

Universidade Federal do Pará  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Curso de Graduação em História (Bach. e Licenci.)

ANDRÉ LUIZ FERREIRA COZZI

“FASCINAÇÃO DE IARA”  
o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga  
(identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920).

Belém do Pará  
2006.

ANDRÉ LUIZ FERREIRA COZZI

“FASCINAÇÃO DE IARA”  
o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga  
(identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920).

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção de Grau em História (Bacharelado e Licenciatura). Orientador Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Belém do Pará  
2006

ANDRÉ LUIZ FERREIRA COZZI

“FASCINAÇÃO DE IARA”  
o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga  
(identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920).

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção de Grau em História (Bacharelado e Licenciatura). Orientador Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Data de Aprovação:  
Banca Examinadora:

---

Prof.

---

Prof.

---

Prof.

Eu faço História para mudar o mundo, mesmo sabendo que apenas com a História eu não poderei mudar jamais o mundo. Mas contribuirei para mudá-lo um pouco, nem que seja um milímetro.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	05
CIÊNCIA, FOLCLORE E LITERATURA .....	09
IARAS, MUIRAQUITÃS E ICAMIABAS .....	29
“ FASCINAÇÃO DE IARA ” .....	39
CONCLUSÃO .....	54
ANEXOS .....	60
Anexo A – “A mãe da D’água” .....	61
Anexo B – “A lenda da Iara” .....	62
Anexo C – A “Yára” (1) .....	63
Anexo D – A "Yára" (2) .....	65
Anexo E – “Yanatilde, mãe das Yáras” .....	67
Anexo F - A “Mueraquitan” .....	69
LISTA DE FIGURAS .....	70
FONTES UTILIZADAS .....	71
BIBLIOGRAFIA .....	72

## Introdução

Atualmente vivemos uma época de significativas mudanças nos estudos históricos. Especialmente nos últimos trinta anos, na perspectiva de uma *Nova História*, expande-se o campo de estudo a inúmeras outras fontes antes desconsideradas: os documentos, a tradição oral, a literatura erudita ou popular, e mesmo a história biográfica, insurgem-se contra a história factual, global, de caráter positivista, abrindo caminho para estudos de história demográfica, social e micro-história.

No cortejo por novos paradigmas historiográficos muito se tem feito na busca por uma ampliação nas abordagens de determinados temas considerados superados, dos quais já não se poderia mais sugerir lacunas. Este aspecto generalizante marcou até bem pouco tempo nossa historiografia, um estigma herdado do que Nietzsche classificou de “*cultura jornalística*”, surgida no século XIX a partir da união entre o intelectual e o jornalista, que “[...] completam-se na figura do “*filisteu da cultura*”, anunciado no *Evangelho segundo Strauss*”<sup>1</sup>. Somos assim herdeiros de uma cultura marcada por jargões (moderno/ultrapassado, acadêmico/inovador), que apesar dos avanços do método para a produção intelectual tem se perpetuado e até se intensificado nesta *era da informação*. As descrições históricas continuam muitas vezes restritas aos cânones positivistas de verdade universalizante, deixando de lado particularidades capazes de dar mais cor e calor a realidade. Na tentativa de compreensão dos elos que definem nossa identidade cultural identificamos uma série de questões mal resolvidas que se refletem em nosso cotidiano: uma espécie de subsolo estrutural que precisa ser revisitado, pois como nos informa o sociólogo Renato Ortiz: “Falar de cultura brasileira é falar em relações de poder” (ORTIZ, 1994, p. 8).

Segundo o semiótico Iuri Lotman<sup>2</sup> a cultura mantém um estrito vínculo com a memória. A memória, por sua vez, é fruto da seleção histórica do material signico a ser preservado às novas gerações num processo dirigido e complexo, no qual se determina a partir de um movimento dialético, a oposição entre memória e esquecimento. Neste sentido, a cultura seria um “*feixe de sistemas semióticos (linguagens), formalizados historicamente e*

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre a idéia de *filisteu da cultura*, ver CHAVES, Ernani. No limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. – Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 157.

<sup>2</sup> Nascido na cidade de Tártu, na Estônia, Lotman é considerado um dos mais importantes pensadores das ciências sociais do século XX. Seus trabalhos permitiram novas reflexões sobre comunicação, arte e sociedade.

*que pode assumir a forma de uma hierarquia ou de uma simbiose de sistemas autônomos*" (FERREIRA, 2003, p.74). Nas palavras do próprio Lotman,

“A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um novo sistema de signos (FERREIRA, 2003, p.73).

Tal informação torna-se fundamental para o objetivo deste trabalho, pois o *método científico moderno* não é mais capaz de fornecer os subsídios necessários às exigências contemporâneas de compreensão dos acontecimentos históricos, em que as pesquisas no campo das ciências humanas tentam criar um espaço libertador dentro da estrutura padronizada imposta pelo positivismo comteano. Neste sentido, a arte aparece como um precioso interlocutor do historiador com o passado: *“As criações artísticas estão muito mais intimamente ligada à sua própria época do que estão à idéia de arte em geral ou à de história da arte como um processo unitário”*, afirma Arnold Hauser (HAUSSER, 1988, p. 38)<sup>3</sup>.

“Não nos defrontamos com ‘alunos’ abstratos nas escolas. Ao contrário, vemos sujeitos determinados por classe, raça e sexo, pessoas cujas biografias estão intimamente ligada à trajetória ideológica, política e econômica de suas famílias e comunidades e às economias políticas locais” (APPLE, 1986, p. 5)<sup>4</sup>.

Se o que disse A. Warburg – *“deus está no particular”* – está correto, por meio da pintura é possível irmos além dos documentos escritos e do discurso manifesto: nela reina o que há de mais original nos homens, ultrapassando as barreiras impostas pelas convenções formais do *ego*. O foco da arte é muito amplo, permitindo conexões de vários níveis: como por exemplo, entre Mário de Andrade e Theodoro Braga – homens que comungavam o mesmo interesse em saber sobre o ser brasileiro, fortemente influenciados por preceitos científicos, etnológicos e artísticos, mas que parecem assumir posicionamentos antagônicos em relação às características que nos distinguem como povo: um advoga o rompimento, enquanto o outro mantém uma forte ligação com a tradição e prefere manter-se conciliado com o discurso ideológico da época.

Dentro da mesma lógica, a pintura pode nos ajudar a refletir sobre um outro aspecto do contexto das discussões sobre nossa identidade: as visões sobre o feminino na

<sup>3</sup> Hauser, Arnold. *Teorias da arte*; tradução: F. E. G. Quintanilha. Editorial Presença: Lisboa, 1988.

<sup>4</sup> APPLE, M. *Teacher's and texts*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1986.

sociedade. A mulher, dados os discursos científicos sobre sua natureza, seu papel como mãe e administradora do lar, cabia uma função social especial no início do século XX.

“[...] pretendo educar as minhas filhas no culto á liberdade, para que se alcancem a quadra social, que já deixou as raías do impossível, de gozar a mulher, tal como o homem, de todos os direitos sociaes, ellas possam, sinceras; dedicar á Pátria estremecida o coração repleto de fervor republicano, ou, ao menos, para que, mães amanhã, na ardência de seus beijos maternos, inoculem no sangue de seus filhos os princípios bebidos em seu seio”<sup>5</sup> (OLIVEIRA, 1900, p. XXV).

Tais falas sobre o feminino, porém, escondem conceitos profundamente arraigados. Caracterizada pela longa duração, a misoginia (aversão à mulher) persiste no imaginário masculino, sendo re-significado para as novas circunstâncias em que as relações de gênero se redefiniam, no início do século XX. Nesta perspectiva, a mulher e o homem não podem ser colocados no mesmo plano, estando este ligado à humanidade em geral, enquanto a mulher é uma espécie de “*entidade mística, sem equivalente masculino*”<sup>6</sup>, singularizado: “*Bastava analisar uma delas para conhecer o grupo, e todas as nuances físicas, psicológicas, sociais eram, tão somente, ilusão de ótica: nelas tudo era natureza, e apenas isso*”<sup>7</sup>.

A proposta é de um aprofundamento nos estudos sobre o feminino, pois o discurso sociológico, apesar de sua objetividade e cientificismo, tende a descrever situações sociais, ignorando as diferenças e particularidades dos agentes sociais, a arte contribui para corrigir essa visão diluída, revelando particularismos a respeito de temas sobre os quais se debruça a ciência da época mas sobre os quais se haviam calado os cientistas sociais.

Uma visão panorâmica revela pouco, quase nada que deixe alguma impressão sobre a presença da *mulher fatal* identificada em muitas produções artísticas da Europa: Flaubert, Huysmans, os irmãos Goncourt, Zola, Maupassant, Baudelaire, Théophile Gautier, Octave Mirbeau, entre outros, na literatura; e pintores como Gustav Monreau, Gustav-Adolf Mossa, para falar dos que abordavam diretamente a questão. Só conseguimos perceber a arte brasileira como estando empenhada na construção de um modelo civilizatório.

Mas existe algo mais na atuação destes pintores tidos por acadêmicos ou meros agentes de uma filosofia de subserviência aos modelos europeus de civilização. Ao analisar os

---

<sup>5</sup> OLIVERA, Vigilio Cardoso de. *Leitura Cívica, apontamentos históricos e notícia sobre a Constituição Federal, destinado ás Escolas Públicas*. Pará – Brasil: Secção de Obras d’A Província do Pará, 1900.

<sup>6</sup> DOTTIN-ORSINI. 1996, p.26.

<sup>7</sup> Idem.

subtextos impressos em suas telas identificamos traços de inquietação e crítica muito particulares que caracterizavam a visão que cada um deles tinha do meio a sua volta; como por exemplo, em relação ao perigo que ainda representa o ser feminino no imaginário masculino, mesmo que no discurso em geral as mulheres ainda sejam identificadas como as difusoras dos *princípios civilizadores*.

Apesar de ser a questão civilizadora a motivação explícita nas produções pictóricas de diversos artistas brasileiros de tradição acadêmica, mantendo desta forma uma ligação formal com o discurso ideológico sobre o *ethós* nacional e concomitante a uma pesada reforma arquitetônica posta em prática nas principais cidades brasileiras, tanto na dimensão urbana quanto na particular; precisamente neste ponto: o da utilização das artes para dar contorno visual às propostas de mudança na estrutura social (identidade cultural e relações de gênero) suas conseqüências e possíveis releituras, num contexto que leve em consideração as particularidades dos diversos universos de significações à volta, surgem espaços não preenchidos na escrita da história, e que por meio deste trabalho tentarei realçar.

A escolha por Theodoro Braga se dá especialmente pelo estreito vínculo deste com as preocupações educacionais e intelectuais em torno do ser brasileiro, bem como por suas vivências nos campos artísticos e educacionais, além de sua mobilidade geográfica (Pernambuco, Rio de Janeiro, Europa, Belém, São Paulo) que por certo lhe conferem um vasto leque de *visões de mundo*. Em 1916, escrevia ele que “[...] *Com efeito, o momento, mais que nenhum outro da nossa vida de povo organizado, está a indicar a iniludível necessidade de definir nossas origens, com conhecimento de causa e efeito, como razão de existência coletiva*”<sup>8</sup> (Conselho Estadual de Cultura, 1972. p. 23). Seus trabalhos artísticos buscavam dar visualidade a seus preceitos, mas também revelavam nuances dos antagonismos que o discurso comportava.

Arte e política; arte e educação; arte e sociedade; arte e gênero; arte e significado: no quadro *Fascinação de Iara* é possível refletir sobre relevantes aspectos do mundo em que Theodoro Braga viveu e do legado que deixou impresso em nosso *self cultural*.

---

<sup>8</sup> “Palavras prévias” de Theodoro Braga para as “Apostilas de História do Pará”, publicadas em 1916, nas comemorações do tricentenário da fundação de Belém.

*Ciência, Folclore e Literatura*

Não foi no século XIX, muito menos por meio da filosofia positivista que a ciência negou a relevância do mito como material explicativo das relações dos homens com o tempo, o espaço e a natureza. Já no século VI a.c., Xenófanes, tido por alguns como o fundador da escola de Eléia e mestre de Parmênides, assumia uma postura de separação entre as crenças religiosas e a realidade. Para os discípulos de Comte este grego foi considerado o pai dos desmistificadores. Temos ainda Evêmero, que no século II a.C. considerava os deuses apenas como figuras históricas divinizadas. Assim, o mito que primitivamente significava *contar, falar*, passou a sofrer durante longos anos uma modificação na sua morfologia, passando a estar relacionado com a fantasia e o inverossímil.

Com a consolidação dos Estados Nacionais e a laicização da escrita no mundo ocidental a partir do século XVII, bem como a grande importância que o mito possuía entre a população e a fascinação que exercia mesmo entre os intelectuais de corte, houve um crescente interesse em coligir e dar um sentido prático aos contos e lendas. Podemos situar no contexto deste desenvolvimento as obras de Charles Perrault e Jean de La Fontaine, considerados os precursores das narrativas fantástico-maravilhosas coligidas a partir do folclore e da tradição popular do capesinato europeu, numa primeira manifestação da penetração daquilo que conhecemos como o *conhecimento popular* nas sociedades de corte.

Em pesquisas mais recentes é possível verificarmos que ao coligirem os contos da tradição oral popular tais autores acabaram imprimindo nestes suas próprias concepções de valores (dando-se ou não conta disso), tornando tais relatos poderosas ferramentas para disciplinar a população dando a esta um senso moral em conformidade com a ideologia dominante, que neste caso era motivada pela necessidade de coesão da população na direção de um governo centralizado permitindo o florescimento daquilo que Renato Ortiz<sup>9</sup> chama de "*unidade mental e cultural*" (a memória coletiva nacional) resolvendo com isso o problema da fragmentação do *todo* em *culturas parciais*.

No século XIX, especialmente pela contribuição dos estudos psicanalíticos, o legado literário dos contos populares chama a atenção de vários estudiosos: filólogos, historiadores, naturalistas, escritores, além de pintores e ilustradores. Perrault, pela sutileza com que aborda os temas consagra-se como gênio. Possuía, sem dúvida, uma maneira

---

<sup>9</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

bastante peculiar de transmitir seus *ensinamentos*; bem diferente, por exemplo, de La fontaine, que informa claramente as intenções de suas obras – no prefácio das fábulas que coligiu em 1668, somos informados: “O corpo é a fábula; a alma, a moralidade” (LA FONTAINE, 2004, p. 18).

Em “*Les contes de Perrault*”, que teve sua primeira edição publicada em Paris, no ano de 1883, encontramos a seguinte definição para o caráter de Perrault:

“Um genuíno burguês parisiense, de boa e tradicional linhagem, ele só se fazia de tolo quando isso lhe aprazia e até o ponto que lhe conviesse [...] – assim era o caráter desse homem amorável, cujo tipo ainda hoje nada tem de cedido e ultrapassado” (PERRAULT, 1985, p. 208)<sup>10</sup>.

Tais palavras tornam-se emblemáticas, pois transmitem a forma como o legado da corte de Luís XIV integra-se à sociedade romântica e vitoriana do século XIX. No fim dos oitocentos o romantismo dita o desfecho das histórias coletadas e assentadas por Perrault, dos quais os irmãos Grimm, na Alemanha, e o dinamarquês Hans Christian Andersen são os maiores expoentes. Além do “*e viveram felizes para sempre...*”, esta visão romanesca sobre o popular recebe atenção especial por parte dos intelectuais deste período; os contos comportam determinadas características intrigantes a um período marcado pela idéia de evolução linear, progresso e civilização, em que o passado é associado ao decadente e ultrapassado. A configuração de uma nova forma de arte (a moderna) bem como os programas educacionais das universidades que supervalorizavam os aspectos materialistas (*res extensa*) do método descartiano<sup>11</sup> em detrimento do conhecimento popular (*res cogitans*) não conseguem dissolver o interesse pelos contos populares mais tradicionais, por mais que estes fossem vistos como o retrato de uma sociedade atrasada e fadada ao esquecimento, o discurso positivo não consegue vencer a vontade de voltar-se a este passado.

Existe uma grande aceitação dos trabalhos relacionados ao folclore<sup>12</sup>. Perrault faz

<sup>10</sup> *Contos de Perrault, Ilustrado com 42 desenhos de Gustave Doré (ilustrado em 1862 e publicado em 1881)*. Oitavo volume da coleção “Grandes obras da Cultura Universal”, Editora Itatiaia: B. H., 1985.

<sup>11</sup> Considero que no séc. XIX ocorre a culminância de uma distorção das idéias dos precursores das ciências modernas, iniciadas a partir da resistência da igreja as descobertas científicas do Renascimento. (sobre isso ver BYINGTON, 2003, pp. 56-58).

<sup>12</sup> Ambrose Merton (pseudônimo de William John Thoms) propôs, no periódico *Athenaeum*, de 22/08/1846: “O que nós na Inglaterra designamos como ‘antiguidades populares’ ou ‘literatura popular’... devia ser mais adequadamente descrito, num bom composto saxão, como *Folklore* - o *Lore* [‘conhecimento, saber, educação, instrução’] *do Povo*”; a expr. ‘antiguidades populares’ (*popular antiquities*) aludia ao lat. mod. *antiquitates vulgares*, com que era referida a área de estudos, p. opos. a *antiquitates classicae* (as antigas, i.e., greco-

escola no século XIX, a releitura de seus contos ganham as páginas de jornais e periódicos, adquirem notoriedade internacional. Por mais que a tradição romântica tenha feito alterações no material original, que igualmente também eram de segunda ordem, não consegue subverter totalmente sua essência, perpetuada durante séculos. Ou seja, as lendas populares, os mitos, exercem desde há muito um fascínio sobre os humanos, que nenhuma filosofia ou ciência foi capaz de apagar. Isto não passou despercebido por pesquisadores do século XIX; o fato de classificar Perrault como *burguês e moderno*, sem dúvida demonstra como era constrangedor tratar destas permanências no meio intelectual. Pelas teorias positivistas, a história seguia uma seqüência linear, evoluía do primitivo para o moderno. Como explicar então que mesmo em sociedades consideradas desenvolvidas ainda houvesse permanências do numinoso<sup>13</sup>, resquícios do primitivismo mitológico, que se manifestava em festividades de iniciativa popular, nas quais homens e mulheres aderiam a um comportamento ritualístico diante de determinadas datas, horários ou lugares?

“Com efeito, o espírito humano tem, em todas as regiões, certas faculdades e certas tendências idênticas a todos. Em toda parte a razão percebe uma coisa e a imaginação inventa outra, sendo esta a contrapartida daquela. Em toda parte a experiência nos ensina que se deve levar em conta o espaço e o tempo, que o mundo real não é perfeito e que a ordem moral é rara nele; por outro lado, em toda a parte a fantasia humana cria obstáculos naturais e os suprime mentalmente, ainda que uma sabedoria profunda, embora ingênua, ou uma poesia elevada, embora pouco refinada e pouco douta, se esforce por restabelecer a harmonia ideal ao banir como impossíveis o triunfo do vício e a opressão da virtude. O maravilhoso compensa, com uma candura imperturbável e universal, as lições corruptoras do fato real. Pelo menos, era assim que procedia o povo em suas inumeráveis fantasias, na Idade Média” (PERRAULT, 1985, p. 217, 218).

Nas palavras acima, retiradas do apêndice inserido na reedição de 1883 dos *Les contes de Perrault*, encontramos a essência de uma explicação tipicamente positivista, dando um certo crédito a imposição da tradição sobre a modernidade, mas limitada a uma condição primitiva comum a todos os povos: pouco refinada, ingênua. Tais preocupações foram o ponto de partida para os estudos direcionados sobre o folclore. Era preciso explicar cientificamente a permanência do mito nas sociedades evoluídas. Surgem assim, no final do século XIX e início do XX, na Europa e diversos outros países, as sociedades etnográficas e de estudos sobre folclore. Florestan Fernandes situa a importância que teve o folclore como disciplina científica para os estudos positivistas da evolução social. Segundo o que pode

---

romanas); por 1862 o voc. ing. começa a difundir-se. (Extraído do *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, versão 1.0, Ed. Objetiva, 2001).

<sup>13</sup> Segundo o dicionário Houaiss numinoso é *adjetivo* e significa *influenciado, inspirado pelas qualidades transcendentais da divindade. Ex.: estado de alma n.*

apurar, o folclore era encarado como uma espécie de permanência (retardo) do passado que resiste ao progresso e serve de divisor entre a elite civilizada e a gente do povo; atrasados, de uma classe inferior, “*os menos civilizados num país civilizado*” (FERNANDES, 1989, p. 40).

Para os intelectuais do séc. XIX o folclore estava presente apenas nas classes populares e dispensava qualquer tipo de análise entre os civilizados: “[...] *não existe folclore burguês, porque os burgueses que usam esses valores revelam o seu lado que ainda permanece povo e “porque – portanto – se trata de crenças e usos populares”*” (FERNANDES, 1989, p. 41). A influência do pensamento positivista em relação ao estreito vínculo do mito com as classes populares era tão marcante que os marxistas também a utilizam para formular o desenvolvimento dialético da sociedade: neste caso, os *meios populares* passam a designar o *proletariado*, incapazes de promover o progresso.

O interesse pelo folclore só surge no século XIX, semelhante ao romantismo, como uma necessidade da filosofia deste período motivada pelos sentimentos de preocupações burguesas pelo povo (socialismo utópico) principalmente para resolver o problema explicativo do desenvolvimento social: permeado por elementos *cientificamente* explicáveis pela evolução dos três estados (religioso, metafísico e positivo) e outros que fugiam a essa regra. A ascensão do comunismo e do nacionalismo entre 1848 e 1927, também tornava imprescindíveis estas discussões em torno do popular. A crise gerada pela saturação do discurso liberal sobre o desenvolvimento industrial sem influência da política estatal e o crescimento do movimento operário, culminando nos acontecimentos de 1914 a 1918, deformam definitivamente o modelo social pretendido pela burguesia industrial européia. Esta *rebelião das massas*<sup>14</sup> ameaçava a paz liberal. O popularesco vem de encontro a uma redefinição no contexto social e político: o conceito de *outro* é ampliado, a idéia de cidadania abrange cada vez mais indivíduos.

No Brasil, esta nova perspectiva se faz sentir principalmente em relação à heterogeneidade da população: os estudos sobre folclore dividem a população em habitantes das matas, das praias, das margens dos rios, dos sertões, das cidades. Por um lado, seguindo as tendências científicas mais correntes no exterior (como a do naturalista britânico Bukle – sobre a influência dos ventos alíseos nas características dos povos do atlântico sul) a idéia central recaía na crença de que nas terras brasileiras a natureza suplanta o homem. Daí a

---

<sup>14</sup> Expressão que dá nome a afamada obra do historiador espanhol José Ortega y Gasset. Publicada inicialmente em 1926, no jornal madrilenho “El Sol”, retrata as grandes transformações do século XX, especialmente na Europa, com ênfase no processo histórico de crescimento das massas urbanas.

preocupação de Euclides da Cunha em incluir em *“Os Sertões”*, um livro que foi e continua sendo uma peça chave para o entendimento do pensamento intelectual do modernismo brasileiro, dois longos ensaios sobre *A Terra e o Homem*. De fato, esta é uma idéia que perdura: o escritor paraense. Osvaldo Orico, no livro *“Mitos ameríndios, sobrevivências na tradição e na literatura brasileira”*, que teve sua primeira edição publicada em 1929, percebemos a recorrência desta fórmula para explicar a variedade das manifestações culturais espalhadas pelo território nacional. Através de uma metáfora descreve a oposição entre campo e cidade; atraso e progresso:

“(…) duas flores realizam o seu destino de maneira diversa: a que brotou naturalmente da terra, na primavera obscura de suas origens, e a que surgiu lentamente do solo, regada pelo suor e alentada pela cobiça. Duas flores que marcam os rumos de nosso espírito e falam dos contrastes de nossa história: a da tradição e a da Cultura” (ORICO, 1930, p. 14-15).

A primeira *“flor”* atrai por seu exotismo primitivo, suas lendas e amuletos (uirapurus e muiraquitãs), ervas aromáticas, olhos de Boto. A outra *“flor”* é *“coloração variada e aventureira”*, *“É o mundo dilatado e industrial da raça que trabalha”*. Demonstra com isso o autor, a preocupação de que a industrialização e a implementação das técnicas modernas façam desaparecer a tradição; *“Porque a flor não tardará a desaparecer, para ficar apenas como relíquia de nossa lembrança a jóia selvagem de nossa emoção...”* (ORICO, 1930, p. 17). Como exemplo dessa ameaça de extinção cita o naturalista Barboza Rodrigues, que em 1884, na cidade de Manaus, quando ao indagar uma índia sobre por quê não chorava a morte do marido ouve como resposta: *“Nos já não temos alma, os tapuias só tem corpo”* (Ibidem, p. 19).

A crença num determinismo geográfico faz com que as pesquisas sobre as origens dos povos recaiam invariavelmente sobre o folclore. Daí a preocupação em preservar a tradição como uma espécie de identidade filogenética, capaz de explicar as peculiaridades do comportamento dos brasileiros nas diferentes regiões do país e constatar a *evolução civilizadora* dos mesmos, como ocorreu nos demais continentes. Ainda no livro de Orico, podemos encontrar um capítulo intitulado *“O Homem e a Terra”*, que faz uma relação entre a literatura e os eventos sociais e políticos. Para ele a literatura é como um *“espelho”* das lutas e triunfos da civilização. Defende que desde o início, como colônia, no Brasil já havia o desenvolvimento de um sentimento de coesão social, inicialmente nativista, que depois passa a ser nacional. Essa literatura recebe influência direta do elemento tradicional.

“A literatura de uma raça, ou simplesmente a literatura de um povo, não está, por certo, no simples instante que marca o esplendor dessa raça ou desse povo. Há um avizado antecedente que nos conduz ao exame de suas forças emotivas; que nos leva á contemplação da beleza em suas fontes obscuras e humildes, que nos transmite a indicação de seus mistérios e genialidades; que nos revela a graça de suas imagens e a surpresa de seus ritmos” (ORICO, 1929, p. 22).

Orico faz uma analogia entre o desenvolvimento das civilizações da Índia, citando Mahabarata e o Ramayana, da Grécia, nos poemas de Homero, das florestas centrais da Europa, com o misticismo dos Normandos, epopéia dos Niebelugen. No caso do Brasil, as raízes das origens de sua *civilização* encontram-se na região norte do país: “*Reconhecem os decifradores da nossa formação e os interpretes de nosso espírito nativo, que é na região septentrional do paiz que rezidiu e ainda hoje rezide o maior contingente de ritmos e lendas que nos transmitem uma idéia mais viva de nossas origens distanciadas e de nossas feições diluídas*” (ORICO, 1929, p. 25).

Para o autor de *Mitos Ameríndios*, a região norte recebeu, até então, pouca influência das *correntes migratórias* da ambição e do trabalho, da *civilização industrial e agrícola*. O que restou, como reação impávida, foram três tipos de nosso *habitat*: no sul, o gaúcho; no nordeste e norte, o cangaceiro e o cantador. Colocam-se como representantes de um mundo intermediário: os caboclos amazônicos, o sertanejo maranhense, o vaqueiro do Piauí; o jangadeiro do Ceará, o jagunço da Bahia; o tabaréu de Sergipe; o caipira paulista e o garimpeiro de Minas Gerais. No fabulário destes elementos encontra-se a presença de um espírito próprio, uma mitologia nascida do encontro entre homem e terra, manifestada em forma de lendas. Citando o livro “*Lendas e canções populares*”, de Juvenal Galeano, faz uma defesa da presença de uma *fatalidade histórica*, de uma vocação natural para a música e poesia próprias, original. Daí conclui: “*Cabe-nos agora proceder ao exame desse quadro, estudando-o através do sentimento da natureza, do sentimento da raça e do sentimento da história*” (p. 29). Segundo tais idéias, o que nos distingue como povo é a íntima relação com a natureza. Desde o descobrimento houve uma forte ligação entre os homens e a natureza exuberante. Cita Pero Vaz de Caminha, Manuel da Nóbrega, Anchieta, Pero Magalhães Gandanvo, Gabriel Soares de Souza, como homens seduzidos e fascinados pelas belezas naturais do Brasil.

Apoiando-se nas teses científicas do período, conclui que existe uma *fatalidade geográfica* na formação de todas as culturas – sua organização política e de direito. A intenção é romper com a idéia de povo selvagem e incapaz, inexpressivos, refratários a civilização. Esclarecendo as resistências de Tamoios e Potiguares a chegada dos portugueses,

Orico sustenta a influência dos franceses e não uma indisposição natural do gentio contra a *civilização*. A participação efetiva dos indígenas garantiu a “*construção do país*”, por isso não somos simples prolongamento do “*gênio português na América*” (p. 38). Houve uma mistura do *sangue* e da *tradição* portuguesa com o *sangue e costumes* dos indígenas – influenciou e sofreu influência. Não houve uma passividade dos negros e índios no contato com o português, bem como na construção do país. É uma crítica a Paulo Prado (livro *Retrato do Brasil*, 1928<sup>15</sup>) “*obra que é mais de caricatura que de fotografia*” (p. 41).

“O sentimento nacional deriva, antes de tudo, das paisagens que nos cercam e do ambiente em que se banha nosso espírito, da tradição que nos acompanha nos transe emotivos. A tradição é, assim, o vínculo de uma solidariedade com o meio e o patriotismo o seu instinto defensivo” (ORICO, 1929, p. 44).

Mesmo em Paulo Prado podemos encontrar a idéia deste sentimento de fatalidade histórica a qual todos estão fadados. A diferença em relação a Orico não é de grau mais de ordem; enquanto o primeiro vê neste determinismo uma propensão para o atraso, o autor de *Mitos Ameríndios* concebe uma visão positiva deste determinismo.

Para apoiar suas conclusões sobre a influência do meio e da tradição (popular) na formação de um povo, Orico cita Herman Keyserling<sup>16</sup> e conclui: “*A hereditariedade assim entendida não é uma simples transmissão de sangue, mas a força da tradição*” (p. 45). Por fim, argumenta ele, o próprio nome Brasil é o resultado da forte influência desta tradição, vencendo as designações oficiais numa clara manifestação de distinção em relação a Portugal. Elege o livro escrito por Frei Vicente do Salvador como o testemunho claro da formação de

<sup>15</sup> Nessa obra singular (PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil, ensaio sobre a tristeza brasileira*: 2a. edição, Brasília, Ibrasa, 1981), Paulo Prado adota uma perspectiva pessimista sobre o Brasil: um país mergulhado no atraso, na pobreza, na incompetência, no peculato e na cobiça. Eis alguns trechos da obra:

“*A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjugando o espírito e o corpo de suas vítimas. Para o erotismo exagerado contribuíram como cúmplices - já dissemos - três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana. Na terra virgem tudo encitava ao culto do vício sexual... Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro. Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas: estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos. Produzem no organismo perturbações somáticas e psíquicas, acompanhadas de uma profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos, indo do nojo até o ódio.*” (PRADO, 1981, p.90)

“*A melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na idéia fixa do enriquecimento - no abortivo sem finalidade dessas paixões insaciáveis - são vincos fundos na nossa psique racial, paixões que não conhecem exceções no limitado viver instintivo do homem, mas aqui se desenvolveram de uma origem patogênica provocada sem dúvida pela ausência de sentimentos afetivos de ordem superior... Do enfraquecimento da energia física, da ausência ou diminuição da atividade mental, um dos resultados característicos nos homens e nas coletividades é, sem dúvida, o desenvolvimento da propensão melancólica.*” (IBIDEM, p.92)

<sup>16</sup> Filósofo radicado na Alemanha (1880 – 1956), era um forte defensor do tradicionalismo aristocrático europeu. Seu posicionamento intelectual fez dele um pensador anti-liberal, especialmente em relação ao novo *Ethos* social, pautado no pragmatismo. Viajou por toda a Europa propagando suas idéias de um novo humanismo, baseado nos antigos sentimentos tradicionais da Europa.

uma autêntica *história nacional*, que foi ocultada durante dois séculos pela coroa portuguesa, vindo a lume apenas após 1881, que até chegou a ser utilizado anteriormente por Varnhagem em Lisboa, mas avaramente este o manteve em segredo.

A idéia sobre a prevalência de um determinismo geográfico tinha uma profunda penetração no meio social. Em Belém, durante solenidade em comemoração pelo centenário da *Revolução Pernambucana* de 1817, realizada no Teatro da Paz, no dia 6 de março de 1917, os oradores invariavelmente, de forma direta ou indireta, consubstanciavam sua retórica com argumentos cientificistas. Do pronunciamento do Dr. Ignácio Moreira, presidente da diretoria provisória do IHGP, o jornal “Estado do Pará”, em sua edição de 8 de março de 1917, faz o seguinte comentário:

“O distinto homem de letras, procurando justificar, com argumentos sólidos, a necessidade de uma instituição como a que vinha de fundar, estendeu-se em considerações profundas sobre a nossa formação histórico-geográfica e a de diversos países da Europa” (Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 175)<sup>17</sup>.

Face a crise política e econômica em que mergulha o mundo nos primeiros anos do século XX, o encanto exercido pela Europa como modelo de civilização entra em crise, fazendo crescer a busca por modelos próprios, que privilegiasse a técnica moderna mas sob um personalismo nacional independente, *original*, demarcando com isso a alteridade, a soberania dos brasileiros sobre seu mundo, sobre seus corpos, e por conseqüência, sobre seus destinos: homem americano e tropical. Durante a semana de arte moderna de 1922, as palavras proferidas por Menotti Del Picchia dão o tom deste desejo de libertação:

“Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente a dormir e a sonhar – na era do jazz band e do cinema – com a fruta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena” (JORGE, 1994, p. 462).

Ciência e folclore fornecem combustível para as mais diversificadas formulações sobre nossa origem como povo. No livro *“Muirakytã e os ídolos simbólicos, estudo da origem asiática da civilização do Amazonas nos tempos pré-históricos”*, de 1899, o então diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, naturalista Francisco Barboza Rodrigues, defende a idéia de que os muiraquitãs encontrados por ele na região de Alter do Chão, em Santarém, no estado do Pará, são compostos geologicamente por material oriundo do continente asiático (nephrite), precisamente da China. Este amuleto seria o símbolo de uma

<sup>17</sup> Citação retirada do discurso de Luiz Romano da Motta Araújo no IHGP, em 8 de junho de 1967.

civilização já desaparecida (os Káras), vindos da Ásia para o sul do continente norte-americano, e migrado posteriormente para as margens dos rios da bacia amazônica, e que tinham nas Icamíabas (amazonas) as guardiãs destas relíquias. Rodrigues permeia suas assertivas com os relatos das lendas do Muiraquitã, do Jurupari e das Amazonas, entre outras, para comprovar sua tese.

“A origem de muitos povos do Brazil e principalmente os da região cortada pelos rios para os quaes o Amazonas é arteria gigante, está n’uma destas paginas; e com um pequeno monumento mineralogico, precioso luzeiro nas mãos do archeologista, o *Muyrakyatã*, procuro estudal-a e, se não vejo esclarecida toda a população desta grande zona, apresenta-se-me clara a parte que habitou uma determinada região” (RODRIGUES, 1899, vol. 1, p. I).

“Presos a esse *Muyrakyatã*, o fanal que me tem guiado para diversos pontos, acham-se vários episódios que se consideram lendas, e são estas que muito favorecem a peregrinação pelos estadios dos tempos idos” (ibidem, p. IX).

A repercussão de trabalhos científicos que envolvem o folclore, como o de Barbosa Rodrigues, mais tarde serão largamente utilizados para pensar o povo brasileiro. A trama rapsódica “*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*”, escrita por Mário de Andrade, e publicada em 1928, talvez seja o exemplo mais conhecido deste imbricamento entre ciência, folclore e literatura.

“O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal”<sup>18</sup> (HOLANDA, 1978).

O autor de *Macunaíma* vê a relação entre erudito e popular como algo problemático, pois para ele não há uma relação de continuidade do primitivo para o moderno em nossa cultura; antes ocorre uma ruptura, causada pela influência exterior (européia). Isso impediria a formação de uma cultura genuinamente nacional, pois haveria sempre traços de uma cultura *estranha*, gerando crises de identidade. Sua produção literária é sempre marcada por uma espécie de apelo contra o estrangeirismo em nossa cultura.

“A imagem de Jesus na altura mais grandiosa da capital da República representa incontestavelmente muito do nosso Brasil. A nossa vida histórica dos tempos coloniais está de tal forma presa à religião católica que se pode dizer que nosso destino foi afeiçoado por uma ideologia fradesca. (...) A estátua do Cristo é também a representação da nossa ‘civilização’ atual, importada e por muitas partes falsa para nós. Neste sentido o monumento é um símbolo trágico. Civilização cristã... Deram o

<sup>18</sup> Prefácio inédito escrito imediatamente depois de terminada a primeira versão.

nome dum Deus a uma civilização terrestre cujo desenvolvimento tem sido um continuado afastamento da quidade crística. (...)

“Essa civilização construída por outros povos, com outras necessidades e outros climas, passou pela nossa alfândega, como um aerólito fulgurante. (...) a imagem de Cristo do tope do Corcovado, se representa uma felicidade da nossa tradição, se representa uma das medidas do nosso ser rotulado, representa ainda o aerólito a que nos escravizamos. Que falseamos. E que nos falseia ainda mais. A imagem será chamada de Cristo-Deus enquanto símbolo do nosso passado colonial. A imagem serpa chamada de Cristo-Redentor, pelo que poderá valer em nossa contemporaneidade. Mas como índice da civilização brasileira, é apenas Cristo-Rei. A imagem será chamada de Cristo-Rei enquanto símbolo de uma civilização que nos falseia demais” (ANDRADE, *Jornal Diário de Notícias*, 18/10/1931)<sup>19</sup>.

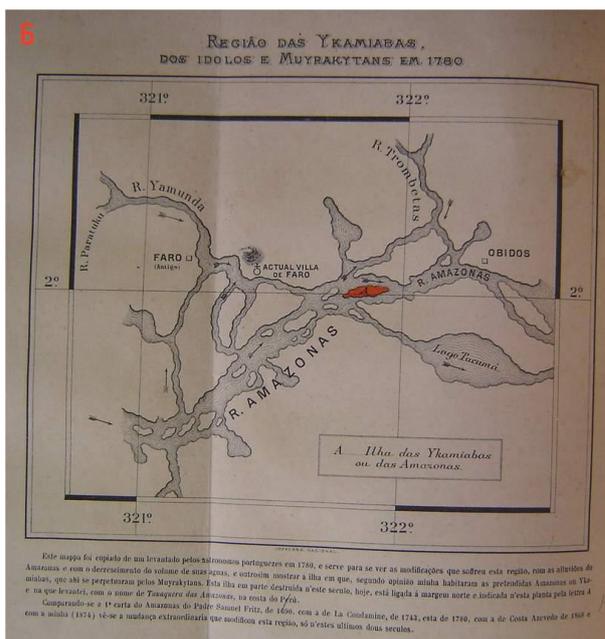


Fig. 1 – “A ilhas das Ykamiabas ou das Amazonas”, mapa com a localização geográfica em 1780 (detalhe) inserido no livro de Barbosa Rodrigues.

científicas eram utilizadas por conveniência: utiliza-se o que há de análogo a seus interesses e descarta-se o que se contrapõe aos mesmos<sup>20</sup>.

“Meu interesse por Macunaíma seria preconcebido hipocritamente por demais se eu podasse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas (Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Koch-Grünberg) e desse pro meu herói amores católicos e descrições sociais que não seriam dele pra ninguém. “Se somando isso com minha preocupação brasileira, profundamente pura, temos Macunaíma, livro meu”<sup>21</sup> (HOLANDA, 1978).

Em Macunaíma a idéia central é de oposição entre a originalidade do herói que dá título ao livro (nasce no fundo do mato-virgem, longe de qualquer vestígio do modelo europeu de civilização) e seu principal adversário na trama: Venceslau Pietro Pietra – um

<sup>19</sup> In CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 268.

<sup>20</sup> Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional* – 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 32.

<sup>21</sup> Prefácio inédito, escrito imediatamente depois de terminada a primeira versão.

monstro, resultado da tentativa frustrada de união entre Europa e Brasil. Há ainda outros pormenores que permitem ligar a escritura da obra de Andrade ao livro *“Muyrakyatā e os ídolos simbólicos”*, de Barboza Rodrigues, numa perspectiva de crítica a este último; pois para Andrade, fortemente imbuído pelas premissas de Herder sobre a união do meio geográfico e a raça na formação de uma civilização e as de Splenger acerca da decadência da civilização europeia, as teorias de Rodrigues sobre uma origem asiática dos primeiros habitantes americanos seria incompatível, preferindo este optar por um viés mitológico, mais condizente com os textos da antropologia romântica de Lévy-Bruhl. Entretanto, os elementos materiais (as Icamiabas, o amuleto em forma de batráquio, o meio amazônico, as lendas) que animam o autor de *Muyrakyatā* (fig. 1), também servirão de fundo para o *Macunaíma* de Andrade.

No início do primeiro parágrafo lemos que *“No fundo do Mato-Virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite”* (ANDRADE, 2001, p. 13)<sup>22</sup>. O *herói de nossa gente* nasce no fundo do mato-virgem, longe de qualquer vestígio do modelo europeu de civilização. Apesar de ser filho de uma índia ele é negro (clara referência às raças que compõem o povo brasileiro) e não possui um pai humano, é *“filho do medo da noite”*. A ausência de um pai nos moldes tradicionais confere a Macunaíma um caráter de semi-deus, nascido de uma mulher mortal e uma entidade imortal: a noite. Tudo isso está em conformidade a uma idéia herdeana sobre civilização: A raça (o herói representa aqui o povo brasileiro) e o meio geográfico (o mato-virgem), que são integrados para a formação de uma civilização (a brasileira ou sul-americana). O encontro de Macunaíma com Ci, a *Mãe do Mato*, permite este imbrincamento entre homem e natureza.

“Uma feita... iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas. Não tinha nem mesmo umbu no bairro e Vei, a Sol esfiapando por entre a folhagem guascava sem parada o lombo dos andarenhos... quando légua e meia adiante Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo se viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A cunhã era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo.

“O herói se atirou por cima dela para brincar...” (ANDRADE, 2001, p. 25).

*Ci, a Mãe do Mato*, personifica a própria *natureza* brasileira, a qual Mário de Andrade atribuiu características híbridas pois, semelhante a personagem Iracema, de José de Alencar (um autor também influenciado por Herder e considerado por muitos como o

<sup>22</sup> Salvo outra indicação todas as citações do livro são da edição de 2001, publicado pela Villa Rica Editoras Reunidas Ltda..

precursor do naturalismo no Brasil), ela é o espírito protetor da natureza e ao mesmo tempo a própria geografia brasileira. O texto deixa isso claro quando fala das “*muitas jandaias, muitas araras vermelhas toins coricas periquitos, muitos papagaios*” que vem saudar Macunaíma como o “*novo Imperador do Mato-virgem*” (ANDRADE, 2001, p. 26).

Vemos também aqui, neste pormenor sobre *Ci*, uma alegorização muito comum entre os contemporâneos de Mário de Andrade: a relação das mulheres com a natureza indomada, sendo isto um importante indício da perpetuação da misoginia nas esferas do pensamento intelectual – uma formulação antiga que remonta aos primórdios do pensamento humanista, quando Maquiavel, um dos grandes formuladores da política moderna, compara o sucesso político de um governante a conquista de uma mulher.

“[...] pois a sorte é uma mulher, sendo necessário, para dominá-la, empregar a força; pode-se ver que ela se deixa vencer pelos que ousam. E não pelos que agem friamente. Como mulher, é sempre amiga dos jovens – mais bravos, menos cuidadosos, prontos a domina-la com maior audácia” (MAQUIAVEL, 2004, p. 149).

Em *A Mandrágora*, peça teatral também escrita por Maquiavel, encenada pela primeira vez em 1522, o feminino é novamente abordado como algo a ser dominado – tomado à força. Percebemos assim que o comportamento feminino há muito era tomado como parte do mundo natural, em oposição ao pensamento racional, mas necessário ao processo civilizador. Precisando ser conquistado, submetido pela astúcia e força. Ambas as obras apresentam – no que pese a diversidade de gênero literário – o mesmo método e os mesmos pressupostos.

Na década de 20 do século XX o discurso dos modernistas se apresenta como inovador. É um brado por liberdade e autonomia de corpos; marcando simultaneamente avanços e permanências no campo social. Avanços, porque abrem o leque de discussões em torno da cidadania e do pensamento crítico, e permanências por não conseguirem abrir mão de uma tradição profundamente perpetuada pelo uso numa espécie de *reificação oculta*, além da capacidade para uma reflexão questionadora, na qual a idéia de serem as mulheres portadoras de um estigma ameaçador a civilização ganha uma nova dimensão.

No contexto das relações políticas e econômicas é inegável uma ampliação na participação e no reconhecimento das mulheres como iguais; o próprio discurso republicano, ainda no século XIX, insistia numa maior participação feminina na consolidação do novo regime de governo, primariamente restrita ao lar: como filhas, mães e esposas dedicadas e

submissas à ideologia da classe que detém o poder político. Em 1890, no *Programa de Educação Nacional* José Veríssimo admoesta:

“[...] a mulher brasileira, como a de outra qualquer sociedade da mesma civilização, tem de ser mãe, esposa, amiga e companheira do homem, sua aliada na luta da vida, criadora e *primeira mestra* de seus filhos, confidente e conselheira natural do seu marido, guia de sua prole, dona e reguladora da economia de sua casa, com todos os mais deveres correlativos a cada uma destas funções”. (LOURO, 2000. Pg. 448).

O domínio do homem sobre a mulher, conforme identificado por Engels<sup>23</sup>, tinha como finalidade principal à procriação de herdeiros, que um dia tomariam posse dos bens do pai. Exigia-se que a mulher guardasse castidade, mantivesse fidelidade conjugal rigorosa e tolerasse a infidelidade do marido; ela era a mãe de seus filhos legítimos e herdeiros; era aquela que governava a casa e vigiava as escravas, as quais ele, o homem, podia transformar em concubinas. Mesmo após a Revolução Francesa – com as propostas de renovação dos costumes e criação de um novo homem em aparência, linguagem e sentimentos – a força da tradição patriarcal se mantém. Foi no século XVIII que as idéias em torno da coisa pública se associam com o Estado, enquanto o privado passa a ser identificado com a vida familiar. Diferenciaram-se os papéis sexuais, estabelecendo-se a oposição entre homem (público) e mulher (mundo privado). A partir do século XIX, com a reforma social, o Estado invadiu a vida familiar, legislando sobre o casamento, regulamentando o processo de adoção, determinando os direitos dos filhos naturais, instituindo o divórcio e limitando o poder paterno. Por meio do estado garantiam-se os direitos individuais, encorajava a união familiar e paterna. A mulher, entretanto, continuava restrita a redoma do universo privado. Era identificada pela sua sexualidade e pelo seu corpo: seu útero era quem definia seu lugar na sociedade; como símbolo da fragilidade, deveria ser protegida, pois era o centro do lar e da família. Distanciava-se das atividades públicas (negócios), transformava-se em mãe e dona de casa; conseqüentemente dependente do homem.

Na maior parte do mundo, o casamento monogâmico continuava sendo o fundamento de uma família nuclear, cuja afetividade era fortalecida e os filhos ocupavam lugar de destaque. A família era responsável pelo funcionamento econômico; transmissão de patrimônio; produção de crianças e pela sua socialização, pureza e saúde; era ainda a transmissora de valores e agia ligada as tradições religiosas e políticas do meio social: a

---

<sup>23</sup> ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. 13ª ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995.

garantia não mais de uma genealogia, mas do bom nascimento e do *bom sangue*, um legado para o futuro – hereditariedade.

Entre o final do século XIX e início do XX toda mãe se ocupava com a criação de seus filhos. Em nome do interesse pelas crianças, consideradas a esperança de civilização republicana. Surge no Brasil, por meio de juizes, médicos, educadores, entre outros, a elaboração de diversos livros-guia orientando os pais sobre a maneira correta de ensinar suas filhas. Atualmente, trabalhos acadêmicos que tratam das relações de gênero fornecem um vislumbre da intencionalidade deste vasto material; num destes, “*Educação feminina no século XIX: a formação de mães e esposas no Padre Carapuceiro*”, a professora de Teoria Literária Dolores Galindo conclui sobre a essência do discurso educacional voltado as mulheres:

“De um modo geral, quando falamos em educação feminina no século XIX, podemos distinguir, tomando como critério os objetivos a serem alcançados, duas grandes correntes. Na primeira, educar as mulheres consistiria num aperfeiçoamento das prendas domésticas, não havendo preocupação com uma formação intelectual mais precisa, resumindo-se ao aprendizado de ler, escrever, contar e bordar. Prepara-se a mulher para o lar. Na segunda corrente, reivindica-se para a mulher um lugar na esfera pública, busca-se uma formação intelectual que abrangesse toda a esfera do conhecimento, inclusive, a filosofia e a ciência”. (ALVARES & SANTOS (org.), 1999, p. 237).

Mesmo as mulheres consideradas inovadoras por sua participação em esferas tidas como redutos masculinos (universidades, fábricas, escolas de arte, etc.) estavam limitadas pela crença sobre sua própria natureza. A ciência médica encontrava restrições biológicas; a psicologia as classificava como instáveis e não confiáveis, tendo a idade mental de crianças. Tais premissas levadas ao campo das experiências de convívio social as relegavam a um plano inferior. Não sendo levadas a sério, tornavam-se alvo das mais insidiosas classificações pejorativas e chacotas de jornais e periódicos: eram antes de tudo o *sexo frágil*.

O novo conceito sobre educação feminina deveria estar diluído em todo o meio social. Em Belém, o jornal “*A Província do Pará*” nas edições de 1879 publica o conteúdo do livro “*A Mulher: sua infância, educação e influência na sociedade*”, de Sanches de Frias<sup>24</sup>,

---

<sup>24</sup> David Corrêa Sanches de Frias, foi o 1.º Visconde de Sanches de Frias, título dado por Decreto de 25.08.1887 e Carta de 03.11.1887. Nasceu, conforme informou Travassos Valdez, a 02.10.1845, em Pombeiro da Beira, conselho de Arganil e distrito de Coimbra. Fidalgo Cavaleiro, veio ao Brasil, estabelecendo-se no Estado do Pará, onde foi negociante matriculado. Presidente e Sócio Benemérito do Gremio Literário Português do Pará, e do Asilo Portugues de Infância Desvalida, da mesma cidade. (informações extraídas, por meio eletrônico, de <http://genealogia.netopia.pt/forum/msg.php?id=70352>, tendo como base o levantamento feito pelo genealogista português, Dr. Ruy Dique Travassos Valdez, da Associação dos Arqueólogos Portugueses, sobre as sepulturas

numa clara manifestação do interesse público atribuído à participação das mulheres na sociedade. Neste compêndio percebemos o cuidado e a cautela que devia haver ao se expor as mulheres no convívio social: o autor sentia-se como um artista que *treme a mão* ao tentar transpor para a tela seu deslumbramento com uma paisagem. Frias considera que durante o regime monárquico todas as obras escritas e destinadas a ensino feminino eram produto de uma sociedade decadente (a aristocrática) preocupada tão somente com “(...) *efeitos de ocasião, produzidos por um outro systema*” (SANCHES DE FRIAS, 1879, p. 13) incapaz de conter “*a incúria das nações ou o embrutecimento das classes*” (p. 13). Era necessário haver uma completa revisão e ampliação no ensino, capaz de atingir as famílias comuns, considerada como “*uma pequena nação*” (p. 14), pois havia o perigo iminente que as maiores liberdades adquiridas fossem desvirtuadas em

“(...) umas doutrinas requintadas, que meia dúzia de raparigas parisienses e americanas, á falta de entretenimentos sérios, andam a expargir aos quatro ventos da fama, sobre uma sonhada emancipação da mulher, uma extravagância, com ares de heróica attitude, que bem boas doses de galhofa vae proporcionando diariamente aos escriptores humorísticos” (SANCHES DE FRIAS, 1879, p. 21, 22).



Fig. 2 – Bichinho.  
Sandro, s. d.

A percepção de Sanches de Frias, em face dos primeiros lampejos do movimento feminista, externava preocupação pela repercussão negativa que a ação de mulheres na sociedade poderia ter. Em artigo publicado na revista “*Nossa História*” sob o tema “*Pisando no ‘sexo frágil’*”, a historiadora Raquel Soihet revela a existência de todo um aparato voltado à desmoralização das mulheres que trabalhavam fora e de como isso poderia afetar o equilíbrio da vida familiar em consequência de uma inversão de papéis: diversas eram as charges publicadas em revistas e outros periódicos retratando as mulheres que trabalhavam fora com um aspecto embrutecido e rude, além de masculinizadas; paralelamente com caricaturas de homens desleixados e mal arrumados, com aparência cansada e descontente enquanto cuidam das crianças e dos afazeres domésticos. “*O recurso da ironia e da comédia foi um poderoso instrumento para desmoralizar a luta pela emancipação feminina e reforçar o mito da inferioridade e passividade da mulher*” (SOIHET, 2004, p. 15)<sup>25</sup>.

---

dos cemitérios de Lisboa, levando em consideração somente aquelas em que se estamparam, sobre as tampas, os Brasões de Armas da Família.

Este trabalho tem por título “SUBSÍDIOS PARA A HERÁLDICA TUMULAR MODERNA OLISIPONENSE”, impresso no Porto, entre 1948/9, o primeiro volume, e entre 1950-1970, o segundo volume).

<sup>25</sup> Só recentemente as pesquisas históricas tem abordado o tema de forma contundente; como no interessante trabalho da historiadora Mary Del Priore “*História do amor no Brasil*” (2ª ed. São Paulo: ed. Contexto, 2006).

O perigo representado pela intelectualização feminina acabou sendo objeto de estudos científicos, dos quais um dos mais conhecidos foi o do médico e criminalista Cesare Lombroso, para quem as mulheres teriam uma inclinação natural para o crime. As mulheres eram por estes termos portadoras de uma ambigüidade cativante para as mais variadas especulações sobre sua natureza e comportamento. Num tempo marcado pelo interesse da ciência, da literatura e da arte em geral em assuntos que envolvessem o cotidiano das pessoas que viviam nas cidades, ocorre uma verdadeira obsessão pelo feminino.

“Eles viam mulheres em toda parte. [...] Tornando-se vocabulário comum, o corpo da mulher servia para quase tudo e seu antônimo: Natureza e Cultura, Luxúria e Castidade, Verdade e Mentira. [...]”

“A literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar. Com efeito, não se fala mais de anjo, Musa ou Madona, imagens freqüentemente lembradas como as únicas representações da mulher no século XIX.

“De qualquer maneira, no final do século [XIX], a musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sânie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosa. Seja como for, é perigosa” (DOTTIN-ORSINI, 1996, pp.11-14).

As personagens femininas nas tramas literárias geralmente estão envoltas da ambigüidade mencionada acima por Dottin-Orsini<sup>26</sup>. Muitos são os romances de aprendizado escritos para prevenir os rapazes das coquetes (mulheres levianas, volúveis – sendo a França o seu mítico lugar de origem). Durante a pesquisa para a elaboração deste trabalho, encontrei pelo menos duas obras de autores locais que tem uma ligação genética com as observações feitas pela pesquisadora francesa. Numa delas, *Mulheres da época*, de Sandoval Lage, publicado em 1927 pelas *Oficinas Gráficas D “O Estado do Pará”*, somos alertados das dificuldades enfrentadas pelo protagonista da trama (Cláudio de Alencar) que é apaixonado por uma bela e casta dama, ao mesmo tempo que é tentado por uma *coquete* loira; que bebe, fuma e freqüenta salões de festa. O livro também é ilustrado por diversos desenhos de mulheres, completando o clima misógino.

Fig. 3 – Arte de capa do livro “Mulheres da época”, 1927.



Fig. 4 – Iluminura encontrada no livro “Mulheres da época”

<sup>26</sup> Meirele Dottin-Orsini nasceu na França, onde é professora na Universidade de Toulouse-le-Mirail, é estudiosa do fenômeno *Mulher Fatal* na literatura francesa *fin-de-siècle*, sendo hoje talvez a maior autoridade no assunto.

Igualmente, e talvez até de forma mais direta, no livro “*Femea*”, de 1930, o escritor Antônio Tavernard usa e abusa do imaginário que povoava a mente de nossos literatos e pensadores, em relação ao perigo do feminino, para construir sua trama narrativa. Já na crônica de abertura, que também dá título ao livro, dois amigos apaixonam-se pela mesma mulher. Mas não se trata de uma pessoa comum, é antes um ser incompreensível, envolta por um véu de misticismo e magia. Sua beleza representa perigo e tentação, podendo ser mortal a quem não fosse capaz de dominá-la.

“Era bem ella, sim, a Flávia de Almeida, a mulher superior, diferente das outras, humana apenas pela fôrma corpórea, única, uma dessas eleitas que Deus, de quando em quando, manda à terra para exemplificar o que de diferença existe entre a mulher e a femea, que, no mesmo instante em que, talvez, um homem se estivesse matando por ella, e outro, por sua causa ainda, se igualava, pela infamia, a Cain, alli se prostituia, ganindo de luxúria, como uma cadella, aos músculos potentes de um creado rescendente a catinga e a cachaça” (TAVERNARD, 1930, p. 20).

Ainda neste livro, encontramos passagens que externalizam de forma contumaz todo o receio despertado pelo convívio social junto as mulheres, não importando o lugar geográfico, a cultura, o período histórico, a classe social e o grau de instrução, sempre as mulheres agem por instintos dos quais não tem domínio ou consciência. Esse é o caso de *Mundica*, personagem da crônica “*lição da faca*”:

“A alma das mulheres é a amalgma subtil de muitos paradoxos. A contradição plasma-a, o inesperado caracteriza-se.  
“Só por isso, e por tudo isso, foi que a Mundica, na noite em que planejava dar-se ao Anacleto, entregou-se ao Zeca. Incoherente?... Caprichosa?... Hysterica?... Louca?... Não. Mulher” (TAVERNARD, 1930, p. 32).

Uma importante revelação sobre a motivação de Tavernard, e talvez de grande parte da intelectualidade local<sup>27</sup>, para as conclusões acerca da natureza e comportamento feminino, pode ser encontrada nas leituras importadas que servem de inspiração para este autor.

“[...] na época em que eu, numa ansia desculpável em quem começa a escrever novelas, buscava casos incommuns onde bebesse ensinamentos de psychologia pathologica. Impressionava-me, então, o genero tenebroso de Pöe. Imital-o, sonhava eu, mas dentro da realidade, arrancando pedaços da vida vivida e transportando-os, palpitantes ainda, para as páginas dos meus livros” (TAVERNARD, p. 52).

Voltando a narrativa de Mário de Andrade (sem perder de vista a questão da misoginia), há ainda outra importante característica em relação à *Ci*: o fato dela ser uma

<sup>27</sup> Encontramos no início de cada crônica nomes, como Frederico Nobre, Valente de Andrade, Nazareth de Sá, Octavio Meira, Fernando de Castro, a quem se dedicam as histórias transcritas no livro.

*icamiaba*, ou amazona. Dottin-Orsini, mencionada anteriormente, dedica em seus estudos sobre a mulher fatal um subtítulo que trata das amazonas a partir dos estudos feitos pelo arqueólogo e historiador da Basileia, J. J. Bachofen<sup>28</sup>, publicados em francês por feministas em 1903. Aficionado por mitologia, este autor utiliza narrativas míticas e arqueológicas para respaldar a tese sobre um período no qual a humanidade viveu sob o domínio das mulheres (ginecocracia), que foi ocultada pela historiografia patriarcal, que via nesse período um motivo de humilhação. O próprio Bachofen, ao falar sobre a ginecocracia, lhe confere características negativas, em que imperava o heterismo, o materialismo, a obsessão pela noite e pela morte.

“Além disso, toda uma parte da obra trata do amazonismo, em que ele vê uma degradação do matriarcado, um “imperialismo feminino” mais próximo do heterismo que da ginecocracia verdadeira, mas que seus comentários confundiriam com o reinado da Mãe, de que parece encarnar os aspectos negativos.[...] inspirariam impressionantes pinturas. [...] Serviram, principalmente, para alimentar o terror de um primeiro poder feminino, o prefácio secreto do patriarcado e o princípio inicial de toda a civilização – em suma, de todo ser humano. [...] Tais devaneios sobre um feminino primordial tão formidável como assassino mostram que poderia ter permanecido algo no inconsciente coletivo das mulheres modernas, secretas amazonas à espera da hora da vingança...” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 260).

A amazona é por certo um tema repleto de significações ambíguas, ligadas invariavelmente a origem de todos os povos e a moderna concepção da hierarquia dos sexos. Ser a personagem *Ci* uma amazona, também nos permite traçar os pontos de ligação de Andrade com a obra do naturalista Barboza Rodrigues, não apenas pelo viés do primitivismo subjacente a figura da mulher guerreira, mas também por serem as icamiabas as guardiãs do muiraquitã – amuleto esculpido com barro do leito de determinada lagoa e que era dado pelas icamiabas aos homens de outras tribos por ocasião do nascimento de um filho do sexo feminino, fruto da ligação provisória entre os dois, já que as amazonas não podiam manter relações permanentes com os homens. O muiraquitã é símbolo dessa relação temporária, porém intensa, que culminava no nascimento de um filho e conseqüentemente na separação do casal. O muiraquitã, como acontece no livro de Rodrigues, desempenha um papel central na trama de Mário de Andrade.

Macunaíma recebe um muiraquitã de presente de *Ci* quando seu filho com a amazona morre e a *Mãe do Mato* vai para o campo vasto do céu virar tradição transformada na estrela Beta do Centauro. Este filho que acaba morrendo é o fruto da união entre raça e

<sup>28</sup> BACHOFEN, J. J. (1815-1887) *Du Règne de la Mère au Patriarcat*, páginas escolhidas por Adrien Turel, Paris, Alcan, 1938. Citado em DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

meio. Seria a própria civilização brasileira que agora passa a ser representada pelo amuleto que *Ci* dá de presente ao herói; ou seja, o muiraquitã representa em Macunaíma a possibilidade da formação de uma civilização genuinamente brasileira. É a aliança eterna entre o herói e o mato, entre o povo brasileiro e a natureza tropical. Perder essa aliança significa perder a possibilidade de construção de uma civilização.

A perda do muiraquitã é descrita no quarto capítulo: *Boiúna Luna*, um monstro da mitologia indígena que Macunaíma desafia. Na luta contra a cobra, o herói acaba decepando-lhe a cabeça. Esta cabeça decepada – representando a genuína tradição brasileira – fica escrava do herói e o persegue para servi-lo, porém este com medo foge. Nesta luta e fuga é que o muiraquitã se perde. Em outras palavras: é na luta contra a tradição, e depois fugindo dela, que Macunaíma perde a possibilidade da construção de uma civilização e cultura autênticos. A cabeça (tradição) da cobra sem ter mais o que fazer nesta terra vai para o vasto campo do céu e vira a Lua. Com o amuleto perdido, Macunaíma é obrigado a empreender uma busca que o leva a cidade de São Paulo, a cidade representante do progresso e da modernidade do país (cidade locomotiva), para onde convergem as idéias sobre civilização. A pedra, depois de engolida por um tracajá (quelônio típico dos rios amazônicos) é vendida a um regatão peruano chamado Venceslau Pietro Pietra.

Venceslau Pietro Pietra é introduzido na trama como sendo o representante da influência européia na vida brasileira, pois apesar de o personagem ter como característica ser o Curupira, o gigante *Piaimã* e um regatão peruano, ele é italiano. Além do nome, a conclusão de que Venceslau Pietro Pietra é italiano se apóia em outras indicações – muitos italianos em São Paulo tinham atividade parecida a de regatão: vendiam e compravam, ou seja, regateavam<sup>29</sup>. Além disso, a maneira como Venceslau morre na trama é bastante peculiar: afoga-se em uma macarronada e grita “*falta queijo!*”. Conduzir as personagens para a capital paulista permite também ao autor discutir ao mesmo tempo a formação do povo brasileiro e as dicotomias que marcam os debates sobre as idéias formativas (campo/cidade, natureza/cultura, atraso/progresso).

Em sua busca pelo amuleto, Macunaíma acaba sendo seduzido pela cultura européia e não aceita a oferta de Vei (a sol) de casar-se com uma de suas filhas (países que clima tropical, semelhante ao Brasil), perdendo com isso a possibilidade de gerar uma

---

<sup>29</sup> Daí o nome regatão: aquele que regata ou regateia, que compra em grosso para vender em retalhos. Na região amazônica vendedor que percorre os rios de barco parando de lugar em lugar.

civilização genuína. De volta ao *Mato-Verde*, não é mais o mesmo que saiu, está descaracterizado, não se enquadra mais naquele espaço, naquela natureza onde um dia havia sido imperador. Desqualificado da possibilidade de construção de uma cultura genuinamente brasileira, representada pelo muiquitã, o herói por fim entrega-se a morte: seduzido por uma Uiara (iara), atira-se numa lagoa e é quase todo devorado.

“Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. (...) estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros. (...) As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiquitã!” (ANDRADE, 2001, p. 156).

O contexto histórico que envolve todas as particularidades apresentadas na obra de Mário de Andrade, e outros escritos, demonstra que o folclore era um tema diluído para diversas e variadas especulações sobre a identidade e as relações sociais do povo brasileiro. Tudo isso acaba por problematizar as formas de percepção da arte, fazendo surgir (mesmo que à margem do discurso oficial) um ponto de vista feminista que subverte os olhares canônicos sobre arte, tornando visível uma polissemia discursiva, muito além da linguagem formal. As imagens são pedagógicas em um sentido mais amplo do que podemos entender por pedagogia. A aprendizagem e o ensino existem para além da intencionalidade e sempre dependem da cultura e das relações de gênero.

Aprendemos sobre gênero e sexualidade através das imagens de arte (práticas discursivas que envolvem relações de poder-saber) e dos discursos que se produzem em torno delas. Por meio da valorização da representação, do discurso: a simulação do real a partir do imaginário – dando a história um aspecto de *super-produção* – surge uma nova realidade.

Na desconstrução dos discursos sobre arte e sexualidade, podemos questionar aquelas imagens aparentemente 'neutras' como os nus femininos ou, em geral, as representações de mulheres nas pinturas ocidentais, que configuram a chamada 'grande arte' ou 'arte universal'. Também podemos questionar o nosso olhar 'naturalizado' para essas imagens. Essas imagens e o olhar que as endereçamos estão mais conectados com relações de poder e política do que comumente presumimos.

*Iaras, Muiraquitãs e Icamiabas*

“O Brasil tem um segredo na sua natureza: é o mistério das Uiaras. Si alguém se atreve a conhecê-lo, si leva a peito estudá-lo, começa a ver tanta coisa e coisas tão lindas, nas suas florestas e nos seus rios, enleva-se de tal maneira no capricho de suas fôrmas vivas, nos imprevistos de sua população primitiva, que logo se prende dum amor tão grande, tão sincero e tão profundo, que nada há que o afaste desse abismo. Na lenda dos seus primeiros filhos houve talvez a idealização do Brazil; quem logra vê-lo não reziste, mergulha, déce, afunda nos seus encantos e perde-se por amor de suas maravilhas” (ROQUETTE-PINTO, *Seixos Rolados*. In: ORICO, 1930, p.119).

Para os intelectuais dos anos de 1920 há uma clara pedagogia na apropriação dos mitos e lendas do fabulário nacional. Desde a segunda metade do século XIX já haviam trabalhos para dar um sentido lógico ao conteúdo destes causos contados pelo povo, mas agora estavam sendo novamente coletados entre a população sertaneja e urbana.

No caso de Roquette-Pinto, citado na epígrafe deste capítulo<sup>30</sup>, o mistério das Uiaras representaria o fascínio que as belezas naturais brasileiras despertam naqueles que por ele se aventuram; Osvaldo Orico ao explicá-lo sugere ser esta fascinação, despertada pelas inebriantes belezas naturais do Brasil, a certidão de nascimento de nossa *verdadeira* identidade nacional. Isto situaria a gênese de uma cultura genuinamente brasileira já a partir da chegada de Cabral em 1500, quando Pero Vaz de Caminha escreve ao rei português contando das exuberâncias das terras brasileiras, estabelecendo com isso uma íntima e forte ligação entre o homem e natureza; tão profunda quanto à ligação consangüínea entre pessoas de uma mesma parentela.

Tomando como base a ciência moderna estas conjecturas apontam para uma nova compreensão da *razão* popular; bem diferente do que ocorria antes quando se creditava tais invenções fabulosas a uma mentalidade inferior e atrasada dos habitantes do interior do país. Roquette-Pinto, pelo que pude apurar, é lembrado por sua atuação nos campos da ciência e da comunicação. Como adepto das teorias higienistas que viam na falta de saneamento entre a população interiorana as verdadeiras causas do atraso do Brasil em relação a países desenvolvidos e civilizados, empenha-se, ao lado de Oswaldo Cruz e Monteiro Lobato (para mencionar apenas as figuras mais conhecidas das campanhas sanitaristas), em percorrer o país na cruzada contra as moléstias que assolavam a boa saúde dos jecas-tatus do sertão

<sup>30</sup> ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Seixos Rolados (Estudos Brasileiros)*. Rio de Janeiro: Edição de Sussekind & Mendonça, Machado e Cia., 1927.

brasileiro<sup>31</sup>. Talvez Mário de Andrade tivesse tais teorias em mente quando, numa alusão a um conhecido poema de Gregório de Matos Guerra (1636-1695) que satiriza as inúmeras falcatruas praticadas no país, terminando cada estrofe com o irônico refrão: “*Milagres do Brasil são*”, bem como à frase do cronista Saint-Hilaire: “*Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil*”, insere em uma das falas de Macunaíma a expressão “*POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO*” (ANDRADE, 2001, p. 79)<sup>32</sup>.

Mas a grande discussão parecia mesmo centrar-se na questão das origens e significações dos mitos e lendas presentes no imaginário das populações interioranas; nos livros dedicados ao assentamento por escrito da tradição oral do caboclo brasileiro existe sempre a preocupação em organizar sistematicamente as personagens. Este é o caso do folclorista José Coutinho de Oliveira: no livro *Folklore Amazônico*, de 1951, classifica as lendas em *cosmogônicas, heróicas, etiológicas, de encantados, ornitológicas e mitológicas* (também chamados de *domésticos e primários*).

Jorge Hurley, imbuído pela necessidade de dar sentido ao sistema de crenças indígenas da região norte para conferir-lhes o *status* de civilização – a partir da constatação de que possuíam um sistema religioso hierarquizado (sendo Tupã o deus supremo), com um código de *leis* reveladas por intermédio de um profeta (Jurupari), semelhante ao que se verificava no velho testamento judaico-cristão. Mantendo afinidade com os estudos desenvolvidos pelo naturalista Barbosa Rodrigues, escreve em 1934 o livro “*Itaranã, pedra falsa*”<sup>33</sup>, em que defende haver entre os primeiros habitantes das terras brasileiras um senso de leis e organização social que pode ser apreendido por meio das lendas. Estas, por sua vez, seriam as provas antropológicas e filológicas das quais os estudiosos poderiam, semelhante ao que é feito em relação aos mitos e lendas greco-latinos, estabelecer a configuração de uma civilização autêntica na região amazônica.

“Não me sinto mythologo; falta-me imaginação poetica à tessitura bronzea das marandubas nebulosas...”

“Mas, o estudo da ethnologia americana, a que me venho dedicando, com a máxima sinceridade, me fez recuar, farejando a Verdade, além das éras megalithicas, na

<sup>31</sup> Para uma análise mais detalhada ver SANTOS, Ricardo Augusto dos. *Lobato, os Jecas e a questão racial no pensamento social brasileiro*. Artigo eletrônico: [http://www.achegas.net/numero/sete/ricardo\\_santos.htm](http://www.achegas.net/numero/sete/ricardo_santos.htm).

<sup>32</sup> Esta conjectura sobre as teorias higienistas em nossa identidade nacional seria tema para uma outra tentativa de estudo que foge aos objetivos deste trabalho. O objetivo em referenciar a ligação entre Roquette-Pinto e Macunaíma é meramente para pontuar a circularidade entre os diversos segmentos da intelectualidade brasileira nos anos de 1920.

<sup>33</sup> HURLEY, Jorge. *Itaranã, pedra falsa*. 1934

curva azulada do Tempo, entre os manitós e os duendes das florestas primitivas, e cair nos puçãs inebriantes dos sonhos mytologicos dos autóctones da America do Sul. [...]

“Recuei até o mytho e mergulhei o espirito no corimbó e na macáca-poranga do fabulário primitivo, puro da amazonia, com o cerebro e as mãos vazias de conhecimentos congeneres grègos, romanos, chaldeus e persas, para melhor colleccionar os mythos americanos, como elles são, na sua simplicidade regional encantadora e surprehendente.

“Estive em contacto com a verdade mythologica e, sob sua magestosa influencia, num colapso de senso prático, quase cheguei a proclamar que a verdade inicial é o mytho, é a lenda, é a supertição, que são «cy» fecundo das remotas religiões...” (HURLEY, 1934, p. 60).

Em minha análise do contexto envolvendo o quadro de Theodoro Braga percebi que, de forma geral, autores como Jorge Hurley, Osvaldo Orico, Câmara Cascudo, Roquette-Pinto, Mário de Andrade, Barbosa Rodrigues, José Coutinho de Oliveira, entre outros aqui elencados, buscam essa *verdade*, mencionada acima por Hurley, contida no mito. Isso se contrapunha a uma forma de pontuar a cultura e a identidade nacional existente anteriormente. Autores como Silvio Romero, já citado anteriormente, e Barão de Santana-Nery, seguindo uma antiga concepção histórica já expressa em João Lúcio D’Azevedo<sup>34</sup>, viam no mito das Mães-d’água, Icamiabas e Iaras a mera transposição do fabulário da Europa medieval incorporados as tradições dos autóctones amazônicos e apenas serviam para embalar os sonhos de riqueza de diversos aventureiros.

“No caminho, entre as populações mais ou menos hostis, encontrou Orellana, ou julgou encontrar, as famosas amazonas. A aparição desta fabula foi o último golpe na fortuna de Pinzon” (AZEVEDO, 1999, p. 19).

Nas disputas pela criação de uma nova memória sobre o passado remoto da *misteriosa Amazônia* não faltavam conflitos e tensões: o livro *Itaranã*, de Jorge Hurley, é um manifesto em defesa desta nova concepção em torno das lendas da região. Logo no primeiro capítulo faz duras criticas ao livro *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, um livro que botava em cheque as qualidades do amazonida caracterizando-o como preguiçoso e indisposto para o trabalho e a produção intelectual. Mais adiante em *Ceucy, as Pléiades* Hurley responde a critica de Ernesto Cruz<sup>35</sup> em relação à associação da lenda com um congênere greco-latino.

Hurley até propõe uma explicação para a origem da lenda das Iaras: *Yanatilde, a mãe das Yáras*<sup>36</sup> teria sido uma índia ayamára apaixonada por Ollantahy, um bravo guerreiro, mas que por conta da chegada dos espanhóis é coagida pelo fidalgo D. Peralta, sob pena deste

<sup>34</sup> AZEVEDO, João Lúcio d’. Os Jesuítas no Grão Pará: suas missões e a colonização. – Belém: SECULT, 1999.

<sup>35</sup> “Sou, todavia, contrário a essa velharia de se chamar Ciucy para as pléiades” (HURLEY, 1930, p. 56).

<sup>36</sup> Anexo E, p. 61.

assassinar seu amado, a prestar-lhe favores sexuais. Sem saída, Yanatilde se propõe a ceder após a libertação de Ollantahy, o que ocorre. Logo após, sela seu destino e o de D. Peralta com um beijo contendo o veneno “*curare*”. Ollantahy, comovido, decide morrer junto a sua amada e também a beija. O desfecho desta trama romântica, entretanto, acaba sendo inusitado.

“D. Fuas Bobadilla, segundo comandante, ergue, chorando, o sarchofago que encerra o cadáver de D. Garcia Peralta e os soldados, indignados, arrataram, bruscamente, os corpos de Ollantahy e Yanatilde até á borda dum abysmo, de onde a um só tempo, os jogaram ao fundo dum rio que, cortando a Cordilheira dos Andes, se lança, com o Paucartambo, no Vilcamayo, afluente do Amazonas.

“Viram, então os castelhanos, os corpos sumirem se nas águas, para boiarem depois, vivos, bellos e fortes, transformados em yáras” (HURLEY, 1930, p. 173).

A história, segundo afirma o autor, é primeiramente registrada por Santo Chocano no livro *Alma Americana*, sendo posteriormente “*indumentada depois de reconstituída*” por Hurley (p. 174) em Macapá, durante o período em que ali trabalhava como promotor público.

O *novo*, em relação aos mitos indígenas, estabelece um estreito vínculo com o drama romântico e faz distinção de qualquer tentativa de associação do fabulário brasileiro e as lendas de outros povos. Sua estrutura obedece a uma hierarquia própria ligada ao pensamento racional ao mesmo tempo que se funde a uma espécie de imaginário romântico-regionalista, permeado por elucubrações mítico-religiosas e misóginas (note-se que a bela e doce Yanatilde é portadora de um beijo venenoso e fatal).

Oswaldo Orico utilizando os conceitos sobre folclore de Arnold Van Gennep, caracteriza as diversas escolas ou tendências para os estudos folclóricos, dentre os quais se destacam duas: Terem as lendas e contos uma raiz comum que migra para todas as partes do mundo e outra que vê nisso a unidade do pensamento humano, comum em qualquer parte da terra – o pensamento espontâneo.

A Teogonia indígena, para Orico, parte da idéia de filiação entre o homem e a natureza, uma idéia bastante generalizada que influi sobre diversos autores, dentre os quais podemos destacar Mário de Andrade. Seguindo as concepções de Couto de Magalhães, em que o sistema geral da teogonia Tupi deriva de três deuses superiores: o Sol, criador dos viventes, a Lua, criadora dos vegetais e Rudá, deus do amor, encarregado de promover a reprodução dos seres criados, sugere a seguinte classificação de origem para os mitos<sup>37</sup>:

---

<sup>37</sup> ORICO, Oswaldo. *Mitos Ameríndios, sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*.

Guaracy (o sol) – guará: vivente – cy: mãe	{	Uirapurú Jurupari Uiara
Jacy (a lua) – já: vegetal – cy: mãe	{	Sacy Mboitatá Urutau Curupira
Rudá	{	Cairé Catiti

Quando Câmara Cascudo, contemporâneo tanto de Osvaldo Orico como de Roquete Pinto e conhecido nacionalmente por seu extenso trabalho no campo folclórico, na re-edição de 1954 do livro *Contos Populares do Brasil, coligidos por Sylvio Romero*<sup>38</sup>, faz diversos comentários explicativos sobre a origem das narrativas coligidas por Romero no século XIX; percebemos uma nítida distinção entre suas maneiras de apreender o mundo. Há nesses comentários uma clara intenção em dar novo significado a história de nossa cultura e identidade. Numa dessas ocorrências (exemplo que nos interessa em especial) faz referência ao conto “A mãe D’água”<sup>39</sup> e corrige:

“José de Alencar publicou este conto no seu *Tronco do Ipê*. Nós cotejamos sua lição com outras que ouvimos.

“Entre os contos que ouvi e lí em que figuram sereias e mães d’água nenhum semelha ao que Sílvio Romero ouviu no velho Rio de Janeiro. Parece-me visivelmente incompleto, desarticulado e suas falhas substituídas literalmente. Há, em contos populares, uma seqüência lógica dentro do encantamento e da magia – Nota de L. C. C.” (ROMERO, 1954, p. 260).

As ressalvas feitas por Câmara Cascudo são principalmente dirigidas ao fato da Mãe D’água coligida por Romero possuir características estritamente européias: marcada pela arquitetura de castelos, pela cor da pele, nas atribuições de títulos como príncipe e princesa as personagens centrais da trama, etc.

Tais aspectos presentes no conto coligido na primeira edição deste livro em 1895 estariam em acordo com as observações feitas pelo autor de serem tais histórias fruto da

<sup>38</sup> ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. Ed. Anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa (coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Tarquinio de Souza); Livraria José Olímpio, Rio de Janeiro: 1954.

<sup>39</sup> Anexo A, p. 62.

influência de uma cultura superior (européia) sobre a população local, tida como inferior e incapaz de resistir no plano intelectual – assim como ocorria no plano físico pela comprovação darwinista da seleção natural entre as espécies – em face de algo superior. No entendimento de Romero, os primitivos habitantes das terras nacionais iriam desaparecer e junto com eles sua capacidade de existir enquanto entidade cultural. É principalmente contra esta perspectiva que surgem os trabalhos folclóricos dos primeiros anos do século XX em que predominava o sentimento de *salvação* da cultura dos primeiros habitantes do Brasil.

Caso exemplar desta perspectiva intelectual que procura reescrever a história nacional através do mito, procurando com isso dar caráter *numinoso* a nossa identidade, pode ser visto em José Coutinho de Oliveira, contemporâneo de Theodoro Braga e que mantinha estrita afinidade com a corrente intelectual denominada *Os Novos*, responsável pela propagação de ideais modernistas no estado do Pará. É perceptível na maneira de conduzir seus escritos a inquietação que por certo também afetava outros escritores deste período.

No livro *Lendas Amazônicas*, publicado em 1916 em meio as comemorações pelo terceiro centenário da chegada dos portugueses a Belém, já é possível pontuar a veia regionalista de Coutinho de Oliveira, muito provavelmente motivada pela crença na singularidade das origens do povo amazonida, estando estas repletas de temas para as mais variadas realizações culturais e artísticas.

“E as nossas lendas, essas lendas tão cheias de poesia e de encanto, de suave beleza e sedução, foram ingratamente desprezadas pelo conto fantástico do oriente, pelas novellas envenenadas do Velho Mundo, como se nellas, nessas filhas da imaginação portentosas dos bardos amazônicos, não encontrassem os nossos poetas inspiração para os seus cantos, não achassem os nossos pintores motivos para suas tellas, não descobrissem os nossos musicos o têmea de uma ópera grandiosa, esquecidos todos de que foram grandes os que se abeberaram na fonte maravilhosa das lendas.

“Por que recorrer á história lendária de outras raças; por que pedir a mitologia graga inspiração, se aqui, perto de nós, no fundo da alma nacional, há um filão de inigualavel riqueza?” (OLIVEIRA, 1916, p. 4).

Coutinho de Oliveira, assim como Câmara Cascudo e Osvaldo Orico, busca credibilidade na ciência para defender suas idéias sobre a *alma nacional*: Barbosa Rodrigues é um dos doutos mencionados na coletânea de lendas.

“As lendas de um povo são o reflexo de seu caracter e, quase sempre, a recordação de um estágio de sua evolução histórica.

“É por isso que ellas oferecem ao psicologo e ao historiador um manancial tímido, onde, nas suas pesquisas, poderão mergulhar o espírito sequioso de saber.

“Que são as lendas, na sua maioria, senão o casulo da história!

“[...] O mesmo nos ensina Barbosa Rodrigues: «as lendas, entre todos os povos, são a tradição viva do pensamento primitivo e do desenvolvimento intelectual das épocas de sua origem»” (OLIVEIRA, 1916, p. 5).

Estaria Coutinho de Oliveira talvez profundamente sensibilizado pelo livro *Muirakitãs e os ídolos simbólicos* de Barbosa Rodrigues, mencionado na primeira parte deste trabalho? A possibilidade não é remota tendo em vista a proposta deste autor e os elementos por ele catalogados (o livro é repleto de iconografias, que inclui amuletos e até mapas da região), permitindo a consubstanciação entre o onírico e a realidade material. Neste caso a lenda seria de fato a *História* de uma civilização nacional própria, que estaria penumbrada pela interferência externa da historiografia européia.

“As lendas da mueraquitan e das Amazonas têm dado ocasião a estudos interessantes e conhecidos, que, de algum modo, hão contribuído para o esclarecimento das nossas origens.

“O mesmo é lícito esperar das demais lendas amazônicas, em que se conservam, ora vivas, ora desbotadas, as tradições do povoador gentio do nosso vasto território” (OLIVEIRA, 1916, p. 7).

Dar subsídios à ciência, oferecendo ao mesmo tempo temas para a composição das obras de artistas da região confere ao trabalho de Coutinho uma importante missão que não pode ser desprezada quando discutimos a historiografia praticada nos primeiros anos do século XX na região e no Brasil como um todo.

Encontramos no livro *Lendas Amazônicas*, de Coutinho de Oliveira, um total de trinta contos coligidos, dos quais constam entre outros, *As Amazonas*, *A mueraquitan*<sup>40</sup> e *Yára*<sup>41</sup>, sendo este último coligido em duas versões: uma de Afonso Arinos e outra de Barbosa Rodrigues; fato este significativo para esta pesquisa, como veremos adiante.

As Amazonas são identificadas por Coutinho de Oliveira como mulheres errantes e solitárias habitantes das matas. Misteriosas, cultuam a lua (Yaci, a Mãe da noite) e submetem os homens a seus desejos carnis por meio de um ritual de acasalamento que ocorre apenas uma vez por ano durante a lua cheia. Após a cópula os homens são presenteados com uma *mueraquitan*, amuleto feito de uma pedra esverdeada, que possui forma de batráquio. Neste caso, o contexto das lendas da *mueraquitan* e das *Amazonas* segue um padrão formal, mantido pelos outros autores mencionados neste trabalho (Câmara Cascudo e Barbosa Rodrigues). Verificamos uma mudança de sentido quanto à maneira de interpretação: enquanto o Barão de

---

<sup>40</sup> Anexo F, p. 70.

<sup>41</sup> Anexos C e D, p. 64; 66.

Santana Néri atribui à origem da lenda como fruto da pura e simples transposição do fabulário europeu para a Amazônia<sup>42</sup>, Coutinho de Oliveira faz o sentido inverso, afirmando se tratar de um artifício utilizado por Orellana – associar as guerreiras que encontra ao mito grego sobre as amazonas – para entender o comportamento das índias guerreiras. É interessante notar que o próprio Oliveira também faz comentários comparativos destas com as lendas indo-européias (*Atilas femininos, Phitonisas, Sabinas, vestaes de Roma* – adoradoras da lua).

A *mueraquitan* seria a característica original que justificaria uma existência independente apesar de análoga entre as Icamiabas (aquelas que não tem seios) e as Amazonas. Este amuleto teria, conforme Barbosa Rodrigues, sua origem indo-européia, mas somente na Amazônia seria ritualizado da maneira descrita na lenda sobre as Icamiabas.

Nas Yáras, por sua vez, encontramos mais uma vez as dificuldades em se estabelecer o que seria uma nova forma de apropriação e explicação da identidade nacional. Isto se faz ver no fato de serem assentados nas páginas do livro, que Coutinho de Oliveira escreve em 1916, duas versões para a lenda que se diferenciam basicamente quanto a descrição física da Iara: na primeira, versão atribuída a Afonso Arinos, a cor dos cabelos é comparada a flor do Pau-d'arco (Ipê) – que pode ser, pelo que pude apurar, de cor amarela, roxa ou branca – do qual o contexto nos leva a optar pelo amarelo, pois também é feita uma analogia destes com os raios solares, sendo seus olhos de cor verde. Na segunda versão, de Barbosa Rodrigues, os cabelos e os olhos são negros e o autor se refere a ela como uma “linda tapuya” (OLIVEIRA, 1916, p. 75). Mas em ambos os casos trata-se do feminino fatal: mulher sedutora, irresistível, perigosa e desagregadora da ordem, que rouba as forças de bravos guerreiros e os deixando indefesos ante a sua luxúria letal<sup>43</sup>.

As dúvidas e incertezas sobre como identificar esta mulher fatal permaneceram por longo tempo nas mentes e corpos de nossos folcloristas. Em 1951 ainda podemos perceber um Coutinho de Oliveira as voltas com figuras desconcertantes das lendas amazônicas: Em sua análise da lenda Mayandeua, aparecida no meio literário local ainda no século XIX e que volta a assombrar os literatos modernistas da década de vinte do século XX, diferentemente do que faz em 1916, em seu *Folklore Amazônico*, publicado em 1951, não se

<sup>42</sup> NÉRI, Frederico José de Santana. *O país das amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

<sup>43</sup> No livro *História dos grandes bordéis do mundo*, Emmett Murphy (MURPHY, Emmett. *Great Bordellos of the World: an illustrated history*, London: Quartet Books, 1983), nos dá uma descrição pormenorizada sobre como na história da humanidade o sexo é associado ao poder das mulheres em exaurir as forças de homens tidos como imbatíveis, sendo o exemplo bíblico de Sansão e Dalila o mais conhecido.

conforma com a idéia de termos em nosso arcabouço de lendas uma princesa aquática a imagem e semelhança de uma *Pequena Sereia* de Andersen<sup>44</sup>.

“Coutinho de Oliveira perguntava-se sobre o paradeiro da “nossa mãe d’água”, com sua imagem tradicional de “caboclinha delicada e cheia de encantos roceiros, dengosamente a pentear-se com seu primitivo ‘pente de macaco’”. Em seu lugar, os habitantes da ilha haviam criado “uma princesa ‘Made in germany’, loura de uma beleza de Gretchen distinguida com o título de ‘Miss Europa’”. A imagem era desconcertante para qualquer folclorista – uma princesa “toda vestida de branco, passeando, todas as noites, o seu porte senhoril às margens da lagoa e incutindo à caboclada um sentimento misto de respeito e admiração”” (FIGUEIREDO, 1998, p. 319).

Não podemos desconsiderar o fato de que tais críticas não eram a busca por modelos originais, estavam também impregnados por uma memória persistente desde o romantismo oitocentista: afinal, as mudanças de coloração e ambiência não mudam a essência da identidade que se buscava naquela mulher das águas. Isso nem sempre havia sido assim.

“Neste rio tem uma iara...  
De primeiro o velho que tinha visto a iara  
Contava que ela era feiosa, muito!  
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.  
Felizmente velho já morreu faz tempo.  
Duma feita, madrugada de neblina  
Um moço que sofria de paixão  
Por causa duma índia que não queria ceder pra êle,  
Se levantou e desapareceu na água do rio.  
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,  
Cabelos de limo verde do rio...  
Ontem o piá brinca brincando  
Subiu na igara do pai abicada no porto,  
Botou a mãozinha na água funda  
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.  
Neste rio tem uma iara...”.

(ANDRADE, Mário de. Clã do Jaboti, 1927).

Nas palavras de Mário de Andrade acima temos a percepção que nem sempre houve uma tradição de se tratar a Iara como uma seria amazônica ou uma Iemanjá africana; para os indígenas as inúmeras entidades aquáticas de seu fabulário não possuem as qualidades malignas e fatais de Iara de nossos folcloristas – muito mais afeitos com a misoginia *fin-de-siècle* européia. Para os naturais o rio representa a fonte de sobrevivência e não da morte causada por uma mulher fatal ou índia feiticeira; a sexualidade entre os índios, como se sabe, não é baseada em tabus ocidentais; daí não podermos esperar surgir entre eles tais entes sensuais. Em suas referências a beleza das cunhãs buscam seu referencial estético e não um objeto da libido. Assim, a Mãe d’água é na verdade a bondosa guardiã dos rios, sendo

<sup>44</sup> Publicado pela primeira vez por Andersen em 1836.

responsável pela manutenção do equilíbrio entre homem e natureza; se materializa nas plantas e flores aquáticas que alimentam os peixes.

Todo este caleidoscópio de teses e idéias acerca da origem e função da deusa Iara torna-se ainda mais complexo à medida que consideramos sua habitação no fundo dos rios. A água por si só já traz uma série de conflitos existenciais: para Tales de Mileto a origem e base de todas as coisas, enquanto que para Heráclito representava a morte e o devir de todas as coisas, um movimento de constante mudança. Associada à mulher a água também pode ser vista como representação dos aspectos ambíguos e misteriosos encerrados no corpo da mulher, a *natureza feminina*.

Assim, temos na água, e por extensão na mulher, a origem e o fim; a vida e a morte; o bem e o mal; a benção e a maldição. Tais características também podem servir de metáfora quando falamos historicamente em períodos de mudança e ruptura: O dilúvio, a queda de Babilônia, a travessia do Mar Vermelho, para citar apenas os exemplos da tradição judaico-cristã. Algo semelhante parece fazer a cabeça de muitos pensadores nacionais durante os anos vinte do século XX: o mundo pós-1914 parece ter marcado profundamente as perspectivas quanto ao futuro; parecia haver de fato a crença de estarem vivendo num período de transição.

*"Fascinação de Iara"*



Fig. 5 – Theodoro Braga: "Fascinação de Iara", 1929.

Luiz Romano da Motta Araújo<sup>45</sup> em discurso proferido na sessão solene do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, no dia 8 de junho de 1967<sup>46</sup>, refere-se entre outros a um quadro de título “Muiraquitã, fascinação de Iara”, pintado por volta de 1929 por Theodoro Braga. Naquela ocasião, em diversos momentos o orador faz referências ao quadro para falar das qualidades de Theodor Braga como pintor e ativista da causa regionalista<sup>47</sup>.

“Nesta última tela, a “MUIRAQUITÃ, fascinação de IARA”, reside a expressão do deslumbramento do artista, deixai-me dizê-lo, de seu encantamento de amazônia. A tela é baseada no texto de nosso saudoso consórcio José Coutinho de Oliveira, falecido em 1965, em “Lendas Amazônicas””. (ARAÚJO, 1967, p. 215).

Após dizer estas palavras, Luiz Romano projeta um slide do quadro e recita parte do texto de José Coutinho de Oliveira sobre a lenda da Iara que, como vimos anteriormente, foi inserida no livro *Lendas Amazônicas* de 1915 em duas versões: de Afonso Arinos e Barbosa Rodrigues – uma loira de olhos verdes e uma de feições indígenas. Para minha surpresa a versão do conto escolhida por Romano para explicar a tela é a que retrata a Iara com feições européias; tal tentativa acaba provocando certa incoerência aos argumentos, pois algumas linhas antes, ao falar sobre os atrativos naturais da região amazônica que serviram de inspiração para os trabalhos artísticos de Theodoro Braga menciona “*nossos encantamentos, sem esquecer os da mulher indígena, que elevou ao máximo na tela famosa: a IARA*”<sup>48</sup>. Além disso, pela forma que externa sua afinidade com o trabalho de Coutinho de Oliveira seria de esperar que estivesse afeito às críticas que o mesmo teceu sobre a lenda de Mayandeua no início da década de 1950, conforme já me referi antes.

Continuando suas informações sobre o quadro, Romano afirma que o mesmo foi exposto publicamente no “Salão nacional” de 1929, figurando junto a um quadro do pintor Manoel Santiago<sup>49</sup>, intitulado “Flor de Igarapé”, medalha de prata em outra exposição (1925). Diz que o mesmo também aparece no catálogo da exposição de 1939 do Salão da Escola Nacional de Belas Artes, bem como em um folheto intitulado “Brasil - Pintura” (este último sem referências adicionais). Tais afirmações, entretanto, estavam equivocadas, pois eram na

<sup>45</sup> Fundador e ocupante da cadeira de nº. 39 do I.H.G.P., que tem Theodoro Braga como patrono.

<sup>46</sup> ARAÚJO, Luiz Romano da Motta. *Discurso proferido na sessão solene do IHGP em 08/06/1967*. In: RÊGO. Clóvis da Silva de Moraes. *Theodoro Braga no centenário de seu nascimento*. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pág. 213, 215, 216, 220, 221 e 224.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 213

<sup>49</sup> Um pintor, que como Theodoro Braga, procura nos mitos e lendas regionais temas para suas telas.

verdade dois quadros: “Muiraquitã”, pintado por Braga por volta de 1920, e “Fascinação de Iara”, este de 1929 e talvez o quadro a que se refere Romano<sup>50</sup>. Desfeitas as inconsistências, concluí que ambas as telas constituem a apreensão de uma mesma temática, tanto estética quanto sociológica.

No discurso de Luiz Romano sempre há uma tendência para construir uma imagem de um pintor austero, de hábitos resignados e calmos, que se entrega a pintura de nus (como no caso dos quadros *Muiraquitã* e *Fascinação de Iara*) única e exclusivamente por seu amor como artista pela estética do *belo*. Temos na fala deste discurso um legado historiográfico que por muito tempo embalou o imaginário sobre Theodoro Braga: pintor, historiador, administrador, professor e crítico de arte – uma história *bem arrumada*, como diz o professor Aldrin Figueiredo.



Fig. 6 – Theodoro Braga: “Muiraquitã”, c.1920.

<sup>50</sup> Na busca pela imagem do quadro mencionado por Luiz Romano acabei deparando-me com a fotografia de uma tela de título “Fascinação de Iara”, inserida no Dicionário de Artes Plásticas no Brasil (1969), de Roberto Pontual, e creditada a Theodoro Braga, mas sem maiores indicações; o que me levou a concluir tratar-se mesmo da tela mencionada pelo acadêmico Luiz Romano. Tal precipitação equivocada só foi corrigida após contato feito com os pesquisadores Camila Dazzi (UNICAMP) e Arthur Valle (EBA / UFRJ) – organizadores do website <http://www.dozenovevinte.net>. Ambos os professores, a partir de minhas indicações, forneceram-me a informação de tratarem-se de dois quadros, a saber: “Muiraquitã”, c. 1920 e “Fascinação de Iara”, c. 1929; mandado-me respectivamente as imagens de ambos os quadros, as quais reproduzo neste trabalho, com as devidas referências.

“história impressa de um modo extremamente “arrumado” e bem comportado, na linhagem das efemérides, panegíricos e leituras economiásticas dessa história da pintura. [...] A imagem “conciliadora” e “pacífica” de Theodoro Braga suplantou todas as outras possíveis até os fins da década de 1910” (FIGUEIREDO, 2002, p. 117).

Esta imagem *bem arrumada* é uma realidade no discurso de Luiz Romano e em muitos outros comentadores de Theodoro Braga, muito embora isso nem sempre fosse percebido no cotidiano do pintor: na *vernissage* realizada no Salão Nobre do Teatro da Paz, em 1908, como parte das homenagens pelo natalício do intendente municipal Antônio Lemos, a exposição do quadro “*scena de inquisição*” acaba sendo motivo de constrangimento para os visitantes daquela mostra, a ponto de ninguém ter interesse em adquirir o quadro. Mais tarde, Braga iria registrar sua indignação ao classificar seus contemporâneos de paroquianos e retrógrados<sup>51</sup>.

Naquela mesma ocasião, no contexto de uma sociedade as voltas com as admoestações romanistas da igreja católica, embaladas pelas lições de catecismo legadas pelo bispo D. Macedo Costa e tendo como pano de fundo a crise institucional entre igreja e estado instaurada após a proclamação da república, é preciso entender o incidente com a tela “*scena de inquisição*” como o reflexo de uma discussão mais complexa envolvendo uma reescrita da própria história. O próprio motivo da exposição – o aniversário do intendente e principal chefe da política local – nos compele a uma investigação mais aprofundada.



Fig. 7 – Theodoro Braga: “Inquisição”.

Como nos explica Elio Chaves Flores<sup>52</sup>, vivia-se a gestação de uma “cultura política” em torno do regime republicano, estando esta cultura relacionada “às tendências mais ou menos difusas dos indivíduos para com a coisa pública, tais como a indiferença, o cinismo, a descrença, ou as sensibilidades mais propositivas, como a adesão, a tolerância e a confiança nas

*forças políticas*” (FLORES, 2003, p. 49), que é consolidada a partir de fatos históricos re-

<sup>51</sup> Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Catálogo da exposição “A fundação da cidade de Belém”. Museu de Arte de Belém – MABE. Belém: PMB, 2004, p. 73.

<sup>52</sup> FLORES, Elio Chaves. *A Consolidação da República: rebeliões de ordem e progresso*. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da República a revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

apropriados por um discurso que tenta entender a história nacional como um respaldo aos acontecimentos de 15 de novembro de 1889 e ao mesmo tempo fazer frente às críticas dos monarquistas, para quem, conforme as palavras de Joaquim Nabuco, os republicanos não tinham princípios nem moral para governar o país: *“De fato à República, moralmente falando, só tem perdido terreno desde 15 de novembro. [...] O que ela não tinha era princípios”* (NABUCO, 1999, p. 62)<sup>53</sup>.



Fig. 8 – Manoel Santiago: “Curupira”, 1926.

A proposta de análise de Elio Flores parte da idéia de que os sujeitos que participam do processo de naturalização da república *“vivem a história em que nada está pronto, têm pouca certeza, muita indeterminação e sentem a necessidade, como simples indivíduos com sentimentos intimistas ou como cidadãos preocupados com a comunidade, de intervir no cotidiano “para tornar real o devir que lhes interessa”* <sup>54</sup>. Isso nos remete, igualmente, ao pressuposto defendido pela professora Maria Efigênia Lage de Resende, para quem *“o mapa do movimento das idéias liberais no decorrer do século XIX”* passa pelas *“adaptações que as elites políticas brasileiras fazem do liberalismo nos contextos da independência e da proclamação da República”*<sup>55</sup>. Em outra proposta, da historiadora Jacqueline Hermann<sup>56</sup>, os três principais movimentos religiosos da primeira república brasileira (Juazeiro, Canudos e Contestado) são entendidos como uma reação crítica de seus líderes (Padre Cícero, Antonio Conselheiro e João e José Maria) as propostas de romanização da igreja católica e da separação institucional entre igreja e estado.

Na análise de documentos, principalmente os de cunho literário, podemos encontrar significativas produções que visavam preparar e orientar os indivíduos quanto ao

<sup>53</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>55</sup> RESENDE, Maria Efigênia Lage de. *O processo político na primeira República e o liberalismo oligárquico*. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excluyente – da proclamação da República a revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>56</sup> HERMANN, Jacqueline. *Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado*. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excluyente – da proclamação da República a revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

que se esperava deles como participantes do regime republicano. Num destes, publicado pelas gráficas do jornal A Província do Pará no ano de 1900, intitulado *Leitura Cívica, apontamentos históricos e notícia sobre a Constituição Federal*, encontramos diversas referências que nos remetem à construção de uma nova identidade: a republicana<sup>57</sup>.

No relatório apresentado a “*Congregação do Instituto Cívico-Jurídico Paes de Carvalho*”, em 1901, que dá parecer favorável à utilização do livro como material de ensino, encontramos as razões pelas quais uma publicação como o “Leitura Cívica” se fazia necessário:

“O empenho tenaz [...] corresponde a uma das mais tristes situações do espírito popular, sob a democracia – a mais crassa ignorância no que diz respeito a homensa às coisas da nossa terra.

“Essa realidade bem cedo impressionou ao illustre propagandista; e, com os insucessos do novo regimen em freqüentes e diversas conjecturas, essa opinião de intruir o brasileiro no que toca aos negocios pátrios e as excellencias republicanas, para lhe prevenir o animo contra os sophismas restauracionistas, que, em summa, não são mais do que a condemnação do presente pelo passado” (OLIVEIRA, p. VII).

Na expressão “*insucessos do novo regime*” podemos ter uma amostra de quão sérias eram as disputas pela cooptação do apoio das massas populares a perpetuação da república no Brasil. O autor de *Leitura Cívica*, Virgílio Cardoso de Oliveira, relata que a idéia para elaboração do livro surgiu durante uma viagem ao Distrito Federal, quando por ocasião de uma conversa descontraída com um dos passageiros: “*joven, insinuante, delicado, cuja conversação attrahente me fez passar despercebidas algumas horas*” (p. XIV), quando percebe que o mesmo apesar de demonstrar possuir *conversação atraente* era ignorante quando se tratava de questões políticas: “*Convenci-me que o meu delicado interlocutor era quasi ignorante em taes assumptos, que, aliás, devem ser bem conhecidos por todos os cidadãos*” (p. XIV). Apesar de demonstrar afinidade com os acontecimentos históricos europeus era um “*perfeito hospede na historia pátria, em suas gloriosas tradições republicanas*” (p. XIV). Conclui que seria a ignorância política a grande culpada por acontecimentos desastrosos como o que ocorrera em Canudos, no estado da Bahia.

“Foi ella, essa triste cegueira do espírito, que fez um punhado de inconscientes conceber a santidade de um homem que outra superioridade não tinha em si, a não ser a de um elevado poder de fascinação.

“Foi ella, que, entre outros factos terríveis d’essa titânica e cruenta pugna, nos deu o compungentissimo spectaculo, de uma pobre mulher, que, intimada a abandonar uma casa incendiada, apertou contra o seio o filho que carregava, e com elle lançou-se ás chamas, bradando - «Viva o nosso Bom Jesus!».

<sup>57</sup> OLIVEIRA, Virgílio Cardoso de. *Leitura Cívica, apontamentos históricos e notícia sobre a Constituição Federal*. Secção de Obras d’ A Província do Pará, 1900.

“E, como era natural, o fanatismo facilmente converteu-se em anti-republicanismo inconsciente, pois a República entre eles era tida por uma «emanação do inferno» – uma vez que separava a Igreja do Estado”. (OLIVEIRA, 1900, p. XV).

Parece ser recorrente em diversos autores dos primeiros anos da república atribuir ao fanatismo qualquer espécie de manifestação popular contrária ao regime, enquanto aquelas saídas das esferas com maior influência política e intelectual é considerada mesquinha, capricho ou puro despeito, pois a queda da monarquia seria um fato histórico inevitável.

“A proclamação da República era fatal, pois as coroas estão condenadas no novo continente, e a Pátria precisava entrar na frente erguida no grande seio da América republicana.

Entretanto, os descontentes, os despeitados, ou aqueles que, por índole, ou por capricho, querem ver luzes onde somente ha trevas, para amesquinhar o brilho ingente da rutilante estrella que a 15 de Novembro de 1889 surgiu em nosso firmamento político, fazem-n’á provir unicamente de uma «sedição de quartéis», como, por escarneo, denominam aquelle incruento e patriótico movimento político” (OLIVEIRA, 1900, p. XXIII).

A tentativa é claramente a de construir uma nova memória nacional que tem no pensamento republicano sua verdadeira identidade. Daí termos a elevação de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, um dos líderes da Inconfidência mineira ocorrida no século XVIII, a condição de mártir, com direito a uma iconografia que lhe confere longos cabelos e barba, a semelhança de um messias. Em 1917, em Belém, a rebelião pernambucana de 1817 é comemorada como sendo uma sublevação de cunho republicano. Luiz Romano, no discurso sobre Theodoro Braga, faz referência as comemorações de 1917:

“[...] nesse dia 6 de março de 1917, – data centenária da revolução pernambucana de 1817, o “Estado do Pará”, sob o título 1817 – 1917, publica longo editorial, ilustrado com os retratos de Domingos José Martins, brigadeiro Barbosa de Castro e dr. José Luiz de Mendonça, abordando a magnitude da data e assim finaliza: “Pernambuco deve ter orgulho em festejar esta gente magnífica e esta época de ouro, da sua e da nossa história. Mais do que o suplício de outros mártires, estes renegaram sangrentamente o solo da pátria e a fizeram grande, digna, honrada, liberal, próspera, amiga e amada, porque souberam que só na alma pegajosa de seus algozes, aferrados às leis, vassallos do governo, violentos, arbitrários, grosseiros e comprometedores de seus patrões, encontrariam as sentenças iníquas que os arrancaram a vida, é certo, mas lhes deram, para todo o sempre, ao lado do martírio que edifica, a imortalidade que eterniza”” (ARAÚJO, 1972, p. 167).

A revolução de 1817, que durante o império foi visto como a disputa de dois grupos políticos pelo poder local, ganha no alvorecer do século XX um caráter quase místico, no qual os agentes insurretos configuram-se como mártires da liberdade, perseguidos por *vassallos do governo* condenados a *sentenças iníquas*. As palavras são elaboradas de forma a estabelecer uma memória dos acontecimentos em que seja possível fazer as seguintes associações: República com liberdade, progresso, ordem, história, por um lado, e Monarquia

com atraso, violência, desordem, ignorância, fracasso. Dessa forma, à medida que a república se consolida com base na propaganda que vincula de forma monolítica as questões sociais e políticas como sendo resultado da oposição de conceitos monarquistas e republicanos, vemos o surgimento de uma *cultura política* que mascara e oculta as mazelas sociais que afligiam o país; as disputas que consolidam o estado nacional republicano seja pelo princípio da espada ou na política dos governadores “[...] inviabiliza avanços significativos no processo de construção da cidadania no período compreendido entre 1889 e 1930” (Lage, 2003, p. 119).

Pelos documentos do período os movimentos de Canudos e Pernambuco são explicados com base em preceitos ideológicos bem definidos, que visavam à aceitação de uma realidade política sem necessariamente discutir criticamente a realidade em volta, estabelecendo com isso uma memória e conseqüentemente uma cultura e identidade nacional que desvincula a atuação política com a realização efetiva de ações para a maioria, como seria de esperar numa democracia de fato. Mas isso de modo algum ocorre sem tensões e conflitos.

Theodoro Braga, para além das aparências de intelectual bem comportado tão pontuado no discurso de Luiz Romano, era um artista as voltas com as adversidades de sua realidade. Sua atuação no campo educacional, como tributário da crença no ensino das artes para o desenvolvimento da racionalidade, entram em choque com novas teorias sobre a arte e a educação em desenvolvimento a partir da década de 1920, especialmente após a semana de Arte Moderna de 1922.

“Mário de Andrade e Anita Malfatti foram os introdutores das idéias da *livre-expressão* para a criança. Anita, orientando classes para jovens e crianças em São Paulo, e Mário de Andrade promovendo programas e pesquisas na Biblioteca Municipal de São Paulo, escrevendo artigos a respeito em jornais e introduzindo no seu curso de História da Arte, na Universidade do Rio de Janeiro, estudos sobre a arte da criança” (BARBOSA, s. d., p. 44,45).

Contrário a perspectiva modernista em relação à arte, Theodoro Braga defende a livre expressão fundamentada no rigor de estudos preliminares de matemática e geometria, não na subjetividade psicologizada. Ou seja, a arte deveria a manter um estrito vínculo com a lógica científica aos moldes de um estilo neoclássico. Importe neste ponto é salientar que tanto modernistas como os simpatizantes da arte nova empenhavam-se na superação dos graves desdobramentos sociais decorrentes tanto das políticas de embelezamento e comportamento das cidades, impostas no início do século XX, que foram incapazes de promover ou atingir os objetivos de melhorar a qualidade de vida da maioria, como do

colapso econômico e político-ideológico de proporções internacionais pós 1918, culminando nos anos de 1920 com a eclosão de inúmeras manifestações de cunho contestador e libertário.

Estudar a tela *Fascinação de Iara* é tentar fazer o percurso de um artista que vive mais que a mero interesse pelo belo, como tenta dar a entender Luiz Romano, em seu discurso no IHGP de 1967, que nos comentários sobre as belas formas da Iara, procura sempre entender a presença de corpos nus de mulheres como um mero capricho, uma excentricidade dos artistas pelo belo, deixando escapar um preconceito bem parecido aos contemporâneos de Braga que rejeitam seu *scena de inquisição* em 1908 e impedem posteriormente uma *leitura* mais ampla da tela *Fascinação de Iara*. Sendo este o ponto nodal de nossa discussão: entender a sociedade a partir do quadro e não o contrário.

“Sob o impacto da beleza, muitas pessoas sentem um irresistível, mas malfadado impulso para escrever... Esta espécie de escrito é importante, mas não é o único modo pelo qual a história da arte pode ser abordada. Ao invés de fazer uma grande obra de arte seu tema central e tentar explicá-la por meio das circunstâncias sociais e políticas da época, o historiador deve reverter o processo e examinar as obras de arte para aprender algo das épocas que as produziram, algo sobre as necessidades oníricas e formais dos homens, que variam tão enigmáticamente de uma época para outra” (CLARK, 2003, p. 16).

Assim temos o quadro: a bela figura (no sentido mais contemporâneo de Braga) da deusa-mulher Iara ou Uiara, da cosmogonia indígena, no fundo de um lago entre Vitória-régias<sup>58</sup> – parece haver uma estreita relação desta ambientação com outro quadro de Braga: “o lago da Vitória Régia” – sendo admirada/desejada por um observador agachado as margens da lagoa. Nele podemos sentir uma atmosfera muito próxima dos ideais estéticos atribuídos a figura feminina, mas parece haver uma intenção não explicitada.

Seria esse quadro a proposição para um novo modelo social no qual os elementos que anteriormente serviam apenas como motivos ornamentais, imersos junto a natureza selvagem, adquirem cada vez mais presença como sujeitos? Como sabemos, os indígenas do quadro “*A fundação da Cidade de Belém*”, apresentado publicamente em 1908, servem apenas para pontuar a mudança para um estágio do processo civilizador iniciado com a chegada dos portugueses, sem muita importância para a constituição de uma nova e melhor

<sup>58</sup> Subs. fem. – planta aquática (*Victoria regia*), da fam. das ninfeáceas, nativa da América do Sul, de rizoma vertical, folhas planas formando um disco circular de quase 2 m de diâmetro, flores solitárias, brancas e suavemente aromáticas, e bagas globosas; as sementes são feculentas e comestíveis; apé, forno, forno-d'água, forno-de-jaçanã, forno-de-jacaré, iapunaqueuapê, iaupê-jaçanã, jaçanã, maruru, milho-d'água, milho-de-água, mururé, rainha-do-lago, rainha-dos-lagos, uapé, uapê, vitória-regina (cf. definição do dicionário Houaiss da língua portuguesa).

realidade, estando mesmo fadados a completa extinção, uma genuína peça de museu. Entretanto, em *Fascinação de lara* não observa a chegada do estrangeiro, olha-se para seu próprio interior, para dentro de si mesmo.

Talvez, ao fazer o percurso para a definição de um novo quadro que representasse a realidade, o pintor passasse a imaginar-se como uma espécie de renascentista à Leonardo da Vinci: buscando novas experimentações pictóricas a partir do estudo rigoroso dos tipos e das formas aliado a inventividade imaginativa.

“Quando você caminha fora de casa (diz ele ao pintor), cuide de observar e considerar as atitudes e expressões dos homens quando falam, argumentam, riem ou brigam: seus gestos e dos que o apóiam ou olham; e anote-os com poucos traços no pequeno livro que deve carregar sempre consigo [...].

“Não me impedirei (diz ele) de incluir entre esses preceitos uma idéia nova e especulativa que, apesar de parecer trivial e quase risível, é, todavia, de grande ajuda para estimular o espírito de invenção. Trata-se disto: você deveria olhar certas paredes manchadas pela umidade ou pedras de cores variadas. Se tiver que inventar algum cenário, será capaz de ver nelas semelhanças com as paisagens divinas, adornadas com montanhas, ruínas, rochedos, bosques, vastas planícies, colinas e vales de grande variedade; e também verá ali batalhas e figuras estranhas em violenta ação, a expressão dos rostos, e as roupas, e uma infinidade de coisas que será capaz de reduzir a suas formas completas e exatas. Nessas paredes acontece o mesmo que com o som dos sinos, em cujas badaladas você pode encontrar cada palavra que puder imaginar<sup>59</sup> (CLARK, 2003, p. 160; 163,164).

Ao observarmos a coleção de fotografias de uma caderneta contendo desenhos de Theodoro Braga, que se encontram no museu da Universidade Federal do Pará, pude ter a dimensão do primeiro conselho de Da Vinci aos pintores. Quanto ao segundo conselho, é possível pela observação da tela *fascinação de lara* que ao invés de nuvens, rochas e infiltrações em paredes, os contos populares amazônicos (cada vez mais explorados pelos intelectuais de diversos segmentos) tenham servido de inspiração para a criatividade do artista. O seu *caleidoscópio pictórico*<sup>60</sup> aparece de forma cada vez mais unificada – sendo isto o que poderíamos chamar de subjetivo em sua pintura. Pela necessidade de dar uma *anima* ao contorno visual das personagens o pintor busca no imaginário romântico, como já o faziam os literatos, seu motivo para a composição. Está talvez seja a melhor aproximação com o *fato cotidiano*, impraticável em 1908.

“Não bastava, no entanto, representar a humanidade da terra, era necessário conhecer em detalhes o mundo natural, no que exibia de mais específico da Amazônia, como na *Vitória Régia*, observada nos jardins aquáticos do Museu Goeldi. [...] Com efeito, o trânsito entre a história natural e a história da civilização

<sup>59</sup> Citação do *trattato* sobre pintura de Leonardo Da Vinci.

<sup>60</sup> Catálogo da exposição “A fundação da cidade de Belém”. Museu de Arte de Belém – MABE. Belém: PMB, 2004, p. 74.

era uma constante nos volteios do artista. Aparentemente sem sentido, essa mistura de temas e técnicas no interior de um mesmo salão nobre, indica, antes de tudo, o quanto nossos parâmetros atuais são profundamente limitados para interrogar o passado – se não levamos em conta as exigências e lógicas específicas dos sonhos políticos de então” (FIGUEIREDO, 2004, p. 76).

Outro importante pormenor relacionado a pintura de *Fascinação de Lara* é sua semelhança com o quadro “Ofélia”, datado de 1852, de John Everett Millais (1829-1896), especialmente no posicionamento e atitude dos braços, além do olhar do modelo. Tido como um dos precursores da confraria Pré-Rafaelita de 1848, que buscavam inspiração nos pintores primitivos da Itália, representa a imagem idealizada da mulher trágica, predominante na pintura romântica. Quando aliamos isto às tendências Fauvistas – presente em pinturas como “Curupira” de Manoel Santiago – percebemos que Theodoro Braga fazia uma releitura de tudo isso para compor sua própria concepção para a arte de interiores<sup>61</sup>.



Fig. 9 – John Everett Millais: “Ofélia”, 1852.

Há, portanto, uma intencionalidade que ultrapassa qualquer especulação de caráter estritamente artístico. É uma especulação não somente pela vinculação entre história e natureza, mas também por um distanciamento de crenças desenvolvidas durante os primeiros anos da década de 1920 de vincular a realidade com ideais

surrealistas. A alegorização da história é uma premissa na tentativa de se estabelecer um novo conceito para a identidade nacional. Está presente tanto em *Macunaíma* quanto em *fascinação de Lara*, mas em cada um dos casos a finalidade desta alegorização nos conduz a conclusões esclarecedoras quanto ao posicionamento e as opções dos intelectuais impelidos pelas premissas modernistas dos primeiros anos do século XX acerca das relações entre indivíduo e a sociedade – tendo em vista novas realidades de cunho pluralista que passavam a tomar corpo naquele tempo, principalmente por conta da aceitação de novas formas de classificação dos grupos: operários, feministas, comunistas, anarquistas, liberais, conservadores, dadaístas, surrealistas, etc.

Mário de Andrade parece estar especialmente preocupado em como sua obra *Macunaíma* será percebida em relação à crítica. Nas diversas cartas que escreve falando sobre

<sup>61</sup> Sobre tais considerações ver o artigo: ROSA, Márcia Valéria Teixeira. “Arte e literatura na pintura do século XIX: algumas considerações”. In: *19&20 - A revista eletrônica de Dezenove Vinte*. Volume I, n. 2, agosto de 2006. Texto disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>.

o livro, pontua o desejo de que sua obra não seja objeto de grandes especulações, pois que a mesma não havia sido pensada como tese, mas como uma espécie de desabafo e brincadeira.

“Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático. “Quanto às intenções que abordaram o esquerzo, tive intenções por demais. Só não quero que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã. Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber entre Macunaíma e o homem brasileiro [...]. É o herói desta brincadeira, isso sim, e os valores nacionais que o animam são apenas o jeito dele possuir o "Sein" de Keiserling, a significação imprescindível a meu ver, que desperta empatia. Uma significação não precisa de ser total pra ser profunda. E é por meio de "Sein" (ver o prefácio do tradutor em *Le monde Qui naíut*) que a arte pode ser aceita dentro da vida. Ele é que fez da arte e da vida um sistema de vasos comunicantes, equilibrando o líquido que agora não turtuveio em chamar de lágrima” (ANDRADE, 1928)<sup>62</sup>.



Fig. 10 – Theodoro Braga

As críticas lançadas por diversos segmentos da *intelligentsia* brasileira contra os habitantes do interior do Brasil de serem atrasados, indolentes e extremamente libidinosos, tendo em vista, entre outras coisas, seu afastamento dos centros urbanizados e saneados, é invertida por Mário de Andrade: nas metrópoles é que estariam as verdadeiras mazelas de nossa sociedade. Compara o brasileiro a um rapaz de vinte anos: “*a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma*”<sup>63</sup>, que deveria naturalmente com o tempo adquirir maturidade e alcançar um estágio civilizado, mas que é atrofiado pelas exigências de uma classe que se diz intelectualizada e insiste em impor um padrão que não se adequa a nosso meio.

Segundo a crítica formulada por Andrade, não precisaríamos de um projeto de *unho educacional* direcionado aos indivíduos autóctones; considerando as crenças numa relação entre homem e meio para a definição de um caráter moral ou civilizado o que se propunha era uma ação de *unho institucional* para *integrar* a tradição (representada pelo natural da terra) com a realidade do *mundo do trabalho* ou progresso, representado pelo

<sup>62</sup> Exceto do prefácio da edição de 1928.

<sup>63</sup> Exceto de um prefácio inédito escrito imediatamente depois de terminada a primeira versão.

homem burguês. Ao mesmo tempo, tal forma de pensamento se fazia representar em novas políticas de relacionamento com as nações indígenas através da criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1910.

“O primeiro regulamento interno do SPI consta no próprio ato de sua criação e diz respeito à filosofia geral do órgão, ao modo geral de instalação de inspetorias regionais, visita as áreas indígenas, edificação dos postos indígenas e modo de tratar com os índios. [...] O Código Civil de 1916, apesar das objeções feitas pelo grande jurista Clóvis Beviláqua [...] exonerou o índio da condição de órfão e da tutela dos juizados respectivos, mas o consignou como pessoa de capacidade civil restrita, equiparado aos menores de 21 anos, aos pródigos e as mulheres casadas”. (GOMES, 2002, p. 286).

De forma geral, prevalecem as visões românticas de se considerar o índio como bom, ingênuo, *criança grande*, incapaz de qualquer vilania, perpetuadas nos romances de José de Alencar e Gonçalves Dias. Mas pelo *olhar* republicano o homem do interior adquire reconhecimento como indivíduo, sendo necessário haver sua integração a massa de brasileiros agricultores, o que nem sempre era aceito pelo senso comum. Isso pode ser percebido tanto em Mário de Andrade como em Theodoro Braga. O que parece ser motivo de controvérsia em tais autores é a forma como imaginavam agregar tais indivíduos.

Macunaíma é, como afirma seu autor, um indivíduo sem nenhum caráter<sup>64</sup> que inicialmente restringido ao seu habitat parece evoluir *naturalmente* para um estágio civilizado, mas que ao contato com o homem urbano fica impedido de progredir e fundar uma civilização autenticamente brasileira. Esse impedimento em progredir como povo seria na verdade o resultado da *importação* do decadente modelo cultural europeu, já condenado por Splenger, que só poderia ser superado pelo reconhecimento e aceitação da autonomia cultural baseada nas tradições de nossos primeiros habitantes.

Ao desfecho de sua trama, Mário de Andrade condena seu herói ao “*campo vasto do céu*” depois de sucumbir as dentadas de uma europeizada Iara que lhe esfacla o corpo, desfigurando completamente suas feições e suas esperanças de formar uma civilização autêntica quando lhe rouba a muiraquitã que havia recebido de Ci, a mãe do mato. Em outras palavras, a cultura do Europeu (representada por uma Iara ou Sereia) nos desfigura e nos aparta de qualquer ligação (possibilitada pelo muiraquitã) com a autêntica natureza (Ci – mulher, amazona, representando ao mesmo tempo o bem e o mal).

---

<sup>64</sup> Como vimos em citação anterior o caráter aparece neste contexto como sinônimo de ingenuidade (vide citação nas páginas 51,52).

No quadro de Theodoro Braga tais elementos reaparecem de forma completamente diferente. Até representam as mesmas associações, mas de modo algum corroboram com a tese defendida por Andrade. Ali vemos o índio apartado da natureza o que já representa uma mudança em relação a sua “*fundação de Belém*”, quando o mesmo é parte inseparável do meio, mas essa natureza só pode ser contemplada e utilizada quando domesticada. Isso fica claro quando atentamos a disposição trigonométrica das vitórias-régias interpostas entre o expectador e seu objeto de *fascinação*. A Iara (natureza) não representa nenhum perigo quando mediada pela razão, existe de fato certa calma entre os olhares que se entrecruzam por entre as águas límpidas da lagoa<sup>65</sup> delimitada por uma mureta sobre a qual se debruça tacitamente o observador.

Numa outra possibilidade, também poderíamos entender a disposição das vitórias-régias em forma de triângulo como sendo o muiraquitã (também representado de forma triangular) intermediando o encontro. Juntamente com a água, a muiraquitã serviria como uma espécie de elo que liga dois mundos: o racional e o onírico, representados também pelas figuras masculina (o índio) e feminina (a Iara), tendo como resultante o surgimento de uma civilização – o *povo* brasileiro.



Fig. 11 – Theodoro Braga: “Castidade”, c. 1905.

Tudo isso demonstra que para o mundo saído da primeira guerra mundial, permeado pelas descobertas no campo da psicologia, a opção por alternativas político-ideológicas recebem um tratamento peculiar, que dependem da formação e experiências de cada grupo. A década de 1920 foi extremamente questionadora: greves operárias, movimentos tenentistas, estados de sítio, prisões e deportações arbitrárias. Nestas circunstâncias, as manifestações pictóricas podem ser vistas como o resultado de uma mudança no modo de pensar e posicionar-se no mundo, mas também como uma forma de resistir a qualquer mudança.

“Criaram-se, assim, sucessivos ajustes e adaptações, para concertar as “redes furadas”, sínteses que variavam de acordo com a região, os grupos sociais e as épocas em que se realizavam. Daí também surgiram, continuamente, experiências individuais e coletivas que mesclavam interpretação, improvisação e cópia fascinada. [...] O fio linear de um relato sem dúvida expressa mal a multiplicidade, a irredutibilidade e a simultaneidade dos processos”. (GRUZINSKI, 2003, p. 410).

<sup>65</sup> Compare isso com os comentários do professor Aldrin Figueiredo na página 76 do catálogo da exposição *A fundação da Cidade de Belém*, ocorrida em 2004, no Museu de Arte de Belém – MABE.

Por meio de uma historiografia renovada é possível discutirmos os acontecimentos que culminaram na implantação do Estado Novo no Brasil. Longe de expressar uma vontade hegemônica, a vontade de mudar reflete uma complexa teia de esperanças e os sonhos. A pintura de Theodoro Braga pode ser tomada como uma forma de manifestação de cunho modernista para a redefinição da identidade nacional brasileira também compartilhada por diversos de seus contemporâneos. Assim, *fascinação de Iara* quando exposta em 1929 ao lado de diversas outras obras de cunho regionalista, constitui-se numa *mensagem* em meio a tantas outras daquele tempo, que permanece oculta para muitos e pede por maiores esclarecimentos.

Podemos ainda avaliar como as estruturas ideológicas moldam o tratamento dispensado pelos autores a suas personagens femininas: Theodoro Braga concebe a mulher civilizada como o resultado da aplicação dos preceitos educacionais, comumente encontrados em livros manuais de variada natureza (ficção, ciência, etiqueta, histórico, religioso) que induzem a um comportamento casto e submisso<sup>66</sup>.

“obra magnífica, que é a figura de u’ a mulher moça, bem trajada, e corretamente bem posta (sentada), vestido compridíssimo, rodado, com saia de refolhos, chapéu, luvas, corpete até o pescoço, mangas compridas, etc., tudo de alvíssimo linho a brilhar ao sol, numa apresentação irrepreensível (são de assinalar os efeitos artísticos das múltiplas dobras do vestido), rósea a carnação das faces” (ARAÚJO, 1967, p. 223).

Mário de Andrade, por outro lado, seguindo tendências futuristas, vê a adesão feminina aos propósitos civilizadores como o resultado da aplicação da força coercitiva sobre seus corpos: É por meio da violência que Ci cede e depois se submete a Macunaíma. Ao invés de frágil e recatada no comportamento, a mulher é bem mais a personificação do mundo selvagem e voluptuoso do Brasil.

O que a princípio seria uma manifestação pela independência e liberdade das mulheres frente a sociedade machista do início do século, nada mais é que a reafirmação dos perigos que a figura feminina representa ao bem estar da civilização e de como deveria ser tratada pelos homens para se submeterem as regras sociais e sexuais. As diversas novelas escritas, embaladas numa perspectiva psicológica, reafirmam práticas misóginas postas a prova pelo novo contexto social do início do século XX.

---

<sup>66</sup> A idéia está bem expressa no quadro “Castidade”, pintado por volta de 1905, que retrata uma mulher cabisbaixa, reflexiva, de ombros caídos, dando a idéia de fragilidade e recato.

## Conclusão

A massificação social, imposta pela industrialização, acaba tendo grande peso sobre o fazer artístico no início do século XX. A partir de 1910, percebe-se uma tendência vanguardista na arte, antecipando a transformação da sociedade ao ritmo da produção industrial: “[...] em substância, a arte permanece como a única atividade individual numa cultura de massas ou então chega mesmo a negar-se a si própria e prefere suprimir-se a participar de uma situação cultural considerada negativa” (ARGAN, 1995, p. 29). Distinguem-se duas principais tendências em relação à cultura de massa: os construtivistas e os artistas metafísicos. Ainda muitos outros permanecem desconectados destas tendências, no que ficou conhecido com a *école de Paris* (1910 – 1940). Entre os construtivistas, predominava uma visão positiva em relação à situação social. Já entre os metafísicos, dos quais se destacam os surrealistas e Dadas, a massificação dos homens tirava-lhes sua própria essência. No contexto do início do século XX a pintura passa a ser não apenas a percepção visual do meio, mas o veículo de uma consciência sobre a realidade. “[...] a história da arte torna-se assim a história das formas, a pesquisa versa a estrutura dos dados visuais puros” (ARGAN, 1995, p. 56); é colocada lado a lado com a poesia, em que o importante são as imagens verbais, a sonoridade das palavras. A arte passa a reivindicar uma comunicação emotiva, estimular uma consciência. Por exemplo, o cartaz passa a ser utilizado não apenas como algo a ser admirado, mas como algo que influirá na decisão de ir a uma peça ou comprar um produto. O objetivo não é a representação, mas a comunicação (*Arte Nova*).

Independente das tendências construtivistas ou surrealistas é comum tentar estabelecer uma relação vital entre as atividades artísticas e as atividades sociais. A diferença se faz quanto às perspectivas: os construtivistas fazem arte *para* a sociedade, já os surrealistas fazem arte *na* sociedade. “[...] o móbil é sobretudo moral, e o objetivo é o de reduzir o artista, como interprete de um ethos popular, à seriedade e a honestidade de um trabalho manual, próprio de um artesão” (ARGAN, 1995, p. 82). A produção artística caracteriza-se sob dois aspectos: o artista como autodidata, livre das influências acadêmicas e atuando em oposição a esta: fazer arte com uma *intencionalidade* (poética) sobre a cultura, e criticamente em relação ao passado. Acreditava-se que as formas artísticas

“[...] são portadoras das noções fundamentais de espaço e de tempo que formam a experiência comum de determinado grupo étnico: tese que descende da *volkspsychologie* de Wundt e que, sob outros aspectos, se ligava ao populismo e a

revalorização romântica da arte e da literatura populares” (ARGAN, 1995, p. 82, 83).

Entre 1911 e 1915 verifica-se a passagem decisiva do *figurativo* para o *abstrato*; o populismo e a arte popular são recorrentes em quase todos os maiores artistas da Europa oriental. Surgem, basicamente, duas correntes artísticas: uma que nega qualquer relação entre arte e história (ex. cubismo), neste caso o desenvolvimento artístico se dá independentemente da história, está presente em todas as civilizações, não *evolui*. Na verdade, ocorre uma busca pelo primitivismo. A outra corrente, de cunho construtivista

“[...] é de que a arte é uma atividade social, da qual a sociedade encarrega alguns especialistas, os artistas: de forma diferente da matemática e da ciência, que tem uma história própria, não existiria uma história da arte, mas apenas uma história “social” da arte (Hausser) ou, mais precisamente, uma história da sociedade que a arte reflecte e documenta” (ARGAN, 1995, p. 86).

Os artistas que ansiavam por uma arte moderna, genuinamente brasileira capaz de edificar um imaginário que sustentasse a *identidade nacional*, buscaram inspiração principalmente na variada temática brasileira: a fauna e a flora, os fatos históricos eleitos para serem preservados pela memória coletiva nacional, os regionalismos e as paisagens arquitetônicas. Vislumbravam a construção de um país que pudesse de fato espelhar a intenção que eles imaginavam: seus ideais passaram a ser vinculados as mudanças na estrutura política, já ansiada por diversos segmentos sociais. Muitos dos que participaram da semana de 22 chegam a participar ativamente da tomada do poder em 1930 e depois acabam ocupando cargos no governo, como é o caso do próprio Mário de Andrade. Tal processo de ruptura não se dá como muitos acreditam pelo puro mimetismo de estilos vanguardistas vindos da Europa ou Estados Unidos.

Numa carta escrita em 1970 e endereçada ao escritor paraibano Joaquim Inojosa, o poeta José Sampaio De Campos Ribeiro (um dos precursores do movimento modernista no estado do Pará, que em 1921 se congregava no grupo conhecido como “os ansiosos” e a partir de 1923 passam a publicar a revista “Belém Nova”) delinea como novos estilos eram percebidos no meio artístico paraense:

“A inquietação dos moços naquela década de vinte teve aspectos semelhantes em várias latitudes. (...)

“Nós, por aqui, não nos situamos em campos opostos *novos* e *velhos*. Os modernistas mais avançados, como Eneida [de Moraes] e Bruno [de Menezes], nunca receberam qualquer crítica mordaz. Na verdade, só de uma pilhéria contra o espírito novo tenho lembrança. (...)

“Bem, isso no campo literário. No campo das artes plásticas, bem diferentes sopravam os ventos...” (REGO, 2004, p. 87, 88).

A tentativa de ruptura com antigos padrões europeus de arte não é progressiva nem linear, é antes de tudo complexa e marcada por avanços e retrocessos. Entre 1870 e 1912 em Belém do Pará, e a região amazônica de forma geral, mantém uma estreita ligação com os centros europeus por conta do comércio da goma elástica. Motivados pelas discussões positivistas acerca do desenvolvimento arquitetônico promovido pela burguesia industrial européia, assim como ocorre em outras capitais brasileiras, os políticos locais promovem um extenso programa de urbanização na cidade. Concomitante as mudanças estruturais as mudanças no desenho da cidade também operam mudanças de outra natureza, provocando uma crise nos valores que promovem as identidades. O antropólogo francês Marc Auge defende que no decorrer do século XX, com os estudos sobre a *pluralidade social interna* (possibilitadas pelos estudos do marxismo e da psicanálise) torna-se possível o estudo de uma “[...] consciência aguda, e também contraditória, de uma total relatividade da identidade individual” (AUGÈ, 1994, p. 93).

Na continuação de sua carta a Joaquim Inojosa, De Campos Ribeiro relata os apuros de dois pintores italianos, os irmãos Nicola e Giovanni De Caro, ao exporem pinturas de tendência Futurista. A rejeição aos quadros dos italianos bem lembram o episódio ocorrido no *foyer* do Teatro da Paz, por volta de 1908, quando a tela *Scena de Inquisição*, de Theodoro Braga, é rejeitado por uma sociedade ainda muito influenciada pelo romanismo do Bispo D. Macedo Costa. A resistência do público demonstra que a produção artística brasileira não é uma simples transposição de estilos artísticos ensinados na Europa. Ocorre uma releitura capaz de tocar de forma positiva o gosto local.

Quando consideramos o conjunto de significações que o ciclo econômico da borracha implica para a formação e produção intelectual na região amazônica chegamos a compreender a profundidade das afirmações de Marc Auge citadas mais acima. O legado material deste período, em forma de patrimônio arquitetônico, ainda é capaz de provocar nos moradores da cidade um forte sentimento de nostalgia entre a população, como nos chama a atenção o professor Fábio Fonseca de Castro da Gama<sup>67</sup>, que em sua tese de mestrado<sup>68</sup> dia que no imaginário local persiste a idéia de uma “era da borracha”.

---

<sup>67</sup> Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Pará, onde ministra as disciplinas Teorias da Comunicação e Estética e Cultura Contemporâneas.

<sup>68</sup> "A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da periferia da Modernidade", dissertação de mestrado, orientada por Benedito Nunes. UnB, 1995.

“A "Era da Borracha", sempre é bom lembrar, não existia em seu período histórico. Havia, sim, a certeza da economia próspera e a produção snica-discursiva de então. Essa é a primeira evidência da ilusão discursiva que permeia o termo "Era da Borracha". Aquele tempo somente se torna "Era da Borracha" quando precisamos, em nossos tempos de sujeitos sucessivos, definir e proteger nossos sonhos e nossas melancolias de fausto, apogeu e queda. Nesse sentido, creio, posso dizer que "Era da Borracha" é um lugar de produções snicas, que incorpora o passado de uma forma imaginativa” (GAMA, 1995)

Em estudos contemporâneos envolvendo as relações de arte e sociedade encontramos um consenso entre diversos autores que consideram a arte um poderoso instrumento de convencimento para determinadas realidades, fazendo perdurar por gerações uma determinada idéia – como a que existe entre nós quando pensamos em belle poque<sup>69</sup>.

“Como os fatos urbanos são relacionáveis as obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente, esse nível é coletivo no primeiro caso e, individual no segundo, mas a diferença é secundária, porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público, mas é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum” (ROSSI, 1966, p. 19).

Das relações entre imaginação e memória coletiva temos o caráter tpico da arquitetura urbana. Portanto, tanto Argan como Rossi afirmam, de formas particulares, que a cidade é coisa humana, obra produzida por nossas mãos, testemunho de memória e valores, sendo portanto, objeto e fato artístico.

Não se trata de uma afirmação volátil, pensar na história como um produto da imaginação. Arnold Hauser já havia feito fortes ponderações acerca de uma análise histórica com base na psicanálise freudiana, que incorreria numa forma muito limitada de entendimento, mas ele mesmo trabalha a idéia de um possível alargamento do conceito de psicologia quando aplicado a questões sociais. É preciso levar em conta que o imaginário tem

<sup>69</sup> “[...] no dia 29 de agosto de 1993, durante o ciclo de palestras *"Cidade em Pedacos"* (esse nome é referencial, observe-se), promovido pelo Museu da Universidade Federal do Pará e pelo Arquivo Público do Pará, a prof. Maria de Nazareth Sarge apresentou em público sua dissertação de mestrado, que tinha como tema a urbanização de Belém durante a intendcia de Antnio Lemos, ou seja, no auge da "Era da Borracha". Pois bem, ainda que a pesquisa da professora tenha sido seriamente estruturada, e construída em base crítica sobre a sociedade Amazônica da "belle-poque", foi inevitável que, durante seu discurso, nos limites da sua fala, a professora se detivesse longamente em descrições de detalhes pitorescos da "urbanidade"  qual se referia. E isso foi feito, certamente, com aquiescência e delícia da platéia. Todos reunidos numa sessão de devaneio coletivo, deixando-se levar pelos deliciosos mitos de quem vive Belém, deixando-se embalar na sutileza e na delicadeza de uma alienação que não é política, como definirei melhor em seguida, mas que tem por base semiótica uma desestrutura de referenciais simbólicos, uma "mala affectatio per insequentia rerum", dizendo melhor. Nessa palestra, os momentos críticos ao ciclo, os quais foram expostos com justo uso de dados sociogrficos e calcados numa verificação da "história dos oprimidos", por parte da expositora, cederam seu lugar de contundentes  velha crise mítica de Belém: o pensamento fatal: "que injustiça perdermos aquilo tudo... de quem é a culpa?... nossa?... do capitalismo mundial?... do pequeno depreendimento industrializador das nossas elites?..." (exceto retirado de CASTRO, Fábio Fonseca. *A Representação da Cidade de Belém no Imaginário e na Literatura de seus Espectadores ao longo do Século XX*. Artigo eletrônico de: <http://www.geocities.com/CollegePark/Field/2776/artig4.htm>.

uma estreita relação com a realidade em volta. Mesmo o que chamamos inconsciente é composto por elementos do consciente; não podemos supor que alguém sonhe com algo ainda não teorizado, por mais original que este sonho possa parecer.

“O cérebro não contém elementos de importância artística que não fossem conquistados, experimentados ou desenvolvidos conscientemente, mesmo que algumas das ligações entre as suas origens e as suas formas finais tenham sido, mais tarde, recalçadas e esquecidas. Os símbolos podem surgir de fontes das quais um indivíduo está, temporariamente, inconsciente; não são produtos do inconsciente” (HAUSER, 1988, p. 47, 48).

Podemos, assim, perceber a cidade sob dois aspectos: a cidade objetiva, material e a cidade onírica, produto da construção imaterial, proveniente das leituras feita por seus intelectuais, e que tentavam corporificar suas idéias por meio de periódicos literários em jornais, livros, revistas e artes plásticas. A historiografia, produzida a partir da análise semiológica, nos tem agraciado com uma grande leva de trabalhos que analisam como o discurso construído pelas elites e materializados na arquitetura, na arte e literatura, influenciaram nossa percepção histórica dos acontecimentos. Hoje, como já me referi anteriormente, a cidade de Belém e arredores, onde ocorreram mudanças arquitetônicas propiciadas pelo conceito *belle époque* do início do século XX, ainda perdura a memória de que este projeto intelectual imposto pelas elites políticas e intelectuais da região aparentemente foi absorvido pela população sem maiores tensões e constrangimentos. Este passado remete a idéia de fausto e opulência, de uma urbanidade delirante e cosmopolita.

Não são raras as ocasiões em nossa história recente de falas ritualizadas, vinculando nosso caráter identitário a uma “Era” ou “tempo” original, que nos distingue como povo. Numa destas, em 1967, o ocupante da cadeira nº. 39, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, do qual é patrono Theodoro Braga, faz questão de assegurar “*Esta terra foi manancial, foi pródiga de excelentes pintores*” (Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 211). Um pouco antes, no mesmo discurso, o orador, Dr. Luiz Romano, ainda cita os grandes colecionadores da região:

“Entre galerias particulares destacavam-se estas pinacotecas: dr. Paes Barreto, 140 quadros; dr. Afredo Souza, 100; dr. Brito Pontes, 100; dr. Eládio Lima, 60; dr. Artur Lemos, 60; dr. Firmo Braga, 45; dr. José Malcher, 35; Tavares Cardoso, 35; dr. Eliseu César, 30; e ainda as coleções do dr. Augusto Montenegro e do senador Antonio Lemos, dr. Tomaz Ribeiro, Barroso Rebelo, Torreão Roxo, Chermont de Brito, Paula Pinheiro, Augusto Pinto, Francisco Miranda, Pedro Fascio, José Porfírio, Jaime Abreu, Manoel Lobato e Albino Coutinho” (IBIDEM, p. 210).

O olhar que lançamos hoje sobre os discursos que promoviam a idéia de uma identidade própria, constituída a partir de uma origem local, poderia ter permanecido apenas o

loco do discurso burguês do início do século XX não fosse à necessidade cada vez maior em descortinarmos os substratos sociais que permanecem penumbrados pela imposição de conceitos ideológicos há muito introjetados em nosso meio, e que marcaram profundamente os homens que viveram e escreveram nos anos pós 1914. O componente *povo* insurge-se inesperadamente na década de 1920, como fruto da nascente organização sindical, provocando um mal estar geral nos estrados mais elevados da burguesia, tornando imperativo um novo enfoque sobre a vida e o ser nacional para integrar as massas: daí o folclore como temática para as obras artísticas. Theodoro Braga, um bem conhecido pintor das efemérides nacionais, também pontua em suas telas, como já havia feito antes<sup>70</sup>, essa redefinição do ser nacional.

Assim, a leitura contextualizada de *Fascinação de Iara* pode ser ampliada para além das perspectivas da arte e incluir a discussão sobre as estruturas de significação que regem a forma como pensamos e encaramos a realidade em volta, demonstrando com isso que o passado é feito por corpos e vozes discordantes.

Em sua composição o *Fascinação de Iara* aparentemente é um típico representante do romantismo vitoriano. Quando posta ao lado de uma pintura como o *Curupira*, de Manoel Santiago, uma tela explicitamente fauvista, pode facilmente ser classificada como retrograda, perdida no tempo e no espaço. Um olhar mais detido, por outro lado, revela sua qualidade e complexidade. O que deixa de expor no pontilhado de cores fauvistas ganha em seu pretexto Pré-Rafaelita, pois como sabemos a Ofélia Shakespereana é impotente, incapaz de impor-se em seu meio social, já a Iara tem a capacidade de intervir e subjugar o mais valentes dos guerreiros, como explica Coutinho de Oliveira.

O quadro assim explicado nos fornece ao mesmo tempo os avanços e permanências que marcam a década de 1920. Se no âmbito social as mulheres ganham voz e movimento como uma Iara, na esfera particular continuam como pálidas ofélias nas águas. Em ambos os casos, também continuam sendo objetos de desejo, tendo corpos bem delineados, como lisos e frios mármore, que atijam paixões e desejos incontroláveis.

---

<sup>70</sup> Sobre isso ver *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908 – 1929*, tese de doutoramento do professor Aldrin Moura de Figueiredo.

*ANEXOS*

“A mãe da D’água” (Rio de Janeiro)

(In: ROMERO, Silvio. Contos Populares do Brasil. Ed. Anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Coleção Documentos Brasileiros; dirigida por Octávio Tarquino de Souza. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954)<sup>71</sup>.

Foi uma vez havia uma princesa, que era filha de uma fada e do rei da Lua. A fada ordenou que a princesa fosse a rainha de todas as águas da terra, e governasse todos os mares e rios. A *Mãe D’água*, assim se ficou chamando a princesa. Era muito bonita, e muitos príncipes se apaixonaram por ela. Mas foi o filho do Sol que veio a se casar com ela, ao depois de ter vencido todos os seus rivais em combate. Quando se deu o casamento houve muitas festas e danças e banquetes, que duraram sete dias e sete noites. As festas foram na casa do rei da Lua, acabadas elas os noivos partiram para casa do Sol. Aí a princesa *Mãe D’água* disse a seu marido que desejava passar com ele e todo ano, exceto três meses, que havia de passar com sua mãe. O príncipe consentiu, porque fazia em tudo a vontade de sua mulher. Todos os anos a *Mãe D’água* ia passar com sua mãe debaixo do mar num rico palácio de ouro e de brilhantes os três meses do contrato. No cabo de muito tempo a nova rainha deu à luz um príncipe. Quando a princesa teve de ir de novo visitar a fada, sua mãe, quis levar o príncipezinho, mas o rei não consentiu; tanto rogou e pediu, que a rainha partiu sozinha, recomendando ao marido que tivesse muito cuidado no filho. Chegando ao palácio da fada, a princesa não a encontrou, porque ela estava virada em flor.

A moça desesperada começou a correr mundo, procurando sua mãe. Então ela perguntou aos peixes dos rios, as areias do mar, as conchas das praias por sua mãe, e ninguém lhe respondia. Tanto sofreu e lastimou que afinal o rei das fadas teve pena dela e perdoou a sua mãe, que se desencantou. Ambas, mãe e filha, se largaram a toda a pressa para casa do rei filho do Sol. Mas tinha-se já passado tanto tempo que o rei, vendo que sua esposa não vinha mais, ficou muito desesperado. Correu então o boato que a rainha tinha-se apaixonado por um príncipe estrangeiro e tinha por isso deixado de voltar. O rei, visto isso, se casou com outra princesa, que começou logo a maltratar muito príncipezinho, botando-o na cozinha como um negro. Quando a rainha ia chegando, a primeira pessoa que viu, foi seu filho todo maltratado e sujo, e logo o conheceu e soube de tudo. Ela fugiu então com ele para o fundo das águas, e por sua ordem elas começaram a subir, até cobrirem o palácio, o rei, a rainha e todos os embusteiros da corte. Nunca mais ninguém a viu, porque quem a vê fica logo encantado e cai na água e se afoga (14).

---

14. José de Alencar publicou esticou no seu tronco do IPI. Nós cortejando sua lição com outros que ouvimos.

Entre os contos que ouvi e li em que figuram sereias e mães da água nenhum semelhante ao que Silvío Romero ouviu no velho Rio de Janeiro. Parece-me visivelmente incompleto, desarticulado e suas falhas substituídas literalmente. Há, em contos populares, uma seqüência lógica dentro do encantamento e da magia. As cousas se articulam harmonicamente em nenhum contador de estórias admite a ausência de uma explicação sobre os mistérios e os assombrosos evocados. Apenas o final do conto é possivelmente com o resto de estória, vingança da Mãe d’água fazendo o mar crescer e submergir os criminosos, como costumavam fazer as ondinas do Reno e as poderosas sereias do Báltico e do Mar do Norte – Nota de L. da C. C.

---

<sup>71</sup> A primeira edição foi publicada em 1895, em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional; e a segunda edição sai em 1897, no Rio de Janeiro pela Livraria Clássica de Alves e Comp.

“A lenda da Iara”

(In: CAMARA CASCUDO, Luis da. Lendas Brasileiras. Edição numerada e personalizada com 21 desenhos a carvão feitos por Martha Pawlowna Schidrowitz. Ed. Cattleya Alba, 1945).

Deitada sobre a branca areia do igarapé, brincando com os matupiris, que lhe passam sobre o corpo meio oculto pela corrente que se dirige para o igapó, uma linda tapuia canta à sombra dos jauaris, sacudindo os longos e negros cabelos, tão negros como seus grandes olhos.

As flores lilases do mururé formam uma grinalda sobre sua fronde que faz sobressair o sorriso provocador que ondula os lábios finos e rosados.

Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios.

Cai a noite, as rosas e os jasmims saem dos cornos dourados e se espalham pelo horizonte, e ela canta e canta sempre; porém o moço tapuio que passa não se anima a procurar a fonte do igarapé.

Ela canta e ele ouve; porém, comovido, foge repetindo: - “É bela, porém é a morte... é a Iara”.

Uma vez a piracema arrastou-o para longe, a noite o surpreendeu... o lago é grande, os igarapés se cruzam, ele os segue, ora manejando o apucuitaua com uma mão firme, ora impelindo a montaria, apoiando-se nos troncos das árvores, e assim atravessa a floresta, o igapó e o murizal.

De repente um canto o surpreende, uma cabeça sai fora d'água, seu sorriso e sua beleza o ofuscam, ele a contempla, deixa cair o iacumá, e esquece assim também o tejupar; não presta atenção senão ao bater de seu coração, e engolfado em seus pensamentos, deixa a montaria ir de bubuia, não despertando senão quando sentiu sobre a fonte a brisa fresca do Amazonas.

Despertou muito tarde, a tristeza apoderou-se da sua alegria, o tejupar faz seu martírio, a família é uma opressão, as águas, só as águas, o chamam, só a solidão dos igarapés o encanta.

“Iara hu piciana!” Foi pegado pela Iara. Todos os dias, quando a aurora com suas vestes roçagantes percorre o nascente, saudada pelos iapis que cantam nas samaumeiras, encontra sempre uma montaria com a sua vela escura tinta de muruchi, que se dirige para o igarapé, conduzindo o pescador tapuio desejoso de ouvir o canto do aracuã. Para passar o tempo procura o boiadouro de iurarã, porém a sararaca lhe cai da mão e o muirapara se encosta. As horas passam-se entregue aos seus pensares, enquanto a montaria vai de bubuia.

O acarequissaua está branco, porém o aracuã ainda não cantou. A tristeza desaparece; a alegria volta, porque o Sol já se encobre atrás das embauleiras da longínqua margem do Amazonas; é a hora da Iara.

Vai remando docemente; a capiudara que sai da canarana o sobressalta; a jaçanã que voa do periantã lhe dá esperanças, que o pirarucu que sobrenada o engana.

De repente um canto o perturba; é a Iara que se queixa da frieza do tapuio.

Deixa cair o remo; Iara apareceu-lhe encantadora como nunca o esteve.

O coração salta-lhe no peito, porém a recomendação de sua mãe veio-lhe à memória: “Taíra não te deixes seduzir pela Iara, foge de seus braços, ela é munusaua”.

O aracuã não cantava mais, e do fundo da floresta saía a risada estrídula do jurutaí.

A noite cobre o espaço, e mais triste do que nunca volta o tapuio em luta com o coração e com os conselhos maternos.

Assim passam-se os dias, já fugindo dos amigos e deixando a pesca em abandono.

Uma vez viram descer uma montaria de bubuia pelo Amazonas, solitária porque o pirassara tinha-se deixado seduzir pelos cantos da Iara.

Mais tarde apareceu num matupá um teonguera, tendo nos lábios sinais recentes dos beijos da Iara.

Estavam dilacerados pelos dentes das piranhas.

A "Yára" (1)<sup>72</sup>

(In: OLIVEIRA, José Coutinho de Oliveira. Lendas Amazonicas – coligidas por José Coutinho de Oliveira. Pará: J. B. dos Santos, 1916; p.71-74).

Jagoarari, o filho do tuchaua dos manaus, era bello como as frescas manhas de sol nas águas do Grande Rio. Tinha a força e a destreza do puma aurinegro que domina a mataria brava, mas muito o excedia na audácia em perseguir a caça e afrontar o inimigo.

Quando elle vogava na sua igara, deslisando sobre as águas silenciosas, que a proa, como aza de um pássaro, apenas frisava, as garças ariscas, por vel-o, não fugiam da beira do rio, e os jacarés mesureiros vinham saudal-o roçando os peitos no chão.

Nas grandes festas com que as tabas dos manaus reunidas ao rufar do trocano, celebravam a admissão dos mancebos á fila dos guerreiros, nenhum moço igualou Jagoarari, na altivez do porte, nem na agudez da vista, nem na firmeza do braço.

Arremessada do rijo arco a sua flecha certa cortava a carreira do caitetú ou o pulo do maracaiá, e a uamiri da sua zarabatana abatia no vôo o gavião carniceiro.

Os velhos o queriam, amavam-n'os as moças, admiravam-n'os os guerreiros e nos seus cantos o nome de Jagoarari soava como daquelle que um dia, de certo bem longe ainda, iria gosar o supremo bem na Montanhas Azues, a sonhada mansão dos bravos.

Quando ao florescer da frondosa mamauarana, a sua igara passava junto ao barranco do rio, embaixo da verde ramagem debruçada sobre a corrente, as brisas folionas sacudiam os galhos e derramavam nos negros cabellos do filho do tuchaua uma chuva de flores.

Nas tardes purpúreas, quantas vezes a sua canoa, ruborecida pelo poente e tauxiada de sombras esguias de arvores marginaes, não subia em demanda da ponta do taruman, onde se quedava, solitário e silente, até ao meio da noite!

– Que pescaria é esta, filho, que se prolonga com as sombras, á hora em só Anhangá se deleita em correr as terras e as águas? Não ouviste alguma vez a sua voz temerosa trazida pelo vento gemedor? Meu filho, meu filhinho! Anhangá espalha pelo capim rasteiro e pelas folhas dos arbustos as sementes das dores que matam!

Assim a pobre mãe tapuia quando via o filho entrar na habitação paterna a horas mortas, vindo dos lados do rio e ficar insonne, noite a dentro, com as pernas pendentes da rêde selvagem, os cotovellos fincados nos joelhos e os olhos fundos e tristes a olharem, pungentemente para fora, para o rio, para a noite, para o seio negro da escuridão.

A's enternecidas palavras de sua mãe, Jagoarari respondia apenas com um olhar, o olhar daquelles olhos tristes e fundos, onde se sentiria a crispação de vertigem das profundezas.

– Filho, não foi de muito tempo: faz pouco ainda, a alegria esvoaçava á flor de teus olhos como as marrequinhas, á tona da lagoa. Por que fugiu? Por que foi ella fazer tão longe de ti e de mim seu ninho?

– Mãe! – murmurava elle apenas, fazendo um vago gesto.

E o seu corpo, que tinha o frescor e a seiva do talo da palmeira, murchava, murchava sempre: o cupim roaz picava-lhe o coração.

Elle acompanha ainda o tuchaua nas expedições e o seu braço não treme ao rugido do cangussú. Mas, ao cair da tarde, evita os jovens guerreiros que armam laços para prenderem as aves silvestres e foge dos grupos que vagueiam pelas coroas do rio atirando redes de pesca.

Sosinho, salta na leve igara e voa até a ponta do taruman, onde os companheiros o vêm de longe, com os olhos fitos no espelho das águas, solitário e tristonho como o meditativo maguary.

<sup>72</sup> Narração de AFONSO ARINOS, segundo a versão de Manaus, em conferencia realisada na Sociedade de Cultura Artística de S. Paulo e publicada no «Estado de S. Paulo» de 25 de fev. de 1915.

Um dia, cheia de apreensões funestas, sua mãe exclamou: – Filho, os juruparis perversos envenenaram o ar que respiras. Acauan vem agora cantar a nossa porta. Teu pae quer fazer longe daqui nova taba para a nossa gente. Só assim a ave da alegria voltará a esvoaçar em teus olhos...

Depois de profundo silencio, Jagoarari suspirou:

– Mãe eu a vi!... Eu a vi, mãe, boiando em flor como os nenúfares nas aguas do igarapé. É linda como a lua nas noites mais claras. Eu a vi! Mãe! Seus cabellos tem a cor das flores do pau d'arco e o brilho do sol; suas faces tiraram o rosado das penas da colhereira e das flores da sapucaia. Os passarinhos que mais cantam não cantam como ella. Mãe, ella é formosa como nenhum homem das tabas do Grande Rio jamais viu e jamais verá. Ella cantava e á sua voz a própria cachoeira do Taruman cessou de roncar e parou, de certo por ouvil-a. Ella olhou para mim, ó mãe, e estendeu-me os braços. Depois repartiram-se as águas e ella desceu para a sua cãs, que foi esquecida lá no fundo pelo céu, num tempo muito longe, quando o céu se extendia como em baixo de nós a campina matizada de flores, antes de subir e de arquear sobre as nossas cabeças a sua concha estrellada. Mãe eu quero vel-a mais; eu quero ouvir ainda o seu canto!

A tapuia horrorizada exclamou:

– Foge, foge daquelle logar maldito! Nunca mais a tua igara demande a ponta do Taruman. Foge meu filho! Tu viste a «Yára» O seu canto é a agonia! Foge Jagoarari! É a «Yára»! De dentro de seus olhos verdes de espia a Morte!

E em soluços, a velha tapuia atirou-se por terra.

No dia seguinte, á hora em que os torcazes aos casaes passam alto fedendo os ares em demanda do poiso da noite, a igara de Jagoarari deslisava célere nas águas do rio Negro.

Os mancebos manaus que o viram passar disseram:

– Lá vai Jagoarari pescar tucunaré.

Mas súbito, de um grupo de mulheres, que levavam ânforas de barro, á beira do rio, partiu um grito:

– Corre gente! Corre, vem ver!

Acudiram os moços e pararam atônitos, olhando a barra do horizonte incendiado pelo acaso. A canoa do filho do tuchaua, inundada de luz, fendia as águas com Jagoarari de pé, abertos os braços, como uma grande ave selvagem prestes a desferir o vôo. A igara parecia marchar em direitura ao sol, afim de precipitar-se no seu disco abrasado. E ao lado do jovem guerreiro, enlaçando como a beijal-o surgia, num halo de luz argêntea, que se destacava no rubor do poente, um corpo alvo, de formas harmoniosas, coroadado de longas madeixas de fios de ouro a esvoaçarem.

– A «Yára»! A «Yára»! – Conclamaram em grito unisono, os guerreiros e as moças dos manaus, correndo para o meio da taba.

E foi a derradeira vez que viram o filho do tuchaua vogar nas águas escuras do rio.

A "Yára" (2)<sup>73</sup>

(In: OLIVEIRA, José Coutinho de Oliveira. Lendas Amazonicas - coligadas por José Coutinho de Oliveira. Pará: J. B. dos Santos, 1916; p.75-78).

Deitada sobre a branca areia da fonte do igarapé, brincando com os *matupiris*<sup>74</sup>, que lhe passam sobre o corpo meio oculto pela corrente, que se dirige para o *igapó*<sup>75</sup>, uma linda tapuya canta à sombra dos jauaris, sacudindo os longos e negros cabellos, tão negros como seus grandes olhos.

As flores lilases do *mururé* formam uma grinalda sobre sua fronde que faz sobressair o sorriso provocador que ondula os lábios finos e rosados. Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios.

Cáe a noite; as rosas e os jasmims saem dos cornos doirados e se espalham pelo horizonte, e ella canta e canta sempre; porém o moço tapuyo que passa não se anima a procurar a fonte do igarapé.

Ela canta e ele ouve, porém, commovido, foge repetindo: é bella, porém é a morte... é a Yára.

Uma vez a *pirassemá*<sup>76</sup> arrastou-o para longe; a noite o surpreendeu... o lago é grande, os igarapés se cruzam, elle os segue, ora manejando o apucuitaua com uma mão firme, ora impelindo a montaria, apoiando-se nos troncos das árvores; e assim atravessa a floresta, o igapó e o murizal.

De repente um canto o surpreende, uma cabeça sae fora d'água, seu sorriso e sua belleza o ofuscam. Elle a contempla, deixa cair o *Yacumá*<sup>77</sup> e esquece assim também o *tejupar*<sup>78</sup>; não presta atenção senão ao bater de seu coração e, engolfado em seus pensamentos, deixa a montaria ir de bubuia, não despertando senão quando sentiu sobre a frente a brisa fresca do Amazonas.

Despertou muito tarde; a tristeza apoderou-se da sua alegria; o *tejupar* faz seu martyrio, a família é uma opressão; as águas, só as águas o chamam, só a solidão dos igarapés o encanta.

*Yara hu piciana!* Foi pegado pela yára. Todos os dias, quando a aurora com suas vestes roçagantes percorre o nascente, saudada pelos *yapis* que cantam nas sumaumeiras, encontra sempre uma montaria com a sua vela escura tinta de muruchi, que se dirige para o igarapé, conduzindo o pescador tapuyo desejoso de ouvir o canto do aracuan. Para passar o tempo procura o *boiadouro*<sup>79</sup> de *yurará*<sup>80</sup>, porém a *sararaca*<sup>81</sup> lhe cai da mão e o *muirapara*<sup>82</sup> se encosta. As horas passam-se entregue aos seus pensares, enquanto a montaria vae de bubuia.

O *akaréquissaua*<sup>83</sup> está branco, porém o arancuã ainda não cantou. A tristeza desaparece; a alegria volta, porque o sol já se encobre atrás das embauleiras da longínqua margem do Amazonas; é a hora da yára.

<sup>73</sup> Extraída de um estudo sobre lendas, crenças e superstições, publicado na «Revista Brasileira» pelo Dr. João Barbosa Rodrigues.

<sup>74</sup> Peixinhos que andam aos bandos pelas margens dos rios. (B. R.)

<sup>75</sup> Florestas alagadas. (B. R.)

<sup>76</sup> Cardume de peixes quando sobem os igarapés para desobar. (B. R.)

<sup>77</sup> Remo. (B. R.)

<sup>78</sup> Palhoça. (B. R.)

<sup>79</sup> Lugar onde bóiam as tartarugas. (B. R.)

<sup>80</sup> Tartaruga. (B. R.)

<sup>81</sup> Flecha longa com que se pesca a tartaruga. (B. R.)

<sup>82</sup> Arco. (B. R.)

<sup>83</sup> Dormitório de garças. (B. R.)

Vae remando docemente; a capiuara que sai da canarana o sobressalta; a jaçanã que voa do *periantan*<sup>84</sup> lhe dá esperanças, e o pirarucu que sobrenada o engana.

De repente um canto o perturba; é a yára que se queixa da frieza do tapuyo.

Deixa cair o remo; a yára apareceu-lhe encantadora como nunca o esteve.

O coração salta-lhe no peito, porém a recomendação de sua mãe veio-lhe à memória: *Tayra*<sup>85</sup> não te deixes seduzir pela yára, fuge de seus braços, ella é a *munusaua*<sup>86</sup>.

O aracuan não cantava mais, e do fundo da floresta saía a risada estrídula do *jurutahy*<sup>87</sup>.

A noite cobre o espaço, e mais triste do que nunca volta o tapuyo em luta com o coração e com os conselhos maternos.

Assim passam-se os dias, já fugindo dos amigos e deixando a pesca em abandono.

Uma vez viram descer uma montaria de bubuia pelo Amazonas, solitária, porque o *pirassara* tinha-se deixado seduzir pelos cantos da yára.

Mais tarde apareceu num *matupá* um *teonguera*, tendo nos lábios sinais recentes dos beijos da yára.

Estavam dilacerados pelos dentes das piranhas.

---

<sup>84</sup> Ilhas de gramíneas que descem o Amazonas. (B. R.).

<sup>85</sup> Filho. (B. R.).

<sup>86</sup> Morte. (B. R.).

<sup>87</sup> Ver a lenda do Jurutahy

"Yanatilde, mãe das Yáras"

(In: HURLEY, Jorge. Itaranã, pedra falsa. Belém, Pará: 1934; p.169-173).

Havia terminado a festa das águas e Yanatilde, formosa virgem aymára, tomada de grande paixão por Ollantahy, um dos vencedores das provas sportivas, com elle combinou seu casamento para o próximo plenilúnio.

As famílias dos futuros cônjuges, de há muito tempo percebiam o evoluir festivo daquelle affecto, que se vinha pronunciando, no *ayllu*, pela ternura com que elles se viam e pelos frequentes mimos de flores e fructos que trocavam.

As flores, entre autochtones da América do Sul, eram a revelação certa de tendências amorosas porque, racionadamente diziam: das flores vem os fructos.

E Yanatilde, no fulgor diabólico de seus 15 annos, confessara aos seus o segredo de seu noivado, que sellou-se sobre a palavra honrada dos *puricanas* de ambos.

A esse tempo Francisco Pizarro, já se havia apoderado de Cusco.

Seus embaixadores, amparados nas imunidades que a grande superstição incaóára lhes concedia, espalharam-se, seguidos de pequenos contingentes, pelas quatro províncias do Império, no farejo aos thesouros megalithicos.

D. Garcia de Peralta, um desses emmissários surgiu, de improviso, na *marca* cultivada dos noivos.

Com ares de conquistador, o guerreiro hespanhol fez, à tarde, a cavallo, seu primeiro passeio nas ruas do *ayllu*, parecendo ter perdido juízo desde o instante fatal em que viu Yanatilde.

Ella, de soslaio, notou a paixão terrível que despertara no coração daquelle cavalleiro e disso certificara-se pelos seus penetrantes olhares e pelos seus sorrisos petulantes.

A noite contará tudo a seu pae e a Ollantahy e ambos, tristemente alarmados, pensaram na defesa contra ousadia do fidalgo.

Nessa mesma noite, D. Peralta enviara a Yanatilde um amo de flores e um pequeno cesto de chirimoyos. A esse tempo os guardas intimavam Ollantahy a ir falar-lhe, incontinenti, sob pena de desobediência.

Yanatilde, pelos mesmos portadores, devolve os presentes e Ollantahy segue, escoltado á casa pode se hospedara D. Garcia.

Ao amanhecer do dia seguinte, soube-se que Ollantahy estava preso, incommunicavel, porque se recusara a renunciar o amor de yanatilde!

A seguir espalharam a notícia de que, à tarde, o famoso cão «Bezerril», arraçoado a carne humana, iria devorar, na praça pública, o «herege intransigente» Ollantahy, rebellado contra a igreja christã, o qual seria untado de gordura de vicunha para melhor attrahir o apetite desse temível cerbéro, não comia ha 24 horas!

Yanatilde subito conserta com seu pae um plano arriscadíssimo e vestindo-se com suas roupas melhores, cobre-se de ouro e depois de perfumar-se unta os lábios duma tintura esquisita, que também passa nas pontas das unhas e sae, presurosa e linda.

D. Peralta é avisado da presença de Yanatilde e, victorioso e ardente, vem ao seu encontro.

Yanatilde pede-lhe, pelo sol e por Uira-Cocha, a liberdade de Ollantahy, que, metido a ferros, espera, resignado e altivo, a um canto da sala a hora do suplício.

D. Garcia Peralta, mostrando-lhe a chave dos grilhões, abre os braços e vigorosos e recebe palpitante, a jovem aymára que, allucinada de ódio, colloca os labios virgens na bôcca impudica do fidalgo e entrega-se, como uma vencida do amor, numa furia selvagem, enlaçando-o pelo pescoço, beijando-o e mordendo-o nos lábios e no rosto...

D. Peralta, emocionado, daquelles inesperados carinhos bravios, sentia-se dominado pela moça, que, habilmente, desprega-se de suas mãos já a adormecidas e de posse da chave solta ollantahy, dizendo-lhe:

– Foge, meu querido, és livre!... D. Peralta agoniza mas eu não posso escapar... por que retribuiu-me as pequenas dentadas que lhe dei, para injectar-lhe no sangue, o benedicto *curare*, que trouxe nos lábios e nas unhas...

Ollantahy, conformado, tomando-a nos braços diz-lhe:

– Yanatilde, morreremos os dois; sem ti, não poderei viver...

E, colocando a bôcca sobre os lábios da moça, beijou-a loucamente, apaixonadamente...

yanatilde, apesar de empolgada pelo veneno, enlaçou-se ao noivo, fundindo-se num só corpo e, mordendo-lhe os lábios, beijou-o ardentemente para a morte...

Esta desgraça produziu um grande alarme nos *ayllu* e entre soldados hespanhoes.

D. Fuás Bobadilla, segundo commandante, ergue, chorando, o sarcophago que encerra o cadáver de D. García Peralta e soldados, indignados, arrastaram, bruscamente, os corpos de Ollantahy e Yanatilde até a borda dum abysmo, de onde a um só tempo, os jogaram ao fundo dum rio que, cortando a Cordilheira dos Andes, se lança, com o Paucartamp, no Vilcamayo, afluente do Amazonas.

Viram, então os castelhano, os corpos sumirem-se nas águas, para boiarem depois, vivos, bellos e fortes, transformados em yáras e Ollantahy, é erguendo-se das águas, apontou a sua formosa noiva, coroada de lyrios, gritando:

– Salve, Yanatilde! Salve, Yanatilde! Vencêdora da morte!

E, pirapãmando, mergulharam...

Desde esse momento, Yanatilde ficou se chamando esse rio, cujas águas proliferam as yáras da a Amazônia.

---

*Nota* – Parte desta lenda peru amazônica foi recolhida por Santo Chocano, em seu livro *Alma America*, pág. 196, sendo por mim indumentada depois de reconstituída e completada, segundo a ouvi de velhos caboclos, descendentes dos tucuyús, á margem esquerda do Amazonas, em Macapá, onde fui promotor publico.

---

AYLLU, aldeia, quíchua; PURICUNAS, pai de família, quíchua; MARCA, gleba, quíchua; UIRA-COCHA, o mais antigo deus peruano, a Natureza – ILLA TIGI UIRA-COCHA, quíchua; PIRAPÁMANDO, batendo com a cauda á superfície d'água, tupy.

## A "Mueraquitan"

(In: OLIVEIRA, José Coutinho de Oliveira. Lendas Amazonicas – coligidas por José Coutinho de Oliveira. Pará: J. B. dos Santos, 1916; p. 23-26).

THOMAZ, o velho gentio, era orgulhoso de sua raça.

Ao tempo em que as temíveis «amazonas», as «icamiabas» invencíveis, dominavam o jamundá, era costume su honrarem com a alliança de um só dia a mais valentes das tribus submissas ao seu jugo suzerano.

Era esse o dia em que ao escravo feliz ellas davam de bom grado o nome de senhor.

Para elle se desvendavam, em parte, os mysterios escondidos no cimo redoirado do «itacamiába» altivo.

Thomaz os conhecia; e com que sincero orgulho o velho *guaracy* nos relatava as preferencias das formosas guerreiras amazonas pelos bravos guerreiros da sua tribu!

Pendia-lhe ainda sobre o collo, enrugado pelos annos, como herança preciosa dos seus maiores, pequena «mueraquitan», que elle nunca abandonára.

Onde houvera aquella pedra, verde como o mar?

Era bem simples a sua história.

Um bravo *guaracy*, talvez o tronco da arvore tombada, de que Thomaz era o último rebento emmurhecido, recebera-a das mãos da mais bella «icamiaba», para que jamais se apagassem na memória a lembrança feliz do seu efêmero noivado.

Toma, disse-lhe ella ao despedi-lo, guarda como talisman contra os malefícios dos teus inimigos esta singela «mueraquitan». Traze-a sempre contigo, para que te lembres de que um dia fui tua mulher. Deu-m'a, nas festas de «Yaci», a «Mãe das pedras verdes».

E o velho Thomaz contava, então, o que ao se aproximarem as festas annuaes, em que as soberbas filhas da floresta permitiam aos valentes *guaracys* penetrarem nos seus vastos domínios reservados, para celebração feliz dos esposaes, era de uso fazerem ellas uma jornada espiatoria ao lago sagrado de «Yaci-uaruá»,— o espelho da lua —, onde jamais reflectiu-se olhar de homem.

Reunidas ali, em torno do lago, as «amazonas» celebravam as frestas de «Yaci», a lua pallida dos céus da nossa terra.

Sobrançando ânforas de barro que continham essencias capitosas da floresta, evoluíam em dança langorosa pela margem sombria do sagrado lago, entoando cânticos de júbilo e de amor.

Purificavam-lhe as águas cristalinas, derramando-lhe no seio azul-celeste os bálsamos preciosos que traziam e, quando, no mais alto do céu, vinha a lua mirar-se caprichosa no líquido cristal, mergulhavam no lago as «amazonas» e recebiam da «mãe das pedras verdes», no fundo mysterioso, as cobiçadas «mueraquitans».

Guardavam-nas com religioso cuidado e, para que se não perdessem, enfiavam-nas em trança delicada e resistente, que teciam dos próprios cabellos, negros como o ébano mais puro.

E eram essas jóias preciosas que, na noite feliz dos esposaes, passavam ternamente ao collo do noivo festejado.

O' que respeitosa afeição dedicava Thomaz aquella sua jóia predileta!

Gloriosa relíquia de um passado heróico e venturoso, a «mueraquitan» do velho *guaracy* pendia-lhe no collo, enrugado pelos annos, como troféu sublime das vitórias de sua tribu, nas lides incruentas do amor.

E por isso que Thomaz, o velho gentio, era orgulhoso da sua raça.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Região das Ykamiabas, dos ídolos e Muyrakytans em 1780. In: RODRIGUES, João Barboza. <i>Muyraquitã e os índios simbólicos: estudo da origem asiática da civilização do Amazonas nos tempos prehistóricos</i> . Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. (Anexo) .....	19
Figura 2 – Capa da Revista “Nossa História”. Ano 1, nº. 3, Janeiro 2004. São Paulo: Editora Vera Cruz, 2004. ....	24
Figura 3 – Detalhe de capa. In: LAGE, Sandoval. <i>Mulheres da época</i> . Belém, Pará: Oficinas Gráficas d’ “O Estado do Pará”, 1927 .....	25
Figura 4 – Iluminura de página. In: LAGE, Sandoval. <i>Mulheres da época</i> . Belém, Pará: Oficinas Gráficas d’ “O Estado do Pará”, 1927.....	25
Figura 5 – Theodoro Braga: “Fascinação de Iara”. In: REIS JÚNIOR, José Maria dos. <i>História da pintura no Brasil</i> . São Paulo: Editora Leia, 1944. (Ilustração 217) .....	40
Figura 6 – Theodoro Braga: “Muiraquitã”. In: CAMPOFIORITO, Quirino. <i>História da pintura brasileira no século XIX</i> . ....	41
Figura 7 – Theodoro Braga: “Inquisição”. In: Conselho Estadual de Cultura. <i>Theodoro Braga no centenário de seu nascimento</i> . Belém, PA: Gráfica Falangola, 1972 .....	42
Figura 8 – Manoel Santiago: “Curupira”. Óleo sobre tela, 1926. Com carimbo do Salão Nacional de Belas Artes (Rio, 1926) no verso .....	43
Figura 9 – Tate Gallery, Londres, datada de 1852, óleo sobre tela, 76 x 112 cm .....	50
Figura 10 – Theodoro Braga (detalhe). In: Museu de Arte de Belém. <i>Catálogo da exposição “A fundação da cidade de Belém”</i> . Belém do Pará: PMB, 2004, p. 30. ....	51
Figura 11 – Theodoro Braga: “Castidade”, c. 1905. In: Cons. Estadual de Cultura. <i>Theodoro Braga no centenário de seu nascimento</i> . Belém, PA: Gráfica Falangola, 1972, p. 134. ....	53

*Fontes utilizadas*

ANDRADE, Mário de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter; texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez.— Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ARAÚJO, Luiz Romano da Motta. Discurso proferido na sessão solene do IHGP em 08/06/1967. In: Conselho Estadual de Cultura. *Theodoro Braga no centenário de seu nascimento*. Belém, PA: Gráfica Falangola, 1972.

BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Limitada, 1942.

\_\_\_\_\_. *Apostilas de História do Pará*. Belém, Pará: Imprensa Oficial do Estado, 1915.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Lendas Brasileiras*. Edição numerada e personalizada com 21 desenhos a carvão feitos por Martha Pawlowna Schidrowitz. Ed. Cattleya Alba, 1945.

HURLEY, Jorge. *Itaranã, pedra falsa*. Belém, Pará: 1934.

LAGE, Sandoval. *Mulheres da época*. Belém, Pará: Oficinas Gráficas d' "O Estado do Pará", 1927.

OLIVEIRA, José Coutinho de. *Folclore amazônico: lendas*. Belém, Pará: São José, 1951.

\_\_\_\_\_. *Lendas amazônicas*. Belém, Pará: J. B. dos Santos, 1916.

OLIVEIRA, Virgílio Cardoso de. *Leitura Cívica, apontamentos históricos e notícia sobre a Constituição Federal destinado às Escolas Públicas*. Belém, Pará: Secção de Obras de "A Província do Pará", 1900.

ORICO, Osvaldo. *Os mitos ameríndios. Sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: s. ed., 1929.

\_\_\_\_\_. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: São Paulo Editora, 1930.

\_\_\_\_\_. *Mitos ameríndios e credices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975. (Col. Retratos do Brasil, v. 93). Editados anteriormente em separado.

RODRIGUES, João Barboza. *Muyraquitã e os índios simbólicos: estudo da origem asiática da civilização do Amazonas nos tempos prehistóricos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899.

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. Ed. Anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Coleção Documentos Brasileiros; dirigida por Octávio Tarquino de Souza. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

SANCHES DE FRIAS, David Correa. *A mulher: sua infância, educação e influencia na sociedade*. Belém, Pará: Tavares Cardoso, 1879 (?).

TAVERNARD, Antônio. *Fêmea*. Belém, Pará: 1930.

## Bibliografia

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. Mulheres populares e violência no Belém Oitocentista. In: FERREIRA, Mary; ALVARES, Maria Luzia Miranda; SANTOS, Eunice Ferreira dos (org.). *Os saberes e os poderes das mulheres: a construção do gênero*. – São Luís: EDUFMA/Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas Mulher, Cidadania e Relações de Gênero; Salvador: REDOR, 2001.

ANDERSEN, Hans Christian. Contos escolhidos; tradução de Pepita de Leão.– Rio de Janeiro: Globo, 1985. (Série Paradidática).

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. Martins Fontes, São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. Arte e Crítica de Arte. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

AUGÉ, Marc. Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUGUSTI, Valéria. Romances e Literatura Prescritiva: Caminhos para Moralizar e Civilizar o Leitor. In: *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os Dois Amores*. Dissertação de Mestrado defendida junto ao programa de Pós-graduação Em Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1998.

BAIRON, Sérgio. Interdisciplinaridade. São Paulo: Futura, 2002.

BALANDIER, Georges. O Poder em cena. Tradução de Luis Tupy Caldas de Moura. Brasília, Editora Universitária de Brasília, 1982 © 1980.

BARBOSA, Ana Mãe Tavares Bastos. Teoria e prática da Educação Artística. São Paulo: Editora Cultix, s.d.

\_\_\_\_\_. (org.). Arte-educação: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997.

BAYARD, Jean-Pierre. História das Lendas. Tradução: Jeanne Marillier. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores (www.jahr.org). Edição Ridendo Castigat Mores. Versão para eBook: eBooksBrasil.com. Fonte Digital: www.jahr.org Copyright ©

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHAVES, Ernani. No Limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. – Belém: Paka-Tatu, 2003.

CHEVALIER, Jean-Jacques. As grandes obras políticas de Maquiavel a nossos dias; prefácio, André Siegfried; tradução, Lydia Cristina. 8ª ed., 4ª imp.– Rio de Janeiro: Agir, 2002.

CLARK, Kenneth. Leonardo da Vinci; introdução de Martin Kemp; tradução Thaís R. Manzano – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. – il.; .-(vidas ilustradas).

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Vitor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

COSTA, Heloísa Lara Campos da. No limite do possível: as mulheres e o poder na Amazônia (1840 – 1930). Tese de Doutorado; Universidade Estadual de Campinas, 2000.

COSTA, Cristina. A Imagem da Mulher - Um estudo de Arte Brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Senac, 2002.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. O grande massacre de gatos. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL PRIORE, Mary. A mulher na história do Brasil. 4<sup>a</sup>. ed. São Paulo: contexto, 1994.

\_\_\_\_\_. História do amor no Brasil. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: contexto, 2006.

DOTTIN-ORSINI, Meirelle. A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Tradução de Ana Maria Scherer. – Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FERNANDES, Florestan. O Folclore em Questão. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação da Amazônia. In: NETO, José Maia Bezerra, GUZMÁN, Décio de Alencar, organizadores. Terra Matura: Historiografia & História Social Amazônica. Belém: Paka-Tatu, 2002.

\_\_\_\_\_. Letras insulares: leituras e formas da história no momento brasileiro. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FLORES, Elio Chaves. A consolidação da República: rebeliões de ordem e progresso. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da República a revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GAMA, Fábio de Castro da. A Representação da Cidade de Belém no Imaginário e na Literatura de seus Espectadores ao longo do Século XX. *Excerto de "A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da periferia da Modernidade"*, dissertação de mestrado, orientada por Benedito Nunes. UnB, 1995. Texto eletrônico extraído de: <http://www.geocities.com/CollegePark/Field/2776/artig4.htm>.

GOMES, Mércio Pereira. O índio na história: o povo Tenetehara em busca da liberdade. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história; tradução: Frederico Garotti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI – XVIII; tradução de Beatriz Perrone-Moisés.– São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HAUSSER, Arnold. Teorias da arte; tradução: F. E. G. Quintanilha. Editorial Presença: Lisboa, 1988

\_\_\_\_\_. História social da arte e da literatura; tradução Álvaro Cabral.– São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Paidéia).

HERMANN, Jacqueline. Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da República a revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KUSCHNIR, Karina. Bakhtin, Ginzburg e a Cultura Popular. In: *Cadernos de Campo. Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo. Ano III, nº 3, 1993.*

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista de Estudos Feministas*, v.10 n.2 Florianópolis jul./dez. 2002.

MABE/PMB – Museu de Arte de Belém. Catálogo da exposição “A fundação da cidade de Belém”. Belém do Pará: PMB, 2004.

MAQUIAVEL, Nicolau. O Príncipe. Comentado por Napoleão Bonaparte. Tradução de Pietro Nassenti; São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. A Mandrágora, Belfagor o Arquidiabo. Tradução de Pietro Nassenti; São Paulo: Martin Claret, 2003.

NASCIMENTO, Flávia. Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas. In: *Agulha. revista de cultura # 25 - Fortaleza, São Paulo - junho de 2002.* Texto eletrônico extraído de: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm>.

NASCIMENTO, João Afonso. Três séculos de modas. Belém, Pará: Conselho Estadual de Cultura: 1976.

NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do Tiête ao império do mato virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O índio na consciência nacional. In: A sociologia do Brasil indígena. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, Ed. UnB, 1978.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional – 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Eduardo França. História & imagens. – Belo Horizonte: Autentica, 2002.

PERRAULT, Charles. Contos de Perrault; introdução de J. P. Stahl; tradução de Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985. (Grandes Obras da Cultura Universal, Vol. 8).

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. O processo político na Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (org.). O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da República a revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a Fundação do Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). Historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo: Contexto, 1998.

ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. Martins Fontes: São Paulo, 1995.

SAHLINS, Marshall. O rei estrangeiro ou Dumézil entre os Fiji. In: \_\_\_\_\_. Ilhas de História. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1990.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870 – 1912).– Belém: Paka-Tatu, 2002.

SEABRA, Zelita. Tempo de Camélia: o espaço do mito.– Rio de Janeiro: Record, 1996.

SOIHET, Rachel. *Pisando no "sexo frágil"*. In: Revista "Nossa História". Ano 1 nº 3, Janeiro 2004. São Paulo: Editora Vera Cruz, 2004.

VAN GOGH, Vicent. Cartas a Théo; tradução de Pierre Ruprecht – Porto Alegre: L&PM, 2002.