

O Romantismo no Brasil



USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Melfi

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz



**FFLCH - FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor: Prof. Dr. Renato da Silva Queiroz

VENDAS

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 - Cid. Universitária

05508-900 - São Paulo - SP - Brasil

Tel: 3091-3728 / 3091-3796

HUMANITAS - DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária

05508-900 - São Paulo - SP - Brasil

Telefax: 3091-4589

e-mail: pubfflch@edu.usp.br

<http://www.fflch.usp.br/humanitas>



Humanitas FFLCH/USP - março 2002

ISBN 85-7506-050-3

O Romantismo no Brasil

ANTONIO CANDIDO

Humanitas
FFLCH/USP

São Paulo, 2002

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Copyright 2002 da Humanitas FFLCH/USP

É proibida a reprodução parcial ou integral,
sem autorização prévia dos detentores do *copyright*.
Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP
Ficha catalográfica: Márcia Elisa Garcia de Grandi CRB 3608

C217 Candido, Antonio
O romantismo no Brasil / Antonio Candido.—São Paulo : Humanitas /
FFLCH / SP, 2002.

105p.

ISBN 85-7506-050-3

1. Literatura brasileira (História e Crítica) 2. Romantismo (Literatura) I. Título

CDD 869.909

HUMANITAS FFLCH/USP

e-mail: editflch@edu.usp.br

Telefax: 3091-4593

Editor Responsável

Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento

Coordenação Editorial

M^a. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Digitação e Diagramação

Selma M^a. Consoli Jacintho – MTb n. 28.839

Digitação

Kátia Müller

Projeto Gráfico

Diana Oliveira dos Santos

Capa

Camila Mesquita

Revisão

Simone D'Alevedo

Este resumo do Romantismo no Brasil foi escrito de dezembro de 1989 a janeiro de 1990 e remetido em seguida à professora Luciana Stegagno Picchio, da Universidade de Roma “La Sapienza”, como capítulo de uma obra em quatro volumes, planejada e organizada por ela, com o título de *Storia della civiltà letteraria portoghese*, que será finalmente publicada, após muitas vicissitudes, pela Passagli Editora, de Florença. Como o meu texto aparecerá em tradução italiana, no 3º volume, achei que poderia sair em português como opúsculo de nossa Faculdade e consultei a respeito a professora Luciana Stegagno Picchio, que o liberou para este fim. A ela, os meus agradecimentos.

Tratando-se de escrito destinado a leitores estrangeiros, há nele muita coisa óbvia e desnecessária para os brasileiros. Mas como os estudantes gostam de resumos, talvez se interessem por este, como se interessaram por outro composto com finalidade parecida, intitulado *Iniciação à literatu-*

O ROMANTISMO NO BRASIL

ra brasileira e também editado pela Humanitas.

São Paulo, julho de 2001
Antonio Candido de Mello e Souza

1.

No começo do século XIX o Brasil estava numa situação que hoje podemos ver o quanto era contraditória, não apenas em sentido político, mas também cultural. Colônia de um país atrasado como Portugal, o estatuto de dependência já atrapalhava os movimentos de suas classes superiores, que desejavam cada vez mais ser também dirigentes. Os homens cultos, os clérigos, os proprietários sentiam mal-estar no mundo fechado que a Metrópole criara, não apenas impedindo o intercâmbio comercial, mas tomando a parte do leão nos produtos da riqueza e estabelecendo condições humilhantes para os naturais do país. Isso explica certas tentativas de mudança, certos projetos de libertação, como a Inconfidência Mineira de 1789. De outro lado, o povo subalterno começava a manifestar sinais de inconformismo contra as classes superiores, o que resultava em ameaça ao Estado

português, como foi o caso da chamada Revolta dos Alfaiates na Bahia, em 1798.

A situação da cultura intelectual era igualmente insatisfatória. Muitos homens de saber e administradores da Metrópole já eram brasileiros, recrutados graças à competência. Apesar de integrados no sistema de dominação, eles eram pela própria existência elemento de contradição, mostrando o paradoxo de uma colônia cerceada nas suas aspirações, mas que começava a fornecer peças importantes para o funcionamento da cultura e da administração metropolitana, por meio de seus cientistas, magistrados, eclesiásticos, escritores, funcionários.

Esses homens tinham estudado na Europa, porque o governo português sempre timbrou, ao contrário do espanhol, em manter os seus domínios americanos desprovidos dos instrumentos de transmissão e difusão da cultura superior. No Brasil não havia universidades, nem tipografias, nem periódicos. Além da primária, a instrução se limitava à formação de clérigos e ao nível que hoje chamamos secundário, as bibliotecas eram poucas e limitadas aos conventos, o teatro era paupérrimo, e muito fraco

o intercâmbio entre os núcleos povoados do país, sendo difícilima a entrada de livros.

No entanto, não apenas os brasileiros começavam a pesar nas letras e ciências, mas a nossa produção local era considerável nas artes plásticas e na música. Portanto, além das contradições econômicas e sociais, havia uma sensível contradição cultural. Não espanta que alguns intelectuais que viviam na Capitania de Minas Gerais se envolvessem na mencionada Inconfidência, sendo punidos com cárcere e desterro; e que pouco depois, em 1794, também outros do Rio de Janeiro se reunissem para debates inconformistas, numa associação de cunho liberal, o que lhes valeu processo e prisão.

Esse estado de coisas foi alterado por um acontecimento surpreendente: a transferência da Família Real Portuguesa para o Brasil. Ante a iminência da tomada de Lisboa pelas tropas napoleônicas, o Príncipe Regente D. João escapou em dezembro de 1807 com todos os seus, inclusive sua mãe, a Rainha louca D. Maria I, parte da Côrte, o governo, milhares de funcionários e soldados, tudo sob a proteção de uma esquadra

de seus aliados ingleses, chegando em janeiro de 1808 à Colônia atrasada e isolada, que sofreria modificação profunda devido a essa presença insólita e sob certos aspectos salvadora.

De fato, tornando-se sede da Monarquia o Brasil não apenas teve a sua unidade garantida, mas começou a viver um processo de independência virtual, tornada efetiva em 1822 depois que o soberano voltou a Lisboa por exigência dos seus súditos portugueses. Em 1816 o país fora elevado à categoria de Reino Unido e, em 1821, ao se retirar, o Rei D. João VI (que sucedera à mãe, morta em 1816) deixou como regente o filho mais velho, herdeiro do trono, aconselhando-o que caso a independência se tornasse inevitável ele próprio a fizesse e governasse o Brasil. Foi o que fez o Príncipe, proclamando a separação e sendo aclamado Imperador sob o nome de Pedro I, numa solução conciliatória que permitiu às classes dominantes manter a posição e as vantagens, sem resolver os problemas das classes dominadas, o maior dos quais era a escravidão dos negros, abolida apenas em 1889.

Do ponto de vista da cultura, a presença do governo português no Brasil foi um marco histórico transformador, a partir do Rio de Janeiro, que se tornou definitivamente centro do país e foco de irradiação intelectual e artística. Depois de 1808, foram permitidas as tipografias e imprimiram-se os primeiros livros, criou-se uma importante biblioteca pública, foi possível importar obras estrangeiras, abriram-se cursos e foram fundadas algumas escolas superiores. Só então surgiram os primeiros jornais, o mais importante dos quais, *Correio Brasileiro*, era todavia publicado em Londres, onde residia prudentemente o seu redator.

Nessas condições, o inconformismo e o espírito de exame cresceram por todo o lado a partir do Rio de Janeiro, cidade acaanhada que possuía cerca de cinquenta mil habitantes à chegada do Príncipe Regente, e não apenas dobrou de imediato a população, mas se transformou social e culturalmente ao receber uma côrte européia, com o seu protocolo, os seus concertos e festas, o exemplo de maneiras refinadas dado pela nobreza, diplomatas, altos funcionários, intensificando-se a presença da mu-

lher e começando a ruptura dos costumes arcaicos.

Um traço importante dessa fase foi o adensamento do meio cultural, pela chegada de muitos homens instruídos, tanto brasileiros e portugueses vindos devido à migração da Família Real, quanto estrangeiros de vários países: viajantes, cientistas, artistas, artesãos. Entre os viajantes, alguns deixaram retratos expressivos do país e contribuíram para vê-lo de maneira nova. Sejam homens de negócio, como os ingleses Mawe e Luccock, sejam naturalistas, como os alemães Spix e Martius e o francês Auguste de Saint-Hilaire.

A partir de 1816, uma importante missão artística contratada na França fundou o que seria depois a Academia de Belas Artes, com os cursos de desenho, pintura, escultura, gravura etc., rompendo a tradição local de fundo barroco e instaurando o Neoclassicismo, que era então uma forma preferencial de modernidade. Pintores como Taunay e Debret, arquitetos como Grandjean de Montigny, escultores como os Irmãos Ferrez deixaram marca profunda na prática artística acadêmica de todo o nosso século

XIX. Ao mesmo tempo florescia uma notável atividade musical, com o brasileiro José Maurício, o português Marcos Portugal, o austríaco Segismundo Neukomm, além de numerosos compositores de música ligeira, como José Joaquim da Câmara.

Outro traço importante desse período foi o novo sentimento de civismo, atualização do apreço ilustrado pelo bom governo. Os intelectuais brasileiros do fim do século XVIII pensavam sobretudo em louvar a ação dos governantes esclarecidos, vinda de cima e recebida como dádiva. No começo do século XIX, e sobretudo depois da Independência em 1822, esse ponto de vista foi substituído pelo de participação política do cidadão, que deveria tomar a iniciativa de estabelecer o bom governo, de baixo para cima, a fim de promover o império da razão. Essa transição ideológica corresponde ao desejo crescente de autonomia, que terminou pela separação de Portugal e se expressou na ação e nos escritos de intelectuais, que falavam em promover as reformas necessárias para civilizar e modernizar o país segundo as idéias do tempo: liberdade de comércio e de pensamento, representação

nacional, instrução, fim do regime escravista etc.

Nesse sentido atuaram as associações de tipo mais ou menos maçônico e a própria Maçonaria, influenciando em movimentos como os que ocorreram em Pernambuco, onde eclodiu, em 1817, uma rebelião autonomista e onde mais tarde, já proclamada a Independência, outra rebelião quis separar do império a região Nordeste, sob regime republicano. A ambos os movimentos se ligaram intelectuais, como o poeta Natividade Saldanha e o combativo jornalista liberal Frei Caneca.

Mas o civismo dos intelectuais teve representantes que não chegaram a tais extremos, haja vista Hipólito da Costa (1774-1823), talvez o maior jornalista brasileiro de todos os tempos e o mais lúcido representante do espírito *ilustrado* no mundo luso-brasileiro daquela fase. Do seu reduto de Londres, a salvo de repressões e censuras, ele redigiu com admirável espírito de coerência o *Correio Brasiliense* (1808-22), que influenciou como escola de análise política e pensamento moderno, de acentuado cunho liberal. Reivindicando o direito de críti-

ca, exerceu uma espécie de fiscalização lúcida em relação aos atos do governo e preconizou as medidas necessárias ao nosso desenvolvimento, inclusive o fim da escravidão e o deslocamento da capital para o interior, a fim de expandir a civilização. Vendo de maneira correta que a mudança da Corte para o Rio de Janeiro estava dando ao Brasil o lugar principal na Monarquia, foi favorável à união com Portugal até que os acontecimentos mostrassem a necessidade da separação, que adotou como consequência lógica da sua campanha. À história da literatura ele interessa não apenas como representante de um momento no qual se esperavam do intelectual nítidas definições ideológicas, mas devido à qualidade do seu estilo de admirável precisão e sobriedade, dotado de uma solidez que o libertou dos defeitos de ênfase e afetação, tão correntes na prosa brasileira.

O homem de maior envergadura mental desse tempo foi José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838). Naturalista de grande valor, voltou ao Brasil em 1819 depois de uma brilhante carreira científica na Europa, a tempo de desempenhar papel decisivo no movimento da Independência, da

qual o chamaram Patriarca. Como ministro, foi influente na organização do Império, mas se desaveio logo com o Imperador e foi exilado para a França. Apesar de contraditório em suas atitudes, assumiu posições liberais e clarividentes com relação a problemas tão importantes quanto a escravidão, sobre a qual escreveu um estudo de alto valor. Poeta de segunda ordem, foi todavia sensível a certos prenúncios de transformação literária, apesar de nitidamente neoclássico. Interessou-se por Byron e Scott, traduziu Ossian e deixou alguns poemas com laivos de pré-romantismo, sobretudo pelo sentimento vivo dos lugares. Essa posição mista era freqüente no tempo, como era também freqüente a qualidade secundária das obras.

2.

Com efeito, do ponto de vista da história literária esse é um momento de produção geralmente medíocre, caracterizado pela mistura de Arcadismo sobrevivente com traços que no futuro seriam considerados precursores. Inovação formal, praticamente

nenhuma. Todos continuavam a fazer odes, cantos épicos, sonetos, elegias, em versificação tradicional e quase sempre com as alusões mitológicas de preceito. Mas aqui e ali começam a aparecer algumas mudanças discretas nos temas e no tom. A melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade, sobretudo ao pormenor dos lugares. Modificação paralela ocorre no tratamento da natureza, pois a tradição nativista se liga então ao novo sentimento de orgulho nacional, que prenuncia o patriotismo. É preciso destacar outro traço, cheio de conseqüências: o advento de uma religiosidade que se distancia da devoção convencional para apresentar-se como experiência afetiva, que confere certa nobreza espiritual e foi sendo considerada cada vez mais posição moderna, oposta ao paganismo ornamental da tradição.

Os primeiros românticos brasileiros consideravam como um dos seus mestres Antônio Pereira de Sousa Caldas (1762-1814), que de fato consagrou a segunda parte de sua vida a traduzir os *Salmos*, de Davi, pondo assim na linha de frente a poe-

sia religiosa, seguido por Frei Francisco de São Carlos e o árcade Elói Ottoni, tradutor dos *Provérbios* e do *Livro de Jó*.

Na mocidade, sendo estudante em Portugal, Sousa Caldas manifestou idéias *filosóficas* e deístas, escreveu uma ode em defesa das teorias de Rousseau e foi condenado e preso pela Inquisição. A seguir retornou à religião e ordenou-se padre em Roma, abandonando a poesia profana e tornando-se orador sacro apreciado. Mas continuou suspeito às autoridades, pois conservou as posições liberais, como podemos ver numa obra que escreveu depois de ter voltado para o Brasil, em 1808: as *Cartas de Abdir a Irzerumo*, cerca de cinqüenta pequenos ensaios, dos quais restaram infelizmente apenas cinco, escritos numa linguagem discreta e concisa. Eles são um momento importante do nosso liberalismo ilustrado, pela defesa da tolerância, da liberdade de imprensa e da compatibilidade entre a religião e as idéias políticas modernas.

Mas hoje Sousa Caldas interessa sobretudo por um saboroso texto em prosa e verso misturados: *Carta dirigida ao meu amigo João de Deus Pires Ferreira, em que*

Ihe descrevo a minha viagem por mar até Gênova (1790), no qual com muita graça e leveza faz uma alegre sátira da herança clássica, critica a educação baseada na Antigüidade e deixa clara a simpatia pela Revolução Francesa. Publicada com as suas obras poéticas em 1820-1821, a *Carta* exerceu influência nos primeiros românticos, e vista de hoje pode ser considerada um marco.

Frei Francisco de São Carlos (1763-1829) é exemplo interessante da mistura de patriotismo e religião, que seria tão relevante no Romantismo. A sua longa e enfaçonada epopéia *Assunção* (1819) descreve o país com exaltada ternura e o Paraíso como jardim onde se encontra a nossa paisagem, com árvores e frutas tropicais, – da mesma maneira por que o pintor Padre Jesuino do Monte Carmelo debuxava anjos mulatos nos seus painéis.

Traços pré-românticos ocorrem em Domingos Borges de Barros (1779-1855), cuja poesia, embora ainda presa ao passado, está cheia de melancolia transfundida de sentimento da natureza, com muito luar, salgueiros e um corte meditativo ligado ao

oceano. Mas muito mais tocado pelo espírito novo foi Frei Francisco do Monte Alverne (1784-1857), professor de filosofia que influenciou a primeira geração romântica pelo seu ecletismo espiritualista e sobretudo pela eloquência dos seus sermões, cheios de patriotismo e de um sentimentalismo que transforma a religião em experiência pessoal. A marca de Chateaubriand é visível na sua linguagem poética amplamente modulada e na própria concepção lírica do Cristianismo.

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

O primeiro a dar forma a esta aspiração latente foi Ferdinand Denis (1798-1890), francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora. No *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826) ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. Os brasileiros deveriam portanto concentrar-se na descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico, segundo Denis. Como modelos no passado, indicava os poemas de Basílio da Gama (1769) e Santa Rita Durão (1781), por terem assunto ligado ao indígenas; quanto à prática no presente, ele próprio deu o exemplo no livro *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), no qual inseriu o seu conto indianista “Les Machakalis”, primeira produção de um gênero que seria considerado, a partir da sua doutrinação, o mais nacional e o mais legítimo. Por intermédio

de Denis, e de outros franceses que também viveram aqui, os brasileiros puderam sentir como o particularismo, inclusive sob a forma do pitoresco, se ajustava ao desejo de diferenciação e busca de identidade nacional.

O pequeno livro de Denis parece hoje insignificante, mas foi sem dúvida o que teve maiores conseqüências em toda a nossa crítica, porque foi o primeiro a conceber a literatura brasileira como algo diferenciado e a indicar quais deveriam ser os rumos do futuro. Até o fim do Romantismo, a crítica se baseou nas suas idéias e não fez mais do que glosá-las, parecendo ter como pressuposto um de seus conceitos fundamentais: “A América deve ser livre na sua poesia como no seu governo”.

Entre a publicação do *Résumé* e a data oficial de início do Romantismo brasileiro, 1836, estende-se uma fase durante a qual foram amadurecendo entre os intelectuais os tópicos que ele pôs em discussão ou sugeriu: consciência de autonomia; verificação do passado literário; reconhecimento da posição central dos temas nativistas; inclinação para o lado das novas tendências es-

téticas, que não nomeia, mas eram as do Romantismo.

Denis e Almeida Garrett (na introdução ao *Parnaso lusitano*, 1826) lamentavam que os brasileiros do passado não tivessem abandonado a mitologia, os gêneros clássicos e as convenções pastorais, substituindo-os pelo aproveitamento das características locais. Mas os brasileiros que os seguiram de imediato parecem ter posto em segundo plano as distinções estéticas, pois estavam preocupados sobretudo em provar a existência material de uma produção anterior que justificasse a reivindicação de autonomia espiritual, considerada decorrência necessária da que ocorrera no nível político. Só numa segunda etapa associaram a isso a idéia de Romantismo, que no Brasil se confundiu em grande parte com nacionalismo.

De acordo com essa ordem de idéias, a tarefa inicial consistiria em levantar o passado literário e entroncá-lo no presente, o que foi feito a partir de uma coleção de textos poéticos devida ao veterano de estrita obediência neoclássica Januário da Cunha Barbosa (1706-1846), padre que militara no

movimento da Independência e era famoso orador sacro. O seu péssimo poemeto épico *Niterói* (1819) pode servir de exemplo da utilização da mitologia clássica para exprimir o patriotismo nascente. De 1829 a 1831 ele publicou o *Parnaso brasileiro* em fascículos, que formaram dois pequenos volumes, reunindo poemas desde o passado colonial até os seus dias. É uma obra sem ordem nem método, mas que teve o mérito de colecionar pela primeira vez amostras da produção literária brasileira, inclusive inéditos (como os versos de Gregório de Mattos), e assim sugerir a existência de um *corpus*. Além disso foi a primeira antologia, e as antologias se sucederem durante anos como um dos meios de revelar textos e ir formando o cânon literário do Brasil.

Exemplo da indeterminação estética dessa fase é a atividade contraditória e mesmo confusa de um grupo de jovens estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, que publicou em 1833 seis números da *Revista da Sociedade Filomática*, onde podemos ver a curiosa mistura de atração e repulsa pelo Romantismo, que começava a ser conhecido por meio dos autores portu-

gueses e franceses. O propósito desses moços era afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses; mas ao mesmo tempo temiam na prática as novas tendências e preconizavam obediência às velhas normas.

3.

Dentro da vacilante consciência crítica em formação, faltava mobilizar duas idéias de Ferdinand Denis: quanto aos temas, privilegiar segundo um espírito novo o tratamento literário da natureza brasileira e do índio, que como temas secundários vinham do século XVIII; quanto à concepção estética, o reconhecimento de que o Romantismo era a grande atualidade, sendo mais adequado às novas aspirações.

Nesse processo foi decisiva a conversão romântica de um grupo de jovens brasileiros residentes em Paris mais ou menos entre 1832 e 1838. Eles foram bem acolhidos por intelectuais e artistas franceses que tinham vivido no Brasil e faziam parte do

Institut Historique, onde puderam falar sobre a pátria. Em 1836 publicaram os dois únicos números de uma revista considerada marco fundador do Romantismo brasileiro, embora a absoluta maioria da matéria fosse de Astronomia, Química, Economia... Mas o título indígena, *Niterói*, equivalia a um programa nativista, e no primeiro número Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82) publicou, retomando Denis, o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, no qual traçava o programa renovador, completado pelo do prefácio do livro que publicou no mesmo ano, *Suspiros poéticos e saudades*, considerado pelos contemporâneos o ponto de partida da transformação literária e iniciador da literatura propriamente brasileira.

Magalhães foi um caso interessante de renovador sem força renovadora. O seu medíocre livro de estréia, *Poesias* (1832), é rotineiramente neoclássico, mas tem o toque nacionalista do tempo: patriotismo aceso e celebração da liberdade política, banhados na embriaguês da cidadania recente. Quando o publicou, Magalhães já devia estar querendo alguma coisa diferente, tanto

assim que ao viajar para a Europa no ano seguinte escreveu uma “Carta”, decalcada na de Sousa Caldas de 1790, na qual, a exemplo deste, rejeita o uso da mitologia e diz: “outro deve ser o maravilhoso da poesia moderna”.

Ao receber na França o impacto das novas tendências não perdeu a dicção neoclássica, mas incorporou concepções e técnicas que foram reveladoras no Brasil: sentimento religioso como garantia da alta função moral da poesia; imitação direta da natureza, não dos textos clássicos, a fim de poder manifestar a originalidade do *gênio*; rejeição das formas fixas a favor de estrofes livremente organizadas, em poemas sem molde prévio, para assegurar liberdade ao discurso. Como se vê, um programa de cunho romântico, devendo ser destacado o último tópico, cheio de conseqüências que foram muito além das suas próprias realizações.

O fio condutor da concepção de Magalhães aparece no citado ensaio de 1836, e era o que se pode denominar “teoria das duas literaturas”, de Frederico Schlegel, na qual ele se apóia sem mencionar a fonte, do mesmo modo que seu amigo Pereira da Sil-

va noutro ensaio, publicado no número 2 da *Niterói*: “Estudos sobre a literatura”.

Segundo essa teoria, as nações de civilização ocidental têm duas literaturas que coexistem: uma, clássica, foi elaborada artificialmente a partir da tradição greco-latina e não se coadunava com a sensibilidade oriunda do Cristianismo; a outra, romântica, crescera naturalmente a partir do gênio de cada nação, e aparece em autores como Dante, Shakespeare, Calderón. O espírito moderno consistiria em romper a coexistência e promover o triunfo da literatura nacional, que no caso brasileiro deveria levar em conta a capacidade poética do índio. A poesia primitiva deste poderia exercer uma ação regeneradora equivalente à que os cantos de Ossian exerceram sobre as literaturas da Europa, sugere Magalhães, que todavia não abordou nenhum tema indígena nos *Suspiros poéticos* (e mais tarde suprimiu o paralelo quando recolheu o ensaio em livro). Além disso, o grupo da *Niterói* preconizou a filosofia espiritualista e adotou o ecletismo em moda na França, certo de que assim estava sendo coerente com o Cristianismo, considerado essencial para a reforma literária.

Esse grupo foi moderado no desejo de reforma, e isso ajudou a recepção desta no ambiente intelectual brasileiro, pobre e ainda preso ao Neoclassicismo banalizado. O comedimento de Magalhães contribuiu para dar ao nosso Romantismo inicial um ar de respeitabilidade, que tranqüilizou a cultura oficial e evitou choques, operando uma transição branda e quase sempre trivial, na qual pareciam importar principalmente o desejo de autonomia e o sentimento patriótico, bem-vindo por todos. Por isso é possível dizer que esse Romantismo inicial foi sobretudo programático e conviveu bem com a tradição. Tanto assim que os seus integrantes ainda escreviam tragédias de corte tradicional e epopéias, como foi o caso d'*A confederação dos Tamoios*, de Magalhães, poema em dez cantos sobre uma rebelião de índios contra o colonizador, no século XVI. Publicado em 1856 depois de longo preparo, ele fora concebido para ser a grande demonstração de validade nacional do tema indígena, mas resultou uma obra desinteressante e pesada, da qual raros trechos resistiram ao tempo.

Ao lado de Magalhães ficou sempre o seu amigo e admirador Manuel de Araujo

Porto-Alegre (1806-79), que tendo chegado antes à França pôde conviver lá com Almeida Garrett, exilado, e receber dele sugestões renovadoras. O seu poema “Contornos de Nápoles”, publicado no número 2 da *Niterói* junto com impressões de viagem, parece mais próximo do novo espírito que os de Magalhães. Outros poemas dele, incluídos depois no livro *Brasilianas* (1863), têm uma intimidade pitoresca com os costumes e a paisagem do interior do Brasil, e isso os situa mais perto do programa de nacionalismo estético, já que o agudo senso dos lugares, característico do Romantismo, aparece nos *Suspiros poéticos* com referência a países da Europa. Porto-Alegre foi discípulo do pintor Debret na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, e talvez tenha aprendido com ele a fixar o traço expressivo dos tipos humanos e dos ambientes. Pintor razoavelmente talentoso de corte acadêmico, fez apesar disso alguns quadros pouco conhecidos que, pela concepção fantasmagórica e pela liberdade do traço, fazem lembrar os de William Blake.

Tudo somado, a sua vida literária parece pouco valiosa, inclusive porque o grande

projeto que o ocupou durante mais de vinte anos foi a epopéia em quarenta cantos *Colombo* (1866), medíocre e cansativamente prolixa. O objetivo era mais ambicioso que os dos contemporâneos que fizeram poemas épicos, – sobre a Independência (Teixeira e Sousa) ou sobre o índio (Magalhães, Gonçalves Dias). Ele quis abranger toda a América, sem esquecer a Europa no prólogo. Mas não foi além de uma rotina sem surpresas.

Esses dois escritores e diversos outros do primeiro Romantismo estiveram ligados a uma importante associação erudita fundada em 1838 pelo General Cunha Matos e Januário da Cunha Barbosa, o Instituto Histórico, que em 1839 começou a publicar uma revista ainda existente. O Instituto contribuiu para dar cunho *respeitável* à renovação literária, inclusive porque a partir dos anos de 1840 era freqüentado assiduamente pelo Imperador Pedro II, que patrocinou generosamente atividades intelectuais e, sendo ele próprio homem culto, deu-lhe uma espécie de legitimidade. Isso foi positivo de um lado, à vista da pobreza do meio, que tornava bem-vindo qualquer apoio; mas foi negativo pelo conformismo palaciano que

favoreceu, tolhendo eventuais rebeldias, que só mais tarde se fariam sentir como corrente alternativa, em outros ambientes.

O primeiro Romantismo, marcado pelo compromisso e os meios-tons, teve entre outros méritos o de fundar a crítica literária no Brasil, tomando como ponto de referência a discussão do problema da autonomia. Havia de fato uma literatura brasileira? Seria ela distinta da portuguesa? A polêmica e as hesitações prolongaram-se até tarde, havendo alguns que afirmavam a impossibilidade de haver duas literaturas dentro da mesma língua; outros adotavam critério puramente histórico, ou mesmo político, afirmando que a partir da Independência a literatura praticada no Brasil se tornou distinta da portuguesa; os mais radicais, que acabaram prevalecendo, eram no caso os esteticamente moderados românticos iniciais, que achavam que no Brasil sempre houvera uma literatura própria, embora menos nitidamente caracterizada antes da renovação que propuseram.

Isso gerou como pressuposto a necessidade de saber o que era essa literatura e de reunir os seus produtos, problema qua-

se patético, que preocupou toda uma geração. Os ensaios da *Niterói* evidenciam que os seus jovens autores não sabiam direito quais eram os escritores do passado, e Magalhães conta como andou fazendo buscas em bibliotecas da Itália e da França, atrás de textos que não conseguia localizar. A informação que tinham se limitava ao que fora registrado por Denis, Garrett e Januário, compreendendo os poetas da segunda metade do século XVIII, alguns posteriores e contemporâneos mais velhos. Em geral, privilegiavam Basílio da Gama e Durão, devido ao tema indianista; em seguida, Cláudio Manuel, Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga, *apesar* do arsenal clássico. Esse era o ponto de partida, antes do qual sabiam da existência de alguns cronistas que não conheciam, além de imaginarem a existência de registros que teriam preservado a desejada poesia original dos índios. Como predecessores imediatos e inspiradores, destacavam Sousa Caldas, São Carlos e Monte Alverne, devido ao tema religioso. E como se tratava de engordar a lista, supervalorizavam poetas insignificantes, alguns dos quais ainda vivos, como o próprio

Januário, Vilela Barbosa, Gualberto dos Reis. Mas não sentiram a importância de Gregório de Matos, revelado em amostras insuficientes no *Parnaso* de Januário. Esse desejo comovente de provar a existência de um *corpus* literário próprio levou os primeiros românticos a de certo modo *inventar* a literatura brasileira, tentando um primeiro levantamento, que a marcha da investigação e o estabelecimento de critérios críticos foram ampliando.

O trabalho pioneiro de Januário se prolongou praticamente até a *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero, quando ficou nítida a existência de uma tradição ponderável, sobretudo porque já podia incluir os autores do século XIX. No tempo do Romantismo esse trabalho foi representado principalmente pelos resumos históricos, as antologias, as biografias, que traçavam a sucessão das obras, colecionavam textos e narravam com toque romanesco a vida dos autores. As antologias mais importantes foram o *Parnaso brasileiro* (2 volumes, 1843-5), de João Manuel Pereira da Silva (1817-97), que já encontramos ao falar da *Niterói*; e o *Florilégio da poesia bra-*

sileira (3 volumes, 1850-3), de Francisco Adolfo de Varnhagen. Ambas são precedidas de introduções críticas e históricas, a exemplo do “Bosquejo da história da poesia brasileira”, de Joaquim Noberto (introdução ao seu livro *Modulações poéticas*, 1841), o primeiro resumo da nossa literatura feito por brasileiro.

Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-91), discípulo fervoroso de Magalhães, foi péssimo poeta, péssimo narrador, crítico razoável e bom pesquisador, que passou a vida realizando as tarefas críticas propostas ou sugeridas pelo movimento de renovação, iniciado por Denis e acelerado pelo grupo da *Niterói*. A partir dos anos de 1840 publicou artigos e criou um tipo de edição de textos do passado e do presente, acompanhados de materiais informativos de valia, segundo o critério em voga de correlacionar vida e obra. Algumas das edições que começou a preparar foram terminadas por outros, já no século XX.

Norberto participou de um trabalho de recuperação histórica bem característico do esforço reconstrutivo dessas gerações: a da Inconfidência Mineira de 1789, que ficara

na sombra devido ao cunho republicano e ao fato de seus figurantes terem sido condenados como réus de lesa-majestade pelo governo da avó do primeiro Imperador, bisavó do segundo. Recuperar a Inconfidência foi algo que se somou à valorização do índio, como expressão do desejo de afirmar a identidade do Brasil em relação ao colonizador, tanto no terreno político quanto literário, pois dela haviam participado intelectuais e poetas. As obras destes foram então editadas ou reeditadas, e sobre eles surgiram, a partir do decênio de 1840, romances, poemas, peças de teatro. Um fecho desse movimento foi a *História da Conjuração Mineira* (1873), de Norberto, significativa, aliás, da relativa ambigüidade com que alguns abordaram o tema: se por um lado exaltavam o sentimento de liberdade dos inconfidentes, lamentavam por outro o caráter regional do seu movimento, que contrariava o desejo de unidade, ao prever a separação de apenas uma zona do país.

Era este, com muita firmeza, o ponto de vista de Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-78), o verdadeiro fundador da historiografia brasileira. Até ele, tinha havido

sobretudo crônica, isto é, relato de acontecimentos sem diretriz interpretativa, e as primeiras obras de história propriamente dita foram devidas a estrangeiros, como o famoso poeta inglês Robert Southey. Varnhagen não apenas escreveu monografias baseadas na mais rigorosa investigação documental; não apenas localizou e publicou textos inéditos do passado; mas é autor da *História geral do Brasil* (2 volumes, 1854-7), na qual descreve e analisa o processo pelo qual o país se tornou uma nação. Deste modo, fez no domínio da história, com muito mais competência e amplitude, o que os estudiosos de literatura procuravam fazer do seu lado.

Ao contrário deles, Varnhagen tinha uma concepção anti-romântica do índio, que apresentou como selvagem cruel, desprovido de instituições e crenças humanizadoras, em relação ao qual se justificavam os métodos do colonizador. O seu ponto de vista acentuadamente conservador discrepava, ainda, por justificar sempre a política metropolitana, divergindo, por isso, do forte nativismo do tempo. Tanto assim, que minimizou, ou mesmo desqualificou os

movimentos de inconformismo e rebeldia, tão caros à sensibilidade dos românticos liberais.

Varnhagen contribuiu também para os estudos literários (já vimos a importância do seu *Florilégio*), inclusive publicando textos medievais portugueses e textos brasileiros do período colonial. A sua obra, tomada no conjunto, exprime a ambição construtiva dessas gerações, que definiram o que eram a nacionalidade e a literatura brasileira, procurando não apenas estabelecer o cânon desta, mas interpretá-la segundo o espírito da época, que em crítica preconizava o tratamento biográfico e a definição do *gênio* nacional por meio da correlação com a natureza e a sociedade.

O escrito mais lúcido da nossa crítica daquele tempo é o ensaio “Da nacionalidade da literatura brasileira”, publicado em 1843 na revista *Minerva Brasiliense* por um jovem que morreu em 1847 na quadra dos vinte anos: Santiago Nunes Ribeiro. Ele retoma os argumentos correntes, mas os desenvolve com mais inteligência que os predecessores e sucessores. Aplicando logicamente o pressuposto que as literaturas são

relativas ao meio e à época, afirma a autonomia da brasileira desde as origens e mostra que não há razão para lamentar, como se costumava fazer, que os árcades tenham seguido a norma neoclássica, pois era a que existia como orientação normal no tempo. A crítica nascida com o Romantismo, diz ele, não podia ser dogmática nem se basear em padrões fixos; devia analisar a correlação entre a obra e a época para compreender o seu significado. Com isso Santiago não apenas avaliou com maior pertinência a produção literária do Brasil, mas estabeleceu a primeira divisão satisfatória de suas etapas.

A citada *Minerva Brasiliense* (1843-5) foi a primeira revista que manteve nível elevado e durou o bastante para movimentar as idéias literárias, em parte devido à orientação que lhe deu Santiago Nunes Ribeiro. Ao lado do Instituto Histórico e sua revista, ela exprime certo amadurecimento da vida intelectual no Rio de Janeiro.

4.

Portanto, o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte

até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal.

O romance começou a ter voga durante os anos de 1830 por meio de traduções. Eram sobretudo narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos, que se refletiram nas primeiras tentativas feitas aqui, sob a forma de contos e novelas insignificantes. Considera-se oficialmente como sendo o primeiro romancista propriamente dito Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-61), autor também do primeiro poema longo de tema indianista, por sinal muito ruim: “Três dias de um noivado” (1844). Um ano antes tinha publicado *O filho do pescador*, e em seguida publicou mais cinco romances até 1856. Escritor de terceira ordem, apostou na peripécia e na mais desabalada complicação, ao modo dos livros de aventura e mistério que eram então devorados pelo público, tanto aqui

(onde ele era bem pequeno) quanto na Europa. No entanto, não chegou à popularidade, e dos seus livros só dois tiveram segunda edição até hoje. Esses livros atingem por vezes as raias do grandioso pela fúria de urdir e complicar acontecimentos, podendo-se dizer de alguns deles, como *A providência* (1854), o que disse certo crítico norte-americano dos de um autor do seu país: “São tão ruins, mas tão ruins, que chegam quase a ser bons” ...

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária. A voga do nosso romance começa de fato com uma despretensiosa narrativa de costumes do Rio de Janeiro, *A moreninha* (1844), o primeiro grande êxito de público na literatura brasileira, que até hoje é reeditado, lido e estimado.

Seu autor, Joaquim Manuel de Macedo (1820-82), estava terminando o curso de Medicina e teve uma longa carreira de romancista, dramaturgo, cronista e até poeta. Sem ter escrito nenhuma obra de real valor, compôs algumas que são legíveis, num estilo agradável quando superava os romances melodramáticos em moda. Historicamente, interessa por ter funcionado como modelo do que era ser escritor, ao mostrar a seus contemporâneos que a literatura podia ser caminho para a popularidade.

A sua novelística exprime bem a estética romântica, pela mistura de realismo espontâneo e lances folhetinescos, numa prosa que também transita da simplicidade à afetação. Certos romances dele, como *O moço loiro* (1845), combinam o bom senso da observação dos costumes às mais desvairadas complicações do arsenal romanesco, algumas inspiradas por autores como Eugène Sue. A veia humorística e a bonomia conciliadora não impediram Macedo de escrever ficções de grave conteúdo social, como as que consagrou ao problema da escravidão: *As vítimas algozes* (1869). Nem apagaram os traços de melodrama tétrico,

presentes de maneira flagrante no poema narrativo “A nebulosa” (1857), verdadeiro paradigma do Romantismo tenebroso.

O aparecimento do romance, gênero adaptado à sensibilidade moderna, foi um verdadeiro acontecimento, pelas perspectivas que abriu. Igualmente importante foi a revelação de Antônio Gonçalves Dias (1823-64), o primeiro grande talento do Romantismo brasileiro, que parece finalmente configurar-se com ele, para além dos programas e das intenções. O essencial da sua obra poética está contido em três livros: *Primeiros cantos* (1847), *Segundos cantos* (1848), *Últimos cantos* (1851), revistos e reunidos num volume em 1857. Eles foram considerados pelos contemporâneos como a verdadeira pedra fundamental da poesia brasileira moderna, sobretudo porque traziam finalmente um conjunto de boa qualidade sobre o tema do índio, que até então havia suscitado poucas e em geral medíocres produções.

A obra de Gonçalves Dias foi no Brasil a primeira de elevada qualidade depois dos árcades do século XVIII, como concepção e como escrita. A cadência melodiosa, o dis-

cernimento dos valores da palavra e a correção da linguagem formavam uma base, rara naquela altura, para a calorosa vibração e o sentimento plástico do mundo que animam os seus versos. O tempo desgastou a maior parte de sua obra, como a de todos os contemporâneos, e o que dela restou é hoje relativamente pouco. Pouco, mas bastante para manter a sua posição, devida sobretudo aos poemas indianistas, os únicos realmente belos dessa tendência, não porque correspondam etnograficamente ao que o índio foi, mas, ao contrário, porque construíram dele uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens. O sopro poético e a deformação cavalheiresca com que tratou os seus selvagens os conservaram vivos, realizando o seu desejo de redefinir a tradição da literatura ocidental por meio de novas imagens, referidas a uma gente diversa. No belo prólogo em verso do poema “Os Timbiras” (1857) (que planejou como culminação de sua obra, mas não alcança no conjunto o desejado nível), ele substitue a coroa clássica de louros por

outra, feita com as flores brancas da acácia e as amarelas dos sassafrás, o que pode ser tomado como metáfora iluminadora da tentativa indianista.

Apesar de alguns poemas bons de outro tipo, como a singela “Canção do exílio” e uns poucos entre os que chamou “Hinos”, foi portanto no tema indianista que produziu os melhores versos, como “Marabá”, “O canto do Piaga”, “O leito de folhas verdes” e sobretudo “I-Juca Pirama”. Este é um poema heróico sobre o prisioneiro de uma tribo inimiga que, contrariando o heroísmo inflexível do índio convencional, se humilha para ter a vida salva, a fim de poder continuar guiando o pai cego. Mas este o maldiz por isso, e ele acaba lutando com denodo para tornar-se digno do sacrifício ritual. O movimento do poema é expresso pela variação de metros e ritmos em diferentes combinações estróficas, tudo admiravelmente adequado à modulação das emoções. Já em “O leito de folhas verdes” o assunto é um encontro amoroso frustrado, em que a mulher lamenta a ausência do homem num monólogo cuja densidade aumenta pela representação da fuga do tempo, graças a recursos de métrica e lin-

guagem que bem mostram a força de Gonçalves Dias nos bons momentos.

Embora integrado no espírito romântico, ele guardou certo compasso neoclássico, que soube combinar de maneira pessoal à musicalidade conquistada pelo seu tempo. E o virtuosismo lhe permitiu escrever um poema em português arcaico, as “Sextilhas de Frei Antão”, como se quisesse demonstrar que a busca da expressão *nacional* comportava fidelidade à tradição, e a liberdade se entroncava na obediência ao gênio intemporal da língua. Além disso, foi ensaísta e bom dramaturgo, tendo também escrito uma monografia etnográfica, *O Brasil e a Oceania* (1852), e o *Dicionário da língua tupi* (1857)

Gonçalves Dias fez parte da comissão de redação da revista *Guanabara* (1849-55), com Joaquim Manuel de Macedo e Araújo Porto-Alegre. Foi um periódico importante, que marcou o fastígio dos iniciadores da literatura romântica no Brasil e seus imediatos continuadores. Momento em que eles foram vistos como fundadores gloriosos, e em que a renovação se consolidara com a introdução do romance e a demonstração de qualidade dada por Gonçalves Dias quan-

to à viabilidade dos temas *nacionais*. O movimento se justificara e se impusera, coincidindo com o que alguns historiadores consideram o fim do processo de consolidação da Independência.

Tendo entrado em conflito com as tendências nacionalistas de seus súditos brasileiros, e querendo além disso resolver a complicada sucessão do trono português, o Imperador Pedro I abdicou em 1831 e se retirou para Portugal, deixando o filho de cinco anos como sucessor. Desde então até 1840 o país foi governado por sucessivas regências, que enfrentaram movimentos de rebelião contra o poder central. Em 1840, o jovem Pedro II foi declarado maior antes dos 15 anos, mas as rebeliões continuaram até a última, de 1849, exprimindo em muitos casos as tendências regionais de autonomia, que poderiam ter levado, como na América Espanhola, à divisão do Brasil em pelo menos três ou quatro países. A partir de 1850 houve paz interna e um grande progresso devido à extinção do tráfico de escravos, tendo por conseqüência a liberação dos capitais envolvidos nele, que puderam ser aplicados no desenvolvimento do sistema de

crédito e em investimentos modernizadores de vários tipos, inclusive as estradas de ferro.

Na literatura, o decênio de 1850, viu a consagração do Romantismo, cuja manifestação considerada mais *nacional*, o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio e, extravasando da lírica, chegou ao mesmo tempo ao romance e à epopéia, numa curiosa coexistência de arcaísmo e modernidade.

Além das duas obras eruditas de Gonçalves Dias, já citadas, apareceram, na *Revista do Instituto Histórico*, uma monografia de Joaquim Norberto sobre aldeamentos indígenas da Província do Rio de Janeiro (1853), e um longo ensaio de Gonçalves de Magalhães, “Os indígenas do Brasil perante a história” (1859), refutação do ponto de vista etnocêntrico de Varnhagen, demonstrando (apesar do tom apologético) maior sensibilidade em relação às culturas indígenas. Vimos que Magalhães publicara três anos antes *A confederação dos Tamoios*, aclamada pelos seus numerosos devotos, mas acerbamente criticada por José de Alencar, sob o pseudônimo de Ig., numa série de brilhantes artigos depois reunidos

em opúsculo. Na defesa de Magalhães se agitou a literatura oficial, e o próprio Imperador não hesitou em publicar sob pseudônimo um escrito de elogio.

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com o seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou a seguir sob a forma do romance, a começar por *O guarani* (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro, além de fornecer bem mais tarde o tema para o libreto da ópera do mesmo nome, composta pelo maior músico do tempo no Brasil, Antônio Carlos Gomes (1836-96), e estreada com êxito no Scala, de Milão, em 1870. O nacionalismo literário se completava assim pela música, que também absorvia as normas européias, para dar viabilidade geral ao desejo de exprimir os nossos aspectos considerados mais originais. Fazendo música romântica de tipo italiano para assunto in-

dígena, Carlos Gomes valeu-se do direito de usar em qualquer país de cultura ocidental as linguagens que permitem a comunicação entre os que dela participam.

Em 1858, um grande erudito, Odorico Mendes (1799-1864), em nota da sua tradução das *Bucólicas*, de Virgílio, identificava quatro áreas temáticas na literatura brasileira, correspondendo aos diferentes tipos humanos: a referente aos “mais civilizados”, que pouco se distinguem dos europeus; a referente aos selvagens; e a que deveria tomar como objeto os sertanejos, deixados de lado até então, e que ele considerava mais ou menos equivalentes aos pastores de bucólica, e típicos do interior, merecendo maior atenção dos escritores. A seguir acrescenta a possibilidade de um grupo inspirador, os negros, e conclui dizendo que ao abordar esses elementos característicos, os autores assegurariam uma literatura propriamente nacional. Estas observações interessam porque são uma espécie de premonição do que começaria a ocorrer: a introdução do romance regionalista e o interesse crescente pelo negro, em verso e prosa, nos anos de 1860 e 1870.

5.

O decênio de 1850 viu também o que se costuma chamar, à maneira dos portugueses, Ultra-romantismo, tendência que vinha dos anos de 1840 e se expandiu nesse, numa espécie de literatura da mocidade, feita por jovens que, antes das atenuações inevitáveis trazidas pela “vida prática”, deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam “os exageros da escola romântica”. Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar freqüentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte.

Significativos dessas tendências foram os grupos de estudantes de Direito, sobretudo os de São Paulo, que desde o decênio

de 1830 exprimiam uma sociabilidade especial, que se tornou objeto de lendas e contribuiu para a imagem do Romantismo como rebeldia, sofrimento e mal-do-século. Fechados numa pequena cidade provinciana, formando grupo à parte, os estudantes contribuíram de maneira original para essa literatura de mocidade, que parecia aberrante, mas acabou, com o tempo, aceita em parte como manifestação peculiar de talento.

Eles formaram uma espécie de público restrito e caloroso, que produzia e simultaneamente consumia literatura, assegurando a esta (o que não era freqüente na época) circulação e apreciação. Deste modo, houve oportunidade para se acolherem não só os produtos da rotina, mas também os divergentes, que exprimiam a ousadia eventual desse grupo suspenso no flanco da sociedade, em cujos padrões os seus membros acabariam por integrar-se um dia, quando cumprissem o seu destino social de quadros jurídicos, políticos e administrativos da nação.

Os anos que vão mais ou menos do fim do decênio de 1840 aos meados do decênio

de 1860 são os mais característicos dessa literatura da mocidade, expressa em numerosas associações culturais e pequenos periódicos, como *Revista do Ensaio Filosófico Paulistano* (1850-64?) e *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano* (1852-60). A colaboração é desigual, obviamente, mas há, nelas e noutras, páginas de qualidade, como os ensaios de um jovem que soube avaliar com notável inteligência crítica a natureza do Romantismo e a produção do momento: Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905).

Representativo dessa atmosfera espiritual foi Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-52), uma espécie de menino-prodígio morto aos vinte anos, antes de terminar os estudos de Direito, cujos escritos foram reunidos e publicados depois de sua morte em edição que misturou textos acabados, rascunhos, fragmentos, aos quais faltaram a seleção e o polimento do autor (*Poesias*, 2 volumes, 1853-5). A sua obra é portanto irregular demais e deve ser avaliada pelo pouco que tem de melhor.

Álvares de Azevedo possuía informação considerável para o tempo e a idade.

Impregnado de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Heine, Musset; obcecado pelas contradições do espírito e da sensibilidade, a sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um pólo ao outro, modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloqüência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a “binomia”, como a chamava. O seu livro seduziu os leitores e teve até o fim do século sete edições, o que é notável para o Brasil atrasado e estreito daquele tempo.

A princípio, o que mais se apreciou nele foi a vertente desalentada, sentimental e melodramática. Hoje, apreciamos os versos humorísticos, a primeira parte do drama *Macário* e certa poesia intimista ligada ao cotidiano.

Possuindo acentuado espírito crítico, Álvares de Azevedo encarou com reserva o nacionalismo estético que triunfava em seu tempo e concebeu a literatura como espaço sem fronteira, uma espécie de comunhão universal dos talentos verdadeiros. Por isso, não apenas satirizou o indianismo como

convenção vazia, mas negou a independência da literatura brasileira em relação à portuguesa, opondo-se deste modo a dois professores do seu Colégio Pedro II do Rio de Janeiro: Gonçalves de Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro.

O drama *Macário* é uma representação *satânica* da mentalidade estudantil de São Paulo, e sua primeira parte ainda prende pela intensidade do desencanto e pela presença da noite romântica, expressos numa prosa vibrante, cortada pelo sarcasmo e pelo desespero. O poema “Idéias íntimas” é singular para o tempo, graças à naturalidade com que o prosaísmo do cotidiano se associa à força analítica e à emoção. Os seus versos mostram a originalidade que surge por vezes nesse poeta desigual, a quem não faltou uma pitada de genialidade.

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1827-84), colega e companheiro de Álvares de Azevedo, escreveu certo número de poemas de corte meditativo, com uma intimidade cheia de graça em relação à paisagem, que soube apresentar com simplicidade. Mas o que sobreviveu de sua obra poética é a parte cômica, grotesca e obscena. O poe-

ma “A orgia dos duendes” mistura de modo vertiginoso o folclore macabro e o gosto romântico do pecado, criando uma comicidade que todavia se torna sadicamente cruel e, deste modo, manifesta os aspectos do Romantismo enquadrados na tríade de Mario Praz: “carne, morte e diabo”.

Espírito bastante contraditório, transitou com facilidade do sentimentalismo à negação mais irreverente, que se pode ver nos poemas obscenos: “A origem do mênstruo”, sátira divertida da tradição mitológica, e “O elixir do pajé”, paródia dos poemas indianistas de Gonçalves Dias, contando de que maneira certa erva misteriosa deu a um velho nigromante índio a mais desabalada energia priápica.

Bernardo foi mestre numa variante da poesia grotesca, o *nonsense*, o velho anfiguri cultivado havia muito na literatura portuguesa, que teve no Romantismo brasileiro uma ocorrência que se poderia considerar notável, se os seus produtos tivessem sobrevivido em maior número. Sabemos que muitos além dele praticaram o gênero, entre os quais provavelmente Álvares de Azevedo; mas é claro que ao entrar na “vida

prática” eles descartavam tais poemas, e os organizadores de obras póstumas jamais pensariam em incluí-los. Há materiais inéditos a serem publicados, mas por enquanto o que conhecemos é muito pouco. Chamada em geral “bestialógico”, a poesia do anfiguri foi denominada expressivamente pelos estudantes românticos de São Paulo “pantagruélica”. Vista de hoje, ela seduz pela força da associação livre e pelo insólito das situações, nascidas de um automatismo revelador de estranhas obsessões. Ao mesmo tempo, depois das experiências de hermetismo e as do associacionismo surrealista, nós a podemos ver como manifestação de um lado importante do jogo poético: a livre combinação de palavras e o direito de elaborar objetos gratuitos.

Esse gosto heterodoxo pela comicidade, a obscenidade e o contransenso, tão vivo nos grupos estudantis de São Paulo, quebra a convenção romântica, que ia impondo o sentimentalismo piegas, o cansativo desfiar de lamúrias, numa linguagem que se automatizou rapidamente. Ele talvez seja um tipo peculiar de satanismo e ajuda a explicar certa parte inconformada da obra de

Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), que usou no fim da vida o nome de Sousândrade. A sua concepção muito pessoal e a capacidade de jogar com as palavras, até à beira do *nonsense*, contribuíram para o des-caso dos contemporâneos e explicam o interesse com que o restaurou em nosso tempo a crítica de vanguarda.

O livro de estréia, *Harpas selvagens* (1857), não tinha relevo especial, nem inovações, que aparecem na epopéia inacabada *O guesa errante*, cujos cantos ele foi publicado em edições aumentadas a partir de 1866 até o decênio de 1880. Embora comprometido pela prolixidade implacável dos românticos, é uma visão transfigurada de toda a América, tendo momentos de grande interesse, devido à imaginação prodigiosa, às ousadias de linguagem e um admirável fermento de rebeldia, muito mais profundo que o desencanto mecânico da moda. A linguagem, cheia de traços grotescos e pesquisas de sonoridade, serve a uma visão histórica de inegável poder. Sousândrade encara, por exemplo, de maneira movimentada e dramática, as culturas pré-colombianas, destroçadas mas presentes como força viva;

no outro pólo, alegoriza o capitalismo norte-americano em fase expansiva, vendo nele com admirável premonição uma componente diabólica, que estrutura o texto mais singular do poema: “O inferno de Wall Street”. São estrofes curtas, precedidas cada uma por uma rubrica em prosa, tão interessante quanto os versos, nos quais se acumulam jogos de palavra e sonoridades ásperas, formando um movimento de pandemônio que justifica o título. E em todo o poema nota-se uma ausência de sentimentalismo que reconforta, em comparação com o açucaramento habitual da época.

O lirismo açucarado de toque sentimental, dissolvendo a natureza na emoção e a emoção na confissão, foi um dos traços que mais atraíram o leitor do tempo. Ele predomina de maneira alarmante na produção média, em dezenas e dezenas de poetas, dos quais pode ser considerado paradigma Casimiro José Marques de Abreu (1839-60), cujo livro *Primaveras* (1859) se tornou um dos mais populares quase até hoje. A sua versificação correta e fácil, a ternura algo mórbida do tom e a capacidade de despertar uma piedosa simpatia tiveram eco no

gosto médio; e só a crítica dos nossos dias, com Mário de Andrade, discerniu o que havia nele, por baixo dos traços mencionados, de erotismo quase agressivo, disfarçado pelo aspecto convencional do texto. Talvez por isso Casimiro de Abreu tenha atraído tanto as moças, que encontravam na sua obra a força do sexo sem ofensa às convenções.

Bem menos popular foi Luis José Junqueira Freire (1832-55), hoje esquecido, monge beneditino cujo livro *Inspirações do claustro* (1855) comoveu os contemporâneos pelo desespero e pela representação patética da morte, ligados ao egocentrismo, patente num curto escrito autobiográfico que exprime a vocação romântica da auto-análise desalentada, à qual não faltava certo prazer no sofrimento, parte do “mal-do-século”.

Esses dois e muitos outros que morreram cedo favoreceram a idéia corrente de que o Romantismo estava ligado a uma fatalidade inexorável, manifestada não apenas no sentimento de malogro, freqüente em seus versos, mas no próprio destino pessoal, tocado pela morte precoce. “Lira dos vinte anos”, título de uma parte da obra de

Álvares de Azevedo, bem poderia ser a epígrafe da produção de todos eles.

No decênio de 1850 surgiu um romance singular em relação às tonalidades e concepções predominantes: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-61), publicado anonimamente em folhetins de 1852 a 1853. Além dele, o autor só publicou artigos e um libreto de ópera, sem imaginar que o seu livro desprezioso, e despercebido na hora, teria no futuro um êxito duradouro, que o tornou até hoje dos mais lidos e estimados da nossa literatura.

É uma obra marginal, desligada das modalidades em voga, tanto realistas quanto melodramáticas. Para começar, o autor não pertencia aos grupos literários predominantes, e portanto não tinha satisfações a dar ao gosto oficial. Em segundo lugar, não parece ter querido a princípio escrever uma narrativa estruturada, mas apenas ir contando cenas e episódios da vida popular do Rio de Janeiro nos anos de 1810 e 1820. Em terceiro lugar, como bom jornalista, tinha golpe de vista para perceber o traço pitoresco dos costumes. Tudo isso o deixou

bastante livre para seguir uma espécie de prazer fabulativo, eqüivalente ao do contador de casos que não pretende fazer obra importante. Mas como o Reino dos Céus pertence aos humildes, ele conseguiu sem querer o milagre de um romance original, apesar de singelo, escrito com naturalidade única no tempo e tornado significativo pelo discernimento da vida diária.

A sua posição é um certo amoralismo tolerante e alegre, capaz de enxergar o outro lado de cada sentimento e de cada ação, de maneira a apagar a divisão entre o bem e o mal, tão respeitada pelos românticos. Assim, forjou um olhar literário relativista e encantador que ainda hoje atrai, porque a escrita leve, espontânea, de um lado prende a atenção, e de outro desvenda com humorismo as molas do comportamento. Não porque Manuel Antônio de Almeida tenha sido um realista antecipado, como disseram os críticos do Naturalismo; mas porque, como se viu mais tarde, entroncava na sabedoria popular imemorial.

Bem diferente foi a obra romanesca de José Martiniano de Alencar (1829-77), ao todo vinte romances publicados entre 1856

e 1877, dando exemplo da importância que o gênero havia adquirido na literatura brasileira, ultrapassando o nível modesto dos predecessores e demonstrando capacidade narrativa bem mais definida.

É uma obra bastante ambiciosa. A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal. Com efeito, caberia aos escritores não apenas focalizar a realidade brasileira, privilegiando as diferenças patentes na natureza e na população, mas elaborar a expressão que correspondesse à diferenciação lingüística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses, numa grande aventura dentro da mesma língua. Como mais tarde Mário de Andrade no Modernis-

mo, José de Alencar atacou a questão da identidade pelo aspecto fundamental da linguagem. E, como Mário Andrade, nem sempre acertou no alvo: o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muitas das suas páginas.

Os seus romances se ordenam desde a narrativa banal sobre donzelas virtuosas casando com rapazes puros, até certas histórias de força realista, nas quais não apenas traça com o devido senso da complexidade humana o comportamento e o modo de ser de homens, e sobretudo mulheres, mas revela por meio deles certos abismos do ser e da sociedade. É o caso de *Lucíola* (1862), sobre o tema da prostituição, vista como máscara que recobre a retidão fundamental da protagonista. Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita, que deixava longe a banalidade de Macedo.

Igualmente apreciável é *Senhora* (1875), denúncia do casamento por interesse pecuniário, no qual desenvolve uma das suas preocupações constantes: o papel do dinheiro na classificação e avaliação das pessoas, bem como no próprio teor das relações burguesas. Em muitos dos seus livros o enfoque é comprometido pelo conformismo, que obrigava os escritores a penalizar o *mal* e promover a recompensa das virtudes convencionais. Apesar disso, o talento analítico e a habilidade expositiva lhe permitiram em alguns deles apresentar com êxito a dialética do individual e do social na composição da conduta.

A sua obra atraiu a maioria dos leitores pelo que tinha de romanesco no sentido estrito, tanto sob o aspecto de sentimentalismo quanto de heroísmo rutilante. *O guarani* (1857), cuja ação decorre no século XVI e é o mais popular dos seus livros, tem essas duas coisas, além de facilitar pelo próprio enredo a escrita poética e empolada que marcou o Romantismo. Amor, bravura, perfídia se combinam nele para dar ao leitor o espetáculo de um Brasil plasticamente belo, enobrecido pelas qualidades ideais do

epônimo indígena. Parecia uma demonstração da capacidade de produzir narrativas tão atraentes quanto as que as traduções de Walter Scott e Alexandre Dumas proporcionavam, inclusive pelo afastamento no tempo e pelo sentimento de exotismo que o homem da cidade experimentava em face das descrições de florestas e grandes rios, sem falar da história de feitos de um passado que poderia parecer tão fascinante quanto o europeu. Mas o leitor de hoje talvez prefira, em matéria de pitoresco, *Iracema* (1865), narrativa lírica dos amores de português e índia, escrita como poema em prosa e correspondendo melhor ao programa que Alencar traçara na sua polêmica contra *A confederação dos Tamoios*: melodia verbal, imagens cheias de cor, fusão íntima com a natureza.

Entre os romances históricos destaca-se *As minas de prata* (1859-65), composto segundo o espírito de complicação dos romances folhetinescos. Os regionais correspondem à vocação geográfica da ficção brasileira, um de cujos propósitos parecia ser o de descobrir literariamente o país, num movimento progressivo que aos poucos desven-

da as regiões e equivale a uma forma de revelação para o leitor, que graças a isto se familiariza cada vez mais com a pátria, por meio da realidade de suas paragens distantes. Alencar situou narrativas deste tipo no Rio Grande do Sul, em São Paulo e, na sua província natal do Ceará, *O sertanejo* (1875), tentativa de transpor situações cavalheirescas equivalentes às da ficção romântica européia para o século XVIII do Nordeste brasileiro, marcado pela rusticidade da pecuária.

Escritor característico do Regionalismo foi Bernardo Guimarães, de quem já falamos, que a certa altura passou para a prosa de ficção. No conjunto a sua obra é medíocre, apesar de qualidades como a naturalidade da escrita, mesmo coexistindo com os momentos de ênfase declamatória própria do tempo. O mesmo senso penetrante da paisagem que aparece na sua poesia aparece também nos romances, cujo cenário é quase sempre o oeste de Minas Gerais, ou o seu prolongamento no sul de Goiás, zona de campos extensos com população que naquele tempo era rala, de costumes rígidos e atrasados. O seu melhor livro é *O seminarista* (1872), narrativa que começa pelo ilídio campestre de duas

crianças, depois adolescentes, que todavia não pode se realizar porque os pais do rapaz o obrigam a ser padre, em virtude de uma promessa. A narrativa é reforçada por uma espécie de naturalismo espontâneo, que facultou a Bernardo Guimarães descrever os sentimentos em correlação com o sexo, chegando nisso a uma franqueza singela que era inédita na literatura brasileira do tempo. N' *O seminarista* ele não apenas desenvolveu bem a narrativa, harmonizando os atos com a paisagem e os impulsos naturais, mas assumiu deliberadamente posição ideológica, combatendo com veemência o celibato clerical.

6.

O decênio de 1860 foi perturbado pela maior guerra já havida na América Latina: de um lado, a Tríplice Aliança entre Brasil, Argentina e Uruguai; de outro, o Paraguai, cujo presidente, Francisco Solano Lopez, havia organizado um forte exército e procurava expandir o seu país mediterrâneo. O sangrento e desumano conflito durou cinco anos, de 1865 a 1870, ao fim dos quais o

Paraguai estava destroçado e os outros países, transformados e em vias de enfrentar situações difíceis. Os historiadores costumam dizer, quanto ao Brasil, que o apogeu do regime imperial se situa nessa altura, tendo o declínio começado em seguida.

A partir da Guerra do Paraguai surgem no horizonte político e social dois problemas que se avolumariam até mudar a fisionomia econômica e institucional do país: a chamada “questão servil”, isto é, o debate sobre a abolição do regime escravista, e a propaganda republicana, que desfecharia em 1889 no destronamento do imperador e no fim da Monarquia.

A vida cultural se desenvolveu muito nos decênios de 1860 e 1870, caracterizando-se este último pelo grande progresso material, inclusive o desenvolvimento das vias férreas e a inauguração, em 1874, do cabo telegráfico submarino, que permitiu a aproximação com a Europa por meio da notícia imediata. Foram então fundadas ou reorganizadas escolas de ensino superior, o jornalismo ganhou tonalidade mais moderna e houve notável progresso na produção de livros, graças a algumas casas editoras

das quais ressalta a Garnier, que promoveu a publicação em escala apreciável de autores brasileiros do passado e do presente, sem falar no incremento de obras traduzidas. Além disso, ela editou a boa *Revista Popular* (1859-62), que exprime o amadurecimento dos pontos de vista críticos do Romantismo.

Na poesia e no romance continuam nessa fase as linhas já indicadas, mas surgem alguns traços que acentuam as suas características e anunciam desenvolvimentos novos. É o caso da invasão de melodia no verso, que se vai tornando cada vez mais fluido, preferindo ritmos cantantes que acabam por desfibrá-lo. Assim, o decassílabo sáfico (acentos nas 4^a, 8^a e 10^a sílaba), antes usado com parcimônia, assume, a partir de Casimiro de Abreu, uma espécie de indiscreta preeminência, por ocorrer, ao contrário do que recomendavam os tratadistas de poética, em todos os versos do poema, de maneira a criar melopéias que envolvem a sensibilidade como encantamento, superpondo-se ao próprio sentido. O seu airoso movimento de valsa transforma o texto em dança e parece querer suprir a insuficiência da palavra com auxílio de sua música infusa.

A isso se junta o gosto pela rima interna, que aumenta a sonorização e envolve o leitor, ou auditor, numa espécie de entorpecimento que anestesia a razão. Essa é, aliás, uma tendência comum a toda poesia de língua portuguesa daquele tempo, e foi com os poetas de Além- Mar que os brasileiros aprenderam a segui-la.

Desde Gonçalves Dias era usual o emprego dos mesmos acentos tônicos em todos os versos de um poema, sobretudo tratando-se de endecassílabos acentuados nas 2^a, 5^a, 8^a, e 11^a sílabas, ou de novessílabos anapésticos, acentuados nas 3^a, 6^a, e 9^a, ambos vindos da poesia italiana. O sáfico invariável, cujo emprego culmina nos anos 60 e 70, produz um ritmo mais melodioso e serve para muitos matizes do sentimento lírico. É preciso lembrar que nos anos 60 foi intensa a aliança entre música e poesia, não apenas por meio dos recitativos acompanhados ao piano por um apoio sonoro, mas pelo hábito cada vez mais difundido de musicar os poemas, fato importante que veremos melhor daqui a pouco.

Em relação aos temas, a novidade foi o toque social, que assumirá grande vulto no

decênio de 70, cultivado tanto por versejadores de toda a sorte, arrastados pelos movimentos sociais do período, quanto pelos poetas de boa qualidade, dois dos quais se destacam: Fagundes Varela e Castro Alves.

Luis Nicolau Fagundes Varela (1841-75) foi muito versátil. A sua força reside principalmente no lirismo ao mesmo tempo descritivo e confidencial em que escreveu alguns dos mais belos poemas do Romantismo brasileiro, como “Juvenília”, que se encontra no livro *Cantos e fantasias* (1865), no qual sentimento e natureza fundem-se em felizes achados verbais, não raro envoltos por um toque de magia que parece situá-los em esfera inefável. Mas a sua força é menor nos poemas longos, inclusive no que escreveu por morte de um filho, “Cântico do calvário”, em que estão alguns dos seus melhores versos e, ao mesmo tempo, momentos de constrangedora prolixidade. Este traço negativo é máximo na fastidiosa epopéia religiosa *Anchieta ou o evangelho na selva* (1875). Com o passar dos anos ele foi se apegando cada vez mais à poesia do campo, com suas flores e pequenos animais, criando uma espécie de regionalismo

lírico que teve correspondentes noutros lugares, sobretudo no Nordeste, sem que nenhum outro poeta conseguisse a sua maestria. Varela teve ainda o mérito de dar atenção ao tema do continente latino-americano, antecipando o interesse de Sousândrade e Castro Alves em *Vozes da América* (1864); e foi também quem deu categoria ao tratamento poético do negro em “Mauro, o escravo” (1864).

Sob mais de um aspecto, portanto, é precursor de Antônio de Castro Alves (1847-71), em cuja obra a poesia do Romantismo encontrou o fecho brilhante, pois em seguida só se produziu coisa de segunda e terceira ordem. Durante a vida publicou um livro apenas: *Espumas flutuantes* (1869). O outro foi publicado depois de sua morte sob o título de *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1876).

Além de uma ampla visão social de cunho messiânico, Castro Alves era dotado do que se chamava naquele tempo “inspiração generosa”, isto é, facilidade torrencial de composição, associada à prodigiosa concatenação verbal dos improvisadores. Escreveu muitos poemas comprometidos pela

incontinência, que o levou não raro perto do ridículo; mas escreveu também outros de grande beleza plástica, cheios de imagens raras, e transfigurados pela exuberância comunicativa. Com ele rompe-se o masoquismo lamuriento que estava na moda até então, e nos seus poemas os sentimentos parecem um ato de afirmação vital. Tanto mais quanto tinha a capacidade de inventar metáforas expressivas e dinamizar o verso por meio do contraste e da antítese, empregados ao gosto de Victor Hugo. Desse modo, pôde expor a sua visão do mundo e dos homens segundo um movimento amplificador que aproxima a sua poesia da oratória.

A sua fama foi devida sobretudo à poesia humanitária e social. Deixando de lado o índio, voltou-se para o negro e tornou-se o poeta dos escravos, com uma generosidade e um ânimo libertário que fizeram da sua obra uma força nos movimentos abolicionistas. Com ele o escravo se tornou assunto nobre da literatura e o seu generoso ânimo poético soube criar para cantá-lo situações e versos de grande eficácia, como se vê em “O navio negreiro”, no qual usa

diversos metros e organiza a narrativa com expressivo senso de movimento.

O tema do negro avultou nessa fase e suscitou, da parte dos escritores, uma tomada de posição na luta contra a escravidão, que cresceu depois da Guerra do Paraguai, na qual negros livres e escravos formaram parte dos contingentes, forçando o governo a decretar a liberdade dos recém-nascidos em 1871, a libertação dos sexagenários em 1885 e afinal a abolição do regime servil em 1888. Destruída assim a base da oligarquia que dominava o país e era o suporte da Monarquia, esta não sobreviveu.

Sem ter assumido posição abolicionista, José de Alencar, que morreu quando começava a fase aguda do movimento, se preocupava entretanto com os efeitos morais negativos da escravidão e as iniquidades que ela gerava, e sobre isso produziu uma comédia e um drama: *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859). Joaquim Manuel de Macedo escreveu no mesmo sentido algumas narrativas reunidas no livro *As vítimas algozes* (1869), e abertamente abolicionista foi o famoso romance de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura* (1875), que é muito ruim mas

causou grande efeito, pois descreve a situação extrema de uma jovem que é branca no aspecto, mas de condição servil, podendo ser comprada e vendida.

É importante mencionar Luis Gama (1830-82), filho livre de mãe africana liberta, mas vendido iniquamente pelo pai branco. Vencendo toda a sorte de dificuldades, conseguiu libertar-se, instruir-se, e tornou-se jornalista, advogado prático, dedicando-se principalmente à defesa de sua raça. A sua obra poética, quase toda satírica, é insignificante esteticamente, mas há nela um poema admirável, “Quem sou eu”, sátira perfeita do preconceito de cor, que além de odioso é ridículo num país onde, naquele tempo, a população tinha cerca de três quartos de negros ou mestiços, que hoje constituem pelo menos a metade do povo brasileiro.

Nesse poema Luis Gama desmonta a ideologia oficial de brancura e vai arrolando as classes e os grupos infiltrados de sangue africano, num *crescendo* que se transforma em apoteose cômica, graças à maestria com que manipula as enumerações burlescas, tornadas expressivas não

apenas pelo ritmo saltitante dos versos, mas pelo jogo das sonoridades.

Não haveria mãos a medir se fôssemos indicar as numerosas produções neste sentido em todos os gêneros, mas convém fazer uma referência à oratória civil, gênero de grande prestígio em todo o século XIX e depois dele, sendo talvez o que mais valia para consagrar um intelectual. Ora, a Campanha Abolicionista, que se configurou como grande movimento social no decênio de 1870, deu lugar à atuação de oradores que empolgaram o público, e talvez o prestígio de Castro Alves tenha vindo menos da leitura de seus textos em livros que da declamação nos teatros e nas praças. Entre os oradores, é preciso destacar Joaquim Nabuco (1849-1910), notável líder que mais tarde se tornaria um dos maiores historiadores brasileiros, cuja oratória fluente e calorosa foi dos grandes acontecimentos desse fim de Romantismo, marcado pelas posições humanitárias, nas quais se destacou também Rui Barbosa (1849-1923), que ficou para o brasileiro médio como símbolo da inteligência e da capacidade verbal ilimitada.

7.

Os romancistas vindos de antes continuaram a produzir com abundância nos anos 70. Entre os novos, destacam-se dois, que representam direções diferentes: Taunay e Távora. Mas o futuro mostraria que o fato de relevo foi a atividade inicial de Machado de Assis, que nesse decênio publicou nada menos de dois livros de contos e quatro romances, além de dois de poesia, tendo publicado o primeiro no decênio anterior. Naquela altura não se poderia prever que ele fosse além de um nível estimável, e só depois de 1880 ficariam evidentes a originalidade de concepção e a força de estilo que fizeram dele o maior escritor brasileiro. Por isso, a história dos seus inícios só adquire sentido quando relacionada aos desenvolvimentos futuros. Sendo assim, não cabe neste escrito.

Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-99) representa o caso bem brasileiro do filho de estrangeiros de tal maneira identificado à nova pátria que se torna intérprete privilegiado da sua realidade. Militar de carreira, tinha boa formação intelectual e artística, sendo bom desenhista e composi-

tor, qualidades que soube transpor para a sua prosa, capaz de descrever a natureza com força pictórica. Como participante da Guerra do Paraguai, colheu material para diversos livros que redigiu de um ângulo ao mesmo tempo documentário e pessoal, cujo exemplo mais completo é *A retirada da Laguna* (1871). As suas *Memórias*, publicadas postumamente em 1948, são interessantes e denotam uma personalidade que apesar da vaidade é generosa e simpática, prendendo o leitor pela naturalidade um pouco irregular do estilo.

O seu romance mais famoso é *Inocência* (1872), que alguns consideram o melhor produto do Regionalismo e é de fato bem realizado, graças à habilidade com que descreve a paisagem e os costumes do sertão remoto, quadro no qual soube contar com singeleza a tocante paixão que envolve a protagonista. Este livro se prende à experiência do autor em suas andanças pelo Centro-Oeste durante a guerra, enquanto sua outra vertente, de homem de alta sociedade do Rio de Janeiro, aparece em *Ouro sobre azul* (1874), típico da narrativa de costumes inaugurada por Macedo e refinada por

Alencar. Seus outros romances têm menos valor, mas o de estréia, *Mocidade de Trajano* (1871), cuja ação decorre numa fazenda de São Paulo, combina bem o gosto pela urdidura com percepção correta dos problemas sociais.

Muito diferente foi João Franklin da Silveira Távora (1842-88), que nos anos 60 publicou narrativas e dramas de qualidade inferior, marcados pela ênfase melodramática, mas em 1869 parece outro escritor no curto romance *O casamento no arrabalde*, que mais de um crítico considerou a sua obra-prima. É uma narrativa simples e fluente sobre costumes de Pernambuco, província nordestina que seria cenário de seus romances seguintes: *O cabeleira* (1876), *O matuto* (1878), *Lourenço* (1881), que formam uma espécie de tríptico histórico, e *O sacrifício* (1879), retomada e ampliação muito inferior de *O casamento no arrabalde*.

A obra ficcional de Távora perdeu o interesse com o tempo. A sua narrativa raramente chega a prender e a escrita é banal; mas historicamente o seu significado foi grande, pois ele pode ser considerado o fundador do regionalismo do Nordeste, um dos

veios mais ricos e duradouros da nossa literatura de ficção.

Távora criticava acerbamente José de Alencar numa série de artigos, reunidos em seguida no livro *Cartas a Cincinato* (1870), no qual censura a falta de documentação do grande escritor e preconiza rigorosa fidelidade ao real, por meio do seu conhecimento direto. Mais tarde defendeu também outro princípio: que sendo duas regiões distantes, como formação histórica, mentalidade e paisagem, o Norte e o Sul do Brasil deveriam ter literaturas conscientemente diversas. Por isso, na folha de rosto de seus romances aparecia no alto a menção geral: “Literatura do Norte”.

Coerente com esse ponto de vista, não apenas se armou de um conhecimento histórico profundo do Nordeste, mas registrou com senso ecológico muito vivo os aspectos da sua paisagem. Lendo-o, temos a impressão de estar na raiz de Gilberto Freyre e José Lins do Rego, devido à intimidade que estabelece entre o homem e a cana-de-açúcar em vários níveis. A sua obra madura tem como cenário a zona canavieira de Pernambuco, obedecendo na citada trilogia a

uma espécie de combinação entre a dimensão histórica e a geográfica, pois a ação decorre no século XVIII e uma de suas molas é o conflito entre senhores rurais brasileiros e comerciantes portugueses em torno da economia açucareira.

Por um lado a posição de Távora contradizia o esforço unificador da literatura romântica, um de cujos pressupostos, como temos visto no decorrer deste escrito, era a afirmação de uma identidade nacional, embora sem prejuízo de reconhecer a diversidade física e social do país. O seu regionalismo extremado talvez seja devido ao traumatismo causado no Nordeste pela perda progressiva da hegemonia política e econômica, acelerada a partir da preeminência do Centro-Sul, em torno do Rio de Janeiro, com a vinda da Família Real e substituição da cana pelo café como principal produto de exportação, e portanto como base da dominação oligárquica.

Mas por outro lado Távora apenas exagerava uma realidade notória, de importância decisiva na literatura: a força inspiradora das nossas regiões, tão diversificadas, sobre a imaginação dos escritores.

As suas posições teóricas correspondem à transição do Romantismo para novas tendências estéticas e a um fato importante nesse sentido: a ação renovadora de um combativo grupo de intelectuais nortistas cujo centro espiritual, ou ponto de partida, foi a Faculdade de Direito de Recife. Apesar de alguns deles terem escrito poemas e obras de ficção, o seu papel manifestou-se sobretudo na crítica e na filosofia, graças às quais contribuíram para modernizar a vida cultural. Se Távora havia censurado na ficção romântica o que segundo ele lhe faltava em conhecimento do real, seu amigo Sílvio Romero empreendeu em jornais de Recife, nos anos 70, verdadeira campanha anti-romântica, procurando mostrar que o Romantismo era uma sobrevivência prejudicial à boa compreensão do país e ao que a produção literária deveria ser. Retocados e reunidos em volume no ano de 1880 sob o título de *A literatura brasileira e a crítica moderna*, esses artigos eram um balanço injusto mas oportuno, porque mostravam que os tempos eram outros e que a orientação literária deveria mudar com eles, pois, nas suas palavras carregadas de de-

terminismo, ela pode ser vista como “sintoma”.

Para ele, o Romantismo teria sido positivo por um lado, mas sobretudo negativo, por outro. Negativos foram o sentimento religioso e a filosofia espiritualista, contrários ambos ao espírito moderno. Foi negativa, ainda, a exaltação pueril da pátria, encarada como algo portentoso a partir do cenário natural, o que confunde a retidão do juízo. Mas negativo foi sobretudo o indianismo. Este mereceu dele os ataques mais duros, por significar o endeusamento de um povo que teve pouca importância em nossa formação (segundo ele), se comparado ao português e ao negro, que procurou ressaltar como fator decisivo em nossa diferenciação racial e social. Do lado positivo, reconheceu que o nacionalismo dos românticos foi importante para desligar a nossa vida mental da influência portuguesa e nos abrir para outras culturas européias de melhor qualidade.

Sílvio Romero errou quanto às sugestões que fez para a renovação literária, mas os seus escritos valem como “sintoma”, para usar o seu conceito, de um esgotamento

da estética romântica, visível durante os anos 70, quando surgem novas correntes que no decênio seguinte desaguarão no Parnasianismo, enquanto o romance entrará pela nova moda naturalista. O Romantismo propriamente dito acabara, depois de haver consolidado a literatura no Brasil.

8.

O nome Romantismo simplifica uma realidade bem mais complexa, como é sempre o caso nas nomenclaturas de períodos literários. No Brasil, ele designa um conjunto compósito, no qual há pelo menos três veios que se interpenetram: (1) os traços que prolongam o período anterior; (2) os traços heterodoxos; (3) finalmente os que se podem considerar específicos, e são os que em geral o crítico e o historiador isolam do conjunto.

Como exemplo de rotina tradicional mencionemos as odes, epístolas e outros que as revistas publicavam imperturbavelmente pelo século afora, como hoje ainda se publicam sonetos parnasianos. Mencionemos ainda as concepções de fundo retó-

rico da teoria literária, prolongamento sem adaptação das normas clássicas, que impediram, entre outras coisas, o estudo do romance nas aulas de literatura, embora ele já fosse o gênero moderno por excelência. Se isso não desviou o gosto por ele, dificultou certamente o seu tratamento analítico e contribuiu para estabelecer uma mutilação, segundo a qual se ressaltava o conteúdo (moral, afetivo, social), deixando de lado o possível interesse pela estrutura.

Mas é preciso mencionar também o que se pode denominar rotina incorporada, isto é, a sobrevivência de elementos arcaicos em textos cujos autores desejavam praticar a maneira nova, como é visível na obra poética de Gonçalves Dias e mesmo na de Álvares de Azevedo, sendo quase indiscreta em outros, como Junqueira Freire. Talvez isso fosse em parte devido ao fato da instrução se basear nos clássicos, criando automatismo tenazes.

Os traços que hoje nos parecem heterodoxos e até *avançados* podem ser devidos a certa sagacidade dos autores, como é o caso da bonomia popularesca de Manuel Antônio de Almeida, tão desligada das con-

venções; ou ao desejo de contrariar expressamente as normas, e é o que acontece na poesia anfigúrica e obscena, ambas contendo fortes elementos de paródia, que vimos ao falar de Bernardo Guimarães. A divergência é também grande numa parte da obra de Sousândrade, e no futuro próximo Machado de Assis seria exemplo de ruptura sob aparência de conformidade. São deste tipo os aspectos que hoje parecem mais modernos, porque podemos ver neles afinidades com o que veio depois.

Quanto aos traços que é possível considerar mais característicos, destaca-se obviamente, como vimos, o nacionalismo, transformação do nativismo que vinha do começo do século XVIII e talvez tenha significado mais político do que estético, porque foi um desígnio correlativo ao sentimento de independência. No limite, o seu pressuposto de originalidade nacional era ilusório, porque implicava um estado imaginário de separação no conjunto das literaturas ocidentais, às quais a brasileira pertence organicamente e das quais não pode ser destacada. Às vezes o nacionalismo exaltado daquele período (mais teórico do que prático) parece a clás-

sica rejeição dos pais pelos filhos no momento da adolescência, – os pais sendo no caso os portugueses.

O desejo de autonomia encontrou, como vimos, apoio sólido na estética particularista aplicada aos países do Novo Mundo. Ela foi importante na medida em que propunha o característico em lugar do genérico, levando a valorizar o pitoresco, na paisagem e nas populações. Levava também a privilegiar a singularidade do sentimento individual, que deveria procurar expressões únicas, e não se acomodar no discurso tópico dos clássicos. Acentuando tendências que vinham do século XVIII, quando se instalou o culto da sensibilidade, os românticos chegaram ao subjetivismo sentimental mais indiscreto e consideraram a expansão confidencial como indício de nobreza do ser. No limite das duas coisas (o particular da terra, o particular do ser), aparecia o índio como símbolo privilegiado, que encarnava o país no que este possuía de mais autêntico, podendo assim receber por transferência as expansões mais nobres da alma.

A função do índio romântico foi, portanto, significativa durante algum tempo e

extravasou do campo da literatura. Já inexistente havia muito nas regiões civilizadas, ele se tornou imagem ideal e permitiu a identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, além de contribuir para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região. Serviu ainda, como escreveu Roger Bastide, de álibi para conceituar de maneira confortadora a mestiçagem, que lhe foi atribuída estrategicamente. A mestiçagem com o negro, mais presente e abundante nas regiões povoadas, era considerada humilhante em virtude da escravidão. O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica. Tanto assim, que até hoje é geral o uso de prenomes e sobrenomes indígenas, não raro tomados aos textos literários; e a própria Monarquia, ao distribuir títulos de sua nobreza improvisada, associou-os freqüentemente à convenção nativista, resultando combinações pitorescas: barão de

Pindamonhangaba, visconde de Abaeté, conde de Araruama, marquês de Quixeramobim...

Função paralela deve ter sido exercida pela exaltação da natureza. Com efeito, na falta de uma ilustre tradição local, que permitisse evocar paladinos e varões sábios desde a Antigüidade (como ocorria na Europa), a natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejaria ter tido no passado histórico. No Brasil não tinha havido batalhas memoráveis, nem catedrais, nem divinas comédias, – mas o Amazonas era o maior rio do mundo, as nossas florestas eram monumentais, os nossos pássaros mais brilhantes e canoros... É o que vemos em tanta obras, como os poemas *A confederação dos Tamoios*, de Magalhães; “Gigante de pedra” e “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias; “A Serra de Paranapiacaba”, de Cardoso de Meneses, e monótonas centenas de outros. Essa natureza mãe e fonte de orgulho funcionou como correlativo dos sentimentos que o brasileiro desejava exprimir como próprios, não apenas na poesia patri-

ótica e intimista, mas também na narrativa em prosa, invadida pela sua presença por vezes indiscreta, mas considerada chave para definir o específico local. Alguns contemporâneos de Álvares de Azevedo diziam que apesar do grande talento ele não era “brasileiro”. Por quê? Porque falava pouco do mundo exterior e preferia temas menos típicos e mais universais, inclusive fazendo passar na Itália narrativas e poemas. E já no século XX muitos admiradores de Machado de Assis lamentavam que ele descrevesse tão pouco a paisagem.

Mas vamos agora deixar de lado temas e sentimentos, para pensar em alguns recursos expressivos e em alguns modos de conceber as obras literárias que influíram diretamente na sua difusão junto ao público. Tomemos para isso um exemplo: a aliança entre poesia e música, a partir de uma verificação, a saber, que a notória pobreza poética das literaturas neolatinas no século XVIII foi até certo ponto redimida pela música, que levou poemas medianos e mesmo medíocres ao nível de canções encantadoras, inclusive, no caso luso-brasileiro, graças à modinha. Segundo Mário de An-

drade, ela teve origem erudita, em árias de óperas italianas, mas os portugueses e brasileiros, sobretudo estes, amaciaram e deram cunho terno à sua melodia, que ao ser associada a poemas de acentuado cunho afetivo tornou-se um modo considerado nosso de expressão.

A sua voga deve muito ao árcade Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), que viveu e morreu em Portugal como uma espécie de mensageiro das coisas do Brasil e, sendo poeta de certo valor, foi também compositor e cantor à guitarra. No Brasil, a modinha se associou de maneira durável à poesia erudita, e já no começo do século XIX corriam musicados muitos versos de Tomás Antônio Gonzaga, acontecendo o mesmo dali por diante com a obra da maioria dos nossos poetas (até, podemos dizer, a atual MPB – Música Popular Brasileira). Essa aliança foi uma ponte feliz entre Arcadismo e Romantismo, exprimindo traços que irmanam os dois períodos por cima da ruptura estética. No tempo de D. João VI e de D. Pedro I, alguns músicos de valor, como os citados José Maurício e Marcos Portugal compuseram modinhas, e Segismundo Neukomm

harmonizou algumas do compositor popular José Joaquim da Câmara, inclusive uma série de seis sem menção dos autores dos poemas, um dos quais pude identificar como Domingos Borges de Barros.

O Romantismo levou ao máximo esta tendência, enchendo o século XIX de poesia cantada, que assim fez chegar ao povo textos dos poetas mais importantes, que de outro modo se teriam difundido muito menos em país de pouca instrução e hábitos reduzidos de leitura. Ainda hoje é frequente ouvirmos canções tornadas anônimas pela incorporação ao patrimônio popular, cujas letras são versos de Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu.

Isso mostra que no Brasil o Romantismo foi responsável por uma notável difusão da poesia, mas é preciso completar dizendo que atuação parecida teve o romance, gênero relativamente informe por comparação, escrito muitas vezes de maneira mais próxima à fala e requerendo menos informação para ser apreciado. A literatura de tradição clássica exigia um mínimo de conhecimentos, pois quem ignorasse a mitologia e a história da Antigüidade não pode-

ria penetrar adequadamente no código literário básico; sem falar na necessidade de conhecer um pouco as regras estritas que comandavam cada gênero, visto como a apreciação dependia da possibilidade de aferir a fidelidade dos textos em relação a elas.

Mas o Romantismo puxou a literatura para temas e paisagens locais, usando linguagem mais natural, aproximada dos usos lingüísticos, embora o correr do tempo a faça parecer afetada para nós. O homem comum ficava à vontade quando lia numa péssima ficção de Joaquim Norberto, ou num bom romance de Alencar, que os figurantes passeavam na Floresta da Tijuca, andavam pela Praia do Flamengo e trabalhavam na Rua do Ouvidor. Nos poemas, ouviam falar do conhecido sabiá, compreendiam as alusões às “virgens morenas” e acomodavam bem o ouvido aos ritmos parecidos com o das letras de modinha. Não precisavam ter em mente o que fora a Batalha de Salamina nem conhecer o significado de Terpsícore; muito menos saber que Febo era o sol e Cronos o tempo. Sob este aspecto, as diferentes formas de particularização foram importantes como fator de democratização da literatura,

inclusive atenuando um pouco o abismo que antes separava a literatura erudita da literatura popular. Foi como se cada um pudesse encontrar mais facilmente nos textos, que muitas vezes eram ouvidos, com ou sem música, uma linguagem mais apta a exprimir o mundo em que vivia e os sentimentos que os animavam.

Importante nesse sentido foi a passagem da oralidade de salão e academia, típica do Arcadismo, para a oralidade de teatro, comício, reunião política, – coisas novas no Brasil, culminadas pelo movimento abolicionista, que pôs os poetas, oradores, jornalistas em contato intenso com o povo. Sendo mais acessível, a literatura do tempo do Romantismo pôde popularizar-se mais e dar voz aos que não tinham meios de exprimir-se em nível erudito.

Por isso ela contribuiu para a idéia que o brasileiro ia formando de si mesmo, ou seja, para o sentimento de identidade, por meio de mecanismos que ampliaram e tornaram mais comunicativa a mensagem. Ao mesmo tempo, implantou a noção ideologicamente importante que a nossa produção literária era *própria*, – e isso faz pensar no

problema, hoje sem interesse, mas importante no pensamento crítico até bem pouco, de saber até que ponto o que se fazia aqui era reflexo ou criação. Pensando sobretudo na poesia, para simplificar, é possível dizer que o relacionamento da literatura brasileira do Romantismo com as literaturas matrizes da Europa pode ser sugerido por meio do estudo de três processos, implícitos na fatura dos textos, que podem ser denominados, de maneira aproximativa – *transposição, substituição e invenção*.

A *transposição* consiste em passar para o contexto brasileiro as expressões, concepções, lendas, imagens, situações ficcionais, estilos das literaturas européias, numa apropriação (perfeitamente legítima) que se integra e dá ao leitor a impressão de alguma coisa que é muito *nossa*, e ao mesmo tempo faz sentir a presença das raízes culturais. No poemeto “Juvenília”, de Fagundes Varela, a atmosfera encantada de magia é obtida por meio de um arsenal que exprime outros contextos: “pérola de Ofir”, “fada”, “silfo”. Mas como isso é expresso numa tonalidade sentimental que nos habituamos

a considerar como própria, os elementos transpostos funcionam ao modo de ingredientes de um universo familiar, o que não surpreende se considerarmos que, apesar das alegações rituais do nacionalismo literário mais extremado, a nossa cultura dominante é a mesma que gerou aquelas imagens e entidades. Por isso, em gerações anteriores, Silva Alvarenga transpusera esquemas estróficos e rítmicos tomados a Paolo Rolli e Metastasio para elaborar os seus melodiosos rondós, que sempre pareceram corresponder ao que há de mais autêntico na sensibilidade brasileira. Mas há casos em que a transposição parece inassimilável, como quando Bernardo Guimarães coloca flocos de neve nas árvores de certas paisagens de seus versos, sabendo-se que a sua experiência se refere à natureza tropical. No entanto, eles acabam funcionando, porque evocam a paisagem dos países de onde nos veio a civilização e que, portanto, a imaginação dos brasileiros incorpora como parte de um patrimônio que afinal de contas está nas suas raízes.

A substituição é um processo mais profundo do ponto de vista da linguagem e da

interpenetração cultural. Nele, o escritor brasileiro põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura européia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel. Por exemplo: substituem o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada, como se pode ver em *O sertanejo*, de José de Alencar. Assim, na introdução ao poema “Os timbiras” o gosto pelas ruínas é substituído pela descrição da aljava rota que pende dos ombros do índio vencido e vai deixando cair as flechas inúteis, simbolizando o fim da sua sociedade. No mesmo sentido, o poeta declara que não quer mais se inspirar na fonte Castália nem subir ao Parnaso, mas, encostado num tronco de palmeira, tenciona traduzir a melodia selvagem dos ventos, que são a voz de uma outra realidade. Ao fazer isso, não deseja como prêmio a coroa clássica de louros, mas outra, feita de flores brasileiras, que já mencionamos antes neste escrito. Em tal caso, a situação épica e os moldes de composição permanecem ajustados à prática das literaturas matrizes, mas os temas e as imagens foram substituídos,

de maneira a produzir uma espécie de duplicação, que corresponde ao novo mundo natural e cultural.

Podemos falar em *invenção* quando o escritor parte do patrimônio europeu para criar variantes originais, como ocorre num poema de Álvares de Azevedo, “Meu sonho”, no qual ele fecunda o modelo da balada macabra de tipo alemão (como a “Lenora”, de Bürger), deformando-o a fim de obter algo diferente. A balada se caracteriza, pelas suas próprias origens populares, por ser uma narrativa sobre personagens exteriores ao poeta; mas a de Álvares de Azevedo descreve o drama interior, elaborando imagens que projetam as tensões do ser, de modo a resultar um tipo novo de composição poética. Essa transformação de um gênero narrativo em gênero intimista pode ser considerado invenção, que todavia não apaga o laço orgânico em relação às literaturas da Europa, das quais (nunca é demais repetir quando se fala do Romantismo com a sua forte componente nativista) a brasileira é um ramo.

Estas indicações permitem compreender certas ilusões do nacionalismo românti-

co, cujo programa era demonstrar a autonomia e originalidade da literatura brasileira, menores na verdade do que alegavam as formulações. Mas naquele momento de independência recente era estrategicamente oportuno minimizar o vínculo com as literaturas matrizes, mesmo sendo preciso usar para isso uma espécie de farisaísmo patriótico, pois os escritores continuavam normalmente imitando e citando os modelos europeus, assim como as modas passavam de lá para cá. É preciso distinguir, portanto, as afirmações programáticas e a realidade estética, para perceber que o nacionalismo romântico foi historicamente importante, mas tinha muito de ilusório.

Neste sentido, convém levar em conta o fenômeno da auto-sugestão, segundo a qual os brasileiros consideram frequentemente específico o que era genérico, ou, por outras palavras, consideravam “tipicamente nosso” o que vinha de empréstimo, mas se incrustava tão normalmente em nossa sensibilidade, em nossos automatismos e ilusões, que parecia ter nascido aqui. Não é raro os críticos do século XIX, e mesmo do XX, apontarem como “autenticamente bra-

sileiros” ritmos oriundos da poesia italiana, imagens da poesia portuguesa, concepções francesas de narrativa. Todos esses são fatos normais e legítimos de difusão cultural que nada têm a ver com a melhor ou pior qualidade, ou com o significado dos textos, pois, repito, somos parte da mesma civilização, trazida inteira pela conquista e modificada segundo as vicissitudes do nosso destino histórico. No que concerne aos níveis eruditos da literatura, essa modificação nunca alterou os núcleos essenciais, e as contribuições importantíssimas do índio e do negro se revelaram decisivas sobretudo no domínio da cultura popular, que escapa ao objetivo deste escrito.

Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a “originalidade”, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro.

Para terminar, vejamos um exemplo pitoresco, que talvez ajude a esclarecer o

assunto. A bandeira brasileira foi, desde a Independência, um retângulo verde com um losango amarelo inscrito, que a princípio tocava as bordas; no centro havia as armas imperiais, que depois da República foram substituídas pela esfera azul estrelada com a inscrição positivista Ordem e Progresso na faixa branca.

Aprende-se na escola e ouve-se depois pela vida afora nos discursos patrióticos que ela simboliza a nossa realidade natural: o verde representaria as riquezas vegetais, encarnando a “verdura sem par dessas matas” (diz Olavo Bilac no “Hino à bandeira”); o amarelo representaria as riquezas minerais, encarnadas no ouro. Não se explicava o desenho, único entre os das bandeiras do mundo, mas talvez se pensasse que fosse invenção local, realçando o cunho inventivo do conjunto, ao engastar a riqueza na natureza.

Mas a verdade é diferente. Depois da Independência, D. Pedro I encomendou o risco da bandeira da jovem nação ao pintor Debret, membro da Missão Francesa de artistas, vinda em 1816, recomendando que usasse a cor heráldica da Casa de Bragança, verde, e o amarelo, cor heráldica dos Habs-

burgos, família da Imperatriz. Nada, portanto, de galas e opulência do Brasil. E o desenho? Acho certo que Debret o tenha copiado do que aparece em certas bandeiras militares do seu país no tempo da Revolução Francesa e de Napoleão. Ele consistia em transformar a faixa branca central da bandeira tricolor num grande losango, onde se podiam inscrever a designação da unidade e outros dizeres. É o que se vê em quadros da era napoleônica, como o de David, existente no Museu de Versalhes, que representa o recém-coroadado imperador arri- vista recebendo o juramento de fidelidade das suas tropas.

Este exemplo mostra um caso de redefinição, típica do nosso processo cultural: elementos tradicionais da heráldica européia alusivos aos jovens soberanos e manipulados segundo um esquema francês, foram reinterpretados pela imaginação coletiva e passaram a representar a nossa realidade. Segundo os termos usados há pouco, seria possível dizer que a fisionomia e o significado da bandeira nacional se formaram a partir de transposições, substituições e invenções, que deram ao brasileiro a idéia de

que simbolizavam o que temos de mais próprio.

Pensemos um pouco nesse contraponto das duas leituras do nosso “auri-verde pendão” para avaliarmos o nacionalismo romântico, que orientou a marcha de uma literatura ao mesmo tempo própria e comum, porque correspondeu à essência de uma cultura nutrida de transposições, que soube acompanhar a diferenciação da sensibilidade local.

Ficha técnica

Divulgação LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Formato 12 x 18 cm

Mancha 9 x 15 cm

Tipologia BernhardMod BT 12 e Charlesworth 12

Montagem Charles de Oliveira / Marcelo Domingues

Papel miolo: off-set 75 g/m²

capa: supremo 250 g/m²

Impressão da capa Quadricromia

Impressão e acabamento GRÁFICA FFLCH

Número de páginas 106

Tiragem 2.000 exemplares