “Depoimento de Luís da Câmara sobre o ‘Livro de Poemas’ de Jorge Fernandes”. In: *Livro de poemas e outras poesias*. Natal: Fundação José Augusto, 1970. p. 23-27.

\_\_\_\_\_. *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

\_\_\_\_\_. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984a.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b. (Reconquista do Brasil; nova série; 81)

\_\_\_\_\_. *Viajando o Sertão*. 3ª ed. Natal: Editora CERN, 1984c.

\_\_\_\_\_. *Locuções tradicionais no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

\_\_\_\_\_. *Alma Patrícia: crítica literária (1921)*. Edição fac-similar de 1921. Mossoró: ESAM; Fundação Guimarães Duque, 1991. (Coleção Mossoroense. Série C, v. 743).

\_\_\_\_\_. “Um provinciano incurável”. *Província* n. 2. Natal: UFRN/IHGRN/ Fundação José Augusto, 1998. p. 5-6. (re-edição do número especial sobre Câmara Cascudo, editado em 1968).

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Made in África*. São Paulo: Global, 2001b.

\_\_\_\_\_. *História do Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Contos tradicionais do Brasil*. 12ª ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de Origem: a cidade do Natal nas crônicas cascudianas dos anos 20*. Organização e estudo introdutório de Raimundo Arrais. Natal: EDUFRN, 2005.

CASTRICIANO, Henrique. “A Juventude, o Sports e o Escotismo” (Eramus van Der Does). In: *A República*. Natal, 14 de nov. 1916.

\_\_\_\_\_. “O aboio”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 14, n. 54, p. 127-131, jul.1920.

\_\_\_\_\_. “Nisia Floresta”. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano X, v. 29, n. 113, p. 74-76, maio 1925a.

\_\_\_\_\_. “Uma figura litteraria do Nordeste: Nisia Floresta”. *Livro do Nordeste*, Recife, p.138-139, 7 de nov. 1925b.

CIGARRA, Natal, n.2, 1928.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno Pós Moderno: modos e versões*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Arriete Vilela. *A Revista Novidade: contribuição para o estudo do modernismo em Alagoas*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, 1979.

COSTA, Maria Suely da. *O canto de Cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000.

COSTA. Oswaldo. “A descida antropófaga”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 8, maio de 1928.

\_\_\_\_\_. “Moquém”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 5, 2ª denteição, p.6, *Diário de São Paulo*, domingo, 14 de abr. 1929a.

\_\_\_\_\_. “Resposta a Ascenso Ferreira”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 15, 2ª denteição, p.12, *Diário de São Paulo*, sexta-feira, 19 de jul. 1929b.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1955.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Integralismo e anti-semitismo nos textos de Gustavo Barroso na década de 30*. (Dissertação de Mestrado) -Departamento de História, FFLCH-USP, 1992.

D’ANDRÉA, Moema Selma. *A tradição redescoberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

D’ANGELO Martha. “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 20, n. 56, 2006. p. 237-250. Disponível em: <<http://www.scielo>



br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=e&nrm=iso> acesso em 02/03/2007.

DANTAS, Vinícius. “Oswald de Andrade e a poesia”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 30, p.191-203, jul. 1991.

DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DOYLE, Plínio. *História de Revistas e Jornais Literários*. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa Rui Barbosa, 1976, vol. 1.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta - Vida e Obra*. Natal: EDUFERN, 1995.

DUARTE, Dioclécio Dantas. “Rio Grande do Norte”. *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p.248-250, jun. 1922.

FAORO, Raymundo. “A questão nacional: a modernização”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 6, n. 14, 1992. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141992000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141992000100002&lng=en&nrm=iso)> acesso em 02/04/2007.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

FEIRA LITERÁRIA, São Paulo, v. 10, out. 1929.

FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore”. In: \_\_\_\_\_ *O folclore em Questão*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1989. p.147-168.

FERNANDES, Jorge. “Poema”. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano I, n. 7, p. 4, set. 1926.

\_\_\_\_\_. “Canção ao sol”, *Verde*, Cataguases, ano I, n. 5, p. 20, 1928.

\_\_\_\_\_. “O estrangeiro”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 2, p.1, jun. 1928.

\_\_\_\_\_. “A tardinha em viagem no Seridó”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 7, p. 5, nov. 1928.

\_\_\_\_\_. “Canção do Retirante”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929.

\_\_\_\_\_. *Livro de Poemas de Jorge Fernandes*. Natal: Typografia d’A Imprensa, 1927.

\_\_\_\_\_. *Livro de poemas*. Introdução de Veríssimo de Melo e Depoimento de Luís da Câmara Cascudo. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Ascenso. “Carta do poeta de ‘Catimbó’”. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 2ª edição, p. 12, *Diário de São Paulo*, sexta-feira, 19 de jul. 1929.

FERREIRA, José Luís. *Modernismo e Tradição: leitura da produção crítica de Câmara Cascudo nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000.

FESTA: 1927-1929. Ed. fac-similada. Apresentação por Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro, PLG – Comunicação/Inelivro, 1980.

FRANCO JR. Hilário. “Contos tradicionais do Brasil”. In: SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário Crítico de Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal: EDUFRN, Fundação José Augusto, 2003.

FREYRE, Gilberto. *A Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

\_\_\_\_\_. *Casa Grande e Senzala*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio...os intelectuais cariocas e o modernismo”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Edna Rangel. *Correspondências: leituras das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1999.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

GUIMARES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Belle Époque na Esquina: o que se passou na República das Letras Potiguares*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*, São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

HERSCHMAN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). *A invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

INOJOSA, Joaquim. *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro: Ed. Férias, 1962. (Estudos Diversos, 2).

\_\_\_\_\_. *Os Andrades e Outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975. (Coleção Vera Cruz, v. 211)

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Trad. Roberto F. Valente. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAUSS, H .R. *A História da Literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellowoli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. In: COSTA LIMA, Luís (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol.2.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDERS, Vasda B. *De Jeca a Macunaíma - Monteiro Lobato e o modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1972.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad: Bernardo Leitão [et. Al]. 3ª ed. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

\_\_\_\_\_. Jacques. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo (o “caso” gaúcho)*. São Paulo: Ática, 1978.

LIVRO DO NORDESTE – comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco* (825-1925). Recife, Oficinas Gráficas do Diário de Pernambuco, 7 de nov. 1925.

LOPES, Eliana Marta Texeira. “Pensar categorias em história da educação e gênero”. *Projeto História*. São Paulo, nov. 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MACHADO. Antonio de A. “Seis Poetas” (JORGE FERNANDES – Livro de poemas – Natal – 1927). *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 4, maio 1928.

MAMEDE, Zila. *Luís da Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual, 1918-1968*. vol. 1- 2. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1980-1922)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Brasil, música e letras*. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. (Coleção Ensaios CPG-Letras; 1.)

MATOS, Maria do Carmo de; PAIVA, Edil Vasconcellos de. “Hibridismo e Currículo: ambivalências e possibilidades”. *Currículo sem Fronteiras*, v.7, n.2, p.185-201, jul/dez 2007. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol7iss2articles/matos-paiva.pdf>> acesso em 10/11/2007.

MEDEIROS, Rostand. “Mário Andrade e Natal: uma ótima relação”. Disponível em <<http://tribunadonorte.com.br/noticia.php?id=63837>> acesso em 16/01/2008.

MELO, Manoel Rodrigues de. *Dicionário da imprensa no Rio Grande do Norte: 1909-1987*. Natal: Fundação José Augusto, 1987 (Documentos Potiguaras, 3)

\_\_\_\_\_. “Nota”. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o Sertão*. 3ª ed. Natal: Fundação José Augusto; Editora CERN, 1984.

MELO, Veríssimo de. “Introdução”. In: FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas e outras poesias*. Natal: Fundação José Augusto, 1970. p. 5-21.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “O colecionador e a coleção”. In: *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

MELO, Veríssimo de. *Patronos e Acadêmicos: Academia Norte-Rio-Grandense de Letras*. Antologia e biografia. Rio de Janeiro: Pongetti, 1974. v. 1-2.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1987.

MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: \_\_\_\_\_. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOVIMENTO BRASILEIRO, Rio de Janeiro, ano I, n. 03, 10 e 11, 1929.

MUNDO LITERÁRIO, Rio de Janeiro, ano I, v. 1-3, n. II- VII, junh./nov. 1922.

NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: IEB-USP, 1970.

NEVES, Margarida de Souza (Coord.). “Descobridores”. In: *Modernos descobrimentos do Brasil*. Disponível em <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/index.htm>.

NUNES, Benedito. “A antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRA literary periodicals DE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

NOSSA TERRA... OUTRAS TERRAS... . Natal, n. 04-05, 1926.

NOSSA terra... outras terras. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, n . 07, p. 02, set. 1926.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Literatura/cultura/ficções reais”. In: *Literatura e Cultura*. Org. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

OLIVEN, Ruben George. “Cultura e modernidade no Brasil”. *São Paulo Perspec.*, Apr./June 2001, v.15, n. 2, p.3-12. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8571.pdf>> acesso em: 10/02/2007.

O MUNDO LITERÁRIO, Rio de Janeiro, ano I, n. I-VII , 1922.

OSORIO, José. “Revistas Literarias, la memoria de la literatura”. Disponível em <<http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php>> acessado em: 08/03/2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Nunes. “Como e fará a descida”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 11, 2ª. dentição, p. 10, *Diário de São Paulo*, quarta-feira, 19 de jun. 1929.

PEREGRINO JÚNIOR. “Rio Grande do Norte”. *O mundo Literário*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 230-231, set. 1922.

\_\_\_\_\_. “El Vanguardismo en el Brasil. *Verde*, Cataguases, ano I, n. 5, p. 15-16, jan. 1928.

\_\_\_\_\_. “O Espiritado”. *Verde*, Cataguases, ano I, n. 1, 2ª fase, maio 1929.

\_\_\_\_\_. *O Movimento Modernista*. Rio: MEC/Serviço de Documentação; Dep. de Imp. Nacional, 1954 (Os cadernos de cultura).

\_\_\_\_\_. *A mata submersa e outras histórias da Amazônia*. Natal: EDUFRN, 1998.

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

PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO RIO GRANDE DO NORTE (SÉCULO XVI A XIX). v.1, Centro de Estudos e Pesquisa Juvenal Lamartine. Natal: Fundação José Augusto, 1999.

PINHEIRO, Rosa Aparecida. *Educação e modernização em Henrique Castriciano*. Natal, RN: EDUFRN, 2005.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p.435-455, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?scrip=sci\\_arttext&pid=S0102-018820010003](http://www.scielo.br/scielo.php?scrip=sci_arttext&pid=S0102-018820010003)> acesso em: 20/05/2006.

POMBO, Rocha. *História do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1952.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Vãos)

REGO, José Lins do. "Gilberto Freyre". In: *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa dos estudantes do Brasil, 1942.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Ed. fac-similada da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª "dentições", 1928-1929. Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Abril/Metal leve S.A., 1975.

REVISTA DO BRASIL. São Paulo, 1ª fase (n. 54,57,67,79,94,105 e 113), 1920-1925.

RIBEIRO, João. "Ascenso Ferreira". In: BARROS, Souza (Coord.). *50 anos de Catimbó*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977. p.78-79.

ROLNIK, Suely. "Guerra dos gêneros. Guerra aos gêneros", ITEM-4 - *Revista de Arte*. Rio de Janeiro, 1996.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. *Contos e cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no Modernismo". In: *Nas malhas da letra: ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva & teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004 (Coleção Comunicação).

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983 (Estudos, 82).

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Janice Theodoro da. *Raízes da ideologia do planejamento: Nordeste (1889-1930)*. São Paulo: Ed. Ciências Humanas, 1978.

SILVA, Laélia Rodrigues da. *Contribuição à história da Paraíba: estudo da revista Era Nova*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, 1980.

SILVA, Marconi Gomes da; BEZERRA, Márcia M. de Oliveira; AZEVEDO, Geraldo Gurgel de. *A Economia Norte-Rio-Grandense e a crise de 29*. Natal: Editora Universitária, 1986.

SKIDMORE, T.E. *Preto no Branco*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Zenaide Bassi Ribeiro. "A questão ideológica no Modernismo Brasileiro". *Revista TEMA*, São Paulo, nº. 41, dez. 2002, p.34-47.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7ª ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

\_\_\_\_\_. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Eloy de. “Os últimos cantadores do Nordeste”. *Livro do Nordeste*, Recife, p.66-67, 7 de nov. 1925.

SPINELLI, José Antonio. *Da oligarquia Maranhão à política do Seridó; O Rio Grande do Norte na Velha República*. Natal: CCHLA, 1992.

TERRA DE SOL, Rio de Janeiro, n.1, jan. 1924.

TERRA ROXA... OUTRAS TERRAS..., ano I, n.7, set. 1926. Ed. fac-similada. São Paulo: Martins/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

TRIGUEIROS Edilberto. *A língua e o folclore da Bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. MEC/ FUNARTE, 1977.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.

\_\_\_\_\_. “As modernas sensibilidades brasileiras”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. n. 06, mis en ligne le 28 janvier 2006. Disponível em: < <http://nuevomundo.revues.org/index1500.html> > acesso em: 10/03/2007.

VERDE. Revista Mensal de Arte e Cultura. (Ed. fac. Simile). Metal Leve. Set. 1927/jan. 1928.

WANDERLEY, Rômulo Chaves. *Panorama da Poesia Norte-Rio-Grandense*. Rio de Janeiro: Edições do VAL LTDA, 1965.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1983.

## ANEXOS

(Textos citados - fotocópias cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros / USP)

ANDRADE, Mário de. “Antropofagia?”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 10, p. 05, fev. de 1929.

ALECRYM. Octacílio. “miss macunaíma”. *Revista de Antropofagia*, n. 12, 2ª. denteção, *Diário de São Paulo*, p. 12, quarta-feira, 26-6-1929.

CÂMARA. Jayme Adour. “historia do Brasil – em 10 tomos”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 4, 2ª denteção, *Diário de São Paulo*, domingo, 7 de abr. 1929.

CASCUDO, Luís da Câmara. “A humanidade de Geca-Tatu”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 15, n. 57, p. 84-85, set. 1920.

\_\_\_\_\_. “O aboiador”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 17, n. 67, p. 296-298, jul. 1921.

\_\_\_\_\_. “Jesus Christo no Sertão”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VII, v. 20, n. 79, p. 245-247, jul. 1922.

\_\_\_\_\_. “Lycanthropia Sertaneja”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VII, v. 24, n. 94, p. 129-133, out. 1923.

\_\_\_\_\_. “Cidade do Natal do Rio Grande do Norte”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 4, p.3, ago. 1928.

\_\_\_\_\_. “Instrumentos musicas dos negros no norte do Brasil”. *Movimento Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano I, n.3, p. 9, mar. 1929b.

CASTRICIANO, Henrique. “O aboio”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 14, n. 54, p. 127-131, jul.1920.

\_\_\_\_\_. “Nisia Floresta”. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano X, v. 29, n. 113, p. 74-76, maio 1925a.

\_\_\_\_\_. “Uma figura litteraria do Nordeste: Nisia Floresta”. *Livro do Nordeste*, Recife, p.138-139, 7 de nov. 1925b.

DUARTE, Dioclécio Dantas. “Rio Grande do Norte”. *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p.248-250, jun. 1922.

MACHADO. Antonio de A. “Seis Poetas” (JORGE FERNANDES – Livro de poemas – Natal 1927). *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 4, maio 1928.

NOSSA terra... outras terras. *Terra roxa e Outras terras*, São Paulo, ano 1, n . 07, p. 02, set. 1926.

PEREGRINO JÚNIOR. “Rio Grande do Norte”. *O mundo Literário*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 230-231, set. 1922.

\_\_\_\_\_. “El Vanguardismo en el Brasil. *Verde*, Cataguases, ano I, n. 5, p. 15-16, jan. 1928.

\_\_\_\_\_. “O Espiritado”. *Verde*, Cataguases, ano I, n. 1, 2ª fase, maio 1929.

POMBO, Rocha. *História do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1952.

SOUZA, Eloy de. “Os ultimos cantadores do Nordeste”. *Livro do Nordeste*, Recife, p.66-67, 7 de nov. 1925.