

## **MODERNIDADE E VOGA SERTANEJA NO BRASIL (1902-1930)**

Kleiton de Sousa Moraes<sup>1</sup>

RESUMO: O artigo pretende analisar tensões nas representações de “sertão” e “cidade” que se fizeram expressar na virada do século XIX para o XX no Brasil, a partir das produções literárias que escolheram como tema o “sertão”.

Palavras-chave: sertão; literatura; representação

### **MODERNITY AND BACKLAND'S VOGUE IN BRAZIL (1902-1930)**

ABSTRACT: The article analyzes tensions in representations of “backland” and “city” that did were expressed in the turn of the nineteenth century to the twentieth century in Brazil, as of literary productions that choose the theme as “backland”.

Key-words: backland; literature; representation.

Ladeada por equipamentos modernos que criavam novos espaços de sociabilidades – arregimentando e aguçando o lazer e a curiosidade dos seus moradores – e armada das “palpitantes” obras literárias que atracavam nos portos das grandes cidades, a elite letrada brasileira de inícios do século XX convivía com o dilema cotidiano de ver-se como parte importante do desejo de civilizar-se da elite cidadina, ao passo que enxergava à sua volta a sobrevivência – e, por que não, a ameaça – da existência de coisas ditas “bárbaras”. À pretensa busca de um ideal civilizatório que fosse corporificado pela sede de progresso – palavra de ordem daqueles tempos –, juntou-se, a essa elite letrada, uma vontade de encontrar algo que singularizasse o Brasil diante do mundo. Ambos os movimentos – o de buscar inserir-se e o de singularizar-se – faziam parte da mesma vontade de representar-se diante do mundo. Parte constitutiva desse paradoxo, e aquela na qual mais se expressou esse dilema, foi a sede por temas sertanejos que se disseminou nas produções de grande parte do universo letrado das capitais.

No Rio de Janeiro, a capital federal de então, onde desde fins do século XIX se processava, além de rápidas mudanças de natureza sociopolítica, uma rápida racionalização espacial que culminaria na gestão de Pereira Passos (1902-1906) – cujo maior símbolo foram as obras de construção da Avenida Central –, essa “voga sertaneja” se expressava como “um lugar comum alambicado, um exercício de cariocas deslumbrados por Paris”, e tal “voga”

---

<sup>1</sup> Doutorando em História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da prof.<sup>ª</sup> Dra. Marieta de Moraes Ferreira. E-mail: Kleiton\_angra@yahoo.com.br

então “persistiria por duas ou três décadas”, disseminando-se por diversas produções de natureza literária, musical, teatral e mesmo historiográfica.<sup>2</sup>

Quando Euclides da Cunha publicou *Os sertões*, em dezembro de 1902, a produção em torno do “sertão” podia ser reivindicada por uma gama de autores e estudiosos que, desde meados do século XIX, escolheram falar das “coisas do interior”. Tal temática tornou-se terreno fértil para construir uma representação singular do brasileiro e, na esteira disso, um índice de definição do que seria uma literatura nacional.

Essa sede de “sertão” exemplifica-se nas viagens promovidas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) por todo o século XIX e que respondiam à demanda de conhecer o vasto território do país como parte de um projeto nacional do Estado imperial. Concomitante a isso, José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, entre outros autores do século XIX, mobilizavam artifícios literários para contar sobre o país, encontrando no sertão o berço idílico de uma nacionalidade que se forjava no Brasil. No sertão esses homens comumente fincavam o passado e as origens da nação na sua marcha irreversível para a civilização, num gesto que, muitas vezes, parecia colocar nos trilhos um país de passado colonial. O sertão autorizava a marcha do presente por guardar as raízes do país. Ele – o sertão – deveria ser conhecido para que pudéssemos vislumbrar uma identidade que, se no presente precisava ser construída, no passado – que o sertão guardava – ela pudesse ser reconhecida. Isso explicava a motivação de Taunay ao desembarcar em Santos e ver-se feliz com “a perspectiva de percorrer grandes extensões e varar até sertões pouco conhecidos”<sup>3</sup> ou a lamentação de Alencar pela chegada da civilização nos sertões dizendo: “Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?”, pois “a civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações”.<sup>4</sup> A geração do final do século XIX, porém, passaria a conviver com um dilema diferente.

O novo maquinismo, que se expressava de maneira veloz nas grandes cidades, ao mesmo tempo demandava uma inserção dos cidadãos naquilo que se convencionou chamar de “modernidade”. Hábitos foram (re)fundados e velhas práticas eram rechaçadas pelos apologistas do moderno. O regozijo fúnebre do passado era exortado em textos que cantavam os novos prazeres das ruas, que triunfavam nos espaços urbanizados. As cidades, com suas ruas modernamente retilíneas, impulsionavam uma nova percepção de tempo e espaço. Ao

---

<sup>2</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. IN: *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, Vol. 18. Nº 52, s/p, Set/Dez. 2004.

<sup>3</sup> TAUNAY, Visconde de. *Dias de Guerra e de Sertão*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920. P. 11.

<sup>4</sup> ALENCAR, José. *O sertanejo*. Ed. Melhoramentos: São Paulo, 6ª ed, s/d. P. 9-10. (1ª Ed. 1875)

espaço citadino introduz-se uma qualificação temporal: à “antiga” cidade veio sobrepor-se a “moderna” cidade.

Nesse contexto, sertões e cidades tornaram-se temas fundamentais para se pensar a nação. Espaços apartados por profundas contradições entre si e que, por isso mesmo, provocavam a vertigem de viajantes desavisados, como se expressava nas impressões sintomáticas de Isaías Caminha – personagem criado por Lima Barreto –, quando adentrava a baía de Guanabara às portas da cidade do Rio de Janeiro, vindo do sertão capixaba:

O espetáculo chocou-me. Repentinamente senti-me outro. Os meus sentidos aguçaram-se; a minha inteligência, entorpecida durante a viagem, despertou com força, alegre e cantante... Eu via nitidamente as coisas e elas penetraram em mim até o âmago. Convergi todo o meu aparelho de exame para o espetáculo que me surpreendia. Estive por uns instantes espasmodicamente arrebatado, para um outro mundo, adivinhado além das coisas sensíveis e materiais. Voluptuosamente, cerrei os olhos; depois, aos poucos, descerrei as pálpebras para olhar embaixo o mar espelhento e misterioso(...).<sup>5</sup>

Essa sensação de estar num espaço onde as mutações se corporificam quase como um encantamento se fazia aparecer, como bem salientava o cronista João do Rio, inclusive nas formas com que os “modernos artistas” davam à luz suas obras:

Os artistas modernos já não se limitam a exprimir os aspectos proteiformes da rua, a analisar traço por traço o perfil físico e moral de cada rua. Vão mais longe, sonham a rua ideal, como sonharam um mundo melhor.<sup>6</sup>

E, na dramática espera por esse “mundo melhor”, onde a rua domesticada pudesse desaguar por todos os espaços e onde as novidades triunfariam diante da relutância do velho, foi que os limites do moderno se figuraram diante do rechaço do sertão. A cidade modernizada descobria o sertão. O sertão era o “outro geográfico”, incontornável diante do arrivismo moderno. Mas um “outro” que, segundo as lições dos românticos, era o guardador das raízes do país e, portanto, o sertão era um “outro” que era, concomitantemente, um “mesmo”. O discurso nacionalista o aproximava das cidades, enquanto o discurso cosmopolita da modernidade o repelia.

Essa dualidade na forma de tratar o sertão se manifestou num imenso debate acerca do papel do sertão nos novos tempos, de forma que falar do sertão era uma operação que

---

<sup>5</sup> BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997. p.50.

<sup>6</sup> RIO, João. *A Alma Encantadora das Ruas*. Ed.Crisálida: Belo Horizonte, 2007. P.33 (1ª Ed. 1910)

consumia toda tensão expressa em dualidades qualificadoras tais como bárbaro, porém abandonado; berço da nacionalidade, porém espaço do atraso; doente, porém forte. Dicotomias expressas, sem dúvida, de maneira dramática na obra de Euclides da Cunha, mas que aparecia em diversas outras que surgiram na febre de sertão que ela própria secundou e que a ela se seguiu.

O escritor Coelho Neto, ainda em 1893, se aventurava na temática sertaneja publicando *Capital Federal, impressões de um sertanejo*, no qual o autor criava um narrador oriundo do sertão que contava seu estranhamento ao deparar com o ambiente citadino. Entre estranhamentos, sustos com novos hábitos e lições morais, o distanciamento do sertanejo diante da sociedade carioca é a tônica do romance. Em 1896, Coelho Neto lançava seu livro de contos sertanejos denominado *Sertão*, marcadamente construído numa tentativa de reprodução do linguajar do morador do sertão, distinguindo assim expressões e palavras do dizer sertanejo, acentuando exotismos de comportamentos do homem do sertão bem como marcando sua diferença em relação ao modo de falar das cidades.

No ano seguinte, o teatrólogo Arthur Azevedo encenava no Teatro Recreio Dramático sua peça *A Conquista*, cujo enredo girava em torno de uma família mineira que vinha à capital federal e, depois de um deslumbramento inicial, acabava descobrindo o vício e a corrupção das cidades. A negativização das cidades era uma postura que desconcertava os citadinos regozijantes diante da modernidade urbana e aproximava o sertão de adjetivações positivas e até mesmo do progresso. Na mesma peça citada, Azevedo, por exemplo, terminava demonstrando o desencantamento de um dos personagens sertanejos, Eusébio, que desabafava em voz alta: “(...) A vida da capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o *progresso da nossa querida pátria* [Grifos meus]”.<sup>7</sup>

Tais autores escolhiam enredos que se, por um lado, giravam em torno do sertão, por outro, não se restringiam somente a isso. Coelho Neto, Arthur Azevedo, Afonso Arinos, Franklin Távora, Rodolfo Teóphilo e Antônio Sales – alguns dos primeiros autores dessa safra de “autores sertanejos” – traziam no bojo do sertão de suas histórias não somente elementos para contar sobre ele, mas para servir-se de sua presença a fim de comparar com as cidades. A comparação sertão-cidade se fez presente nas obras de diversos autores do período, tornando o sertão um índice comparativo importante no processo civilizador das cidades. O sertão deixava de ser simplesmente o “passado”, um vigilante guardador das raízes que autorizaria o

---

<sup>7</sup> AZEVEDO, Arthur. *A Conquista*. Ediouro: Rio de Janeiro, s/d. P.245. (1ª Ed. 1897)

presente e passava a ser, ele mesmo, uma presença constante na comparação com as cidades. Assim seria por toda as três primeiras décadas do século XX. A voga sertaneja, que se seguiu na esteira das modernidades que se faziam aparecer e sentir nas cidades, fez com que o escritor Lima Barreto, já em 1919, através de seu personagem Gonzaga de Sá, afirmasse, extasiado: “A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações”.<sup>8</sup> Um pouco mais louvado ou um pouco menos, o certo é que o sertão tornou-se um (sub)tema absolutamente incontornável quando o assunto era, por exemplo: cidades, nação, civilização, progresso, modernidade e até mesmo literatura nacional.

Ademais, na produção literária do período, sertão virou quase um metatema, uma vez que escolhê-lo como tema central ou, um pouco menos, fazê-lo simplesmente aparecer na narrativa em breves comentários era afirmar fazer parte de uma tradição de literatura que cantava sua terra, ou seja, uma literatura tipicamente nacional. Porém, se descrever o sertão e seus costumes era a tônica na literatura anterior a essa geração – comumente na denominada “geração romântica” –, para essa geração moderna o sertão comparecia ao mesmo tempo como embaraçoso e inspirador. A chegada dos anos de 1900 veria aparecer o livro que mais impulsionou tal voga: *Os sertões*.

## **O SERTÃO COMO MAL-ESTAR DA CIVILIZAÇÃO**

O embaraçoso nas representações de campo e cidade é que, não raro, ambos se mesclam e se complementam. Essa relação de complementaridade é, comumente, fruto das relações afetivas que o sujeito mantém com esses espaços, bem como de maniqueísmos que os aproximam como forma de defini-los em pares opostos. Publicado em fins de 1902, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, expressava, contudo, um entrelaçamento embaraçoso entre afeto e razão, entre maniqueísmos classificatórios e paixões identitárias que, à primeira vista contraditoriamente, aproximavam a simpatia do autor mais em relação ao sertão que às cidades, na sua tentativa de vislumbrar a desejada “civilização” por meio da comparação crítica entre sertões e cidades brasileiras.

Para Euclides, o sertanejo era ele próprio a singularização do Brasil no mundo e a negação da racionalização arrivista do progresso cosmopolita – progresso do qual, de resto, Euclides da Cunha era um apologista, sendo, ele mesmo, um engenheiro. Contestando o famoso historiador Thomas Buckle, leitura bastante consumida pela elite letrada de então, e

---

<sup>8</sup> Apud: BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997. P. 16. (1ª Ed. 1919)

que falava em apequenamento do homem brasileiro diante da natureza, Euclides não teve dúvidas em contradizer o inglês:

Mas o nosso sertanejo faz exceção à regra. A seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-se em cenários tremendos. Enfrenta-a estoico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível.<sup>9</sup>

Ao passo que o mesmo Euclides chamava a vida do sertanejo de “vida monótona e primitiva”<sup>10</sup>, afirmava-o ser “antes de tudo, um forte”, e, apesar de não ter o “raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”, ainda é “desgracioso, desengonçado e torto”<sup>11</sup>. A hesitação de Euclides em definir o sertanejo era, na verdade, a hesitação de definir-se, uma vez que positivá-lo era fazer apologia do não civilizado (e Euclides acreditava na civilização), e negativizar os sertões em definitivo, por outro lado, era excluir o “forte sertanejo” na construção de uma nação moderna e, portanto, civilizada no Brasil. Por isso mesmo, para o autor, o sertanejo só podia ser definido pela imagem dúbia do Hércules-Quasímodo. Tensão semântica que aparece em toda a obra de Euclides da Cunha e que foi seminal para reintroduzir de maneira cabal o sertão no discurso literário.

Após o sucesso de *Os sertões*, um excesso de sertão se fez presente em publicações do período, sejam elas literárias, científicas ou musicais. Foi nessa época, também, que o Estado republicano brasileiro enviou cientistas e engenheiros aos sertões não mais apenas com o intuito de conhecê-los, mas para intervir neles com as ferramentas do progresso.<sup>12</sup> A corporificação do ideal euclidiano de intervenção nos sertões pelas armas do progresso, bem como as implicações da sua obra maior nas formas e significados que os sertões do país teriam dali pra frente, são dois pontos fulcrais que criaram uma avidez pela temática. Contudo, o que avultou na literatura sertaneja após *Os sertões* foi uma tensão expressa em paradoxos semânticos que, se por um lado, inviabilizavam qualquer qualificação em definitivo do sertão/sertanejo na narrativa, por outro, sugeriam a existência de uma vontade frustrada de representá-los, uma vez que o que era narrado era simplesmente indefinível.

---

<sup>9</sup> CUNHA, Euclides. Os sertões. IN: CUNHA, Euclides. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1966. P. 182.

<sup>10</sup> Idem. P. 182

<sup>11</sup> Ibidem. P. 170

<sup>12</sup> É desse período que data a criação de projetos de intervenção científicos no interior do país, tais como o Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil (1907), as Comissões Rondon (1910), a Superintendência Nacional de Desenvolvimento da Amazônia (1910) e a Inspetoria de Obras Contra as Secas (1909). Sobre esta última, há de se atentar que Euclides da Cunha ajudou no projeto de criação junto ao Ministério da Viação. Cf. MORAES, Kleiton de Sousa. *O sertão descoberto aos olhos do progresso: a Inspetoria de Obras Contra as Secas (1909-1918)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010.

Essa indefinição na representação do sertão era produto, ainda, de uma percepção espacial cujos referenciais eram tomados a partir de um olhar citadino e, portanto, que julgavam a espacialidade com base em valores tais como civilização, modernidade e progresso. Referenciais que garantiriam ao sertão epítetos, sem dúvida, antônimos a estes. Isso só seria possível, no entanto, se muitos dessas representações não fossem construídas por sujeitos que herdaram toda uma forma de dizer o sertão que o via como o berço da nacionalidade, em oposição ao cosmopolitismo das cidades. Mas não foi bem isso que aconteceu. Daí, na “voga sertaneja” que se seguiu em inícios do século XX, um verdadeiro contorcionismo intelectual tentaria abarcar o sertão na esteira de representações positivas de forma que o “essencialmente nacional” – o sertão – não ficasse comprometido diante das ondas modernizantes que o estigmatizaria como negação do novo. A literatura euclidiana caminharia sobre esses dois planos de forma tal que essa tensão seria a marca registrada de seu estilo, ele mesmo construído sob os alicerces de uma narrativa que dramatizava essa tensão.

Alberto Rangel, escritor dos “sertões amazônicos”, proporia, como saída, uma complementação entre sertão e litoral que assegurasse ao país uma representação una e sadia. Sadia, pois, na análise de Rangel, o país seria como um corpo humano:

São semelhantes a pontos medulares as cidades do litoral, porém o músculo póde ser considerado o sertão. Aquellas representarão centros sensitivos e motores, recebendo as impressões primeiras da cultura universal e dos interesses de alta ou de baixa extracção de política nacional; o seu reflexo será equilibrado e medido nas fibras resistentes das entranhas de nossa terra.<sup>13</sup>

Se, para Rangel, no litoral recebia-se, sem filtros, cultura universal, o sertão comparecia no equilíbrio desses reflexos. Em tal complementaridade, o literato buscava, inclusive, explicar a existência de elementos condenáveis do sertão relacionando-o à postura do litoral, ligando, assim, sertão e litoral pelo viés do negativo. Porém, o mesmo movimento que buscava complementaridades vacilava ao vitimizar o sertão diante do litoral: “banditismo é uma moléstia do sertão, mas é a hypertrophia da coragem, provocada pela conflagração permanente e depravante do littoral”.<sup>14</sup>

A vitimização era uma característica constante da “voga sertaneja” e era um artifício que buscava uma saída para o desconforto causado pela existência de um sertão através da

---

<sup>13</sup> RANGEL, Alberto. Os sertões brasileiros. IN: *Annaes da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, Vol.XXXV, p. 115. 1916.

<sup>14</sup> Idem

criação, na literatura, de personagens sertanejos que sofriam as agruras das cidades e dos cidadãos. Uma vitimização que nem sempre heroificava o sertanejo. Monteiro Lobato exemplifica esse movimento. Num primeiro momento representando o caipira Jeca como um degenerado, Lobato logo seguiria a pista da vitimização do seu personagem. Na literatura lobatiana, à tensão na definição do sertanejo veio juntar-se um difuso ponto de vista em relação ao estado de Jeca, que logo se tornou vítima de uma ausência causada por seu abandono: a ausência de salubridade.

Uma das expressões de “vitimização” do sertanejo mais famosas em seu tempo, e, a par disso, de todas as antinomias construídas para se falar de sertão, se fez notar nas obras literárias do poeta Catullo da Paixão Cearense.

### **A PAIXÃO DE CATULO PELO SERTÃO**

O crítico e ensaísta Antonio Candido, ao tecer reflexões acerca do papel do que ele denominou de “regionalismo” na literatura brasileira, observou aproximações nos discursos de uma literatura “regional” produzida no século XIX – e Candido cita autores tais como Franklin Távora e Bernardo Guimarães – e aquela produzida no início do século XX. Explica o estudioso:

Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava na sua vocação cosmopolita um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “tonto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. É a banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenuidade de Cornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silveira ou o do Coelho Neto do Sertão; é toda a aluvião sertaneja que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na subliteratura e no rádio.<sup>15</sup>

A bem da verdade, estudar estas múltiplas obras e tratá-las como sendo produtos que elegiam, unicamente, narrar o “rural” do ponto de vista do “pitoresco”, “sentimental” e “jocoso” – como salienta Candido – é uma atitude que não pode ser sustentada diante da complexidade das representações dadas ao mundo rural pelos autores citados por Candido. Como procurei demonstrar, o século XX trouxe elementos difusos e novos para se pensar e

---

<sup>15</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 119.



falar sobre espacialidades no Brasil. Essas formas tiveram ecos, se não gritantes, pelo menos sutis na literatura produzida no Brasil no início do século XX, que as diferiu daquela produzida pela geração anterior, mesmo que ambas elegessem o “sertão” como temática –, e isso é o que pode ter impulsionado Candido a aproximar narrativas tão díspares do ponto de vista do tratamento e do significado dados ao sertão. A tensão expressa em narrativas que teimavam em definir o sertão com “olhares civilizados” pode ser uma “chave” prudente pra se entender essa produção “sertaneja” de inícios do século XX, bem como ajuda a fugir de definições fáceis, como a que comumente tacha essa literatura de “regionalista”.

A obra poética de Catullo da Paixão Cearense, representante de um veio dos chamados “autores sertanejos” que pululavam no Brasil desde meados do século XIX, foi sintomática dessas implicações narrativas. Se, por um lado, a literatura de Catullo foi perpassada por temáticas e formulações recorrentes na obra euclidiana, ela também foi continuadora de imagens cunhadas pelo grupo de autores que se convencionou chamar de “românticos” – do qual José de Alencar é um dos exemplos emblemáticos. Assim foi que essa construção narrativa implicou uma constante tensão na definição do sertão que se valia de elementos oriundos de múltiplas tradições no tratamento dado ao sertão e ao sertanejo. Tensão esta que se expressou de maneira patente no livro de poemas *Meu sertão*, de 1918, o primeiro publicado por Catullo e ao qual nos deteremos.

Catullo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, capital do Maranhão, em 1863. Ao completar dez anos, foi morar no sertão do Ceará, na casa de seus avós paternos, onde passou sete anos de sua vida. Essa experiência marcou profundamente sua obra e o tornou, em seu tempo, conhecido como um dos maiores entendedores do universo “sertanejo”. Em 1880, aos dezessete anos, mudou-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro, que engatinhava nas grandes transformações modernizantes que, no limiar do século XX, ganhariam ritmos mais acelerados. No ambiente citadino, o jovem Catullo se embrenhou nas rodas boêmias e se tornou, em alguns anos, um conhecido autor de modinhas. Foi o primeiro a levar o violão, instrumento maldito pelo menos para parte do público versado em música de então, ao palco do Teatro Lyrico, sob as bênçãos do compositor Alberto Nepomuceno, em um recital ocorrido em julho de 1908. Nesse ínterim, Catullo já era um autor saudado e venerado por grande parte dessa mesma elite urbana carioca que se regozijava nos recitais em que aquele apresentava canções como “*Cabocla di Caxangá*”, “Luar do Sertão” e “Ontem ao Luar”, acompanhado de músicos tais como João Pernambuco e o “lendário” Quincas Laranjeiras.

Foi nesse contexto que, já laureado nos recitais e presença constante nas rodas boêmias, Catullo da Paixão Cearense passou a flertar com o mundo literário e, apoiado por

letrados como João do Rio, Capistrano de Abreu e Roquette Pinto, publicou em 1918 seu primeiro livro de poesias, intitulado *Meu Sertão*.

Se, por um lado, *Meu Sertão* representou a chegada de mais um artefato cultural que elegia o “sertão” como tema, por outro, na narrativa construída por Catullo se expressava grande parte das tensões, das temáticas e das ambiguidades com que o tema era tratado.

*Meu sertão* é composto por nove histórias contadas em versos nas quais o ambiente rural aparece como cenário principal e em que o sertanejo é alçado a grande herói do enredo. A esse respeito, assinalar que o autor era um homem que vivia na cidade do Rio de Janeiro num tempo de rápidas transformações esclarece muitas das denominações que o sertanejo ganhava em sua obra, tais como “ignorante”, “bárbaro” e “alma pura”, em contraposição ao mundo “civilizado” das cidades, seu oposto. Esses limites definidores do que seria o “sertão”, para Catullo, constituem um importante tópico para a compreensão do lugar em que *Meu Sertão* foi produzido, uma vez que Catullo, em constante diálogo com o público leitor da então capital federal de seu tempo, fez aparecer em seu texto adjetivações do sertão que foram colocadas comumente como a antítese das cidades.

Antes de lançar mão da descrição do espaço sertanejo, *Meu sertão* começa com um convite de viagem lançado pelo autor ao seu público, sabidamente cidadão. Assim foi que o autor iniciou seu primeiro poema – na verdade um prefácio do livro –, intitulado convenientemente “A Caminho do Sertão”, com um convite aos poetas para deixarem a “Avenida” e irem rumo aos “mattos sombrios” e com uma alerta para as “gentis senhoritas” tomarem cuidado com “a língua bárbara” dos sertões do norte que ele iria apresentar.<sup>16</sup> Foi por meio desse convite – ao modo como Euclides da Cunha havia feito no primeiro capítulo de *Os sertões* – que Catullo se fazia aparecer como o cicerone de uma viagem a um “outro geográfico” que, para o autor, era abandonado pelo país: o sertão.

A forma como Catullo apresentava-se como autor de poemas em *Meu sertão* obedecia a dois movimentos: em primeiro lugar, pela afirmação de sua poesia como autêntica, como o inverso daquilo que considerava estrangeiro (daí os pedidos que o autor faz aos leitores em “A caminho do sertão”, tais como: “Deixa a Grécia! Deixa a Itália!...Deixa a fonte de Castália”)<sup>17</sup>; e o segundo – na esteira do primeiro – pela afirmação de sua posição como poeta da terra, a expressão profunda daquilo que o autor chamava de a “terra em que nasci”. De resto, essa delimitação de seu lugar como “poeta” respondia a uma percepção aguda que o autor tinha do seu espaço no mundo literário. A poesia de Catullo aparecia no meio letrado

---

<sup>16</sup> CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu Sertão*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1918. p. 25-36.

<sup>17</sup> Idem p.27

com uma pretenciosa mudança na forma: a escrita *ipsis litteris* de falas sertanejas, assim como a inclusão de um enorme número de termos e coisas do sertão. Para atingir seu objetivo, todos os poemas vinham acompanhados, ao fim do texto, de uma seção denominada de “vocabulário”. Essa ousada forma de mostrar o sertão lhe renderia, posteriormente, severas críticas, tais como as de Monteiro Lobato, que, em 1918, escrevia na *Revista do Brasil*:

A publicação das poesias de Catullo Cearense põe de pé uma interessante questão: é possível aceitar, como língua, no qual se vazem versos, o modo de falar do caboclo? Cremos que não, porque tal modo de falar não é sequer um dialeto e sim mera corrupção do dialeto brasileiro.(...) Pensando assim, lamentamos o grande, o maior poeta deste país, o poeta-poeta, o poeta cujas composições feitas em músicas vivem de Norte a Sul cantadas por todas as bocas, despertando em todos os peitos as mais suaves emoções, não tenha escrito seu livro em nossa língua, a língua brasileira, filha da portuguesa.(...) Se Catullo traduzir seus versos em nossa língua, não receamos em afirmá-lo, fará uma obra que marcará época, criará escola, determinará correntes. Está em suas mãos ser apenas um poeta caipira ou ser o maior poeta popular do Brasil.<sup>18</sup>

E essa crítica, feita no mesmo ano em que Lobato publicava seu não menos controverso *Urupês* – aliás, mais um produto literário tematizando o sertão –, demonstra, de um lado, o quanto havia de distintas – e conflitantes – representações do sertão que circulavam no período, e por outro, como o uso da língua também era uma tópica importante para definir-se “literatura nacional”. Para Lobato, Catullo errara ao escolher expressar-se através de uma língua do sertão, pois “língua do sertão” não podia ser confundida com “língua brasileira”. O linguajar sertanejo era apenas uma “corrupção” do dialeto brasileiro falado talvez, para Lobato, apenas pelos letrados citadinos, ou que, pelo menos, estes letrados deveriam cultivar. Mas Catullo ficaria, por um tempo, avesso a essas críticas.

Assim foi que Catullo se fazia aparecer no livro como um autor exilado do sertão, e por isso, em “A Caminho do Sertão” apresentava-se como um homem sem aspiração literária. Do seu ponto de vista, por conta de suas escolhas de só cantar “saudades”, não seria reconhecido por um país que se interessava somente por “Orpheus” e “divindades”, cujos poetas recitavam em rodas onde só se dizia “em francez”.<sup>19</sup>

A história contada por Catullo no primeiro poema de *Meu Sertão*, intitulado “Quinca Micuá (o gaiteiro do sertão)”, é emblemática e expressava as formas com as quais o

---

<sup>18</sup> Apud: VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977. p. 130.

<sup>19</sup> CEARENSE, Catullo da Paixão. Op. Cit. p.28

sertão seria tratado dentro da proposta elencada pelo poeta. É emblemática a história de amor impossível entre o herói – o sertanejo Quinca Micuá, um apaixonado por sua gaita – e Cunceição – a filha de um rico fazendeiro que estudara na capital federal desde pequena, e agora retornava ao sertão. Enamorada por Quinca Micuá, Cunceição o encontrava às escondidas do pai, até que um dia propõe a Quinca beijá-la, algo que o sertanejo refuta imediatamente por considerar uma atitude desrespeitosa. Descobertos pelo pai da moça, esta última acaba jogando a culpa em Quinca, insinuando que este lhe havia proposto fugir. Quinca acaba tendo sua gaita quebrada pelo fazendeiro, tendo que fugir do sertão para a cidade, onde conta sua história para o primeiro que encontra. No poema escrito em primeira pessoa, o narrador Quinca Micuá traz impressões do sertão definindo-o como “atrasado” em relação às cidades, porém não contaminado pela “Indução”, da qual a personagem de Cunceição é a expressão. Em uma longa passagem, em que confronta a personalidade de Cunceição – moça da cidade – com a de sua antítese Tudinha – uma moça do sertão –, aparecem muitas definições do que seriam a cidade e o sertão para o narrador, definições estas cujas tensões e antinomias são elencadas como forma de traçar as distâncias que separavam duas realidades distintas.

Tudinha era uma muié  
inguinorante, sarvage!...  
Todo que vancê quizé!!  
era burra, mas porém,  
auilo, sim, meu patrão, aquilo é que era muié!  
(...)  
A Tudinha não prendeu  
A batê língua, ispiritada,  
cumo essa moça inducada,  
que tinha o tempo vadio.  
Mas porém a Cunceição  
não sabia batê roupa  
como a Tudinha, a cabôca,  
lavando a bêra do rio!!<sup>20</sup>

Nos poemas seguintes, todos eles com histórias em torno de um personagem ou de um costume entendido como sendo do sertão (“O Marroeiro”, “O Lenhador”, “A Promessa”, “O Passador de Gado”, “A Vaquejada”, “O Cangaceiro” e “Terra Cahida”), Catullo esboçou imagens dos espaços sertanejos embasado, em grande parte, na leitura de narrativas consagradas, tais como as de Gustavo Barroso (citado em “O Cangaceiro”) e Alberto Rangel

---

<sup>20</sup> Idem. p. 65-68

(citado em “Terra Cahida”). Ademais, neste último poema, o autor assume que se “inspirara” num conto homônimo de Rangel, já um conhecido autor de contos sertanejos e um estudioso das “coisas do sertão”.<sup>21</sup> A propósito, Rangel travou estreitas relações com Euclides da Cunha, que o ajudou a tornar-se conhecido no mundo letrado.

O sexto poema de *Meu sertão*, sob o título de “O Passador de Gado”, é aquele em que o autor tece mais claramente críticas ao mundo citadino, aparecendo de forma mais clara algumas definições do que seriam o “homem da cidade” e o “homem do sertão”. A história gira em torno do passageiro de gado e morador dos sertões do norte Chico Mironga, que, a convite de seu compadre Dezidério, vai visitar a capital federal. O narrador – que é o próprio Chico –, de volta à sua terra, começa a contar sua visita à “Avenida Cintrá” e, a partir dessa experiência, se inicia uma série de impressões do narrador sobre o espaço citadino, nas quais pululam adjetivações e comparações entre sertão e cidade. Entre os sustos e passagens cômicas narrados pelo personagem-narrador Chico Mironga, Catullo parece responder à definição, tão comum em seu tempo, do sertão como lugar do “atraso”, quando afirma, através de Chico, o progresso das cidades como sendo meramente “pró fora” mas “pró dentro...Nada!!”, desembocando, no último verso, numa crítica direta à chamada civilização: “vale mais que essa porquêra da tá Civilização – um carro de boi, cantando pulos matos do sertão”.<sup>22</sup>

Ora, se Catullo manifesta em seus poemas uma “dessorada” paixão pelo rural, construindo representações do espaço sertanejo que o dignificam e o enobrecem em relação às cidades, o mesmo autor também está impregnado de referenciais oriundos de sua posição de citadino, que ele utiliza nos poemas para tecer significados como o do referido “sertão bárbaro”.

Assim, a compreensão das representações dadas às cidades, construídas numa narrativa – sendo o texto de Catullo um exemplo –, é compreensível se, e somente se, entendemo-las como produto de um ambiente ele mesmo citadino e, por isso mesmo, referenciadas por definições oriundas de uma percepção do “novo” que se expressava na cidade, bem como tangenciadas pelas discussões do lugar “sertão” num discurso nacional. *Meu Sertão*, de Catullo da Paixão Cearense, participa desse (re)encontro com o sertão, tão comum na literatura de inícios do século XX, em que os referenciais definidores desse espaço sofreram mudanças a partir do contato com o novo que surgia nas cidades. Esse movimento, que pode parecer à primeira vista paradoxal, introduzia o “atrasado” sertão nas cidades para

---

<sup>21</sup> Ibidem. p.232

<sup>22</sup> Ibidem. p 162

defini-las para si, mas também incluía referenciais citadinos para afirmar os sertões como potencialidade e como devir da nação, reconstruindo-o para um mundo que almejava ser “moderno”. O que nos levaria, pretensiosamente, a arriscar a dizer que a paixão de Catullo pelo “atrasado” sertão é também paixão por uma forma de expressar o sertão... para “modernos”.

## CONCLUSÃO

Promovido a assunto maior na literatura brasileira desde meados do século XIX, e mesmo um indicador fulcral na definição do nacional na literatura, o sertão já era um tema incontornável em fins do século XIX. Porém, a tradição de documentar o real eleita por diversos críticos da literatura brasileira, desde aquele período, como tradição que determinaria a construção de um cânone, faz com que comumente seja desdenhada a existência de algo que poucos autores destacam como sendo uma “voga sertaneja” no início do século XX por ser por demais “imaginosa” e “pitoresca”.

A “voga sertaneja”, há de se salientar, não foi exclusividade da literatura, uma vez que perpassou diversas produções culturais no período, tais como a música – com uma febre por temas sertanejos nas modinhas e uma descoberta do samba e da moda caipira pelo elite citadina –, a ciência – com, por exemplo, a criação de órgãos para “modernizar” os sertões – e mesmo a historiografia – com Capistrano de Abreu e João Ribeiro, por exemplo, tematizando o sertão e a “alma interna”, respectivamente.

O que chama a atenção, na produção desses autores, é uma vontade apaixonada de “mostrar” o sertão para citadinos, o que demandou um exercício de tradução e convencimento em narrativas que buscavam referendar-se por meio de uma tentativa de *abarcas os referenciais europeus de civilização com um nacionalismo que elegia o sertão como essência*.

Na literatura da virada do século XIX para o XX, letrados hoje tão reconhecidos – tais como Coelho Neto, Afonso Arinos, Arthur Azevedo, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato – rivalizavam ou confirmavam representações dos sertões com autores cujos nomes são praticamente hoje desconhecidos, mas que no período foram consagrados por suas produções sertanejas, como Alberto Rangel, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Catullo da Paixão Cearense.

Sobre este último, cujo desconhecimento posterior da consagração de sua obra por seus contemporâneos reservou-lhe o papel de subliteratura – diagnóstico, por exemplo, de um

Dante Moreira Leite<sup>23</sup> –, pesam, até hoje, epítetos de autor menor, exatamente por sua vasta obra musical, na qual sobressaem as modinhas e que faziam sucesso entre os menos letrados. Ou como dizia João do Rio:

Catullo, hiperestesia da musa urbana, é, apesar de tanta trapalhada, capaz de fazer célebres vários poetas, quase desconhecido e vive à margem da poesia, poeta da musa anônima, poeta da calçada. Porque a musa não se rala com a interpretação de partituras.<sup>24</sup>

Esse esquecimento se processou a partir de um cânone que foi estabelecido pela geração de 22 e foi referendado, continuamente, por uma crítica literária ávida de estabelecer estéticas dentro de uma continuidade, relegando a um plano secundário a análise contextualizada das regras que orientavam a produção literária em cada obra estudada.

Mais do que isso, o singular no interstício entre 1902 e 1930, que viu surgir essa “voga sertaneja”, foi a introdução, de maneira difusa, de uma modernidade que viria apaixonadamente se expressar numa ressignificação na produção da literatura no país ocorrida no período.<sup>25</sup> Isso demandou novos questionamentos sobre velhos temas – como já era o “sertão” –, forjando representações literárias outras que, a partir de um olhar moderno sobre os espaços, ansiaram por construir também um novo significado para o “sertão”.

---

<sup>23</sup> LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: UNESP, 2002.

<sup>24</sup> RIO, João do. Op. Cit. p. 222.

<sup>25</sup> SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.