

CULTURA E IDENTIDADE NA CONTÍSTICA PRÉ-MODERNISTA

Marília Cardoso LÍCIO
Universidade Federal de Goiás
marilialicio@gmail.com

Resumo: Este estudo tem por objetivo analisar, no conto do período pré-Modernista “Mágoa de Vaqueiro”, de Hugo de Carvalho Ramos, a presença de elementos da cultura popular importantes para a construção da identidade brasileira, oferecendo mais uma possibilidade de leitura da obra. Procura-se, ainda, revisar o nacionalismo romântico, pois é premissa deste trabalho que essa atitude estética e ideológica, conhecida por nós através de estrangeiros com Ferdinand Denis e Almeida Garrett, foi o nascimento do nacionalismo que permitiria a inclusão do folclore como um dos importantes temas nacionais.

Palavras-chave: Cultura popular; folclore; conto brasileiro; pré-Modernismo.

Para o presente estudo, selecionamos o conto “Mágoa de Vaqueiro”, do goiano Hugo de Carvalho Ramos, escrito em 1914, mas só publicado na primeira edição de *Tropas e Boiadas*, em 1917. Este conto está enquadrado no período conhecido como pré-Modernista, embora esta definição necessite primeiramente ser esclarecida e delimitada.

Em 1932, Tristão de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, cunhou o termo que abrange aos anos de 1900 a 1920. Diz ele sobre o período no seu *Quadro sintético da literatura brasileira*:

Eclético, porque o trecho que vai entre o Simbolismo e o Modernismo se caracteriza, acima de tudo, por não poder ser resumido numa escola dominante e, ao contrário, compreender a coexistência de simbolistas, realistas e parnasianos, até mesmo os da geração que, em 1920, iriam desencadear o Modernismo. Foi o Pré-Modernismo. (LIMA, 1958, p. 58)

De acordo com este autor, o pré-Modernismo é um período eclético porque abrange várias estéticas diferentes, não podendo se resumir estritamente a nenhuma delas. Divergindo um pouco dele, Antonio Candido (2006, p. 119) acredita ser o período de 1900 a 1922 a primeira etapa da literatura brasileira no século XX, e que poderia ser chamada de pós romântica, sendo possível, grosso modo, até começar nos anos 1880. Neste sentido, o período anterior ao Modernismo seria mais característico não por ser anterior a este movimento, mas posterior ao Romantismo. Em Candido, o período que serve de paradigma para a definição desses anos é o Romantismo, pois a literatura desta época, para ele, é mais de permanência, pois “comparada com a da fase seguinte (1922-1945), [...] conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos”.

Foi o pré-Romantismo, então, um período apenas de continuidade da literatura anterior ou um precursor, não apenas temporal, do que seria o Modernismo? Bosi resolve a questão em *O pré-Modernismo*, justificando que a caracterização do momento pode ser entendida sob esses dois aspectos: “1. dando ao prefixo ‘pré’ uma conotação meramente temporal de anterioridade; ou 2. dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e

formal em relação à literatura modernista” (BOSI, 1967, p.11). Já em *História concisa da literatura Brasileira*, o autor é mais enfático ao caracterizar o período como um antecipador do movimento de 22: “Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (BOSI, 2006, p.306).

Após essa breve revisão crítica sobre o termo e levando em consideração a posição comum entre os três autores, entendemos como pré-Modernismo, de modo geral, os anos que antecedem o Modernismo e, de modo específico, tanto um continuador de algumas ideias românticas quanto um antecipador das ideias que explodiriam na icônica “Semana”.

O Modernismo brasileiro, conquanto pregasse a ruptura com movimentos literários anteriores, retomava, embora reformada e contextualizada no centenário após a Independência, um dos principais fundamentos românticos: a busca de uma identidade nacional. Assim, nas palavras de Massaud Moisés (2001, p.25), os modernistas reaqueciam um “estereótipo romântico, posto que sob o pretexto de brasilidade e nacionalismo”.

Para tentar provar a nossa tese, de que alguns autores do pré-Modernismo antecipam parte do ideário de valorização da cultura popular, é necessário que retornemos, rapidamente, ao Romantismo, pois é neste decisivo momento de formação da literatura brasileira (CANDIDO, 2006) que é difundida a ideia de valorização de tudo que fosse nacional contra tudo o que fosse importado da Europa, e que, mais tarde, voltará a se repetir no Modernismo. Entre Romantismo e Modernismo, resguardada a distância temporal de quase um século, a busca pela nacionalidade não ficaria suspensa.

Depois da Independência, de acordo com Candido (2006, p. 28), os autores se sentiram mais no dever de escrever para a sua terra, não apenas descrevê-la, mas contribuir para a melhoria dela, para seu crescimento e desenvolvimento. Paralelo a isso, a preocupação em se nivelar qualitativamente à Europa (presente desde os neoclássicos), revelava ainda a nossa dependência ideológica, uma vez que as ideias anticlássicas só chegaram a nós através de figuras como Ferdinand Denis e Almeida Garrett.

Segundo Soares Amora, em *O Romantismo* (1973), as ideias anticlássicas, divulgadas na Europa desde os fins do século XVIII, demorando a ser assimiladas pelos jovens intelectuais brasileiros, já não eram, quando aparecidas por aqui no decênio de 30, originais (p.75). Diferente do Modernismo brasileiro, que acontece com maior proximidade temporal ao Europeu, nosso Romantismo esteve atrasado em relação à Europa.

Apesar do atraso, a Independência, no ano de 1822, gerou sentimentos fundamentais para a realização romântica. Segundo Candido (2006, p. 329), o desejo de exprimir o orgulho patriótico, o sentimento e esforço de libertação à mãe-pátria e a atividade intelectual como tarefa patriótica são exemplos dessa influência. Se no campo intelectual demoramos a entrar no compasso das ideias europeias, na política também enfrentávamos um atraso: o Brasil, teoricamente independente desde 1822, em 1830, quase dez anos depois, ainda estava sob o domínio da política portuguesa.

Para Antonio Candido, “o Nacionalismo independe do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo” (2006, p.332) e, desta forma, promover a nacionalização da literatura brasileira estava ligado a promover também a modernização e elevação de nossa cultura e independência de nossa política, por isso Candido é pontual ao afirmar que a partir da Independência há uma tendência nacional que precede o movimento romântico (p.332). Mais do que apenas uma tendência, o movimento literário “foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência. Afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um laço com a mãe Pátria” (p.312).

Assim sendo, a busca de um “espírito nacional” forneceu o solo necessário para o florescimento das ideias românticas, afinal, era coerente que um país recém-saído do sistema

colonial, mas ainda dominado por um regime monárquico, buscasse sua independência intelectual, cultural, e passasse a valorizar suas riquezas. Por isso, ao contrário da Europa, onde o “fundo sociológico” (MERQUIOR, 1977, p. 53) era diverso, os nossos românticos tiveram que partir, para alcançar o êxito da nacionalização da estética romântica, do nosso próprio contexto e não mais do importado. Se, por um lado, os autores continuaram buscando

sincronizar a literatura do Brasil com o ritmo evolutivo da arte europeia, eliminando os atrasos estilísticos a que nos condenara, até então, nosso papel de caudatários da cultura ocidental; por outro lado, porém, o mesmo romantismo se empenhou em conferir um conteúdo *nacional* à estética romântica, sendo nisso estimulado pela própria natureza do estilo que se tratava de assimilar. (MERQUIOR, 1977, p. 54. Grifos do autor).

Para o eminente crítico literário, os dois fatores que permitiram a nacionalização romântica foram o historicismo próprio desta estética, que valorizava as particularidades nacionais e regionais, e a “coincidência entre o romantismo e a época de fundação nacional dos países latino-americanos”, sendo que, no Brasil, “a consolidação da nacionalidade se identificou com o esforço centralizador do Império” (MERQUIOR, 1977, p. 54.), como foi mostrado por nós anteriormente.

Ferdinand Denis, um francês que muito contribuiu para a nossa tomada de consciência, nas palavras de Soares Amora “o mais importante brasilianista da primeira metade do século XIX” (AMORA, 1973, p.58), no *Resumo da História Literária do Brasil*, de 1826, já havia atentado para a necessidade de adotarmos temas originais em relação aos Europeus. A mitologia grega, por exemplo, em desacordo com as tradições e natureza do novo mundo, deveria ser posta de lado para adotar-se, então, as fábulas dos povos que aqui viviam antes da chegada dos Europeus. Se a natureza da América é superior à Europeia, por que seriam os nossos heróis inferiores aos gregos? Desta maneira, é através da natureza que se pode chegar à genialidade, mas a uma genialidade particular, formada pela mistura de três raças (a ardência do africano, o cavalheiresco do português e o sonho do americano) muito pensosa à arte e à imaginação:

Assim, o viajante constantemente vê formarem-se, nas cidades ou nos campos, grupos para ouvir um reconto maravilhoso, um canto melancólico, uma história de regiões longínquas; nas margens dos rios, nas florestas, nas cidades, vê-se essa necessidade de satisfazer a imaginação (Denis *apud* Amora, 1973, p.61).

Não é gratuito que o francês vá fixar na natureza e no homem simples, alheio à industrialização, o que seria a verdadeira literatura nacional. Macedo Soares, citado por Candido (2006, p.328), no ensaio “Considerações sobre a atualidade de nossa literatura”, de 1857, aponta que os materiais necessários para se produzir uma literatura brasileira seriam: a tradição (indígena e portuguesa), os costumes (crenças, tradições, instituições) a história e a natureza. O mesmo entendimento tem José Guilherme Merquior quando diz que

Esse período de *afirmação nacional* necessitava, ao nível da cultura de suas elites, de um *complexo mitológico* suscetível de celebrar a originalidade da jovem pátria ante a Europa e a ex-metrópole. [...] Ao mesmo tempo, a ruptura com a mitologia clássica – com as ninfas arcádicas – em proveito do folclore indígena e da pintura tropical recebeu o incentivo de românticos europeus [...] (1977, p.55. Grifos do autor).

Assim como, quase um século depois, acontecerá no Modernismo, partimos de “sugestões externas” (CANDIDO, 2006, p.332) para encontrar a essência da nacionalidade. Isso porque, para se libertar do domínio da literatura clássica, atada com laços (in)visíveis também à nossa sujeição como colônia à metrópole, era preciso “descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional” (p.333). Nosso Romantismo, por isso, embora tenha sido, no nascimento, produto importado, passa a ter traços próprios quando diverge da matriz e por isso é, “ao mesmo tempo nacional e universal” (p. 332).

Na luta contra o imposto, o romantismo acabaria por utilizar gêneros também mais populares, como a canção de verso curto, o folhetim, a comédia farsesca (MERQUIOR, 1977, p.55), “permeável à criação folclórica e à subliteratura”, característica que permaneceria na literatura brasileira mesmo após o fim do Romantismo. Assim, o valor da obra dependia de sua fidelidade aos preceitos românticos, ou seja, à representação de tudo que fosse brasileiro e à forma mais adequada para um público pouco letrado. Para Merquior, esse público intelectualmente pouco elevado foi motivador para o triunfo da oralidade: “o predomínio da experiência da palavra falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva” (MERQUIOR, 1977, p.55). Essa oralidade permanece na literatura brasileira, mas não se limita aos gêneros mais populares, como foi no Romantismo; pelo contrário, passa, cada vez mais, a ser material popular para os gêneros mais elevados, como a lírica.

Na prosa modernista, a oralidade também será uma das suas principais características e denota algumas tendências regionais. Essa é a afirmação de Bernardo Élis, para quem, em “Tendências regionalistas no modernismo”, presente no livro *O Modernismo*, de organização de Affonso Ávila, define como oralidade “uma forma de discurso ou construção estilística, ou escrita que reconstitua ou reproduza ou lembre a narrativa oral ou falada popular, narrativa presente nos contos e composições populares e folclóricas” (1975, p. 92). Para o escritor goiano, juntamente com a oralidade, são também características regionais da prosa modernista os seguintes elementos: tema, nacionalismo, documentário, persistência de estruturas literárias tradicionais, linguagem e aceitação de inovações literárias estrangeiras coincidentes com a cultura brasileira (1975, p.87). Segundo Élis, a literatura brasileira, seja ela a de ideias ou de imaginação, reflete sempre um esforço de fidelidade ao real (p. 88) e, por isso:

Alguns autores procuram explicar essa profunda impregnação do real, do não-imaginário, do documentário à temática ficcional como uma consequência da oralidade, entendida a oralidade como constante literária. A imensa e poderosa literatura brasileira sempre se nutriu e até hoje continua se nutrindo do quadro da vida brasileira, através do aproveitamento de fatos, episódios, através da celebração de mitos, lendas e histórias folclóricas. Até hoje é importantíssimo o papel social e cultura desempenhado pelos catireiros, repentistas, trovadores, cegos de feira, etc. (1975, p.88).

A atitude nacionalista, incentivada primeiramente por estrangeiros como Ferdinand Denis e Almeida Garrett, seria também uma das principais tarefas do Modernismo, através do incentivo da pesquisa da cultura popular, encabeçada principalmente por Mário de Andrade e, fora do campo literário, por Câmara Cascudo.

A postura de valorização do elemento nacional empenhada por Mário foi possivelmente uma das influências que recebeu da revista *L'esprit nouveau* e que estão presentes em sua teoria poética, principalmente no “O prefácio interessantíssimo” e em *A escrava que não é Isaura*, dada a conhecer a partir do trabalho de Maria Helena Grembecki em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau* (TELES, 2012, p.55). A publicação de *Macunaíma*, por exemplo, demonstra a preocupação de Mário em encontrar especificidades nacionais da cultura brasileira. Para ele, a nacionalidade estaria na cultura popular, por isso seu grande esforço de levantamento e registro documental dessas manifestações.

Em “Mágoa de Vaqueiro”, de Hugo de Carvalho Ramos, nota-se o uso abundante de tradições folclóricas, costumes familiares e sociais como recurso para a construção de um retrato regional. O enredo é simples, um velho pai que se vê abandonado e sozinho no meio do sertão por sua filha ter fugido com o namorado Zeca Menino. Ambientado em uma casa no meio do sertão goiano, o conto se inicia com uma festa típica:

Como os galos viessem amiudando e fora andasse a garoa fria de inverno que precede as primeiras horas do amanhecer, o Zeca Menino, largando num tamborete o par com quem dera a última volta da catira, esgueirou-se pelo corredor, atravessou sorratamente a varanda de terra batida, onde a mesa posta ostentava ainda os sobejos da ceia – frascos de licor e o doce de buriti esparramando-se na toalha besuntada – e saiu pelos fundos da casa (RAMOS, 1964, p.32).

A catira, um dança típica brasileira, é conceituada por Câmara Cascudo como uma “dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial, em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro. Duas filas, uma de homens outra de mulheres, uma diante da outra evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado” (CASCUDO, 1972. p. 205). Neste conto, o violeiro é tio Ambrosino, que mora a duas léguas de distância do anfitrião da festa, o velho Tônico. Tio Ambrosino, bêbado, juntamente com sua viola, é quem comanda a festa, e os seus versos cumprem uma função premonitória, pois dizem eles:

*A florzinha do pau-d'arco
É da cor do entardecer,
Traz tristeza, traz quebranto,
Tu, que não hás de trazer...*
(RAMOS, 1964, p.32).

Já anunciando o desfecho trágico e triste do velho Tônico, os versos do tio Ambrosino são também o momento em que Zeca Menino monta na mula para fugir com Maria. Os próximos versos,

*Lá na serra dos Angicos
Quanta flor anda a brotar!
Assim também são teus olhos
Quando pões-me a namorar...*
(RAMOS, 1964, p.33).

iniciados pelo advérbio “lá”, dão ideia de distância, o que remete o leitor à fuga descrita dois parágrafos antes. Maria é uma moça jovem, e não é coincidência que os versos de Tio Ambrosino falem em flor que anda a brotar e olhos que se põem a namorar.

A premonição da fuga é comprovada com o cacarejo do galo (p.33) e o adágio popular pronunciado por tio Ambrosino: “– Carijó que assim canta, é que fugiu moça de casa” (RAMOS, 1964, p. 33). Os adágios, frases-feitas, provérbios, rifões, ditados, anexins, aforismos, apotegmas etc. são seculares e revelam a sabedoria popular, o “conselho dos antigos” (CASCUDO, 1984, p.75).

A festa é o momento de lazer e diversão onde as pessoas se encontram e que se torna o espaço de convívio social desses sertanejos que moram tão distantes uns dos outros. As comidas e bebidas típicas são outro índice da cultura popular que Hugo de Carvalho Ramos pretende retratar, como o doce de buriti (p.32), a queimada engolida aos gorgolões (p.32) e o licor de jenipapo (p.33).

A descrição do quarto de Maria, quando lá o pai vai procurá-la, nos dá também um retrato da vida desse povo: nesse quarto é que, no dia anterior, estava a bandeira o santo, a colcha de chita intacta e o rosário das orações dependurado na cabeceira (p. 34). O restante da casa pode ser conhecido pelo caminho feito pelo pai atrás da filha: a cozinha, a sala, a varanda, o alpendre, o chiqueiro, o fundo do quintal, o terreiro da frente.

Ao perceber que a filha tinha mesmo fugido com o pagodeiro Zeca Menino, o velho Tônico se ampara ao cupinzeiro na frente da sua palhoça e ali vai ser comido, rasgado, picado, esfaqueado e morto pelos cupins. A morte do velho é anunciada quando, ao passarem os boiadeiros pela estrada batida, ele não se levanta como de costume para prestar ajuda, pois

Continuava recostado no cômodo dos cupins, mão no queixo, olhando extático; somente, agora, a cabeça bronzeada pendia mais flacidamente sobre o peito de vaqueano, e o olhar com que via, era inexpressivo e desvidrado, desmedidamente aberto, estampando na retina empanada a visão pungente do sertão em festa, todo verde, e a orelha à escuta, longe, das notas derradeiras da canção nativa. (RAMOS, 1964, p.36).

É vendo o sertão em festa, todo verde e escutando a canção nativa, que o velho Tônico morre, sozinho e abandonado pela filha, mas tendo, como último consolo, essa visão da natureza e suas tradições.

REFERÊNCIAS

AMORA, A. S. *O Romantismo*. Vol. II de A literatura brasileira. 5 vols. São Paulo: Cultrix, 1967; e 4ª ed., 1973.

BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1967. v.5.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4.ed. rev. São Paulo: Nacional, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

ÉLIS, Bernardo. “Tendências Regionalistas no Modernismo” in Affonso Ávila (org.), *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol III. São Paulo: Cultrix, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme – *De Anchieta a Euclides, Breve História da Literatura Brasileira – I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 5. ed., Goiânia: Livraria e Editora Cultura Goiana, 1964.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.