

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

SUTILEZAS E MORDACIDADES NA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES

EDNALDO CÂNDIDO MOREIRA GOMES

BELO HORIZONTE
2007

Ednaldo Cândido Moreira Gomes

**SUTILEZAS E MORDACIDADES NA POÉTICA DE
BERNARDO GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Dr^a. Lélia Maria Parreira Duarte

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

G631e Gomes, Ednaldo Cândido Moreira
Sutilezas e mordacidades da poética de Bernardo Guimarães / Ednaldo
Cândido Moreira Gomes.- Belo Horizonte, 2007.
315 f.

Orientador: Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte
Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia.

1. Guimarães, Bernardo, 1825-1884 – crítica e interpretação. 2. Poesia
brasileira – história e crítica. I. Gomes, Ednaldo Cândido Moreira. II.
Duarte, Lélia Maria Parreira. III. Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDU: 869.0(81)-1.09

Bibliotecária – Valéria Inês Mancini – CRB - 1682

Ednaldo Cândido Moreira Gomes
Sutilezas e mordacidades na poética de Bernardo Guimarães

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-Graduação em Letras da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte
Comissão Examinadora:

Dr. Paulo Franchetti – UNICAMP

Dr^a. Melânia Silva de Aguiar – PUC Minas

Dr^a. Lélia Maria Parreira Duarte (orientadora) – PUC Minas

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas

À MEMÓRIA DE BERNARDO GUIMARÃES E
ARMELIM GUIMARÃES

AGRADECIMENTOS

A Prof^a. Dr^a. Lélia Parreira Duarte pelo incentivo, dedicação e qualidade crítica da orientação.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro.

Aos meus pais e irmãos: José Raimundo, Maria Elisabete, Edmárcio, Edmara, Edmundo.

Aos amigos de Rio Casca: tantos nomes...

A Leopoldo Comitti pela amizade, incentivo e diálogo intelectual.

Aos amigos do Departamento de Letras da UFOP: Dr. Duda Machado, Dr^a. Elzira Divina, Dr. José Luiz Foureaux, Dr. Luiz Tyller, Dr^a. Dulce Mindlin, Dr. Benedito Donadon-leal, Dr^a. Maria Clara Versiany, Dr. Sérgio, Dr. José Luiz Vila Real.

Ao amigo e poeta Marcos Vinicius Teixeira de modo especial.

Aos amigos da pós-graduação, principalmente Reinaldo e Vinícius.

A Pablo, Marcel, Danilo, Marcelo, Fabiano, André Mantovani, Fabrício, Ricardinho, Elisson, Fernando, Edmar, Marcílio, Welber, Diego Carvalho, Dirlen, Renato, Ênio, Débora e Argos.

Aos amigos de 2000/2 do ICHS/UFOP.

A Thaís Monteiro, pelo incentivo pedagógico nas horas de não pedagogia.

A Ana Carla, Elusa, Laura, Mirela (grande interlocutora) e todos do CELL/UFOP.

A Camila Machado que viu a idéia nascer.

Aos funcionários do Museu Casa do Pilar em Ouro Preto e da Biblioteca de obras raras da UFOP, Instituto Amílcar Martins e Biblioteca pública de Belo Horizonte.

A vida é curta, a arte é longa. (Hipócrates)

Aventurando estas reflexões, é meu único propósito exibir minha profissão de fé em literatura, declarando que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra que não sigo escola nenhuma. (Bernardo Guimarães)

O sentimento poético é mais comum do que se pensa; o talento de exprimi-lo é que é bem raro. (Bernardo Guimarães)

RESUMO

Estudo da perigrafia textual esparsa, daquela publicada no jornal **A Atualidade** (1859-1864) e dos poemas sutis e mordazes de Bernardo Guimarães (1825-1884), buscando detectar a ironia com que o autor se expressa frente à historiografia crítica e às manifestações estético-literárias do romantismo brasileiro, numa atitude intelectual desmistificadora que segue pressuposições defendidas e desenvolvidas numa produção artística heterogênea e irregular.

Palavras-chave: Jornal **A Atualidade** (1859-1864), Romantismo, Bernardo Guimarães, Ironia, Indianismo.

ABSTRACT

This is a study of the sparse textual perigraphy published in the periodical **A Atualidade** (1859-1864) and of the subtle and sarcastic poems by Bernardo Guimarães (1825-1884), aiming at detecting the author's irony concerning critical historiography and the aesthetic and literary manifestations of Brazilian romanticism, in an intellectual stance of demystification based on presuppositions defended and developed in a heterogeneous and irregular production.

Key words: Periodical **A Atualidade** (1859-1864); Romanticism; Bernardo Guimarães; Irony; Indianism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. LEITURAS CRÍTICAS DE BERNARDO GUIMARÃES	16
2.1 Bernardo Guimarães e a formação do cânone	19
2.2 Revisitação de Bernardo Guimarães	41
3. A IRONIA E A OBRA DE BERNARDO GUIMARÃES	45
3.1 Romantismo brasileiro, nacionalismo e ironia	45
3.2 Ironia, riso e humor	55
3.2.1 <i>O humor</i>	66
3.3 A perigrafia textual	69
3.3.1 <i>Os prefácios e os prólogos</i>	72
3.3.2 <i>A crítica literária acadêmica</i>	84
3.3.3 <i>A crítica no A Atualidade</i>	92
4. SUTILEZAS E MORDACIDADES NA POÉTICA DE B. GUIMARÃES	111
4.1 A produção joco-séria	118
4.2 A musa clandestina	138
5. OS RECURSOS DA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES	148
REFERÊNCIAS	150
ANEXOS	165

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação surgiu com a leitura de um texto de Paulo Franchetti (1987), intitulado “Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”, o qual nos direcionou para os estudos de Haroldo de Campos (1969), Antonio Candido (1998), Costa Lima (1991) e Vagner Camilo (1997). O hiato analítico então observado, relativamente à paródia e à sátira do nosso “Cancioneiro alegre” romântico, provocou-nos inicialmente o desenvolvimento de pesquisa de iniciação científica sobre a obra de Bernardo Guimarães, de março de 2003 a fevereiro de 2004, na Universidade Federal de Ouro Preto.

Durante a pesquisa, chamou-nos a atenção a raridade dos livros que encontrávamos, ora na biblioteca do Caraça, ora nos arquivos das cidades de Ouro Preto e Mariana; o que mais admiração causou-nos foi uma edição para bibliófilos do “Elixir do pajé”, de Bernardo Guimarães.

O interesse pela diversidade temática do texto levou à procura de mais informações sobre o assunto. Deparamo-nos, então, com o artigo “A poesia pantagruélica”, de Antonio Candido, publicado na obra **O discurso e a cidade** (1998). Seguindo uma hipótese do crítico – de que haveria poemas desconhecidos dispersos da geração romântica de 1840 – buscamos textos literários inéditos, não tendo sido encontrado nenhum com características bestialógicas semelhantes às daqueles versos divulgados nos jornais que circularam na Academia de São Paulo; todavia, encontramos um folhetim e uma série de textos críticos instigantes de Bernardo Guimarães.

Já no final do curso, conseguimos reunir, entre doações de famílias tradicionais de Minas e fotocópias digitais, um acervo considerável de textos de poetas e romancistas nacionais do século XIX; disso resultou um projeto apresentado ao CNPq, coordenado pelo prof. Dr. Leopoldo Comitti, da Universidade Federal de Ouro Preto.

Ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Letras da Puc Minas, encorajado pela Prof^a. Dr^a. Lélia Parreira Duarte, decidimos trabalhar com os poemas irônicos do escritor ouro-pretano. Faltava-nos, entretanto, um embasamento teórico que fornecesse suporte para a compreensão da atividade literária e crítica

produzida por Bernardo Guimarães. Ao que tudo indica, acreditamos ter encontrado uma base interessante para isso na ironia retórica e na ironia romântica.

A ironia retórica procura defender sempre um ponto de vista; assim, o seu emprego pressupõe existir discordância entre ideologias que almejam alcançar o poder e fixar uma determinada verdade. Já a ironia romântica é aquela que revela os artifícios de composição da obra literária, o que configura um artista consciente e crítico do seu ofício.

A produção literária irregular de Bernardo Guimarães possui um fio condutor: uma espécie de postura estética irônica contida numa carreira artística diversificada, que tem por princípio a desmistificação de qualquer “verdade” unívoca, em prol de uma literatura heterogênea que atraísse o gosto médio – popular – e que suscitasse discussões da população acadêmica.

Para que esse catecismo estético de Bernardo Guimarães tivesse sucesso, seria preciso haver uma descentralização do saber artístico da Corte, relativamente às províncias. A maior participação dos provincianos nos movimentos culturais permitiria formar uma literatura diversificada, que teria como princípio resgatar as tradições orais – a poesia –, e registrar para os vindouros os acontecimentos e as idéias da contemporaneidade, na prosa.

A estagnação das artes e do gênio dos poetas nacionais do século XIX brasileiro era compreendida por Bernardo Guimarães como perniciosa influência de Gonçalves de Magalhães e da Revista **Niterói**; por isso, o poeta mineiro combateu dentro dos seus parâmetros o indianismo romântico e os excessos estilísticos do movimento.

Waltensir Dutra, no **Suplemento literário** de Minas Gerais, em 25 de julho de 1970, afirma ter faltado ao escritor Bernardo Guimarães uma consciência estética melhor definida; afirma também, entretanto, que os textos esparsos – e a crítica literária dispersa – poderiam indicar um possível catecismo estético seguido pelo poeta mineiro.

Para verificar essa hipótese, transcrevemos e analisamos a crítica atribuída a Bernardo Guimarães – incluindo textos que julgamos serem de sua autoria – chegando à conclusão de que realmente o escritor tinha uma perspectiva própria diante da literatura, à qual era fiel a sua produção.

Dentro das concepções românticas de liberdade artística, Bernardo Guimarães defendia um ajustamento do verso à idéia poética expressa; sendo

assim, para o poeta ouro-pretano, eram muitos aqueles que possuíam sensibilidade poética, mas eram raros aqueles que tinham talento para exprimi-las. Nessa crença, escreve nas páginas do **A Atualidade** (1859-1864) textos mordazes, cujo mérito foi defender uma análise “imparcial” do fenômeno literário. A imparcialidade, para o poeta mineiro, estava no afastamento dos tons apologéticos vigentes no período. Para realizar o intento, Bernardo Guimarães seguia uma gradação metodológica: o primeiro passo analítico era a conceituação da obra analisada; o segundo buscava a historicidade do problema; depois vinha a análise mordaz, com apontamentos indicativos de descrição de escolhas ineficientes; por fim, apresentava certas condolências com o criticado.

Tudo isso levava Bernardo Guimarães a defender uma democratização do acesso ao saber artístico, com maior participação das províncias e uma linguagem literária próxima do português brasileiro:

Outra causa que retarda a época da emancipação de nosso espírito, é que inda as luzes das ciências e artes não se derramaram pelo império, e as que existem estão inteiramente concentradas na capital: as províncias participam mui francamente do reflexo dessa civilização; é lá onde todas as atenções convergem continuamente para a Europa, que se resume quase exclusivamente todo o nosso mundo literário, não sendo essa cidade mais que uma cidade européia encravada no território brasileiro: – por tanto só quando o luzeiro da civilização difundir suas luzes pelas províncias, e desenvolver-se – aclimatada – igualmente por toda a extensão do império, o espírito nacional se despertará, e comunicará sua seiva às suas produções, e o caráter nacional refletir-se-á mais saliente na nossa literatura. (GUIMARÃES, 2006, p. 161).

A estagnação da poesia nacional – pela demasiada influência francesa trazida por Gonçalves de Magalhães – poderia ser sanada por duas fontes de inspiração para a literatura nacional: o nosso passado, as tradições provincianas, e o nosso presente, a contemporaneidade romântica.

A poesia, assim, estaria na voz do povo e teria uma função civilizatória de popularização dos saberes, contrariando a voz austera da filosofia cética européia, não agradável aos ouvidos populares.

A narrativa, para Bernardo Guimarães, deveria seguir as trilhas dos romances de costumes, deveria ser então fonte – cultural, lingüística, comportamental – para as gerações vindouras.

Contudo, acreditava o nosso autor que a linguagem deveria adequar-se à expressão regional; dessa maneira, criticou Gonçalves Dias nos **Timbiras**,

justamente por ter empregado o alexandrino e a linguagem quinhentista portuguesa; acreditava Bernardo que esse emprego era anacrônico, porque vestia os silvícolas americanos com armaduras antigas européias.

Se a arte escrita seguisse os pressupostos descritos acima, teríamos uma literatura genuinamente nacional, diversa em temas e estilos. Bernardo acreditava, portanto, na heterogeneidade da literatura brasileira como requisito peculiar para a sua existência. Talvez por isso tenha cantado as lendas do litoral santista em **A ilha maldita**; as crenças místicas do povo, em **Ermitão de muquém**; as tradições populares nas **Lendas e tradições da província de Minas**; e tenha ridicularizado o romantismo forjado em gabinete, no “Elixir do pajé”. O poeta ouro-pretano foi fiel em toda sua produção literária a uma diversidade constitutiva:

Provavelmente ela não será uniforme, e apresentará tantas variações quanta é a diversidade de nosso clima e solo: o caráter dos povos das campinas abertas do Sul divergirá essencialmente dos habitantes das nimbosas e auríferas serranias de Minas, e dos filhos das gigantescas e majestosas florestas do Pará. (GUIMARÃES, 2006, p. 161).

Talvez por isso a historiografia literária – até início da segunda metade do século XX – tenha tratado a obra de Bernardo Guimarães de maneira secundária, sem dar importância à crítica publicada em **A Atualidade**. As apreciações positivas de sua obra são quase unanimemente destinadas à prosa: **O seminarista**, **O garimpeiro**, **A escrava Isaura**.

A poesia de Bernardo Guimarães é lida como algo difuso que interessou aos leitores estudantes da época, estando esquecida nas prateleiras de poucas bibliotecas. Tal juízo de valor é válido, uma vez que **A escrava Isaura** alcançou um sucesso editorial enorme que impulsionou a produção de uma telenovela, com repercussão mundial, no século XX.

O que não é tão conhecido, a não ser no meio acadêmico, são as poesias satíricas de Bernardo Guimarães. Mesmo com a facilidade de acesso trazida pela rede mundial de computadores, o estudo de tais textos nas disciplinas obrigatórias dos cursos de literatura brasileira ainda é raro.

Alguns críticos procuraram sanar o problema, haja vista os estudos de Haroldo de Campos, de 1969; outros organizaram e colocaram novamente em circulação alguns dos poemas sutis e mordazes de Bernardo Guimarães, seja através das antologias, seja por intermédio de edições isoladas.

O que chamamos de poemas sutis está em conformidade com os textos irônicos publicados em meio estudantil e na imprensa mineira e fluminense do século XIX. São aqueles textos que não atacaram os “bons costumes” da poesia brasileira – arte instrutiva e recreativa – conforme proposta difundida pelo grupo de Gonçalves de Magalhães e da revista **Niterói**; portanto, esses textos ocupam o espaço social do “permitido dizer” ou, seguindo uma conceituação de Foucault, são aqueles que não sofreram o processo de “interdição discursiva”. Incluem-se nesse grupo tanto a poesia lírica quanto a sátira leve de poemas como “A moda” e “Dilúvio de papel” etc.

Na outra vertente, estão os chamados poemas mordazes: “Elixir do pajé” e a “Origem do mênstruo”, textos de circulação clandestina, certamente em razão de sua “linguagem de Taverna”. Na concepção de Bernardo Guimarães, esses são textos que não mereciam as luzes da publicação impressa.

O caminho diferenciado percorrido por este trabalho será o de estudar a perigrafia textual¹ de Bernardo Guimarães, com o intuito de identificar uma consciência crítico-literária criadora que se manifesta no conjunto de sua poética irônica.

A dissertação está, por isso, dividida em quatro partes principais:

- 1) Na primeira (capítulo 2), comentaremos as primeiras leituras da obra de Bernardo Guimarães, identificando os seus pressupostos críticos, correlacionando-os com uma possível corrente de seguidores de uma leitura ideológica inicial. A seguir sintetizaremos as perspectivas que propuseram uma revisão da poética irônica de nosso autor.
- 2) Na segunda (capítulo 3) revisitaremos o romantismo brasileiro em sua preocupação com o nacionalismo; buscaremos depois reunir informações teóricas sobre os conceitos de ironia, humor e riso, os quais darão suporte para uma melhor compreensão da poética de Bernardo Guimarães. Em seguida, relacionaremos algumas das pressuposições estético/ideológicas difundidas no romantismo fluminense com as concepções teóricas presentes na perigrafia

¹ Definimos “perigrafia textual” o conjunto de textos críticos, prólogos e cartas pessoais que apontam indícios de uma conjectura estética proposta e seguida por Bernardo Guimarães em sua produção literária.

textual de Bernardo Guimarães – textos críticos, cartas pessoais, prefácios e prólogos. Por último, destacaremos essas idéias diferenciadas do poeta mineiro, as quais se apresentam através de uma “atitude” irônica.

- 3) Na penúltima (capítulo 4), analisaremos algumas composições literárias, subdivididas entre as sutilezas e as mordacidades da produção de Bernardo Guimarães².
- 4) A última parte (capítulo 5), apresentará uma conclusão da dissertação.

Reuniremos e disponibilizaremos, ainda, em anexo, toda a perigrafia textual disponível de Bernardo Guimarães; com isso, acreditamos estar fornecendo importante levantamento documental que poderá auxiliar pesquisas futuras a respeito da literatura, da crítica e das idéias do século XIX.

² Cabe salientar que os textos poéticos serão consultados a partir da edição das **Poesias Completas**, organizadas por Alphonsus de Guimarães Filho e pela edição das **Poesias eróticas e satíricas de B.G.**, preparada por Duda Machado. Essa escolha é necessária, uma vez que os textos publicados em livros e aqueles impressos em jornais diferem, tanto no léxico, quanto na estrutura, em alguns momentos, o que evidencia a necessidade de uma edição crítica que incorpore todos os poemas, sem exclusão dos erótico-satíricos, como ocorreu na edição de 1959, das **Poesias completas**.

2 LEITURAS CRÍTICAS DE BERNARDO GUIMARÃES

A crítica literária atual tem freqüentemente destacado a importância da reavaliação de autores e/ou obras do contexto literário brasileiro. O retorno ao texto daqueles autores considerados “secundários” tem muitas vezes levantado questões valiosas para uma melhor compreensão da literatura brasileira. Como diz Boechat,

devemos retornar à nossa história literária para compreendê-la, reavaliando os juízos de valor e as teorias críticas de que se serviram para definir ‘lugares’ para obras, autores e períodos, fases ou escolas da literatura brasileira. (BOECHAT, 2002, p.41).

É nesse sentido que a poética de Bernardo Guimarães – bem como elementos de sua perigrafia textual³ em que o autor critica, ora com sutil ironia, ora com violenta mordacidade, as pressuposições estéticas e literárias da Corte fluminense⁴ – deve ser reavaliada.

A reavaliação da poética desse autor não poderá ser feita a partir de uma análise propriamente imanente. Por isso, torna-se de suma importância o levantamento do contexto de produção e recepção da sua, assim como um olhar minucioso para os pressupostos contidos nos seus prólogos e textos esparsamente publicados em periódicos literários⁵. A análise da perigrafia textual aponta para uma possível conjectura estética construída no decorrer de uma carreira literária irregular e heterogênea⁶.

³ Essa perigrafia é composta pelos prólogos, prefácios – das obras poéticas e prosaicas – e textos críticos publicados no periódico **A Atualidade** (1859-65). Para melhor compreensão do conjunto da obra de Bernardo Guimarães anexamos a este trabalho toda a crítica conhecida (e a atribuída) ao poeta.

⁴ Bernardo Guimarães defendia maior liberdade e um fazer artístico independente do modismo europeu e das correntes críticas vigentes: filosófica positivista, naturalista etc. Nesse sentido será importante destacar dois textos seus: o primeiro, um ensaio intitulado “Reflexões sobre a poesia brasileira”; e o segundo, o prólogo às **Folhas de Outono**.

⁵ Destaca-se dessa forma a necessidade de um trabalho multidisciplinar que recorra aos métodos investigativos da História da Leitura, da História das Idéias e da Sociologia, concepção obviamente centrada na abordagem historiográfica da “Nova História” francesa e voltada para uma micro-história, uma história divergente da tradição linear, positivista.

⁶ No caso de Bernardo Guimarães comprovamos tal hipótese em Hélder Garmes, em seu estudo **O Romantismo Paulista**: os ensaios literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. A hipótese comprova-se, posteriormente, em pesquisa de fôlego a respeito do humor romântico, na obra **Risos entre pares**, de Vagner Camilo. O que se nota em tais trabalhos é a preocupação com um esboço, uma possibilidade: nenhum deles explora a perspectiva analiticamente. Maria Cecília Boechat, no ensaio “Uma notícia sobre a crítica de Bernardo Guimarães”, reitera a importância da crítica para a

O retorno aos textos oitocentistas pouco estudados de Bernardo Guimarães requer uma atenção especial para o trabalho de atualização textual, que futuramente poderá se transformar na publicação de uma edição crítica⁷ das obras completas do escritor ouro-pretano⁸.

Já a parte burlesca, erótica e humorística, além de receber um rigoroso trabalho crítico textual – por terem os textos sido publicados clandestinamente com circulação folhetinesca – deve ser analisada a partir da exclusão de falsos pudores, como apontou Haroldo de Campos, a partir da perspectiva “sincrônica”:

Bernardo Guimarães. Romancista medíocre. O que nos interessa hoje de seu acervo é a parte burlesca, satírica, de “bestialógico” e “nonsense”, de seu estro poético [...] A poesia erótico-escatológica de Bernardo, como também, antes, a de Gregório, deve ser objeto de reexame, sem falsos pudores ou pruridos cedícios. (CAMPOS, 1969, p. 211).

A pesquisa em periódicos do século XIX nos apresenta um panorama amplo da poesia romântica brasileira e pode proporcionar o levantamento de possíveis textos inéditos⁹.

Essa probabilidade deve-se à importância da imprensa no século XIX na transmissão de conhecimentos, curiosidades culturais, e na fomentação de debates e reflexões políticas, filosóficas e literárias. A proliferação de jornais diários contribuiu para o aumento dos periódicos acadêmicos confeccionados sob a efervescência estudantil das Faculdades de Direito de São Paulo e Recife.

Ao lado das mulheres, eram os estudantes que formavam o grupo leitor da literatura romântica, fosse pela leitura dos volumes publicados pelos livreiros

revisão não somente da poética, mas de toda a obra do autor mineiro. Destaca quatro longos textos a respeito de Gonçalves Dias, Junqueira Freire, Padre Correia de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo.

⁷ A necessidade de uma edição crítica é justificada pela percepção de disparidades textuais entre a edição das **Poesias Completas** publicadas por Alphonsus de Guimarães Filho e os textos publicados no jornal **A Atualidade**. Observamos, para afirmar tal questão, a possibilidade de erros tipográficos e a concepção de que a última edição em vida, revista pelo poeta, seria o parâmetro. Além das diferenças entre palavras de uma edição para outra, sobressaem também diferenças na estrutura dos versos. Pretendemos oportunamente trabalhar essa questão.

⁸ Ainda por se fazer, já que a edição feita por Alphonsus de Guimarães Filho não contém todos os textos poéticos, omitindo principalmente os burlescos. Quanto à prosa, nota-se a carência de um volume único, agora acrescido de um folhetim inédito não titulado e assinado por Bernardo Guimarães, anexado a este trabalho. Resgatamos também o poema “A voz do Chirú”, do Padre Araxá, que não consta na antologia presente nas **Poesias Completas** de Bernardo Guimarães.

⁹ Pela pesquisa nos diversos periódicos do século XIX, notamos a existência de uma série de composições em verso nunca publicadas em antologias literárias. A divulgação de tais composições seria importante na medida em que nos mostram a produção de escritores bissextos interessantes para a história da literatura e conseqüentemente para a história da leitura.

editores, fosse através dos folhetins e poemas veiculados na imprensa da Corte e/ou das províncias.

Uma vez que a imprensa conquistava um papel central na difusão e produção do fenômeno literário no século XIX¹⁰, a quase totalidade dos periódicos – independentemente da corrente ideológica seguida – continha textos literários: sob a forma de folhetins e versos, muitos dos quais burlescos, ou como charadas e acrósticos¹¹. Percebemos, assim, a importância dessa literatura em constante diálogo com a sua contemporaneidade histórica, arena propícia para o surgimento da sátira, em consonância à expressão de Molière: *ridendo castigat mores*.

A circulação de periódicos satíricos obteve em São Paulo uma interessante repercussão antiescravista¹², como podemos notar no **Diabo Coxo** (1866-67), produzido com a participação de Luiz Gama e Ângelo Agostini¹³.

No jornal **A Atualidade** (1859-65), em que Bernardo Guimarães exerceu a função de redator, era reservado um espaço para: a) a divulgação da “arte literária”, b) a circulação de ensaios críticos¹⁴.

¹⁰ Essa posição da imprensa no Brasil se depara com o problema do escasso público leitor. Tal ocorrência levava os jornais a criar formas que segurassem os assinantes existentes e que atraíssem novos leitores. A estratégia de formação de receptores asseguraria o sustento de diversos escritores e contribuiria para ampliar o horizonte de distribuição das obras literárias. Diante disso, prêmios como livros e jóias eram destinados àqueles que mantivessem o pagamento da assinatura em dia. No jornal **A Atualidade** é comum os editores recorrerem aos leitores solicitando que acertassem suas pendências, caso contrário correriam o risco de ficarem sem a folha, uma vez que a mesma enfrentava dificuldades financeiras.

¹¹ Transcrevemos a partir de Ubiratan Machado (2001), o acróstico publicado no dia 02 de dezembro de 1868, data natalícia do imperador Pedro II, no **Diário Fluminense**. O que parecia ser uma homenagem, na verdade era uma anedota. A junção das iniciais forma a palavra: O BOBO DO REI FAZ ANOS: **O**h! Excelso monarca eu vos saúdo! / **B**em como vos saúda o mundo inteiro, / **O** mundo que conhece as vossas glórias. / **B**rasileiros erguei-vos e de um brado / **O** monarca saudai, saudai com hinos / **D**o dia de dezembro o dois faustoso, / **O** dia que nos trouxe mil venturas! / **R**ebomba ao nascer d'alva a artilharia / **E** parece dizer em tom festivo / Império do Brasil, cantai, cantai! / **F**estival harmonia, reine em todos! / **A**s glórias do monarca, as vãs virtudes / **Z**elamos decantando-as sem cessar. / **A** excelsa imperatriz, a mãe dos pobres / **N**ão olvidemos também de festejar / **N**este dia imortal que é para ela / **O** dia venturoso em que nascera, / **S**empre grande e imortal Pedro II.

¹² Ainda podemos indicar como poeta satírico, importante e pouco estudado, o Padre Correia de Almeida e suas **Sátiras, epigramas e outras poesias**, conjunto de obras que versaram sobre a política, os costumes e outros assuntos do Brasil oitocentista sob a influência do poeta português Tolentino.

¹³ Além desse, podemos citar o **Cabrião** (1866-67), recentemente publicado em edição fac-similar pela editora da Unesp. Nessa obra há uma introdução a respeito dos periódicos satíricos brasileiros e europeus, um verdadeiro e sucinto panorama da presença do humor e seus correlatos na imprensa.

¹⁴ Além da crítica literária encontra-se nesse jornal uma seção interessante intitulada “teatro lírico”. Nela, os editores criticam o favorecimento de determinadas companhias teatrais na distribuição de proventos financeiros oriundos do império, assim como a proposta de criação de loterias para o financiamento de atividades artísticas. Pelas constantes referências em diferentes exemplares, notamos que o assunto rendeu polêmicas. Curiosamente, após a saída de Bernardo Guimarães da redação do jornal, essa coluna é extinta e a seção destinada a crítica literária cede espaço para folhetins extensos. Anexamos alguns dos textos polêmicos do período, por acreditarmos que

Releva-se nesse periódico uma coluna intitulada: “Publicação a pedidos”, espaço em que eram impressos textos anônimos ou assinados por pseudônimos até hoje não identificados. Tais versos são em sua maioria cômicos, com preferência para a sátira política¹⁵.

O levantamento dessas composições marginais¹⁶ contribui para o resgate de nossa tradição literária e propicia algumas releituras críticas de obras e autores do romantismo brasileiro¹⁷.

2.1 Bernardo Guimarães e a formação do cânone

O contexto no qual viveu Bernardo Guimarães presencia o verdadeiro nascimento da crítica literária como instituição. Por essa época, as manifestações literárias possuíam um caráter fortemente engajado. Regina Zilberman esclarece que:

No contexto brasileiro posterior a 1822, torna-se compreensível por que os críticos nacionais, sacudidos pelos ideais românticos, tenham tomado a si a missão de fomentar o debate em torno da existência e constituição da literatura. Tratava-se, então, de encontrar mecanismos capazes de legitimar a recém implantada nação, e a literatura oferecia-se como uma boa alternativa para a consecução desse objetivo. Declarar a diferenciação da literatura produzida no Brasil em relação à produção poética da ex-metrópole foi a fórmula encontrada pelos intelectuais do país para contribuir com a tarefa de consolidação política da nação. (ZILBERMAN, 1998, p. 9).

possuem a presença de Bernardo Guimarães em sua composição. Se estivermos corretos, Bernardo, além de escritor convicto da importância das tradições provincianas, foi um verdadeiro intelectual envolvido na democratização do acesso aos bens artísticos. Para o autor, a fomentação das companhias teatrais italianas (e do teatro lírico) beneficiou com quantias extraordinárias apenas uma minoria da elite carioca; enquanto o público estaria subjugado a uma educação precária, poucas condições de saúde e nenhum apoio às manifestações artísticas tipicamente populares.

¹⁵ Seria interessante a publicação de uma coletânea de versos satíricos escritos por esses pseudônimos não identificados.

¹⁶ Marginais têm aqui o sentido de composições secundárias, muitas das quais são assim definidas pela dificuldade de identificação dos pseudônimos, ou então refere-se a textos publicados anonimamente, obviamente publicados dessa maneira pela repercussão negativa que poderiam causar ao autor. A respeito do assunto, Hélder Garmes (2006) destaca as discussões que envolviam os defensores do “anonimato” e da “assinatura” dos textos jornalísticos no meio acadêmico estudantil.

¹⁷ Trabalho realizado pelo prof. Dr. José Américo Miranda na UFMG e pelo prof. Dr. Leopoldo Comitti na UFOP. O primeiro, a partir de publicações vinculadas à FALE e/ou à editora da UFMG, na preparação de edições críticas e orientações acadêmicas; o segundo, através das pesquisas realizadas no Centro de Estudos Literários Luso-Brasileiros, com financiamento do CNPq e da FAPEMIG.

A sistematização literária romântica deve-se ao trabalho de Sílvio Romero, embora seja preciso destacar a importância da difusão e do didatismo dos parnasos, bosquejos e florilégios, antecessores à **História da Literatura Brasileira** desse representante da Escola do Recife. Afirma Antonio Candido a coerência existente entre a sucessão das etapas até o processo de elaboração historiográfica da literatura brasileira:

Primeiro o panorama geral, o “bosquejo”, visando traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnaso”. Em seguida, a concentração em cada autor [...] Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documentado, construído sobre os elementos citados. (CANDIDO, 1981, p. 349).

Ressaltemos, aqui, os esforços e a seqüência de nomes que contribuíram para a formação do cânone literário relativo a essa época:

Na primeira etapa, são os esboços de Magalhães, Norberto, Pereira da Silva; as antologias de Januário, Pereira da Silva, Norberto-Adet, Varnhagen. Na segunda etapa, as biografias, em séries ou isoladas, de Pereira da Silva, Antonio Joaquim de Melo, Antonio Henriques Leal, Norberto; são as edições de Varnhagen, Norberto, Fernandes Pinheiro, Henriques Leal etc. Na terceira, os “cursos” de Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis, os fragmentos da história que Norberto não chegou a escrever. (CANDIDO, 1981, p. 349).

Devido à raridade dessas obras e à inexistência de qualquer referência significativa, nelas, à poética de Bernardo Guimarães, discutiremos o panorama crítico brasileiro a partir da obra de Ferdinand Denis, Almeida Garrett e Ferdinand Wolf, precursores da estética “nacionalista”, isto é, daquele instinto de nacionalidade que deveria ser o critério chave para um juízo de valor positivo da obra literária.

Num clima de entusiasmo e exaltação em relação às belezas naturais, aos costumes e às manifestações artísticas do “novo mundo”, surgem os textos de Garrett e Denis¹⁸, influenciadores ideológicos do grupo de Gonçalves de Magalhães e conseqüentemente do romantismo brasileiro, principalmente os da chamada primeira geração romântica.

É justamente esse romantismo – construído e edificado em gabinetes, rodas literárias, repleto de modismos e distante da realidade provinciana – que Bernardo

¹⁸ Conforme a referência: DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. Citamos a partir de CÉSAR, G. **Historiadores e críticos do Romantismo**. São Paulo: USP, 1978. p. 35-82.

Guimarães ironiza em seus poemas clandestinos, sob forma de paródia e com um humorismo burlesco.

No ensaio “Reflexões sobre a poesia brasileira”, Bernardo Guimarães considera “nociva” a influência dos **Suspiros poéticos e saudades** de Gonçalves de Magalhães para o desenvolvimento das letras e da originalidade nacionais. Para ele, não poderia ocorrer uma ruptura com os clássicos portugueses, uma vez que essa ruptura instaurava como modelo a imitação dos franceses. Tal ocorrência levaria o gênio nacional do classicismo ao romantismo francês sem o desenvolvimento de uma literatura própria, com características “nacionais”. Para o autor, Gonçalves de Magalhães seria um grande imitador, com uma disparidade significativa entre o que propunha nos textos críticos e o que apresentava nas produções literárias:

A poesia francesa simpatiza ainda menos com o nosso caráter do que o gosto português que antes dominava; introduzida pelo Sr. Magalhães enraizou-se profundamente entre nós e os primeiros ensaios de originalidade que pareciam ir preparando uma época brilhante para a poesia nacional sofreram um golpe mortal com a aparição de *Suspiros e Saudades poéticas* (sic). (GUIMARÃES, 2006, p.154)¹⁹.

A voz que se levanta no ensaio de Guimarães – e noutros prólogos e textos críticos – é a mesma que questiona a produção literária em destaque na Corte, ou seja, o romantismo do grupo de Magalhães produzido sob a proteção do imperador e sob o jugo dos modismos estrangeiros. Esse clamor insurgente se manifesta necessariamente através da ironia mordaz e, em alguns momentos, pela sutileza humorística²⁰.

A pressuposição de que a paisagem tropical e os costumes seriam os matizes ideológicos da literatura nacional é repetida pelos críticos estrangeiros de nossa cultura e difundida pela chamada primeira geração romântica. Dessa maneira, para Ferdinand Denis, a poesia americana deveria buscar o caminho da liberdade, acompanhando a independência política do novo mundo:

¹⁹ O texto de Bernardo Guimarães fotocopiado e anexado à dissertação de Hélder Garmes teve sua ortografia atualizada. Optamos em manter a pontuação original e acrescentar a data de 2006, ano da publicação em livro; com isso, desejamos evitar qualquer confusão em relação à data original de sua publicação: entre 1847 e 1850.

²⁰ Bernardo Guimarães excursionou pela ironia e pelos conceitos correlatos, constantes na sua produção poética e prosaica.

Que espetáculo, e como não admirá-lo! Nas bordas do mar, no seio das baías profundas [...] dessas férteis colinas que se desdobram diante dos olhos, a imaginação colabora com a idéia do mais tranqüilo retiro, da solidão que ninguém viria a quebrar. [...] Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. (DENIS, 1978, p. 37-39).

Guilhermino César aponta o pioneirismo de Ferdinand Denis ao declarar a autonomia da literatura brasileira em relação à matriz portuguesa, discordando dos trabalhos de Bouterwek e Simonde de Sismondi que, antes dele, referiam-se à literatura brasileira como um apêndice da matriz portuguesa:

O autor do *Résumé* conquistou esta honrosa precedência: foi efetivamente o primeiro a tratar do nosso processo literário como um todo orgânico. Tal preeminência cronológica não teria, porém, maior importância se não houvesse Denis contribuído de fato para despertar tendências, aprofundá-las, sugerir insubmissão aos modelos da Europa, enfatizar a necessidade de nos atermos um pouco mais afetivamente ao país, por via da adesão (que apregoava indispensável) à temática do Indianismo. (CÉSAR, 1978, p. XXXII).

Em 1826, Almeida Garrett, no ensaio **História abreviada da língua e poesia portuguesa**, defendeu que a origem da inspiração e da originalidade nacionais estava na observação da exuberância natural. A mesma natureza pitoresca exaltada por Garrett constituía um dos matizes ideológicos da Revista **Niterói**, do grupo fluminense, meio importante de divulgação dos primeiros ideais românticos no Brasil.

Almeida Garrett reitera a importância de os autores brasileiros buscarem inspiração nos elementos nacionais, postura que seria condizente com a realidade local americana, isto é, com a vigente necessidade de afirmação de uma identidade própria:

[...] certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação européia apagou-lhes o espírito nacional; parece que receiam de se mostrar americanos: e daí lhes vêm uma afetação e uma impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRETT *apud* AMORA, 1977, p. 68).

Tão comum ao pensamento europeu oitocentista e amplamente divulgada em nossa cultura, essa perspectiva obteve seu clímax na literatura indianista, ponto de fusão da valorização/idealização dos elementos naturais e primitivos da recente

nação: fauna, flora e silvícola. Notadamente, essa ascendência “natural” está presente na literatura brasileira desde as raízes nativistas de um Santa Rita Durão até o nacionalismo exaltado de Gonçalves Dias.

A visão de uma natureza pitoresca supervalorizada sublimava a realidade intelectual precária das províncias, de seus problemas relacionados ao sistema escravista e saciava – pelo menos no plano artístico-idealista – o desejo de afirmação de uma identidade nacional.

Esclarece Guilhermino César que o meio intelectual brasileiro adotou os ideais nacionalistas de Denis, por serem eles carentes de concepções ideológicas:

Num meio intelectual carente de guias, como o Brasil durante o Primeiro Reinado, sua voz repercutiu imediata e intensamente. Era alguém que falava, um europeu de Paris, convidando-nos ao conhecimento aprofundado da terra, chamando-nos a vistoriar a floresta, a conhecer hábitos e lendas do aborígene, a estudar velhas sagas por acaso sobreviventes em sua literatura oral. (CÉSAR, 1978, p. XXXIII).

Juntamente com Denis e Garrett, Ferdinand Wolf enfatiza a necessidade de criação de uma arte “americana”. Em sua obra **O Brasil literário**, procura incessantemente campear os traços nativistas e os elementos nacionalistas das obras estudadas. São excessivos também seus agradecimentos e engrandecimentos para com os trabalhos de Magalhães e seus pares, o que evidencia o contato intelectual com os brasileiros em Paris. Os demasiados elogios estabelecem, em nosso entender, um paradigma cronológico e ideológico, sendo que o paradigma cronológico diz respeito à instauração do romantismo brasileiro a partir de **Suspiros poéticos e saudades**, datado de 1836, o que para fins didáticos é um marco temporal importante, já que esse romantismo despontava aqui tardiamente, em relação à Europa.

Já o paradigma ideológico é referente ao critério nativista/nacionalista adotado por Ferdinand Wolf e antecessores. A linhagem valorativa para as obras literárias brasileiras seria o critério vigente da nacionalidade. A obra seria interessante na medida que contribuísse para a cultura das letras nacionais e representasse “mimeticamente” a natureza exuberante e os costumes exóticos da recente nação²¹.

²¹ A obra “modelo” reuniria a fauna, a flora e todos os elementos culturais híbridos, surgidos a partir da união das três raças: europeu, índio e africano, conforme monografia de Von Martius, intitulada **Como se deve escrever a história do Brasil**.

Consoante ao contexto político ideológico, essa noção de que a literatura brasileira deveria seguir o curso tradicional da história política repercutiu nas primeiras historiografias na valorização inicial de alguns autores, como é o caso do próprio Gonçalves de Magalhães que tardiamente é depreciado pela crítica, no que tange a qualidades estéticas de sua produção literária.

A aproximação entre literatura e política estava enraizada nos trabalhos dos bacharéis do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e nos diversos periódicos que circulavam na Corte e nas províncias, seja por contribuição esparsa, seja pela função de redação dos literatos.

Salvo as exceções e os pormenores de cada trabalho crítico, o critério de nacionalidade levou alguns dos estudiosos românticos – sob esse prisma ideológico – a reler e modificar obras anteriores, como é o caso de **Glaura**, de Silva Alvarenga²².

Machado de Assis, ao escrever para um periódico norte-americano, afirma com veemência o instinto de nacionalidade presente nos textos literários (e críticos) da literatura brasileira. Por essa época, qualquer reflexão era intermediada por tal premissa:

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. (ASSIS, 1970, p.130).

As tentativas anteriores de estudiosos estrangeiros em sistematizar a literatura brasileira demonstraram a necessidade do empreendimento e despertaram o interesse dos brasileiros pelo assunto. O principal obstáculo para tal empresa era a indiferença existente em relação à crítica e às artes nacionais, sempre relegadas a um segundo plano na esfera social²³.

²² **Glaura: poemas eróticos** (1864), organizada por Joaquim Norberto, possui uma alteração significativa. Há nessa edição o acréscimo de palavras na folha de rosto: DE UM AMERICANO, que remete ao caráter nativista da obra, aspecto ideológico importante para a sua recepção no período romântico. Francisco Venceslau dos Santos (1998) destaca outras alterações em seu ensaio “O resgate das edições do inconfidente Silva Alvarenga: as raízes da brasilidade”.

²³ Isso se constata numa crítica desconhecida e aqui anexada de Bernardo Guimarães. Trata-se de outra perspectiva do lugar secundário destinado às artes e ao ofício de escrever. Para complementação do assunto, consultar o capítulo: “Vida de estudante e vida profissional”, em **A vida literária no Brasil durante o romantismo**, de Ubiratan Machado. A referir também seria a reclamação dos editores do **A Atualidade** pela ausência de um público disposto a ler no Brasil.

Destaca Gonçalves de Magalhães²⁴ que a obra literária possui uma importância significativa para a posteridade. As gerações vindouras tomariam contato com os costumes e crenças a partir do conhecimento livresco, oriundo das obras literárias preservadas:

A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento [...] E, quando esse povo, ou essa geração, desaparece da superfície da terra, com todas as suas instituições, crenças e costumes, escapa a literatura aos rigores do tempo para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual é ela o único representante na posteridade. (MAGALHÃES, 1836, p. 01).

Notamos nessa passagem a importância dada ao fenômeno literário no universo cultural de uma comunidade, o que sugere uma noção vinculada ao verbo “instruir”. Desse modo, a arte literária, além da função de ornamentação do espírito – “recrear” – possui um sentido educativo: a formação (instrução) relativa à cultura e aos costumes de determinado povo, em determinada época. Essa noção está enraizada em preceitos artísticos iluministas²⁵ e na concepção oitocentista de que o conhecimento das ciências naturais, da filosofia e das artes elevariam o espírito dos homens, tornando-os mais humanos e mais propícios à felicidade.

Concepção similar é apresentada por Bernardo Guimarães no **A Atualidade**, num ensaio publicado em 1859. Nele, o autor destaca a função da crítica e a importância do crítico: a crítica deveria ser imparcial e desvinculada de qualquer tom apologético. Argumenta que após a mera resenha publicada nos jornais, fenômeno costumeiro de então, deveria existir uma continuidade de discussão, reflexão e análise acerca do fenômeno literário. O encargo de divulgar e estabelecer um juízo (imparcial) de valor para as obras – assim como o de sanar a necessidade intelectual do leitor brasileiro – competia ao crítico.

Reclamam eles do número exíguo dessa categoria no Rio de Janeiro, o que levaria os jornais a possuírem vida efêmera e articularem estratégias que atraíssem assinantes.

²⁴ Cabe destacar a importância da influência de Gonçalves de Magalhães para os literatos brasileiros e para a arte literária produzida na corte, no período. Destacamos o ensaio de filosofia **Fatos do espírito humano** (1858) que adquiriu notoriedade nos centros culturais europeus e brasileiros.

²⁵ As noções de instruir e recrear eram costumeiras na imprensa mineira do século XIX, como se percebe no **Universal** (1825-42) e no **Recreador Mineiro** (1845-48), periódicos que circularam em Ouro Preto e no interior da província.

Obviamente ressoa aqui um ligeiro desgosto com a realidade intelectual nacional, o que se refletiria numa visão cética artística posterior e numa breve atividade crítica polêmica²⁶:

Indiferença da crítica: Gonçalves Dias, um dos mais distintos ornamentos da literatura nacional, um dos nossos poetas, cujo nome se tem tornado mais popular, se é que entre nós poesia pode dar popularidade a um nome, Gonçalves Dias não há muito tempo mandou-nos da Alemanha os seis primeiros cantos do seu poema dos *Timbiras*. O que se disse sobre eles? Além da recomendação do costume, feita pela imprensa ainda ninguém apresentou um juízo a respeito da nova obra de tão distinto poeta. [...] **Função do crítico:** quebrar este silêncio, despertar o público dessa profunda indiferença, com que soa acolher os produtos de nossa literatura. – Bons ou maus eles, devem ser estudados, e submetidos aos juízos da crítica, para que os talentos inexperientes conheçam os escolhos que devem evitar, e os modelos que podem adotar. (GUIMARÃES, 1859, p.2)²⁷.

O estudo de Sílvio Romero, pouco tempo depois, é que visaria reduzir esse contexto de indiferença geral para com a literatura. Sua atividade crítica sistemática engajada numa perspectiva de transformação do fenômeno literário incorporado às leis científicas, possui uma importância significativa em âmbitos culturais. Trata-se de um trabalho de fôlego que poderia ser equiparado aos principais ensaios sobre a formação do povo brasileiro, desde Von Martius ao mestre Gilberto Freyre.

Nessa obra, Sílvio Romero pauta-se por uma busca criteriosa – e em alguns momentos contraditória – de definição de conceitos e metodologias. A introdução é um ensaio a respeito da formação do povo brasileiro e da constituição de sua cultura, principalmente aquela vinculada às peculiaridades nacionais. Sua crítica se instaura num período denominado como fase naturalista, positivista e determinista de nossa história crítica.

Em seu estudo, Sílvio Romero apresenta um acentuado tom sociológico. Considerando-se ser ele um representante da Escola de Recife, essa característica analítica se justifica pela influência das proposições teóricas positivistas, da crítica de Taine e da filosofia de Spencer, dentre outras.

Leopoldo Comitti destaca o biologismo que aproxima a concepção de Sílvio Romero sobre a literatura brasileira àquela anterior, de Capistrano de Abreu, no ensaio **A literatura brasileira contemporânea**:

²⁶ Os textos críticos de Bernardo Guimarães transcritos foram atualizados. Optamos pela manutenção da pontuação original, pois dessa maneira acreditamos seguir o “espírito” de época do autor.

²⁷ As expressões “indiferença da crítica” e “função do crítico” foram acrescentadas para realçar a idéia principal do excerto.

A literatura é a expressão da sociedade e a sociedade a resultante das ações e reações: de ação da natureza sobre o homem, de reações do homem sobre a natureza [...] a respiração é menos viva, a combustão mais lenta, a circulação capilar mais demorada, as secreções biliosas mais abundantes, as funções menos ativas e, enfim, a indolência mais natural [...] o resultado é a sobriedade que caracteriza os climas quentes, tanto como a indolência, e que não é menos nociva, pois concorre para desenvolvê-la. (ABREU, 1974, p. 7).

Pelo exposto, logo percebemos qual seria o caminho a ser trilhado pelo trabalho do crítico: primeiro, as influências físicas; depois, as forças e aspectos da natureza – clima, alimento, solo –; posteriormente, a questão da raça. Notamos claramente que tal entendimento prevê implicitamente os conceitos: determinismo e biologismo, concepções comuns às idéias do período. Um quadro sintético das idéias de Spencer detalharia essa tentativa de explicação da literatura brasileira através da interligação e das relações existentes entre o homem e as possíveis influências do meio natural e social. Durant nos mostra que a **Filosofia sintética** de Spencer classifica as ciências segundo a decrescente simplicidade e generalidade de seu tema:

[...] matemática, astronomia, física, química, biologia e sociologia; cada qual se apoiava nos resultados de todas as ciências antes dela; portanto, a sociologia era o ápice das ciências, e as outras tinham sua razão de existir apenas na medida em que pudessem proporcionar luzes à ciência da sociedade. (DURANT, 2000, p. 330).

Além de Spencer, Afrânio Coutinho esquematiza a seqüência analítica crítica de Taine, matriz do sociologismo vigente do período:

A idéia mestra era estabelecer o tipo social, o caráter do autor, para assim melhor compreender e interpretar o fenômeno literário. A arte devia ser interpretada relativamente ao meio e época em que surgiu. (COUTINHO, 1987, p. 482).

Nessa perspectiva e sob outras influências filosóficas, Sílvio Romero desenvolve a sua análise, num misto de abordagem sociológica com tom confessadamente nacionalista. Tudo isso a par de uma concepção que em determinados momentos sobressaía à presença dos componentes biográficos, que adquiriam extraordinária relevância no trabalho do crítico.

Sílvia Romero não altera sensivelmente o panorama anterior a respeito da literatura brasileira de Capistrano de Abreu. O crítico apenas acrescenta um novo dado, correlacionando-o a seus fatores fundamentais:

A Literatura Brasileira não se furta às condições gerais de toda Literatura antiga ou moderna, – ser a resultante de três fatores fundamentais: o meio, a raça, as correntes estrangeiras. Da ação combinada desses três agentes, atuando nas idéias e nos sentimentos de um dado povo, é que se originam as criações espirituais a que se costuma dar o nome de literatura. (ROMERO, 1943, p. 257).

Mais adiante, Romero explicita o que entende por correntes estrangeiras: irreduzível consciência de identidade dos destinos humanos. Para o estudioso:

Toda literatura desdobrada no curso dos séculos oferece, destarte, o espetáculo de um germe, dum organismo que se desenvolve, já sob a pressão de correntes estranhas que partem dum ou mais pontos do horizonte intelectual do mundo num tempo dado. (ROMERO, 1943, p. 258).

Uma vez que a literatura se desenvolve como um organismo vivo, a crítica devia utilizar-se de métodos da ciência para interpretá-la. Embora tenha consciência da variedade de conceitos a respeito da crítica, Romero afirma:

A parte da lógica aplicada que estuda as condições que originam as leis que regem o desenvolvimento de todas as criações do espírito humano, científicas, artísticas, religiosas, políticas, jurídicas, industriais e morais, verifica o bom ou mau emprego de tais leis feita pelos escritores que de tais criações se ocuparam. (ROMERO, 1943, p. 337).

Percebe-se que importa, na concepção de crítica de Romero, o homem e sua capacidade de representar no texto literário as leis naturais. Como produto do meio, o bom ou mau desempenho do escritor fica a cargo de sua biografia.

Notadamente, essa concepção se refletiu na elaboração de sua **História da literatura brasileira**, em que o crítico ressalta, inclusive, que o termo literatura possui uma amplitude significativa. A mesma, conforme o autor, dada pelos críticos e historiadores alemães:

Cumprir declarar, por último, que a divisão proposta não se guia exclusivamente pelos fatos literários; porque para mim, a expressão *literatura* tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores *alemães*. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: - política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era costume

supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras* que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!...(ROMERO, 1944, p. 44).

O conceito de literatura de Romero, que incorpora todas as manifestações da inteligência de um povo, exclui o texto satírico – visto como devaneios da boemia estudantil – dos poetas românticos.

Tudo isso faz transparecer um juízo de valor para a obra de Bernardo Guimarães, de quem Romero desconhecia (ou ignorava) a produção irônica mordaz e que destaca apenas os exemplos voltados para a vida irregular do autor mineiro e sua respectiva dicção sertaneja. Para Romero, as constantes viagens entre Minas Gerais e Goiás desenvolveram em Bernardo um estro poético e prosaico em conformidade às descrições paisagísticas que vivenciou. A extensão biográfica aqui é nítida e permanece em várias das leituras analíticas posteriores que cristalizaram a noção de que o autor se tornou um dos precursores do “sertanismo” da literatura brasileira.

Romero coloca Bernardo Guimarães ao lado de Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa. Destaca o talento objetivista do autor mineiro, que manifestava na poesia – através do “tom brasileiro” da linguagem – as mesmas tintas sertanejas da prosa. É interessante observar que toda acepção crítica sobre a obra de Bernardo Guimarães está concentrada na prosa e na produção lírica voltada para o entrelaçamento com os costumes sertanejos. A parte burlesca e satírica é citada nas alusões a “Orgia dos duendes”, “Dilúvio de papel” e “Nariz perante os poetas”. Entretanto, tal referência não apresenta nenhuma análise apurada em consonância ao restante de sua obra. Textos polêmicos como o “Elixir do pajé” não são citados e seriam possivelmente desconhecidos ou ignorados pelo estudioso. Claramente, nos juízos de valor, sobressai sua perspectiva contrária ao romantismo, visto como uma estética em decadência.

Um pouco posterior a Sílvio Romero está o importante trabalho de José Veríssimo. Como bem apontou Afrânio Coutinho (1987), completa Veríssimo a linhagem dos pensadores literários do século XIX. Em sua **História da Literatura Brasileira** há um predomínio do pensamento político sobre o fenômeno literário. Basta um olhar superficial para a estrutura da composição e apreendemos tal concepção. Ele utiliza o critério histórico político ao dividir os capítulos em dois blocos: literatura colonial e literatura nacional. A introdução da **História da Literatura Brasileira** de Veríssimo é uma espécie de diálogo/resposta a algumas

acepções defendidas por Romero e uma exposição de suas próprias pressuposições acerca da literatura brasileira.

Uma das questões sempre suscitadas diz respeito ao tratamento acentuadamente estético da obra de Veríssimo, relativamente à de Romero. Conforme Afrânio Coutinho, tais critérios se resumiriam a um “beletrismo” formal e acadêmico. Afirmção negativa, uma vez que, em sua ótica, o trabalho de Veríssimo pode ser definido como reunião de uma série de ensaios, sem nexos a uni-los, sem uma filosofia da evolução literária, sem busca de causas e efeitos, sem um conceito correto e literário de periodização. Logicamente, o comentário de Afrânio Coutinho está pautado por sua concepção de crítica e de historiografia, atenta aos preceitos estéticos do fenômeno literário, vistos como elementos primeiros para a reflexão crítica.

Se realmente faltou a Veríssimo uma logicidade coerente com todos os ensaios de sua **História da Literatura Brasileira**, não estiveram ausentes de sua abordagem precisas observações impressionistas. A notar, principalmente, aquela em que propõe uma revisão/reclassificação da poética de Bernardo Guimarães. Para ele, o autor mineiro era um poeta superior ao romancista:

Qualquer que seja a qualidade do engenho de Bernardo Guimarães, e como poeta ele é dos bons que tivemos — a verdade é que, sem literariamente ser o que chamamos um espírito original, não é um espírito imitativo e subordinado. Como poeta, não obstante ter vivido no foco da reação ultra-romântica e na intimidade espiritual do seu principal corifeu, ele conserva a sua individualidade distinta por feições que contrastam com as dos companheiros de geração; emoção e expressão mais sóbrias, sentimentalidade menos exuberante, alma e veia menos triste e ainda jovial, apenas algum alarde do ceticismo ou desesperação. (VERÍSSIMO, 1963, p. 210).

Além das afirmações anteriores, aponta como característica de suas composições a permanência de um estro poético clássico²⁸, imerso numa tradição familiar de versejadores. Trata-se de apontamento importante para a análise da

²⁸ Antonio Candido aponta o “erro” da crítica nacionalista, ao perceber uma subserviência na permanência da mitologia greco-latina e das formas clássicas em poetas do XVIII e do XIX. Para Candido isso representa o duplo movimento de formação da literatura brasileira: a busca por nova “temática” e por novas “formas” que se diferenciasssem daquelas vigentes na metrópole. Obviamente que tal ocorrência traz consigo o imperativo: exprimir o novo, sem abandonar o velho. (CANDIDO, 1999, p.14). Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, comenta que antes do século XIX a cópia do modelo europeu (e a distância entre letrados e população) não se efetivava enquanto um “disparate”, o afastamento cultural do meio pela obra literária não era um defeito, mas sim uma qualidade, quando próxima dos grandes autores. (SCHWARZ, 1989, p. 42).

poética do autor mineiro, porque combate o mito de o autor desconhecer uma tradição literária e apenas aventurar-se na criação artística como atividade recreativa e pouco elaborada:

O seu temperamento poético, principalmente considerado em relação à época em que poetou (1858-1864), é mais clássico ou antes mais arcádico, que romântico; não há ao menos nas suas manifestações as exuberâncias e menos (*sic*) os excessos de emoção do Romantismo. Mas também não há o melhor da sua sensibilidade. Bernardo Guimarães teve em seu tempo, e não sei se continuará a ter, mais nome como romancista que como poeta. Não me parece de todo acertado este modo de ver. (VERÍSSIMO, 1963, p. 230).

O que rejeita Veríssimo são as considerações a respeito de um Bernardo Guimarães romancista superior ao poeta, o que fora defendido de alguma maneira por Romero. Para justificar tal concepção ele cita as reedições das obras poéticas, que já alcançavam a quarta edição, enquanto muitos dos romances permaneciam na primeira.

A produção poética de Bernardo Guimarães, principalmente aquela republicada, colocava em circulação textos de sua época acadêmica em São Paulo, além de apresentar alguns poemas dispersos. Observa-se, assim, que a permanência da obra de Bernardo Guimarães para o leitor do século XX concentra-se na prosa, principalmente nas novelas folhetinescas, como **A Escrava Isaura**, **O garimpeiro** e **O seminarista**:

Vou pois explicar a razão por que não tenho amontoado volumes sobre volumes, posto que tenha rabiscado muito papel [...] Ora é o esboço de um drama, que lá fica nas gavetas sem chave do estudante de S. Paulo. Ora são folhas soltas de um ensaio de romance, que o vento, entrando pelas janelas abertas, entorna pelo pátio, e as faz rebolcar-se na lama. [...] Ora um madrigal, que foi para a fonte ensaboar-se com a roupa. Ora são artigos de periódicos, literários, que se imprimem depois de muitas fadigas e despesas, e depois se distribuem alguns raros exemplares, indo o resto para as tavernas servir de embrulho [...] Ora são folhetins neste ou naquele gênero; e todos sabem que o folhetim é por sua natureza efêmero [...] por estes e vários outros modos o autor tem perdido não pequena porção de seus manuscritos. (GUIMARÃES, 1959, p. 04).

Nesse fragmento é possível perceber um tom irônico,²⁹ com o qual o autor mineiro apresentava a recente obra: o destino do esboço de um romance seria a

²⁹ Veríssimo, numa ligeira e superficial alusão, destaca que Bernardo é um dos poucos poetas alegres do romantismo. Para ele, Bernardo prefere sorrir a chorar, como era comum na chamada segunda geração romântica.

lama, o perder-se de forma natural e inesperada; para o Madrigal esquecido no paletó, a água da fonte. Nota-se a inevitabilidade dos acontecimentos, amenizados unicamente com a publicação do livro³⁰. A capacidade de colocar humoristicamente o destino de esboços literários é a mesma que prevalece em seus versos satíricos. Em nosso trabalho concordamos com Wilson Martins (1977) que define ser “a linguagem poética natural” de Bernardo Guimarães aquela apresentada nas poesias satíricas.

Retornando ao trabalho de Veríssimo, notamos apenas uma simples alusão à atividade crítica de Bernardo Guimarães, aliada a uma atitude preconceituosa em relação ao trabalho de pesquisa em fontes primárias. Para o crítico seria desnecessário revirar jornais velhos à procura da ligeira atividade crítica do escritor mineiro:

Depois de formado, foi sucessivamente magistrado em Goiás, professor de Retórica e Filosofia na sua terra e jornalista no Rio de Janeiro. Fixando-se mais tarde na sua Província, aí exerceu quase toda a sua atividade literária, que não foi pequena. Como prosador, Bernardo Guimarães começou, ao que parece, pela crítica, feita em jornais em que escrevia no Rio. Não sabemos o que vale a sua crítica. Como ele não perseverou nela e não deixasse como crítico obra por que o avaliemos, pouco nos importa sabê-lo, rebuscando jornais velhos. (VERÍSSIMO, 1963, p. 209).

Essa concepção, que negligenciava a perigrafia textual para ater-se aos pressupostos da linguagem sertaneja e “despojada” de Bernardo Guimarães, está centrada numa valorização do “beletrismo”. Para o crítico, a poesia traria consigo a permanência de um estro poético clássico, o que era relevante consoante ao cânone e o tradicionalismo lingüístico artístico. Já a prosa novelística, melhor recebida pelo público, continha o que se considerava defeito: experimentalismos lingüísticos, tramas ingênuas e narrativas próximas das histórias orais.

Tal concepção é justificada e reforçada pela inserção do crítico nos métodos analíticos do final do século XIX, que privilegiavam em alguns momentos a leitura biográfica do texto. No caso de Bernardo, o seu despojamento com a linguagem é, para o crítico, um reflexo natural de seu comportamento improdutivo e irregular:

³⁰ Observa-se o patamar de superioridade concedido ao livro em relação ao jornal. Numa época em que se cogitava a morte do livro, Bernardo esclarece que o fim dos jornais – veículos difusores da literatura em versos – eram as tavernas, para servirem de embrulho. A ironia aponta para a consciência do lugar secundário e temporário reservado para a literatura no Brasil, principalmente, aquela reproduzida na imprensa impressa.

Devia-lhe avultar a herança e comunhão da Sociedade Acadêmica de S. Paulo, cuja Faculdade de Direito, no tempo em que a freqüentou, era um foco de atividade intelectual. Ali teve por colegas e companheiros Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e outros jovens poetas e escritores. Segundo a tradição constante, ele, como aliás tantíssimos outros dos nossos doutores, tudo fez menos estudar. (VERÍSSIMO, 1963, p. 209).

Do espírito inicial nascente da crítica literária no Brasil, para um momento posterior, nos deparamos com o trabalho de Ronald Carvalho (1919), a **Pequena história da literatura brasileira**.

Sob um contexto modernista o crítico sintetiza os juízos de valor a respeito da obra de Bernardo Guimarães e mantém a biografia como parâmetro para o estudo do texto literário. Sua perspectiva, ao analisar os trabalhos de Veríssimo, Romero e Araripe Júnior, reitera o patamar secundário destinado para o autor mineiro:

O romancista mineiro repetiu sem esforço, ainda que artificialmente, por vezes, as impressões da sua vida de provinciano, perdido nas caatingas do planalto central, no meio da caipirada rude dos vaqueiros e dos senhores de fazendas do interior. Poeta, antes de tudo, Bernardo Guimarães sentiu, mais que observou, as coisas do mundo. (CARVALHO, 1968, p. 256).

Apesar da ausência de uma análise pormenorizada e rigorosa, Ronald deixa transparecer claramente a oposição entre o Bernardo poeta e o Bernardo romancista. Em sua maioria, os textos críticos posteriores apontam na obra em prosa do escritor os excessos de clichês, de adjetivação e de construções ingênuas pautadas pela sintética expressão “sertanejas”. Curiosamente, essa percepção é resultado da leitura da tríade romanesca formada por **A escrava Isaura**, **O garimpeiro** e **O seminarista**. Tal concepção, quando contraposta à prosa posterior – e aos prefácios – não se mantém: **Lendas e tradições da província de Minas**, **A ilha maldita** e até mesmo o **Ermitão de muquém** expõem um apuro narrativo não condizente aos juízos de valor da tríade. E como esclarece o próprio escritor, antes que um desleixo tratava-se de uma concepção estética, desenvolvida obviamente não com o brilhantismo de um Alencar, mas dotada de interessantes experimentalismos lingüísticos e narrativos³¹.

³¹ Leopoldo Comitti afirma que “podemos ver Bernardo Guimarães como um experimentador de novas formas narrativas, em um momento em que as elites intelectuais do Império buscavam, não mais a instigante renovação romântica, mas uma posição confortável nos meios políticos e jornalísticos que lhes dariam não apenas cargos rentáveis, como também prestígio social”. (COMITTI, 1998, p. 9).

Como Ronald de Carvalho, Antonio Candido ressalta a qualidade da obra poética de Bernardo Guimarães. Prevalece, em sua **Formação da literatura brasileira**, uma consideração acerca do trato saudável e equilibrado do naturalismo apresentado por Bernardo, o que ameniza algumas inconsistências da sua prosa. Candido lhe ressalta a qualidade poética, porém estabelece algumas restrições:

Uma olhada cronológica em sua obra mostra como o poeta, nele, foi cedendo passo ao ficcionista – à medida que o devaneio e o satanismo burlesco da mocidade cediam lugar a um naturalismo saudável e equilibrado. Aliás, a sua boa produção poética vai até o decênio de 1860; de 1870 em diante escreve todos os romances e nem mais um verso aproveitável. O autor convulso e dramático da “Orgia dos Duendes” ia desaparecendo sob o romancista de olhos abertos para o pitoresco da natureza. (CANDIDO, 1981, p. 236-7).

Com seu apuro crítico, Candido apreende a queda qualitativa da poesia posterior a 1860 e destaca a preferência pelo gênero romanesco. Como a produção clandestina principal é datada de 1875 – “Elixir do pajé” e alguns textos atípicos de Bernardo – a produção que Candido refere é a lírica, aquela repleta de republicações de textos dispersos em jornais. Dentre as composições existentes, prevalece uma temática nostálgica natural, que em alguns momentos visaria a produções encomiásticas.

Para as composições cômicas, Candido destaca os devaneios byronianos que vão do satanismo à perversidade grotesca. Presume existir uma gradação na obra poética de Bernardo, a qual se manifestaria na leveza de alguns poemas, como “Ao charuto” e “Minha rede”; seria desenvolvida com intenção satírica e impessoal no “Nariz perante os poetas” e “Dilúvio de papel” e se extinguiria em poemas bestialógicos, “Eu vi dos pólos o gigante alado”.

Em relação à produção humorística, Candido a aproxima dos devaneios pessoais e lendários do autor e defende que o seu precioso extrato poético encontra-se no encanto pela natureza³²:

³² Em **O romantismo no Brasil**, Candido preconiza que, no conjunto da obra, Bernardo Guimarães é um autor medíocre, embora possua maestria no gênero *nonsense*, produzido sob as mediações estudantis em São Paulo. Entendemos que, na produção irônica de Bernardo Guimarães, notamos não um autor/letrado “medíocre”, mas, antes, um autor consciente da necessária versatilidade que escritores deveriam possuir na produção de uma literatura “genuína”, o que contraria qualquer discurso unívoco de nacionalidade, como o indianismo, por exemplo. Qual foi a saída de Bernardo Guimarães após essa consciência? Produzir uma obra poética e prosaica pautada por uma ironia multifacetada em humor e sátira que tornava risível o próprio sujeito textual, junto da produção romântica com seus clichês.

A porção mais vultosa e valiosa da sua poesia é, porém, feita de encanto pela vida, a natureza, o prazer e essa melancolia vestibular, tão freqüente nos voluptuosos, prontos a encontrar nela um acicate a mais para a euforia da imaginação e dos sentidos [...] A sua veia humorística aliás era variada e rica, manifesta não apenas na produção *oficial*, mas numa vasta atividade oral de improviso e pilhéria, que entrou para a lenda junto às atividades excêntricas. (CANDIDO, 1981, p. 169-175).

Tudo isso sugere que a melhor produção poética de Bernardo está concentrada num limiar entre os versos satíricos sutis e mordazes. Essa dicção lírica presente em “Dilúvio de papel”, “Ao charuto” e “Orgia dos duendes” é extremista no “Elixir do pajé” e “Origem do mênstruo”. O espírito irreverente e questionador do sujeito textual construído por Bernardo – tanto na prosa quando na poesia – é pautado por uma constância: pela ironia que desestrutura o discurso unívoco de uma arte nacional e que valoriza uma versatilidade constitutiva. Ocorre, aqui, uma mudança de paradigma atenta à realidade cultural e lingüística provinciana. Tal premissa não poderia ser exclusiva e fechada, mas sim, polifônica, tanto em conteúdos temáticos quanto nos aspectos formais:

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semiselvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, de certo, não se acham inscritos nos assentos das freguesias, e nem figuraram nas estatísticas que dão ao império... Não sei quantos milhões de habitantes. (GUIMARÃES, [18--], p. 211).

A utilização da ironia, aqui, prevê um público certo, os intelectuais da Corte, principalmente aqueles vinculados ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). Além dessa posição, nota-se o deslocamento do “eixo” temático da prosa romântica. Se os romances (folhetins) reproduziam a sociedade carioca, em Bernardo, quem entra em cena são os personagens provincianos, com seus costumes e peculiaridades. Não é de estranhar, a partir disso, a presença igualitária descritiva de sua poética, onde ao lado de um poema dedicado à sepultura do irmão, há outro, dedicado à cova de um escravo. O fragmento abaixo é um bradar pela abolição da escravatura dentro da forma artística romântica:

Também do escravo a humilde sepultura
Um gemido merece de saudade:
Uma lágrima só corra sobre ela
De compaixão ao menos...

Filho da África, enfim livre dos ferros
 Tu dormes sossegado o eterno sono
 Debaixo dessa terra que regaste
 De prantos e suores.
 (Guimarães, 1959, p. 53).

Em relação ao movimento romântico, Bernardo esclarece no prólogo às **Folhas de Outono** que é o seu único propósito exibir sua profissão de fé em literatura, declarando que é eclético, isto é, que segue todas as escolas, ou por outra, que não segue escola alguma³³.

Em trabalho posterior à **Formação da Literatura Brasileira**, intitulado a **Poesia pantagruélica**, Candido destaca as poesias bestialógicas/humorísticas de Bernardo Guimarães, arrolando-as como manifestações de *anfiguri*³⁴ cultivadas pela tradição literária portuguesa. Esse tipo de composição não somente era destinada ao risível, mas também contrariava e negava valores – morais e estéticos – vigentes. Para Candido, foi Bernardo Guimarães o único que guardou e deixou circular, com maior amplitude, tais produções em setores condenados³⁵.

Por isso mesmo, Candido prevê uma necessária reavaliação dessas composições com possibilidade de:

a) Levantamento de material inédito que viesse a completar as páginas dos textos atípicos da história literária.

b) Preenchimento de alguns hiatos existentes na produção poética do momento conhecido como ultra-romântico.

³³ O aparente “desligamento” do poeta do movimento romântico curiosamente contribuiu para a dispersão e a localização secundária de sua obra frente ao cânone. Irineu Eduardo, na tese de doutorado **Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro**, através de uma leitura pormenorizada de “Orgia dos duendes”, demonstra como esse texto dialoga (conscientemente ou não) com uma tradição européia centrada no ritual do *sabá* europeu. Vagner Camilo, em **Risos entre pares**, aproxima o poema do **Fausto** de Goethe e de algumas composições de Hugo, Gautier etc.

³⁴ Para Antonio Candido, na obra **O discurso e a cidade**, tais composições contrariam tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo uma linguagem marcada pela falta de significado normal e a criação de significados próprios, aberrantes ao seu modo.

³⁵ Isso é verificado nas afirmações do principal biógrafo do autor mineiro, Basílio de Magalhães (1926). Conforme consta na obra, no século XIX e início do século XX, várias das composições satíricas de Bernardo Guimarães circulavam em folhetos clandestinos ou eram recitadas com acompanhamento musical pelas ladeiras de Ouro Preto e por toda a província de Minas Gerais. Ainda, a respeito da presença oral da poesia satírica, conforme Ubiratan Machado (2001), durante os saraus eram comuns os recitativos humorísticos que gozavam de grande prestígio, desde que não fossem sátiras mordazes aos poderosos. Cabe salientar a existência da partitura musical do poema “Orgia dos duendes”, composta pelo próprio Bernardo – músico bissexto – que hoje se encontra em posse dos descendentes familiares. Candido, na obra **O romantismo no Brasil**, dedica uma passagem à relação entre poesia cantada, “modinhas” e a poesia erudita, “diálogos que o romantismo realizou constantemente”. (CANDIDO, 2002, p. 93).

A aproximação existente entre produção poética e contexto estudantil está imersa numa série de questões folclóricas em torno da sociedade epicuréia, possível círculo de trocas intelectuais e depravações de toda ordem. Nessa conjectura, anterior à *Belle Époque*, poetas como Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães possuíam vida intelectual e boêmia em comum. As páginas da historiografia literária, sob a perspectiva da biocrítica, registram tal ocorrência através de depoimentos vagos, como exemplifica Flora Süssekind:

Da época da faculdade de Direito de São Paulo são muitas as histórias. Como a da notícia da morte de Álvares de Azevedo enquanto Bernardo e Aureliano Lessa recolhiam contribuições de amigos e admiradores. Na verdade, tratava-se apenas de um expediente para que os três melhorassem suas finanças. Outra história, narrada com detalhes por um de seus biógrafos, Basílio de Magalhães, refere-se à sociedade “epicuréia”, fundada pelos estudantes, e na qual Bernardo teria ‘papel proeminente’. Contava Basílio Magalhães no seu Esboço biográfico e crítico: ‘por um dos membros da “epicuréia” sabe-se que os desatinados rapazes chegaram, certa feita, a passar quinze dias encerrados numa casa suburbana, “em companhia de perdidos”, ao clarão de candeeiros, cometendo toda sorte de desvários. (SÜSSEKIND, 1984, p. 141).

Esse contexto acadêmico/boêmio acabou por tornar-se, também, um espaço propício para a difusão e a criação de ensaios e periódicos literário-científicos³⁶, o que fomentou debates e situações que marcariam a cidade de São Paulo, ainda com características de Vila. Destaca Paulo Franchetti que:

Do sorriso tenso e melancólico provocado pelas **Idéias Íntimas** de Álvares de Azevedo à grossa gargalhada com que Bernardo Guimarães nos explica **A origem do mênstruo**, estende-se uma vasta região que ainda parece longe de estar satisfatoriamente mapeada: aquela em que floresceram lado a lado e exuberantemente a paródia, a sátira, a chalaça e a pornografia – o nosso “cancioneiro alegre” da época romântica. Melhor dizendo, da que se convencionou chamar de segunda geração romântica, porque a maior parte dos textos disponíveis para uma tal coletânea vem assinada por poetas nascidos por volta de 1830: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrada e Silva, Laurindo Rabelo, Luís Gama, Bruno Seabra, Franco de Sá. (FRANCHETTI, 1987, p. 07).

Franchetti afirma que a contraposição e a diferença existentes entre a produção satírica dos autores destacados e a respectiva produção “canônica” são impressionantes, visto que a qualidade e o número elevado das produções humorísticas indicam aspectos de um romantismo pouco estudado.

³⁶ Tal manifestação talvez seja explicada pela receptividade imediata dos textos pelos estudantes. (ver Hélder Garmes, 2006, p. 12).

Sob os apontamentos de Candido e Franchetti é que se abre uma lacuna que chama a atenção para a necessidade de reavaliação dessas depreciadas produções satíricas. Além disso, torna-se necessário o resgate e a reavaliação de autores como o Padre Correia de Almeida e Padre Silvério da Paraopeba, dentre outros esquecidos. Tal ocorrência enriqueceria o quadro da literatura brasileira no que respeita à sátira, com raízes em Gregório de Matos, na Bahia setecentista³⁷.

Antes de realizarmos tal releitura das obras poéticas de Bernardo Guimarães, torna-se necessário concluir o panorama de sua recepção crítica no século XX. Para isso nos ateremos aos trabalhos de Nelson Werneck Sodré, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho.

Em sua **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**, de 1969, a partir de uma concepção fundamentada em análise marxista, Sodré apresenta uma visão da literatura brasileira, subordinando-a aos acontecimentos da política e da economia. Ele mantém a denominação de literatura colonial e nacional de José Veríssimo, embora, para o estudioso, tal designação não remeta aos mesmos modelos analíticos anteriores. Para Sodré, somente no final do século XIX, com a independência política, é que foi esboçada uma autenticidade literária. O fato consumado, isto é, a “autenticidade” efetiva, só ocorreria a partir da terceira década do século posterior, a partir da junção entre a originalidade e as formas de expressão artísticas nacionais.

A respeito da prosa de Bernardo Guimarães, Sodré contraria algumas das pressuposições existentes. Para isso, utiliza o trabalho de Heron de Alencar (2002), no ensaio contido na obra **A Literatura no Brasil**, de Afrânio Coutinho. A defesa de Sodré volta-se justamente contra a acusação de que a narrativa folhetinesca adjetivada – lingüística e estruturalmente precária – contrastava com as passagens naturalistas pouco elaboradas. Sodré o contradiz, alegando que se tratava de uma confusão comum a todos os autores românticos brasileiros e estrangeiros do período e não de uma imperfeição específica do autor mineiro:

Confusão, sem dúvida. Estava em pleno campo do romantismo esse contraste. Existiu em todos, ou quase todos, os ficcionistas da escola. E não apenas no Brasil [...] Bernardo Guimarães apresenta o contraste em estado de pureza, não sendo mera coincidência o fato de que, na medida em que a sua ficção descai de interesse, a sua poesia, em que o romantismo é muito

³⁷ A respeito do assunto existe a obra que dispensa qualquer apresentação, pelo apuro da pesquisa e por já ter se tornado um clássico, **A sátira e o engenho**, de João Adolfo Hansen.

claro, com todos os sinais, ostensivo, assume uma importância que não parecia ter. (SODRÉ, 1969, p. 324).

Essa justificativa nos mostra uma “corrente de seguidores” de uma leitura avessa à prosa bernardina. A justificativa de Sodré correlaciona o texto do autor com um problema de sua contemporaneidade, evitando assim preconceitos e equívocos analíticos corriqueiros em análises superficiais.

Em relação à poesia do autor mineiro, Sodré afirma que ela contém os traços típicos românticos: satanismo, ironia, sensualidade, aventuras épicas etc. Embora essa concepção de variedade temática e estrutural da poesia possa remeter a um juízo positivo, isto não se confirma num trabalho analítico minucioso. Em sua obra, o crítico apenas tece um breve comentário sobre a produção poética contemporânea de Bernardo, entendida como produção de amadores. Os poetas dessa geração, para ele, buscavam um outro objetivo que não o especificamente artístico e, para isso, utilizavam-se da linguagem versificada, que logo era esquecida durante a atividade bacharelesca.

Comentário similarmente ligeiro acerca da obra de Bernardo Guimarães é fornecido pela abordagem culturalista de Alfredo Bosi, na obra **História concisa da literatura brasileira**, de 1975. Nela, Bosi prioriza analiticamente a prosa sertanista, mais uma vez entendida como precursora. Talvez por se tratar de um manual para consultas rápidas, nota-se a concentração de informações gerais e repetitivas. No que concerne à poética, uma pequena nota aponta a produção satírica como sendo remanescente da fase estudantil do autor. E o coloca como singular nessa temática: “Dos temas românticos preferiu o da natureza e o da pátria, mas singularizou-se como humorista, nota que trouxe do satanismo juvenil da fase boêmia.” (BOSI, 1975, p.129).

Afrânio Coutinho, ao organizar **A literatura no Brasil**³⁸, saiu em defesa de uma história literária edificada a partir de pressupostos propriamente estético-literários e condenou a produção impressionista de estudiosos calcados em modelos enciclopédicos e vaporosos. Tal pioneirismo não se equilibra em perspectiva analítica em todos os momentos, mas é repleto de ensaios instigantes e questões a

³⁸ Não interessa a este trabalho apontar detalhes do trabalho de Afrânio Coutinho em relação à crítica do período, como o seu comentário a respeito da **Formação da literatura brasileira**, de Antonio Candido. O que interessa é ressaltar a pressuposição e valorização do texto literário como instância primeira do trabalho do crítico e não como epifenômeno para outros estudos maiores de cunho histórico tradicional ou filosófico, bem como a tentativa – até certo ponto vigorosa – de criação de uma história da literatura em conjunto com outros autores.

serem aprofundadas. Um desses apontamentos, no capítulo **O individualismo romântico**, de autoria de Waltensir Dutra, diz respeito à produção heterogênea de Bernardo Guimarães:

Ao grupo estudantil de Álvares de Azevedo, em São Paulo, pertenceram dois escritores mineiros: Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa. Das figuras de segundo plano do Romantismo brasileiro, Bernardo Guimarães (1825-1884) é talvez o mais interessante: como poeta, foi lírico, elegíaco, humorístico e até pornográfico; como romancista, é considerado o introdutor do regionalismo em nossa ficção, e como crítico literário foi de um vigor e uma técnica impressionante em relação ao que se fazia na época. (COUTINHO, 2002, p. 195).

Nota-se, aqui, o lugar secundário definido para a produção literária de Bernardo Guimarães. Nenhum estudo buscou um viés que proporcionasse uma compreensão do conjunto da obra; antes, procurou-se sempre apontar as imperfeições da prosa, da poesia e o tom agressivo da crítica conhecida. A heterogeneidade vista pela crítica sempre foi um problema sem solução, e a tripartição didática facilitou o apontamento de pormenores – nunca qualitativos – que interligam um gênero ao outro³⁹.

³⁹ Quase todos os críticos relacionam a produção heterogênea de Bernardo pelos defeitos condizentes a uma linguagem “desleixada” e a uma estrutura folhetinesca frágil. Nenhum deles apontou a ligação existente entre os seus experimentalismos e a ironia com que tratou o romantismo vigente. Em seu ensaio intitulado “Reflexões sobre a poesia brasileira”, o autor esclarece os traços que o guiariam em sua produção literária. Note-se que, na poesia, sua versatilidade é intermediada pelo riso (pessoal ou impessoal, desarticulador ou humorístico). Na prosa são os experimentalismos da ordem da linguagem e do foco narrativo que o colocam como pioneiro do “sertanismo”. Na crítica, demonstra toda a sua indignação contra os principais autores e obras do romantismo brasileiro, edificadas em gabinetes e próximos das amarras estéticas européias, estabelecendo um discurso distante dos tons apologeticos comuns da época.

2.2 Revisitação de Bernardo Guimarães

Parece que foi Manuel Bandeira⁴⁰, em 1936, o primeiro a reclamar maior atenção para a poesia romântica de Bernardo Guimarães, cujo “Devanear do cético” é um dos poemas mais importantes do Romantismo⁴¹. Para Bandeira, o poeta mineiro está entre os autores que deixaram obra que, em bloco, é testemunha forte de decidida vocação poética. Inegavelmente, tal apreensão positiva do conjunto da obra é permeada pela caracterização de um dos fatores principais da poética de Bernardo: a inquietação face ao cotidiano – artístico social – que é multifacetado no risível e no que merece escárnio.

Se Bandeira propôs uma atenção para o Bernardo poeta em “totalidade”, coube a Haroldo de Campos, através de sua perspectiva sincrônica, requerer a atenção para a parte burlesca, satírica, bestialógica e de *nonsense* de sua obra. Para esse crítico, tal produção literária, sob uma “revisão profunda de nosso estro poético”, viria a ocupar um espaço central. Como exemplo de centralidade artística cita a “Orgia dos duendes”, prenúncio de um “surrealismo” brasileiro.

A voz enfática de Haroldo de Campos, salientando qualidades na produção humorística e de *nonsense* de Bernardo – sob uma justificativa plausível, num contexto de experimentalismos poéticos (1969) – não fora capaz de romper o silêncio das análises críticas da época. É somente em 1984⁴², no centenário de

⁴⁰ Além de Bandeira, existem Basílio de Magalhães (1936) e Grieco (1932), dentre outros produtores de antologias que preconizaram uma necessária reavaliação da poética humorística de Bernardo, junto com alguns ensaios críticos, como foi o caso de Haroldo de Campos (1969). Torna-se necessário salientar a aproximação constante entre obra poética irregular, desleixada, e biografia repleta de casos estúrdios. Ao concordarmos em parte com tais acepções, entendemos que o estro humorístico – aliado à característica subversiva do riso – levou tais textos a circularem em raras antologias libertinas, o que motivou as leituras críticas a caracterizarem como secundárias essas composições, dentro da historiografia literária. Dessa maneira, além da releitura realizada por trabalhos de fôlego e erudição, como os de Antonio Candido (1981), Flora Süssekind (1984), Paulo Franchetti (1987), Duda Machado (1992), Vagner Camilo (1997), Leopoldo Comitti (2004) e Irineu Eduardo (2006), seria necessário identificar um possível viés de pressuposições estético-literárias que, a nosso entender, justificam as produções poéticas escatológicas, satíricas e eróticas, formas de expressão historicamente secundárias. O que notamos é uma necessidade de aproximação dessa produção com as criações do gênero na história literária brasileira e ocidental, o que vem sendo realizado pelos estudiosos que se debruçam sobre o assunto.

⁴¹ Um olhar atento para o poema “Devanear do cético” nos possibilita apreendermos uma inquietude, que está relacionada com a descrença imposta pela ausência de respostas para os mistérios da vida. Analisaremos mais adiante o poema.

⁴² Nesse mesmo ano ocorreu uma exposição de pertences, obras e manuscritos do autor mineiro, organizada pela Fundação Casa Rui Barbosa. Como resultado desse evento, foi publicado o livro **Homenagem a Bernardo Guimarães**.

morte do autor mineiro, e em contraposição à crítica tradicional, que Flora Süssekind ajuíza acertadamente que Bernardo Guimarães produziu uma das melhores e mais características obras poéticas do romantismo brasileiro e, talvez por isso mesmo, por sua diferença, de limitada repercussão. Em seguida, diversos trabalhos analisam a poética do ouro-pretano⁴³.

Dentre eles é merecedor de destaque o ensaio de Paulo Franchetti, de 1987, intitulado: “O riso romântico: nota sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”. Nesse texto são esboçadas as zonas necessárias de mapeamento da poesia romântica brasileira, onde convivem a paródia, a chalaça e a pornografia.

Na seqüência desse pensamento, Vagner Camilo publica, em 1997, o trabalho mais consistente, em livro, sobre o humor romântico de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. **Risos entre pares** representa – junto com alguns textos de Leopoldo Comitti, esparsamente publicados⁴⁴ – o trabalho mais vigoroso e completo a respeito da obra de Bernardo Guimarães.

No intervalo entre o ensaio de Franchetti, a obra de Vagner Camilo e os textos de Leopoldo Comitti, surge um estudo importante de Costa Lima (1991): “Bernardo Guimarães e o cânone”. Esse texto aponta precisamente a existência de dois juízos de valor distintos para o cânone literário oficial, um que fala do Bernardo legitimado e outro, do Bernardo excluído. O Bernardo legitimado é o escritor dos romances regionalistas ou históricos, e o Bernardo excluído, o escritor paródico, agressor convicto dos modelos vigentes em sua época. Pouco tempo depois surge a edição da **Poesia erótica e satírica de B. G.**, organizada pelo professor Duda Machado (1992).

Dentre os trabalhos inéditos desenvolvidos em programas de pós-graduação, a quase totalidade enfatiza a importância da reavaliação da obra do autor mineiro. Dentre eles merecem destaque: **A revolução sutil: Bernardo Guimarães e a poesia romântica de implosão**, de Virginia Namur, da PUC-SP; **A poesia satírica**

⁴³ Desde 1885, por iniciativa de J.M.V. Pinto Coelho, que a obra humorística de Bernardo Guimarães é trazida para o público leitor, embora os textos anexado tenham sido apresentados repleto de reticências nos lugares das palavras de baixo calão. Arthur Azevedo, também em 1885, é veemente em rebaixar a poética humorística qualificando-a como de extremo mau gosto: “Não haveria um mineiro que não a soubesse de cor. Há na província espalhadas um sem número de cópias desse ‘Elixir’ inútil e brejeiro”. Somente no século XX, principalmente pós década de 80, que tais composições passaram a circular facilmente no meio editorial impresso e eletrônico.

⁴⁴ Todos os trabalhos de Leopoldo Comitti estão na bibliografia. Apontamos como destaque o projeto: **Romantismo: deslocamentos e variantes**, financiado pelo CNPq.

de **Bernardo Guimarães**, de Elizabeth Dias Martins, da UFC; **Bernardo Guimarães e a crise do idealismo romântico**, de Kátia Vitória dos Santos, da UFRJ. E, recentemente, a tese **Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro**, de Irineu Eduardo, da UFRJ.

Pela exposição dos juízos de valor registrados nesses trabalhos, notamos claramente quais foram os critérios norteadores que orientaram a leitura crítica da obra de Bernardo Guimarães. A aliança entre crítica e biografia foi chave interpretativa central do texto literário. A esse respeito, nos esclarece Flora Süssekind:

Uma crítica que se traveste de biografia. Biografia que converte numa sucessão de casos engraçados. Esta, a fortuna crítica de Bernardo Guimarães [...] mas o próprio Bernardo parece às vezes autorizar tal ligação estreita entre poesia e relato biográfico. (SÜSSEKIND, 1993, p. 142).

O que evidencia Flora Süssekind é que as fronteiras entre autor empírico e autor textual em Bernardo Guimarães são mutáveis e às vezes confluentes⁴⁵, como se vê em “Ao meu aniversário”, “Dilúvio de papel” e no poema “dedicatórias”, de **Cantos da solidão**:

Já que por terras estranhas
Acompanhar-vos não posso,
Deste fraco amigo vosso
Levai o fiel retrato.
Tem o nariz muito chato
E a boca um pouco torta...
Mas isto bem pouco importa.
Para que ninguém veja,
Ponde-o a tomar cerveja
Por detrás de alguma porta... (GUIMARÃES, 1959, p. 448).

Os sintagmas “nariz chato” e “boca um pouco torta” nesse fragmento e “rouca”, “inglória” e “quebrada” em seu “Hino à tarde”, da mesma obra, estreitam a

⁴⁵ Característica comum ao se tratar de um autor com o senso apurado para o humor. Neste trabalho o humor é definido como uma modalidade de percepção ativa que capacita o sujeito a rir não apenas do outro, mas dele mesmo. A obra intitulada **Seria trágico... Se não fosse cômico**, organizada por Abrão Slavutzky e Daniel Cuperman, no parágrafo em que comentam a concepção freudiana do chiste, afirmam: “pode-se ainda defini-lo (o humor) como a habilidade de se aceitar que toda verdade é parcial, que o ser humano é insuficiente e que é onde a vida aparenta imperfeição que vale entoar uma boa gargalhada”. (SLAVUTZKY & CUPERMAN, 2005, p. 9).

correspondência existente entre vida e poesia, entre autor textual e autor empírico, características comuns para o ironista que, através do humor, torna-se objeto risível.

3 A IRONIA E A OBRA DE BERNARDO GUIMARÃES

3.1 Romantismo brasileiro, nacionalismo e ironia

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, a cultura das letras e das artes plásticas começou a desenvolver-se lentamente. A partir da maioridade de Dom Pedro II e da diminuição das ameaças separatistas do período Regencial, as instituições imperiais se consolidam durante o período romântico⁴⁶.

Sendo assim, o romantismo brasileiro foi acima de tudo nacionalismo⁴⁷. A busca do caráter típico brasileiro foi constantemente enunciada pelas criações artísticas e pelo ideário crítico do período, juntamente com a construção de símbolos nacionais e com as disputas pela hegemonia das correntes de pensamento⁴⁸. Para isso, muitos escritores vincularam-se ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), participando do engajamento literário e intelectual. Essa atividade renderia aos letrados incentivos financeiros que facilitariam o ingresso na carreira política e propiciariam a publicação de obras subsidiadas pelo Imperador Pedro II.

No que concerne aos aspectos estilísticos da literatura brasileira, nessa época ocorria uma predominância de uma linguagem clássica que cedia lugar, aos poucos,

⁴⁶ Durante o período regencial, a ampla diversidade social e política impulsionou as revoltas e as manifestações em todo o império. Segundo Ronaldo Vainfas: “Tanto para os liberais quanto para os conservadores, o período regencial teria representado um hiato. Para os primeiros, teria sido uma experiência positiva que interrompera o autoritarismo centralizador do Primeiro Reinado e que, derrotado pelos regressistas, seria recuperado pelo movimento republicano dos anos 1870. Para os segundos, o período regencial representara uma experiência anárquica, um obstáculo ao andamento natural da revolução que, iniciada com a emancipação política de 1822, seria resgatada com a vitória do Regresso”. (VAINFAS, 2002, p. 622).

⁴⁷ Ver Antonio Candido (2002), no livro **O romantismo no Brasil**.

⁴⁸ Na Faculdade de Direito de São Paulo, o tema da originalidade literária, dentre outros assuntos, eram debatidos pelos estudantes nos nascentes periódicos que ali circulavam. Os mais notórios eram os temas políticos, históricos e filosóficos. Hélder Garmes resume os principais assuntos debatidos nas reuniões acadêmicas entre 1851 e 1853: “Se a guerra é útil à civilização, emancipação da mulher [...] A quem pertence de direito o território do Brasil? Ao indígena? Ao Português? Ao brasileiro? – isto é: ao povo autóctone ou ao emigrado em remotas eras? Ao povo conquistador? À fração dos dois povos que hoje o habita? Pode existir a ciência da História sem estes dois elementos – conhecimento dos fatos, e juízo sobre eles? Por outra – a Filosofia aplicada aos fatos é que constitui a ciência da História? [...] A literatura pátria tem um caráter original ou imitativo?”. (GARMES, 2006, p. 33).

à liberdade lingüística dos experimentalismos narrativos, comuns à ironia romântica⁴⁹.

Segundo Ubiratan Machado (2001), durante as décadas de 30 e 40, os letrados presenciaram a incipiente ascensão “ambígua” da vida literária na Corte fluminense. Por um lado, a literatura era prestigiada como fator de distinção social; por outro, era uma espécie de “fardo” a ser carregado pelo cultor invalidado para outros ofícios sociais.

As décadas de 50 e 60 acentuaram importante presença dos poetas e romancistas nos salões. Os escritores não conseguiriam superar, ainda, porém, o menosprezo e a desconfiança com que são tratados pela elite agrária e patriarcal “endinheirada”. Ser escritor naquele período era prolongar o *status* de estudante e permanecer dependente de míseros recursos financeiros, já que a cultura das letras não era considerada uma profissão.

Nesse momento, a débil indústria editorial brasileira era promovida pelo protecionismo de Dom Pedro II, que incentivava e financiava a publicação de autores da estirpe de Gonçalves Dias. Essa atitude priorizava o surgimento de uma literatura tipicamente nacional (indigenista) e auxiliava, posteriormente, o enaltecimento da campanha do Paraguai⁵⁰ (1865-1870). Curiosamente, enquanto a recente nação iniciava uma dívida ao queimar reservas financeiras com a participação no conflito, o romantismo declinava de importância no meio intelectual e cedia espaço para o cientificismo e positivismo reinantes na arte naturalista/realista.

Durante a década de 1850, a capital fluminense testemunhou o entusiasmo artístico com a ascensão da imprensa e com a multiplicação das confeitarias e carruagens, que compunham o cenário oitocentista. Ubiratan Machado (2001) acerta, assim, ao afirmar que o deslumbramento com o progresso pela elite carioca

⁴⁹ Cabe salientar que a possibilidade de ruptura com as concepções clássicas seria um dos matizes que apoiariam a valorização dos traços nativistas em contraposição à continuidade das tradições portuguesas.

⁵⁰ Entre os diversos poemas cuja temática principal faz referência à Guerra do Paraguai, destacamos no **Cabrião** (1866-67) e no **Diabo Coxo** (1864-65) alguns textos e imagens (charges) que ora reprovavam os métodos pouco amistosos de alistamento, ora ridicularizavam os inimigos paraguaios. Transcrevemos do **Diabo Coxo** um poema anônimo que ironiza a figura do comandante paraguaio. Nota-se, no soneto, a literatura inflando o ego da ideologia nacionalista. O recurso estilístico utilizado para menosprezar o inimigo seria torná-lo objeto risível caricaturado: “Ao Lopes do Paraguai”/ P’ra dar-te prova sincera/ Do quanto vales no mundo,/ Te espera um trono de.....lama,/ Em um buraco bem fundo!/ E por ser uma verdade,/ A tua saúde eu bebo/ E te ofereço pra guerra,/ Formosa espada, de sebo!/ Dizem – os teus inimigos,/ Que és grande na covardia/ Mas que irá para ensinar-te,/ O ‘Dom Lopes – geometria!’/ Eu nessas coisas que dizem,/ Nem sou roda – nem sou eixo;/ Mas teme ó ‘Lopes valente,’/ Que te encontre o ‘Lopes-queixo!’ (DIABO COXO, 06 ago. 1867, p. 7).

encobre um sério problema: a dependência econômica do regime escravista. Esse assunto, juntamente com outros, começava a inquietar a nova geração intelectual dos estudantes de Direito de São Paulo e Pernambuco e estava na “ordem do dia” das agremiações.

Com efeito, tanto os futuros bacharéis quanto os poetas buscavam compreender o país através da tentativa de apreensão das especificidades nacionais. A imprensa emergente serviu de ponto de partida e possibilitou o registro dos anseios da elite letrada. Assim, tanto os poetas “líricos” sonhadores, como os “satânicos” irônicos, impregnados pelo espírito de época romântico, uniam o sentimento pela natureza às grandiosidades e benevolências divinas, estabelecendo os alicerces da nova expressão artística: a união entre o coração e o entendimento, isto é, do intelecto racional com a intuição subjetiva.

Para Gonçalves Dias, a união entre o coração e o entendimento acoplar-se-ia à grandiosidade natural e deveria filtrar-se pelo crivo da religião e pelo sentimento da divindade. A poesia originada desse amálgama poderia ser compreendida e sentida, mas nunca definida ou traduzida:

[...] casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir. (GONÇALVES DIAS, 1846, p. 3).

Já Gonçalves de Magalhães, em 1836, no prólogo da obra que inauguraria o movimento romântico brasileiro, sintetiza as características que procuravam fundamentar o pensamento dos escritores:

Vais; nós te enviamos, cheios de amor pela Pátria, de entusiasmo por tudo o que é grande, e de esperanças em Deus, e no futuro. (MAGALHÃES, 1836, p. 2).

A expressão que termina o prólogo é um esbravejar pelo desenvolvimento das artes nacionais, um anseio por uma originalidade que o próprio escritor não conseguiu realizar, mas que se esforçou por apresentar. Os vocábulos “Pátria”, “Deus” e “futuro” reiteram a relação entre arte nacional e autonomia política.

Para o escritor, a busca pelo “santo”, “justo” e “belo” da poesia, seguindo as trilhas de Chateaubriand, explicaria as raízes do romantismo e da religiosidade

cristã. A defesa do Cristianismo contra o politeísmo pagão está intimamente ligada à valorização da existência humana, já que, para o Cristianismo, o “homem” e a “divindade” possuem a mesma essência:

O Cristianismo é uma religião por assim dizer dupla: ocupando-se da natureza do ser espiritual, ocupa-se também da nossa própria natureza; faz caminhar lado a lado os mistérios da Divindade e os mistérios do coração humano; ao revelar o verdadeiro Deus, revela o verdadeiro homem [...] No Cristianismo, ao contrário, a religião e a moral são uma mesma e única coisa. A Sagrada Escritura ensina-nos qual é a nossa origem, instrui-nos sobre a nossa natureza; os mistérios cristãos fitam-nos de frente; é a nós que vemos em toda a parte; foi por nós que o Filho de Deus se imolou. (CHATEAUBRIAND *apud* GOMES, 1992, p. 65).

Sendo assim, a valorização da subjetividade humana, pela aproximação com a divindade, favoreceria o surgimento do gênio individual e da criação livre, independente da estética tradicional. A temática básica se concretizaria no consentimento da produção artística vinculada à ornamentação do espírito, às belas letras e à moral burguesa. Tudo isto, ligado ao conceito de nação⁵¹ vigente, compõem a matéria-prima da literatura brasileira romântica que buscou cumprir o papel social na constituição de uma pátria nas “virgens” matas da América.

Como já dissemos, a influência exercida por Gonçalves de Magalhães no romantismo brasileiro estava em consonância às leis da decência burguesa e por isso não incomodava a elite intelectual existente. A poesia (“aroma da alma”), mantenedora dos bons costumes, elevava-se a Deus aproximando-se do Cristianismo:

A poesia [...] som acorde da inteligência deve santificar as virtudes, e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhado pela lira da Razão, cumpre-lhe

⁵¹ Não poderíamos citar a palavra “nação” sem pensar em Ernest Renan no clássico ensaio: **O que é uma nação?** Entretanto, nossa reflexão se baseia na obra **Fronteiras da imaginação**: os românticos brasileiros, mestiçagem e nação, de Silvina Carrizo. Nesse estudo, a autora discute a relação entre o romantismo brasileiro – a narrativa romanesca – e o anseio pela criação de uma temática composta por personagens autênticos e autóctones. Para isso, estuda exaustivamente os textos dos viajantes e dos pensadores oitocentistas destacando a tríade (raça, costumes, paisagem) que formaria a identidade típica brasileira: “A tríade raça/costumes/paisagem – que contribuiu para um debate intracultural (*sic*) dentro da própria Europa, tendo como eixo os colonialismos – não escapa a intelectuais como Denis e Von Martius, que cooperaram no desenho dos elementos básicos de um imaginário romântico-nacional assentado nos critérios de originalidade e diferencialidade por meio da cor local, baseada no impacto de uma natureza, tida como quadro paisagístico, e de seu correlato: o homem brasileiro [...] a natureza e o homem brasileiro, observados em uma perspectiva de imbricação, constituíram o fundamento para ser pensada uma razão racial diferenciadora que os distinguia e acenava promessas para o futuro. Essa promessa estava cimentada por uma particular política racial cujo caráter está dado pela mestiçagem”. (CARRIZO, 2001, p. 153).

vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo, e do Belo. (MAGALHÃES, 1836, p. 1).

O sentido de maldizer os vícios estaria ligado à idéia de sátira⁵², gênero baixo com fins utilitários que possui raízes em Roma; a atitude de “amaldiçoar” os vícios da poesia estaria subjugada à questão da moral:

O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede. (MAGALHÃES, 1836, p. 2).

A vinculação da poesia à elevação do espírito humano – e aos anseios da nascente Pátria – combateria o desânimo de uma população adormecida sob a mediocridade das ambições mundanas:

Tu vais, ó livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa Pátria, onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta todas as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo. (MAGALHÃES, 1836, p. 2).

A consciência que visava suprimir a latência das letras nacionais não estava, entretanto, em conformidade com um dos aspectos do romantismo geral: a ironia. Para Maria de Lourdes Ferraz (1987) a ironia é sobretudo o fundamento último da estética romântica. Podemos acrescentar que o romantismo – e nisso se inclui o brasileiro – possui uma predisposição para o humor, para o riso e seus correlatos, como a paródia e o *nonsense*.

Os manuais de teoria literária, como o de Aguiar e Silva (2002), ao descreverem o romantismo e sua proximidade com a ironia, enaltece Friedrich Schlegel, o grande responsável pela introdução do conceito na estética romântica. Parafraseando o crítico alemão, seria a ironia a clara consciência da eterna agilidade da plenitude infinita do Caos. Essa consciência exige do criador/artista uma atitude de superação, por parte do “eu”, em relação às contradições da realidade e do conflito entre o absoluto e o relativo. Por isso, a ironia romântica conscientiza o

⁵² Conforme José Perez: “foram os romanos bem superiores aos velhos e clássicos guias helênicos. Figuras de alto coturno aí floresceram, universalizando, popularizando e perpetuando o gênio romano e se quedando com os marcos da poesia satírica de todos os tempos. A Aristófanes, Cratinos e Eupolis opõem-se os nomes de Juvenal, Marcial, Pérsio e Horácio. Por isso já escrevia Quintiliano: *Sátira tota nostra est*”. (PEREZ, [s.d.], p. 6).

sujeito (autor) que cada triunfo é apenas o prorrogar de um novo combate, isto é, do intermitente destino de Sísifo do ser humano.

A relação entre ironia e romantismo brasileiro foi pouco valorizada pelas historiografias literárias do século XIX e início do século XX, o que justifica a circulação clandestina dos poemas de Bernardo Guimarães e da sátira abolicionista de Luiz Gama.

Dentre os autores irônicos, foi Álvares de Azevedo o escritor mais estudado. Na segunda parte da sua **Lira dos Vinte Anos** há uma explicação para as duas vertentes da existência humana: o lado idealista aliado ao plano carnal e físico:

Antes da Quaresma há o Carnaval [...] o poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia. (AZEVEDO, 2002, p. 119).

Para Álvares de Azevedo, a dualidade humana manifestada no poeta compõe o que ele chama de binomia⁵³. Tal dualismo sistêmico ora orientava a expressão artística para uma esfera de transcendência, ora para a jurisdição do baixo, do degradante e do grotesco.

No romantismo brasileiro, a consciência irônica se desenvolve na produção literária dos poetas nascidos por volta de 1830, nos arredores da Academia de São Paulo, durante a chamada segunda geração romântica⁵⁴.

Com a criação das instituições de ensino superior, os estudantes – futuros bacharéis em Direito e Medicina – matriculavam-se nos cursos superiores em São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia.

Atesta Hélder Garmes (2006), em relação ao periodismo acadêmico ocorrido em São Paulo de 1833 a 1860, que a concentração dos estudantes oriundos de regiões distintas em convívio intelectual contribuiu para a difusão dos periódicos acadêmicos, muito dos quais com vida efêmera. Esses periódicos acadêmicos discutiam questões importantes e recorrentes para o período, através das

⁵³ Indicamos o estudo instigante **O belo e o disforme** de Cilaine Alves, que avalia a pretensão estética do poeta – a binomia – contrastando-a aos juízos de valor dos primeiros leitores críticos.

⁵⁴ Conforme a lista de autores apresentada por Paulo Franchetti no ensaio intitulado “Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrade e Silva, Laurindo Rabelo, Luiz Gama, Bruno Seabra, Franco de Sá.

agregações, cujas reuniões eram registradas em atas⁵⁵. Além disso, contribuíam também para a difusão dos ensaios críticos e da literatura de poetas como Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães.

Conforme Ubiratan Machado (2001), em 1850, cerca de oitenta repúblicas estudantis – cada uma com aproximadamente quatro estudantes – compunham juntamente com outros alunos dos preparatórios, a população acadêmica paulista⁵⁶. Salientamos que a cidade de São Paulo exibia uma péssima estrutura por ser mal iluminada, escassamente calçada e ter em média 14 mil habitantes alojados em 2.500 residências⁵⁷.

As diversões dos mancebos estudantes estavam concentradas nas reuniões associativas republicanas e nos saraus. Bernardo Guimarães certa vez afirmou que os “constantes gorjeios” perturbavam os estudos de “têmis” dos futuros legisladores da justiça; mais uma vez, notamos a proximidade entre a vida descomedida e a produção artística literária, entre o ócio e a criação intelectual artística.

Paulo Franchetti aproxima o surgimento dos poemas cômicos com a vida estudantil e boêmia de nossos escritores românticos⁵⁸. A respeito de Bernardo Guimarães esclarece:

Se fosse uma figura isolada, poucas explicações teríamos para esse poeta excepcional, e só nos restaria postular que o pobre criador de **A escrava Isaura**, tão mediano em prosa, possuía uma espécie de genialidade poética... intermitente, que não funcionava sempre nem em todos os gêneros. Não é o caso. Bernardo Guimarães deve ser visto dentro do quadro em que se formou e de que foi, juntamente com Álvares de Azevedo, uma das expressões mais felizes. Compreenderemos melhor as vicissitudes de sua obra se considerarmos como um de seus elementos

⁵⁵ Ver Hélder Garmes no capítulo “Associações acadêmicas em São Paulo” (2006).

⁵⁶ Além de alterarem a rotina paulista e implementarem a economia local com os aluguéis de imóveis, os estudantes eram acompanhados por escravos que os serviam. Álvares de Azevedo (1979) em correspondência pessoal reclama do “pouco préstimo” que lhe tinha servido um acompanhante escravo; já Basílio de Magalhães (1926) registra o “bom serviço” prestado por um escravo ao poeta mineiro. Atesta o biógrafo que Bernardo e o escravo abriram uma mini-venda em São Paulo, onde comercializavam guloseimas, dividindo igualmente os lucros.

⁵⁷ Algumas das ilustrações satíricas contidas no **Diabo Coxo** (1864-1865) ridicularizavam o calçamento da cidade de São Paulo, as ruas demasiadamente sujas e o número elevado de mendigos a perambular pela urbe.

⁵⁸ De acordo com Brito Broca: “no Brasil, quase não chegou a haver uma boêmia romântica, que só se concretizou como um teor de vida literária entre 1875 e o fim do século. No Romantismo tivemos uma espécie de boêmia estudantil de caráter muito transitório, não indo além das extravagâncias e farras do curto período acadêmico. Deixando os bancos da Faculdade, os bacharéis procuravam montar suas bancas de advogado, seguir a magistratura ou tentar a política, enfim, tornar-se homens sérios, para os quais a própria literatura era qualquer coisa de pouco austero. Se escritores como Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães mantiveram ainda certo feitiço boêmio, depois de formados, não o levaram a ponto de incompatibilizá-los com a vida burguesa”. (BROCA, [s.d.], p. 27).

definidores a vida boêmia, a emulação diária de poetas que se conheciam e conviviam estreitamente no cotidiano das pequenas cidades de meados do século passado, pois dela provinha o estímulo mais importante para essa criação satírica e cômica. (FRANCHETTI, 1987, p. 15).

Para Franchetti, a boemia “propiciava uma suspensão do juízo moral sobre os textos destinados a circulação interna e estimulava um certo inconformismo político nem sempre compatível com as funções que o bacharel deveria poder assumir em breve na sociedade imperial”. (FRANCHETTI, 1987, p. 9). Ou seja, para o escritor romântico “estudante”, a literatura seria um campo fértil para experimentalismos e liberdades temáticas de todas as espécies; para o poeta “bacharel”, a expressão poética seria um espaço destinado para vãos encomiásticos, oscilações amorosas adocicadas e louvações nacionalistas.

Diante disso, compreendemos que o único espaço reservado para a poética irônica de Bernardo Guimarães seria a clandestinidade. Como se sabe, o lugar destinado aos escritores no “campo literário” não é fortuito e as recepções dos leitores críticos, nos diferentes períodos com ideologias distintas, contribuem para os juízos de valor de uma obra⁵⁹.

Os critérios que selecionam o escritor como modelo a ser seguido são muitos, variam desde a influência política (incluindo aspectos socioculturais) exercida por grupos hegemônicos, até as prescrições lingüísticas e temáticas do texto (aspectos estéticos). A veemência com que um aspecto se sobressai sobre o outro pode ocasionar a exclusão de uma obra ou a diminuição de sua importância.

Para Bernardo Guimarães, o autor convicto e agressor dos parâmetros vigentes de um romantismo nacionalista e lacrimajante, restaram apenas as antologias com público certo: acadêmicos e letrados à procura de obras raras. A linguagem paródica despojada não poderia pertencer em nenhum momento à literatura pátria, ao contrário da linguagem folhetinesca e das novelas chorosas que agradavam o gosto médio e permitiam a crítica defini-las como “causos” de natureza estilística mediana.

⁵⁹ Um recente e importante estudo a respeito da musa clandestina de Bernardo Guimarães é a tese de doutorado de Irineu Eduardo Jones, que procura analisar as distintas edições dos textos humorísticos e eróticos do poeta mineiro, contrapondo-os às correntes de pensamento românticas. Para isto, utiliza-se dos conceitos de Pierre Bourdieu: campo literário, grupo hegemônico, *habitus* e *lector*. Trata-se de fonte obrigatória para futuras pesquisas que abordam os textos “marginalizados” pela historiografia literária.

A disparidade existente entre uma produção humorística e outra lírica “séria” estabeleceu públicos leitores distintos para a literatura de Bernardo Guimarães. O primeiro tipo de leitor seriam os estudantes, ávidos por temas joviais que iam das ironias finas às descrições grotescas e fesceninas.

O segundo público era constituído pelas mulheres e demais leitores que desejavam uma literatura que não agredisse as leis da moral vigente. A respeito disso, transcrevemos um anúncio que pretendia convencer o leitor a adquirir uma coletânea de poesias que se destinavam a educar o espírito dos jovens e não a corromper a inocência das donzelas disciplinadas:

LIVRARIA GARNIER
RUA DO OUVIDOR 69
POESIAS SELETAS DOS AUTORES MAIS ILUSTRADOS, ANTIGOS E MODERNOS, 1. VOL. 2 \$
Esta obra recomenda-se aos pais de família, diretores de colégios, pela boa escolha das poesias que a compõe; até hoje sentia-se a falta de uma obra neste gênero que preenchesse o fim desejado, e podemos asseverar que mãe a mais extremosa pode dar este livro a sua filha sem temer pela sua inocência; os homens encarregados da educação da mocidade podem ter a certeza de encontrar nesta coleção as poesias mais próprias para formar o coração, ornar o espírito e apurar o gosto de seus discípulos. (A ATUALIDADE, 1859, p. 3).

Notamos, no excerto, a importância dada à função “formativa” do texto literário em relação à educação básica e aos bons costumes. Termos como “formar o coração” e “ornar o espírito” traduzem e justificam o beletismo do romantismo nacionalista brasileiro. Além disso, tal atitude procurava cultivar e educar os leitores, com o intuito de constituir um público receptivo e fiel às artes e à imprensa, o que possibilitaria um sistema de produção, publicação e distribuição de obras (e jornais) mais eficiente e profissional.

Em contexto estudantil, as discussões condizentes ao caráter instrutivo da literatura conviviam com a produção literária irônica. Por isso, percebemos nalguns poemas irônico/humorísticos de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães a presença de adornos que compunham o universo estudantil paulista; constantemente nos deparamos com o álcool, o charuto e o dinheiro. Tais adereços ora serviam para a distração e o ócio, ora para incentivar/impulsionar a criação literária⁶⁰:

⁶⁰ Flora Süssekind (1984) registra uma história – talvez lendária – acerca do consumo de álcool por Bernardo Guimarães sempre antes de começar a escrever, o que remeteria mais uma vez para o

Cigarro, minhas delícias,
Quem de ti não gostará?
Depois do café, ou chá,
Há nada mais saboroso,
Que um cigarro de Campinas
De fino fumo cheiroso? (GUIMARÃES, 1959, p. 162).

Talvez que a influência contestadora e criativa da fase estudantil tenha influenciado Bernardo Guimarães a desenvolver o caráter peculiar de sua obra: a ironia sutil e mordaz destinada aos autores, obras e ao ideário romântico brasileiro da Corte. Essa atitude irônica configura o fio condutor da poética e da crítica esparsa publicadas no jornal **A Atualidade**.

O processo de mediocrização que a poesia de Bernardo Guimarães sofre com o afastamento do contexto estudantil dá lugar ao surgimento de uma prosa folhetinesca aceita pelo público em geral. Para a crítica ideológica nacionalista, essa literatura serve como exemplo de obra mediana, permeada por defeitos de natureza lingüística e estrutural. O que a historiografia não explora, todavia, é o lado burlesco e clandestino do autor de “Elixir do pajé” e da “Origem do mênstruo”. Tal face, inexplorada pelos primeiros leitores críticos, revela uma consciência crítica, em que a caracterização de autor secundário se desfaz.

O que tentaremos fazer a seguir é campear alguns indícios teóricos gerais a respeito da ironia e do humor, para relacioná-los com a perigrafia textual de Bernardo Guimarães e, posteriormente, com a revisão de sua poética.

comportamento desleixado do autor mineiro. É preciso salientar que o álcool, o dinheiro e outros elementos sociais são temas comuns à literatura portuguesa e brasileira, como se observa nas obras dos poetas: Tolentino, Bocage, João de Deus, Cruz e Souza e Emílio de Menezes.

3.2 Ironia, riso e humor

Antes de analisarmos a poética de Bernardo Guimarães, correlacionando-a ao contexto romântico nacionalista, torna-se necessário esclarecer o conceito de ironia que adotaremos em nosso percurso.

Primeiramente, procuraremos estudar algumas definições que permeiam as manifestações da ironia e do humor nos estudos literários. Para isso, buscaremos conceituar ironia socrática e romântica. Tais conceituações nortearão nossa análise, juntamente com a premissa de Paiva (1961), que afirma ser a ironia um processo característico da expressão, uma atitude de espírito e um fato eminentemente social.

Os cursos de pós-graduação brasileiros já possuem linhas de pesquisa específicas para estudar o fenômeno, como é o caso da Puc Minas, que mantém com reconhecimento da Capes e sob coordenação da Prof^a. Dr^a Lélia Parreira Duarte, um grupo de trabalho intitulado “Ironia e humor na literatura”.

A pesquisa que tenta compreender a “ironia” será sempre multidisciplinar. De acordo com o autor – ironista ou teórico – e com a disciplina – filosofia, lingüística, psicanálise, antropologia ou história – podemos distanciar ou aproximar o conceito a correlatos como o de sátira, humor e paródia.

Neste trabalho, não pretendemos realizar um estudo aprofundado dos diferentes conceitos de ironia e seus derivados; queremos apenas acentuar a importância da construção irônica na poética de Bernardo Guimarães, com suas sutilezas e mordacidades.

A recorrência da ironia e do humor na literatura brasileira romântica é surpreendente, embora isso não caracterize a sua inexistência em momentos anteriores, principalmente se pensarmos na manifestação satírica que, no Brasil, é registrada pelos textos de Gregório de Matos⁶¹.

Cabe ainda ressaltar que a distinção entre literatura clássica e romântica/moderna tem como parâmetro a utilização da ironia⁶², segundo Duarte (2006).

⁶¹ Ver **Antologia de humorismo e sátira** de R. Magalhães Júnior nos parágrafos destinados aos autores: Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, Antonio de Oliveira, Antônio José, Silva Alvarenga, José Inácio da Costa, Evaristo da Veiga, João Salomé Queiroga etc.

⁶² Octavio Paz (1986) em “Ruptura e convergência” afirma que o romantismo é filho da idade crítica e possui como característica fundamental a mudança. Por isso o romantismo relaciona-se com a

Os principais estudiosos desse assunto traçam uma tentativa de entendimento do fenômeno a partir de uma abordagem historicista que tem como ponto comum a afirmativa de duas máximas:

a) Complexidade de conceituação: o primeiro princípio estaria voltado para a complexidade e a parcialidade dos conceitos de ironia e riso. Usualmente, as obras confirmam que a conceituação de ironia varia conforme os pressupostos – lingüísticos, filosóficos e históricos – que norteiam o trabalho.

b) Fenômeno essencialmente humano: esse outro axioma particulariza os fenômenos como pertencentes à natureza humana; para essa teoria, o homem seria o único animal que ri e que produz o riso.

Em termos históricos, o riso é um assunto importante e indispensável porque é um fenômeno cultural com seus próprios códigos e rituais, afirma Le Goff (2000). Por isso, estudar o riso e as categorias que o circundam é uma coisa séria e não pode ser deixada apenas para os cômicos, nos informa Georges Minois (2003), no seu indispensável **História do Riso e do Escárnio**.

O homem quando ri (e quando produz o riso) se equipara a um ser absoluto, com ares de superioridade e impotência diante da finitude:

O riso é satânico, é portanto profundamente humano. Representa no homem a consequência da idéia da sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é profundamente humano, é essencialmente contraditório, ou seja é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita em relação ao Ser absoluto de quem possui a concepção, grandeza em relação aos animais. É do choque perpétuo destes dois infinitos que se solta o riso. O cômico, a potência do riso está naquele que ri e nunca no objeto do riso. (BAUDELAIRE, [19--], p.19).

Para Baudelaire, se os homens fossem retirados da criação, extinguir-se-ia também a comichão, uma vez que os animais não se sentem superiores aos vegetais e nem os vegetais aos minerais. Dessa maneira, o crítico confirma a noção de superioridade vinculada ao riso, ou seja, toda vez que o sujeito ri, ele impõe uma gradação, em que o objeto do riso é visto como algo que está num patamar inferior; deriva daí, talvez, a concepção aristotélica de gênero baixo para a comédia: ao

modernidade de maneira filial e polêmica, a partir de uma dupla transgressão: a analogia e a ironia. Para o crítico, “a analogia opõe ao tempo sucessivo da história e da beatificação do futuro utópico o tempo cíclico do mito; por sua vez, a ironia afasta o tempo mítico ao afirmar a queda na contingência, na pluralidade de deuses e de mitos, na morte de Deus e de suas criaturas [...] a história da poesia moderna, do Romantismo ao Simbolismo, é a história das diferentes manifestações dos dois princípios de que a constituem desde seu nascimento: a analogia e a ironia”. (PAZ, 1986, p. 37).

representar o homem num nível abaixo do que ele realmente é, esse gênero artístico não é bem-vindo na república.

A idéia da própria superioridade é uma concepção satânica acima de tudo, e foi aproveitada pela escola poética romântica. No romantismo “oficial” a subjetividade eloqüente estava próxima da idealização dos heróis literários e da exuberância natural. Já o romantismo “baixo” se aproximaria da sátira, do humor e dos devaneios excêntricos de Lord Byron.

Em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, Bakhtin resume o que seria uma possível história do riso. Nessa obra, o crítico configura dois momentos opostos. Um primeiro que trata da cultura oficial, ou seja, daquela cultura voltada para a religião e para os homens letrados de natureza erudita. Nesse ponto, o termo adequado é *agelastoi* que significa: pessoas que nunca riram ou que detestam o riso. No outro pólo, Bakhtin depara-se com a cultura medieval de origem popular, esta sim dominada pelo riso, pelo carnaval, ponto central de sua análise.

A história do pensamento ocidental apresenta inúmeros estudos que tentaram abarcar o riso. Um fato, entretanto, se faz notável: foi a Idade Média que cristalizou e diabolizou o fenômeno. Nesse período definiu-se a máxima de que Jesus, o “Deus-homem” nunca havia rido. Em verdade, na Bíblia o Salvador passou por delírios de cólera a tentações diversas, mas não riu, segundo os ritos tradicionais cristãos.

Assim, o cristianismo é pouco propício ao riso, todos os estudiosos o comprovam. Georges Minois enumera exemplos de passagens bíblicas a citações de Santo Agostinho em que a presença do riso é sempre vista como elemento diabólico, desestruturador e, portanto, algo a ser excluído da vida cotidiana:

O tom está dado: em toda parte em que se fala explicitamente de riso no Novo Testamento, é para condená-lo como zombaria ímpia, sacrílega. Não há nenhuma menção ao riso positivo. Daí o surgimento do famoso mito do qual se tirarão conseqüências mortais para os cristãos: já que não se fala se Jesus riu, é porque ele não riu, e como os cristãos devem imitá-lo em tudo, não devem rir [...] Conclusão geral, que resume o pensamento de Agostinho sobre a questão: “Enquanto estamos neste mundo, não é tempo de rir, pode medo de ter de chorar em seguida”. (MINOIS, 2003, p. 121-128).

Georges Minois define o século XIX europeu como pertencente a uma época infeliz. Justifica seu pensamento através de três argumentos principais: 1) pela descrição do sofrimento dos proletários que morriam prematuramente nas fábricas; 2) pela excessiva e febril presença do nacionalismo nos estados, a ocasionar

conflitos armados; 3) pelos preconceitos da burguesia desejosa de lucro a todo custo.

Diante disso, a hilaridade não encontraria terreno aprazível para manifestar-se. Entretanto, o riso existe, sobretudo assumindo a forma satírica, que George Minois conceitua de “riso de combate”.

Quanto ao fenômeno riso no Brasil, o historiador Elias Saliba (2002) nos apresenta a informação de que no século XIX, com a modernização da imprensa e o aumento do público leitor, se evidencia uma espécie de mal disfarçado desprezo da cultura culta pela produção humorística. Entretanto, isso não caracteriza a sua total inexistência nos folhetins e nas composições poéticas. A análise dessas publicações “oficiais” confirma o estereótipo do “bom” riso, que se opõe ao “mau” riso, observando que toda a atitude cômica associada ao degradante, ao grotesco ou ao obsceno era relegada a um segundo plano e socialmente desprestigiada.

A **Enciclopédia do riso e da galhofa**, publicada em 1863 no Rio de Janeiro por Eduardo Laemmert, sob o pseudônimo de Pafúncio Semicúpio Pechincha, demonstra perfeitamente tal ocorrência. O prefácio antecipa a preferência pela comicidade não ofensiva:

Repertório de anedotas joviais. Nacionais e estrangeiras, bernardices impagáveis, bons ditos, carapuças escolhidas, casos galantes, chalaças estrambóticas, contos jocosos, curiosidades brasileiras, definições esquisitas, ditos agudos, epigramas, epitáfios, fatos históricos, legendas, lembranças que parecem esquecimentos, letrados, lograções, maganeiras, materialidades, máximas sublimes, palhaçadas asnáticas, pensamentos felizes, pilhérias peregrinas, quadros, quinquilharias, raios, ratões, repentes, sátiras, sentenças, sobrescritos, tiroteios, tradições e trivialidades de bom gosto. (PECHINCHA *apud* SALIBA, 2002, p. 49).

A presença do “bom” riso com finalidades positivas está determinada pelos inúmeros vocábulos que compõem o excerto acima. Já o riso agressivo e de *nonsense* vinculado ao satírico marca o período conhecido como “ultra-romântico”. Tal época viu florescer uma série de composições conhecidas como pantagruélicas, sendo Bernardo Guimarães um dos escritores a seguir o gênero.

No plano das idéias, lembremos que Hegel⁶³, em seu **Curso de Estética**, reprovava a ironia porque ela arruína a essencialidade e dificulta as construções intelectuais.

⁶³ Além de Hegel podemos citar Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Bergson. Para Kierkegaard, a ironia é compreendida no sentido socrático do termo, ou seja, é um meio de não destruir valores,

Tudo isso nos guia para o breve panorama constituído por Muecke que nos mostra como é instável e multiforme o conceito de ironia (1995). Em recente publicação a respeito das manifestações humorísticas e irônicas nas literaturas portuguesa e brasileira, Duarte (2006) esclarece:

A ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido, e por isso Muecke (1978, p. 8-12) relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la: em primeiro lugar, os pontos de contato existentes entre as suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos [...] em segundo lugar, Muecke aponta a preocupação de definir qualitativamente a ironia, o que leva às mesmas dificuldades de conceituação de “arte” e “poesia”. (DUARTE, 2006, p. 18).

Apesar de ser amplamente estudada pela crítica em obras literárias, a origem da ironia não pertence aos estudos literários, mas sim, à filosofia. A etimologia da palavra, do grego *eironeia*, remete para dois sentidos identificáveis: o de interrogação e o de dissimulação.

Talvez os dois significados etimológicos possuam raízes em Sócrates, em sua maiêutica. O modo de interrogar pelo qual Sócrates levava o interlocutor ao reconhecimento de sua própria ignorância são os pilares da ironia socrática e dos estudos que historicizam o fenômeno.

Através dos escritos de Platão e com sua técnica de esvaziar certezas, Sócrates antecipa o ponto central da análise de Aristóteles a respeito da comédia e dos gêneros correspondentes: o riso está quase sempre relacionado à reprovação do vício.

O método socrático de sondar a alma humana, desvendando soluções e questionando convicções absolutas, lega à filosofia três respostas precisas, para três dos mais recorrentes temas do pensamento humano: qual o sentido/significado da virtude? Qual o melhor Estado? Qual o cidadão mais apto a governá-lo?⁶⁴

mas de experimentá-los. Em Shopenhauer o riso seria uma descoberta súbita de uma incongruência, o filósofo acreditava que o homem deveria reservar tempo para brincadeiras porque nunca conseguiria definir se é necessário rir ou chorar da existência. Para Nietzsche, quando o homem descobre a solidão do universo – onde “Deus está morto” – deve soltar um riso estridente como aquele de Zaratustra ao ver os homens apegados a velhas crenças. Já em Bergson, no ensaio clássico sobre o riso, ocorre a identificação dos mecanismos do fenômeno: de que rimos? Por que rimos? São perguntas que o autor procura responder.

⁶⁴ A respeito disso, consultar Will Durant (2000), na **História da Filosofia**.

Ao responder a tais questões⁶⁵, Sócrates conduziria os homens sábios a coordenarem seus desejos e a atingirem uma harmonia proposicional e criativa, ao contrário dos iletrados, que se subjugavam a controles externos, paixões egoístas e atitudes viciosamente repugnantes. Dessa maneira, por intermédio de Platão, estava enraizada a noção de que os homens letrados – com formação militar, científica e filosófica – seriam os mais indicados para a administração pública.

Se a ironia centrada no método dialético (socrático) é partidária e visa à procura da verdade, ela também é um ponto de vista, aquilo que Duarte (1986) chama de princípio orientador da atividade intelectual⁶⁶.

Segundo Bourgeois (1994), a ironia – antífrase, ignorância simulada, arte de enganar – necessita para se “efetivar” da configuração de um sistema que envolva – num ponto de contato comum – o autor, a obra e o leitor. Sendo assim, a ironia configura-se como uma estrutura comunicativa, na qual o leitor deve estar consciente da mobilidade da linguagem, do relativismo dos conceitos e dos jogos de enganos previstos na obra literária:

[...] de fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal: não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (Duarte, 2006, p. 19).

Para Muecke (1996), ao utilizar a ironia, o escritor antevê um destinatário munido do conhecimento necessário para uma interpretação correta. Caso isso não ocorra, o que se nota não é uma construção irônica, mas uma “pseudo-comunicação”, cuja função se resume a enganar ou confundir.

Muecke (1995), diz ainda, na obra **Ironia e o irônico**, que assistimos no final do século XVIII e início do século XIX, mudanças na natureza conceitual da palavra ironia. Entretanto, mesmo com novos significados, uma espécie de tendência

⁶⁵ Reproduzimos de Will Durant (2000, p. 36) a citação da peça **As nuvens** (423 a.C) de Aristófanes. Nela, o autor zombou bastante de Sócrates e de sua loja de filosofia, onde a pessoa aprendia a arte de provar que estava certa, por mais errada que estivesse.

⁶⁶ Conforme Duarte: “para Sócrates a ironia é um ponto de vista, o princípio orientador de sua atividade intelectual; em Quintiliano é uma figura de retórica; Karl Solger a vê como o verdadeiro princípio da arte. Em Shakespeare, a ironia é objetividade, isto é, possibilidade de distanciamento livremente crítico, consciência plena do próprio poder criativo. A ironia pode ser uma arma em um ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, ou um stratagema para virar o mundo ou alguém às avessas. Pode ser encontrada em palavras e atitudes, acontecimentos e situações”. (DUARTE, 1986, p. 19).

atemporal e geral deprecia a ironia satírica, entendida como vulgar justamente por ridicularizar figuras oponentes e personagens importantes. Já a ironia crítica foi compreendida como corrosiva, mas é aceita por representar um galanteio plausível na sociedade⁶⁷.

Maria de Lourdes Ferraz (1987), num trabalho erudito sobre a ironia romântica na literatura portuguesa, informa que o fenômeno possui “paredes-meia” com o humor, com a sátira e com o sarcasmo. Enquanto uma figura da retórica, ela encerra uma característica comum, a mesma apresentada nos manuais e dicionários: significar o contrário do que se diz. Para a autora, dizendo o contrário do que afirma, a ironia também diz, sobretudo, mais do que fica expresso.

A ironia indica, assim, uma visão crítica do mundo e, justamente por isso, a construção de uma história da ironia revelaria as maneiras como o homem tem experimentado a realidade que o circunda. Dessa forma, a literatura representaria a experiência humana com a realidade psicológica e social e constituiria um testemunho de uma época qualquer. Tal perspectiva traz consigo uma concepção consoante às idéias da “Nova História” francesa, cujo ofício se realiza pela análise de fontes variadas, o que propicia um confronto de perspectivas diferenciadas daquelas expressas pelos documentos “oficiais”⁶⁸.

Linda Hutcheon (2000), na obra **Teoria e política da ironia**, concebe como objeto de estudos a ironia em atividade no discurso. Para isso, realiza uma investigação intelectual erudita que procura encontrar o “como” e os “porquês” da existência do fenômeno. Essa pesquisa lhe conduziu para a seguinte fórmula: o uso da ironia (pelo ironista) prevê a configuração de uma “cena” social e política; essa “cena” estabelece entre o emissor do dito irônico, o receptor e o objeto ironizado, algumas relações de poder que, por sua vez, são baseadas em relações de comunicação⁶⁹.

⁶⁷ As obras que contrariavam o preceito do “bom” riso são relegadas a um segundo plano, menosprezadas pela crítica e rotuladas de inadequadas. Esse “mau” riso, isto é, agressivo e negativo contra alguém ou contra alguma instituição estava presente nos festejos populares, na linguagem da plebe, enquanto o aspecto “refinado” da comicidade destinava-se aos homens de sabedoria e às camadas sociais privilegiadas. Ver Elias Saliba (2002), Propp (1992), Ubiratan Machado (2001) e Georges Minois (2003).

⁶⁸ Assim, a análise da perigrafia textual e da poesia satírica de Bernardo Guimarães poderá esclarecer questões comuns da produção romântica brasileira, principalmente daquela pouco conhecida, contribuindo para um melhor conhecimento da história cultural e social do século XIX.

⁶⁹ Sendo intencional ou não, o dito irônico depende da interpretação para a sua existência, isto é, necessita da estrutura de comunicação formada pelo emissor, receptor, código e contexto. Destaca-

Na literatura, a “cena” social e política não seria apenas o contexto imediato de produção, mas seria constituiria por uma série de questões que envolvem desde a produção até a reprodução da obra literária, a posição social e política exercida pelo escritor, o tipo de linguagem que prevalece no texto etc.

Para a autora, essa utilização da ironia através da manifestação de “relações de poder” baseadas em estruturas de comunicação, nos mostram a importância da recepção na construção do sentido do dito irônico, porque, para essa literatura, o leitor não se configura apenas como um leitor passivo, mas antes exerce um papel decisivo na construção do sentido do texto literário.

A necessidade da presença do leitor – mesmo que seja o próprio escritor – por si só, instaura o campo necessário para as relações de poder. Bernardo Guimarães, ao parodiar Gonçalves Dias na estrutura poética e na temática indianista, configura a “cena” política e estética necessária para a confirmação da inadequação mimética dessa literatura em relação à realidade brasileira. Enquanto escritor/leitor, Bernardo, no “Elixir do pajé” e noutros textos a respeito, como o prefácio do **Índio Afonso**, deixa transparecer uma concepção importante: o elemento peculiar da literatura brasileira não deveria sair do índio, mas sim do caboclo, misto do silvícola com o colonizador, que configurava o cenário populacional provinciano da época. Trata-se dessa maneira de um ponto de vista centrado numa dualidade: a construção ficcional a partir de experiências vivenciadas e sob o jugo da imaginação romântica. Notemos que Bernardo valorizava o caráter espontâneo da poesia, assim como preconiza Novalis. Essa liberdade artística no Brasil não poderia ser notadamente sufocada pelas amarras européias e pela crítica imbuída de preceitos positivistas vigentes no período:

Não posso compreender o que seja uma escola literária, que se subjugue a um sistema crítico-filosófico-histórico-filológico-etnográfico-sociológico-etc, etc [...] O querer amarrar o leviano, o gracioso, independente batel da inspiração ao reboque da pesada charrua da crítica moderna, tão cheia de teorias silibinas, e ainda mais carregada de erudição do que a antiga. (GUIMARÃES, 1954, p. 327).

Se mais uma vez recorrêssemos a Muecke (1996), rapidamente encontraríamos nesse excerto as chamadas “marcas da ironia”. Além da relação contextual – termos que remetem à crítica e ao espírito “positivo” político do período

se, ainda, o fato de a ironia estar a serviço – de maneira estratégica – de uma vasta gama de posições políticas, segundo Linda Hutcheon (2000).

– há demarcações no discurso que fornecem aos destinatários informações para uma interpretação correta. A ironia nesse excerto está “paredes-meia” com o humor, no instante em que ridiculariza um momento peculiar de nossa história crítica literária. Curiosamente, o mesmo Bernardo Guimarães, crítico do **A Atualidade**, fora um dos defensores de uma análise imanente – imparcial – com resquícios de fidedignidade mimética, principalmente em relação às descrições naturais⁷⁰.

Sendo uma atitude eminentemente social, através de relações de poder, a ironia configura uma “cena” social e política propícia para o cômico e para o florescimento do riso, a qual, ridicularizando e contrapondo perspectivas, esvazia sentidos e versatiliza ideologias e discursos monológicos.

Dessa forma, sob diversos prismas, a ironia visa uma ação sobre o público e fica na expectativa de uma reação, seja dos auditores, ou dos leitores. É esse o estímulo que necessita para existir. Para a ironia retórica, conforme Duarte (2006), as idéias sempre estarão em confronto e as mensagens serão disponibilizadas para a compreensão e para a interpretação, ou seja, haverá sempre uma ideologia a ser defendida. Sendo assim, ao procurar impor sentidos e confirmar verdades, esse tipo de ironia reduz o espaço para incongruências e ambigüidades.

Além dessa ironia partidária, podemos citar a ironia romântica, responsável pelo questionamento e desnudamento que se mostra na obra literária. Na ironia romântica o enunciador, por um lado, busca a simpatia do leitor/receptor; por outro, se configura como integrante de um jogo, por onde os artifícios de construção textual são expostos.

[...] o autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, cuja tessitura deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala portanto de ironia como ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva do leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da realidade. (DUARTE, 2006, p. 39).

Em vista disso, há ironia romântica quando o texto se apresenta como uma possibilidade e não enquanto uma “verdade” acabada. A ficção, aqui, já não se baseia na mimese clássica, mas na consciência criativa. A mesma consciência romântica que desloca a racionalidade para a subjetividade, isto é, para o poeta

⁷⁰ Ver o livro **Cantos da Solidão**, em **Poesias completas** (1959).

subversivo à estética tradicional, cujo mérito é configurar novas temáticas, distintas daquelas do Olimpo clássico.

A ironia romântica é delineada pelo romantismo alemão em fragmentos na Revista *Athenaeum* (1798-1800), de responsabilidade de Friedrich Schlegel⁷¹. Muecke (1995) vê essa ironia romântica de tal modo que a assemelha a um programa artístico no qual o escritor incorpora uma auto-consciência a respeito da limitação e parcialidades constituintes do processo criativo.

Para Bourgeois a ironia romântica não é somente a ironia da época romântica, mas sim uma faculdade filosófica, uma afirmação e uma negação da total liberdade do artista e do homem. Conclui o crítico que a ironia romântica também não é a simples distância do autor em relação a sua obra e, para exemplificar tal idéia, propõe imaginarmos um círculo em que todos os pontos de chegadas são os mesmos pontos de partida:

A ironia jamais permite concluir; ela forma um ciclo de sentidos contrários; ela é um perpétuo desafio ao princípio de não-contradição: para ela, uma coisa é, ao mesmo tempo, o que é e o que não é; ela afirma simultaneamente a nulidade total da obra que ela suscita e seu valor transcendental: resumindo, ela é, por natureza, da mesma essência que o ato poético. (BOURGEOIS, 1994, p. 82).

Para resumir as várias considerações a respeito desse tipo de ironia, Bourgeois (1994) confirma que:

[...] para resumir todas estas análises numa forma simples e cômoda, será suficiente, como critério provisório, reter que a obra irônica é aquela onde se afirma a *consciência do jogo*, tanto em seu conteúdo quanto em sua própria existência. (BOURGEOIS, 1994, p. 82).

Segundo Duarte (2006), na ironia romântica a arte pretende ser reconhecida enquanto arte, isto é, como detentora de uma “essência fictícia”,

⁷¹ Conforme o **Dicionário do romantismo português**, no verbete “ironia romântica”, outros autores como Hoffman, Jean Paul e Solger também escreveram estudos a respeito do fenômeno: “Se a raiz conceptual é filosófica, desenvolve-se, em torno de uma afirmação da suprema liberdade e controle das invenções artísticas, uma série de temas que agregam àquela raiz. São eles: a defesa da fantasia como explicitação e intuições brilhantes, momentos iluminados que nada devem ao *decorum* classicista e às conseqüentes noções de verossimilhança; a defesa da poesia romântica contra as regras canônicas do neoclassicismo, ou a poesia romântica como poesia da poesia, constantemente em mobilidade, onde todos os gêneros estão incluídos; a criatividade como agilidade sem fim, uma espécie de caos produtivo”. (BUESCU, 1997, p. 247).

Na ironia romântica a arte quer ser reconhecida como arte, essência fictícia: quanto mais profunda, mais lúcida, mais consciente de si mesma. Trata-se de uma arte que não se satisfaz com o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade, por isso toma o dito e o decompõe, fragmenta, desestrutura e discute, consciente da necessidade de distanciamento do real. O ironista consente, assim, em ser apenas um “muro sensível”, por cujas fendas se possa “ver as vozes e ouvir os rostos”; refugia-se conscientemente no papel representado, fazendo-se espectador de si mesmo e espectador desse espectador. (DUARTE, 2006, p. 44).

Essas duas manifestações da ironia: a retórica e a romântica⁷² destacam-se, enquanto “atitude”, em toda a produção intelectual de Bernardo Guimarães – prosa, poesia e crítica; ora Bernardo Guimarães critica ironicamente uma doutrina vigente defendendo um ponto de vista, ora o poeta revela artifícios criativos utilizados na literatura do século XIX, apontado excessos e indicando modelos a serem seguidos⁷³.

Assim, a ironia na obra de Bernardo Guimarães configura-se como uma estratégia discursiva, que não pode ser compreendida fora do contexto de produção romântica. O menosprezo e o esquecimento a que é votada essa obra são decorrentes das primeiras leituras e da ideologia de uma crítica nacionalista. A secundarização é justificada pela amplitude temática da poética que aborda o erotismo, o *nonsense*, o ridículo e a idealização. Tudo isso fornece suporte para a manifestação de uma consciência voltada para a democratização do acesso à arte: falar dos temas sertanejos num misto de linguagem despojada e tratamento formal é uma postura condizente e moderna, louvável até, num país com barreiras sociais e desigualdades desmedidas.

Foucault (1996) argumenta que a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, organizada, selecionada e redistribuída de acordo com um certo número de procedimentos que envolvem regras de exclusão, ordenação, classificação e distribuição. Tudo isso está a par das variáveis que envolvem a composição da literatura: quem pode falar? Quando? Como? Onde? Por que? E sobre que tópico?

⁷² Para Bourgeois: “A ironia romântica não é, no romantismo alemão, um ‘acidente’, uma forma particular de estilo que apenas alguns autores teriam utilizado, mas sim um elemento constitutivo, indispensável, da própria idéia de ‘romantismo’, a tal ponto que ‘ironia’ e ‘romantismo’ puderam parecer a alguns como sendo sinônimos. É assim, por exemplo, que Kierkegaard nos previne: ‘utilizo as expressões ironia e romântico. Essas expressões representam, fundamentalmente, a mesma coisa’.” (BOURGEOIS, 1994, p. 85).

⁷³ Em Bernardo Guimarães o emprego da ironia não se restringe unicamente aos conceitos citados: humor, sátira, *nonsense* permeiam toda a sua poética com o intuito de mostrar-nos os paradoxos que configuravam a produção romântica brasileira.

A dimensão política, isto é, a “cena” necessária para a existência do dito irônico padece de todos os jugos descritos por Foucault. Foi justamente por isso, pela versatilidade de constituição de sua poética e de sua crítica ferina, que Bernardo Guimarães extrapolou as convenções românticas que o caracterizariam como um autor medíocre. Hoje, ele pode ser relido e destacado por ter apresentado um posicionamento peculiar e original, que o coloca como um dos precursores de certos experimentalismos poéticos, como foi observado por Haroldo de Campos em 1969⁷⁴.

3.2.1 O humor

No item anterior, esboçamos um panorama dos pensamentos que refletem sobre os conceitos de ironia e riso, em geral. Consideramos, em consequência, que a “atitude” de Bernardo Guimarães face ao romantismo explora os recursos da ironia retórica e romântica. Para buscar mais fundamentos para essa relação da obra de Bernardo Guimarães com a ironia, será interessante lembrar o que alguns estudiosos têm dito sobre o humor.

O termo *humor* tem origem latina e significa qualquer líquido que atua normalmente no corpo. Assim, tanto o sangue quanto a bÍlis estariam no âmbito de significação do vocábulo.

A antiga crença na influência dos fluidos sobre o estado de ânimo das pessoas aproximou o significado de humor ao de temperamento e gênio. Já a literatura trata o tema como uma das formas de demonstração jocosa das incoerências nas relações sociais e na confecção do fazer artístico.

Alguns estudiosos acreditam que o humor é uma qualidade vital da condição humana, com a peculiaridade de apontar pistas para o que é realmente importante na sociedade; sendo de natureza geral, inclui em seu universo a subcultura acadêmica e os extratos populares. Por consequência, o humor oferece um instrumento poderoso para a compreensão das formas de pensar dos seres moldados pela cultura, em geral.

⁷⁴ Obviamente, que a proposta de releitura pela observação sincrônica em contraste à tradicional abordagem diacrônica da literatura, justificaria a presença do concretismo nas histórias literárias, uma vez que a mudança e a ruptura seriam os parâmetros dos julgamentos de valor.

Henk Driessen, no ensaio “Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia” (2000), confirma existir uma dualidade de significação na palavra humor: seria ele sério e divertido ao mesmo tempo. A sisudez do gênero condiz com inúmeros aspectos que envolvem as peculiaridades culturais daquele que ri; já o lado burlesco relaciona a atividade lúdica aos momentos de ócio, não se reduzindo, entretanto, apenas a isso.

Para Freud (1905), em “Os Chistes e sua relação com o Inconsciente”, o humor é teimoso, rebelde e contribui para a ampliação dos horizontes do campo psicanalítico. O sujeito humorista teria a capacidade não apenas de rir do outro, mas também, sobretudo, de rir de si mesmo, gerando alegria e superação, no momento em que poderia existir apenas dor. Com isso, confirma Freud a caracterização do humor como uma espécie de dádiva, de um dom precioso e raro.

Em 1927, num ensaio intitulado “Humor”, o criador da psicanálise reconsidera algumas de suas avaliações anteriores, e define que não podemos abarcar um tema tão complexo sem considerar a sua proximidade com o campo da criação estética e as respectivas dimensões políticas e éticas, pois a postura humorística pode ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo, quer para outras pessoas. Tal concepção supõe existir uma produção de prazer no sujeito que adota esse comportamento.

Ítalo Calvino, na primeira das propostas para o novo milênio, reconhece no humor competência para avaliar os pesos das palavras. Para o crítico, o humor, além de brincar com as certezas, participa “temperando” elementos próprios do erotismo e contribui com os chamados componentes transgressores da realidade cotidiana (1997).

Eduardo Frieiro, no ensaio “A moral do humor e da ironia”, sintetiza idéias de estudiosos europeus do assunto e conclui que,

[...] humor nasce duma contradição lógica e aceita nos fatos, entre estes e as intenções que os ditaram. (FRIEIRO, 1969, p. 148).

Desse modo, o humor resultaria de um desdobramento da personalidade, cujo reconhecimento se daria, em geral, na auto-ironia. Isto colocaria o humor como inimigo primeiro da suficiência, do fanatismo e da intolerância. Sendo assim, com o passar dos tempos, do dito latino de líquido corporal, o humor passou a designar a

disposição do indivíduo para rir dos outros e de si próprio, mesmo em situações sérias.

Dentre todas as percepções do humor ao longo dos tempos, foi sem dúvida Pirandello o grande teórico que destacou as funções desmistificadoras da atitude humorística:

O humorista não reconhece heróis: ou melhor, deixa que os outros o representem; ele, por seu turno, sabe o que é a lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram: composições que ele se diverte decompondo, ainda que não se possa dizer que seja uma diversão agradável [...] O mundo, se não propriamente nu, ele o vê, por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que vos causa tão bela impressão quando a gente o vê composto na majestade de um trono com o cetro e a coroa e o manto de púrpura e de arminho. (PIRANDELLO, 1999, p.175).

Foi das funções desmistificadoras do humor – juntamente com a postura crítica da ironia retórica, a auto-ironia e o desnudamento ficcional da ironia romântica – que se serviu Bernardo Guimarães no decorrer de sua trajetória artística, tanto poética, quanto crítica; é o que tentaremos demonstrar a seguir, partindo da análise de sua perigrafia textual.

3.3 A perigrafia textual

Em 1847, Bernardo Guimarães dirigia-se à Paulicéia para iniciar o curso de Direito na Faculdade de São Paulo, acompanhado, por ordem do pai, João Joaquim, pelo escravo Ambrósio, merecedor de um poema em que o poeta clama compaixão pelos africanos⁷⁵.

A formação de Bernardo Guimarães até a matrícula na Faculdade de Direito tinha sido composta pelos estudos iniciais nos seminários mineiros. Essa formação contrastou com a frieza do academicismo da paulicéia antiga e patriarcal, descrita em **Rosaura, a enjeitada**:

Era isto em tempos já idos, na Paulicéia antiga e patriarcal de 1845, nessa Paulicéia, que conservava ainda quentes as cinzas de Diogo Antônio Feijó, que ainda escutava os ecos das vozes patrióticas e eloqüentes de Antônio Carlos e Martim Francisco, e que ainda não pranteava sobre o túmulo de dois ilustres cidadãos, modelos venerandos de patriotismo e virtudes cívicas: Vergueiro e Paula Souza [...] Ainda então a cidade de S. Paulo conservava certos laivos de sua primitiva simplicidade, e posto que fosse já, relativamente à época, uma cidade assaz populosa, e o núcleo de um grande movimento intelectual, parecia respirar-se ali ainda a aura tradicional dos tempos de Amador Bueno. (GUIMARÃES, 2005, p. 5).

Nesse ambiente, os estudantes, em constante convívio intelectual, formavam agremiações e dividiam as horas diárias de estudo com extravagâncias que originaram o folclore literário romântico:

A classe acadêmica harmonizando-se com o meio em que vivia, passava vida simples, folgazã e descuidosa, ainda mais do que é ordinário entre essa extravagante variedade do gênero humano. Divididos em grupos, os estudantes derramavam por todos os bairros da cidade, e chamavam-se repúblicas, como até hoje, as casas ocupadas por esses grupos, e onde viviam na mais admirável igualdade e fraternidade. Nessa época havia entre os estudantes um certo espírito de classe tão fortemente pronunciado, que formava deles uma corporação, não só respeitada, como temida dos futricas, nome que se dava a todo cidadão estranho ao corpo acadêmico. (GUIMARÃES, 2005, p. 5).

⁷⁵ Dos 16 poemas que compõem **Cantos da Solidão**, dois textos chamam atenção pela proximidade temática. No primeiro, “Visita à sepultura do meu irmão”, o poeta lamenta a ausência do ente querido, colocando em cena um dos temas recorrentes do movimento, a morte. Já o segundo poema, “À sepultura de um escravo”, o poeta conclama compaixão pelos africanos escravizados e marginalizados pela sociedade.

Por essa época, os acadêmicos compunham também um grupo à parte na sociedade paulista. A convivência no prédio construído em 1644 está registrada na “Carta a Saldanha Moreira”, de Bernardo Guimarães, aqui incorporada como anexo E4:

Em segundo lugar devo participar a V. Excia. Rvdma. que a minha esposa já deu à luz da publicidade mais um reverendíssimo volume macho, a 5 de setembro (*dies alba notanda lapillo*). Em quarto lugar felicito a V. Excia. Rvdma. de não ter morrido, o que seria deplorável. Em décimo lugar envio-lhe minhas congratulações episcopais por se achar nessa ilustre Paulicéia (de tão recordosa memória, quero dizer, de tão memoriosa, ia dizendo, saudória mimosa... arre! que estou quase como o bom e estimável dr. Brotero, velho, um dos homens da nossa antiga Academia, cujo nome venero sinceramente, e mais alguns, porque, à exceção de um Jerônimo Prudêncio Tavares de Tal Cabral (*sic*), a quem Deus, digo mal, o diabo haja, todos me trataram com atenção que eu não merecia; creio que está fechado o parênteses... isto de andar entre parentes é o mesmo que entre paredes). (Está feita a parede). (GUIMARÃES, 1882, p. 1).

No fragmento acima, além da referência memorialística (saudosista) aos tempos de estudante, Bernardo Guimarães ironiza dois pontos distintos. Num primeiro momento, compara o nascimento de seu filho ao surgimento de um novo livro: “à luz da publicidade mais um reverendíssimo volume macho”. No segundo instante, Bernardo compõe trocadilhos para ridicularizar os deslizes lingüísticos do diretor e professor da faculdade, o doutor Brotero. Por informações de Armelin Guimarães (2006), eram muitas as referências aos trocadilhos do professor que, em 1828, havia ministrado a aula inaugural do curso de Direito de São Paulo.

Notamos, no restante da carta, traços que mais uma vez auxiliam na caracterização da obra de Bernardo Guimarães como desleixada e improvisada, num comportamento humorístico que foi interpretado como mola-propulsora das avaliações biográficas de sua literatura. Vejamos um trecho em que descreve todas as figuras imaginárias que participariam da publicação de seu romance:

Diz na ínclita encíclica, que tenho diante dos olhos, que sabe que a *Enjeitada* já abriu os olhos!!! — por isso não é novidade. Quanto ao século ter nela dado um beijo, há a esse respeito controvérsias e haverá conferências, que terão lugar no século cento e setenta e nove, com a assistência de S.M.I do Kediva e de Arabi, e consta que Sesostris também comparecerá, acompanhado de Semíramis, Cleópatra, Alexandre Magno (não pensem que é Tamagno, cantor italiano, nem Carlos Manho) estamos outra vez às voltas com os parentes (que parentalha aborrecida!) Aristóteles, Sardanapalo, Castro Urso, Inês de Castro, Camões, D. Quixote, Gambetta, o Padre Fidélis da Caderneta, Sancho Pança, Mefistófeles e

Fausto, Lord Byron e a minha reverendíssima pessoa que, nessa ocasião, estará talvez com dor de barriga e por isso me mandarei representar por alguns de meus netos, para arranjar os quais deixo encarregados os meus filhos. O único volume da Enjeitada que, por minha ordem e à minha custa foi enviado a São Paulo, e que dei ordem (posso dizer assim) ao sr. Garnier, foi um estudante a quem consagro muita simpatia, e mesmo amizade, se é que um velho como eu pode consagrar amizade a um moço tão distinto, outra vez os parênteses — (Boaventura Britto Guerra). (GUIMARÃES, 1882, p. 1).

O que verificamos nesse excerto é que harmoniza com as definições básicas do humor, refere-se ao comportamento burlesco e auto-irônico de Bernardo Guimarães. A “dor de barriga” impossibilitaria o escritor de comparecer ao lançamento da própria obra, registrando-se assim a sua atitude dual: o mesmo Bernardo em situação ridícula seria prestigiado durante a cerimônia por figuras imponentes históricas e literárias. Talvez aí ressoe um eco que prediz ser o seu texto digno de compor as prateleiras ao lado dos grandes autores universais.

Percebemos ainda, na carta, um recurso comum ao humorismo do escritor: a presença de idéias desconexas, estilo recorrentemente empregado nos versos de *nonsense* da geração romântica paulista:

O Luís Guimarães, meu sobrinho, poderia ter levado a minha velha efígie, quero dizer retrato, (*ma portraiture*, como dizia Balzac), estou ficando pedante e citador como ... 3 000 000 000 000 000 000 000 ... de diabos; façam a conta [...] Ora, sendo certo que os três ângulos de um triângulo são iguais a dois retos, ninguém pode duvidar que Santo Antônio nasceu na China. Plutarco em suas biografias esqueceu-se de nós! Que patife! Entretanto eu sei que o avô dele bebia vinho às canadas! Que patifaria! São cousas deste mundo... digo mal, são cousas do outro mundo. É mesmo o mar profundo. (GUIMARÃES, 1882, p.1).

Afirmar que Santo Antônio nascera na China é algo tão absurdo quanto questionar a não inclusão dos personagens brasileiros nas biografias compostas por Plutarco, um pensador que viveu no período greco-romano.

Destaca-se até aqui o tom familiar do texto, algo comum em se tratando de cartas pessoais; entretanto, o mesmo procedimento é seguido nos prefácios e nos prólogos, o que prolonga a atitude irônica de Bernardo Guimarães na confecção de textos que deveriam ser “sérios” e mostra como a naturalidade, a espontaneidade e o jogo de palavras de sua perigrafia são elementos importantes para a compreensão de seu estro poético.

Em carta datada de 1876, Bernardo Guimarães fala das moléstias e da preguiça que o impediram de concluir dois dramas que destinava à apresentação em

Ouro Preto, ambos perdidos: um intitulado **Os inconfidentes**; o segundo chamado de **A captiva Isaura**⁷⁶.

Assim, constatamos nas epístolas indícios daquele escritor satirizador das pressuposições estéticas e ideológicas do romantismo brasileiro. Se seguíssemos as perspectivas analíticas de Paiva listaríamos uma série de aspectos estilísticos contidos nos textos do poeta mineiro que caracterizam as variadas manifestações da ironia: o tom ingênuo, as hipérboles e a familiaridade doméstica da linguagem são alguns desses indícios (1961).

3.3.1 Os prefácios e os prólogos

Se o escritor mineiro não forneceu aos leitores a sua crítica reunida, cabe-nos campear os textos esparsos à procura de pressuposições estéticas importantes para a compreensão totalizante de sua literatura. Iniciaremos esse trabalho pelos prefácios e prólogos; posteriormente, nos direcionaremos para a crítica literária publicada nos tempos de acadêmico e, depois, para aquela contida no **A Atualidade** do Rio de Janeiro.

Os prefácios de Bernardo Guimarães não compõem um material profícuo como aqueles contidos nas edições das obras de José de Alencar. Mas nos apontam indícios de idéias desenvolvidas ao longo de sua inconstante carreira poética.

Em 1858, no Rio de Janeiro, o poeta mineiro publica a segunda edição de **Cantos da Solidão**. Antes disso, esse texto havia sido pessimamente impresso numa tipografia em São Paulo; os inúmeros erros obrigaram-no a reescrever, corrigir e acrescentar alguns poemas.

⁷⁶ A crítica que Bernardo destinara à obra **A nebulosa** de Macedo lhe rendeu uma perseguição que o impediu de apresentar o drama **A voz do Pajé** no Rio de Janeiro. No artigo “Bernardo Guimarães na intimidade”, publicado na **Revista do Arquivo Público Mineiro**, em 1928, temos a seguinte informação: “Bernardo Guimarães não foi, em seu tempo, muito aplaudido nos círculos literários do Rio de Janeiro por onde criticou, com muito espírito, ‘A Nebulosa’ de Macedo, a mais importante das composições desse escritor. Ora, Macedo era o oráculo daquele tempo, e, apesar da grande amizade que o grande artista dramático João Caetano votava ao poeta, foram baldados os seus esforços. Os dramas de Bernardo Guimarães foram sempre rejeitados pelo Conservatório Dramático do Rio, por influência de Macedo”. (SANTOS, 1928, p. 29).

O prefácio dessa obra traz um texto do editor e outro do escritor. O primeiro faz alusão ao público pretendido – mocidade acadêmica – e tece elogios à pena do poeta. O segundo agradece ao público estudantil pela recepção calorosa da primeira edição e solicita clemência pelos desvios estilísticos que por ventura encontrassem.

O que nos instiga, já nesse primeiro prefácio da produção artística e noutros textos, é o reiterado pedido de benevolência aos leitores em relação às desventuras de metrificação e de estilo. Esse aspecto usado em demasia é uma característica do eufemismo, recurso comum da ironia estilística descrita por Paiva (1961); assim, se Bernardo Guimarães repetidas vezes pede clemência para os maltratados versos, tal atitude mostra-se incoerente, uma vez que o crítico constantemente cita exemplos em que há metrificação primorosa, demonstrando possuir conhecimento aprofundado do assunto. Dessa maneira, o eufemismo e a repetição indicam a ironia; os desvios “métricos”, antes que desleixo, a nosso entender, compõem noções predeterminadas de estilo.

Além disso, no prefácio de **Cantos da Solidão**, Bernardo sugere ao leitor a lembrança de uma frase de Chateaubriand, que afirma serem as melhores obras construídas com esforço e sofrimento. Isto, na concepção do poeta, justificaria as contrariedades e a penúria econômica em que vivia o escritor que dependesse exclusivamente do ofício das letras no Brasil:

Quanto ao valor literário que porventura possam ter estes versos, o público e a crítica o decidirão; lembrem-se somente aqueles que lançarem os olhos sobre estas páginas, que são elas produto de uma musa que tem constantemente sofrido o embate de todo o gênero de contrariedades, e que conhece por experiência quanto é verdadeiro o que diz Chateaubriand: - *C'est un sophisme digne de la dureté de notre siècle, d'avoir avancé que les bons ouvrages se font dans le malheur: il n'est pas vrai qu'on puisse bien écrire quand on souffre. Les hommes qui se consacrent au culte des muses se laissent plus vite submerger à la douleur que les esprits vulgaires.* (GUIMARÃES, 1959, p. 12).

Em 1865, ocorre a principal publicação das obras poéticas de Bernardo Guimarães pela editora Garnier. A reunião em livro intitulado **Poesias** trazia aos leitores **Cantos da solidão**, **Inspirações da tarde**, **Poesias diversas**, **Evocações** e o texto esparso: “Baía de Botafogo”.

Encontramos nessa compilação um prefácio em que se efetiva o pensamento e a atitude irônica de Bernardo Guimarães. Inicia o autor mineiro pela descrição –

que julga ser lendária – da atitude de Camões ao salvar o texto de **Os Lusíadas** de um naufrágio:

Conta-se que Camões, tendo naufragado em uma praia das Índias, salvara a nado os seus Lusíadas, trazendo-os em uma das mãos em cima das ondas [...] Essa tradição é bem difícil de acreditar-se, mas não é impossível [...] Aquele rude soldado, afeito a afrontar os perigos e fadigas da guerra, e as privações da pobreza, inspirado pelo gênio, e alentado pelo amor e pelo patriotismo, era capaz de tamanho esforço e denodo. (GUIMARAES, 1959, p. 3).

O comentário reitera, assim, mais uma vez, uma auto-ironia interessante, pois afirma e questiona a veracidade do esforço de Camões em legar à posteridade a obra-prima da língua portuguesa. Entretanto, ao sugerir a possibilidade de a história ser irreal, questiona uma certeza pré-estabelecida pela tradição, inspirada pelo reconhecimento do gênio e por seu patriotismo. No trecho em que afirma a incapacidade de realizar esforço tão grandioso quanto aquele do poeta português, Bernardo coloca-se num lugar secundário – que pode ser estendido a toda a produção nacional, dado o seu excessivo apreço pela arte européia:

Eu não arriscaria nem um fio de cabelo de minha cabeça, a não ser algum desses que começam a branquejar-me, – para salvar esse pot-pourri que aí vai, nem das chamas, nem das ondas, nem mesmo das traças e dos ratos, nem de outros mil perigos a que estão sujeitos todos os papéis deste mundo [...] Principalmente na época que atravessamos o papel está sujeito a toda sorte de avarias. (GUIMARÃES, 1959, p. 3).

O autor que não arrisca um “fio de cabelo” a não ser os “brancos”, para salvar o seu texto, deixa transparecer para nós leitores críticos um sentimento de “incoerência” que abrange o escritor e a obra: o texto seria tão pouco valioso que merecesse o sacrifício apenas dos já decadentes cabelos brancos.

A auto-ironia no exemplo gera o riso que provoca um sentimento de “inadequação” nos leitores. Se recorrermos a Skinner (2002), na obra **Hobbes e a teoria clássica do riso**, identificamos que o riso é uma estratégia do sujeito para defrontar esses sentimentos de inadequação, colocando em cena o não normativo; portanto, o riso não apenas aponta uma hierarquia entre aquele que ri e o objeto risível, mas também abre caminho para o indizível, o impensado. Dessa maneira, a opção de Bernardo Guimarães pela ironia afirma um apreço pelo “desvio”,

demonstrando o seu descontentamento artístico em relação aos modelos – estéticos e comportamentais – a serem seguidos no romantismo brasileiro.

No excerto, a atitude ambivalente do poeta/escritor de não enfrentar as dificuldades impostas pelo tempo ao texto choca-se com a realidade que confirma o contrário: escrever um prefácio que apresenta a organização dos poemas em livro justifica e ratifica a importância de evitar a perda dos textos, ao mesmo tempo em que projeta uma permanência na cultura literária vindoura.

O ponto de vista da inadequação é colocado em cena em vários momentos para gerar uma incongruência irônica: ora o recurso destina-se a contrariar a ascensão dos alexandrinos na poesia brasileira do período, ora ele relativiza os pressupostos da crítica dos grupos hegemônicos artísticos.

No trecho anterior, os possíveis infortúnios sofridos pelos versos poderiam ser amenizados (ou extintos) pela invenção de um papel impermeável, de uma tinta indestrutível, ou então, pelo retorno dos mais duráveis pergaminhos clássicos:

Cumpra que renasça o tempo dos pergaminhos, que eram mais duros e compactos, enquanto não se inventa um papel impermeável, e uma tinta indelével. (GUIMARÃES, 1959, p. 3).

Nesse trecho, Bernardo impõe um olhar crítico ferino para as concepções intelectuais vigentes na época; a crença no retorno de um elemento passado, já superado pelas novas tecnologias, contrasta com o desejo positivista de avanço e progresso. Talvez, nesse instante, o crítico afirme que o entendimento das artes não pode estar sob o jugo de teorias sociais próximas de concepções biológicas. A arte, para Bernardo, não teria um desenvolvimento linear, em hipótese alguma o poeta seguiria modelos prontos e acabados, mas, imerso na inspiração, o artista deveria encontrar-se livre para alçar os mais sublimes vãos poéticos.

Retomando o prólogo, Bernardo esclarece que a reunião em livro dos poemas procurava disponibilizá-los para a leitura dos interessados; em nenhum instante, estaria pretendendo equiparar-se a Camões. Todavia, o poeta ouro-pretano mostrava-se ambivalente ao destacar que o encargo cumprido fora tão árduo como aquele do cantor dos **Lusíadas**:

Entretanto, apesar de não ser eu nenhum Camões, nem meus versos nenhum Lusíadas, não foi contudo para mim pouco árdua a tarefa de colecionar a trouxe-mouxe, e salvar essas poucas produções que hoje

ofereço ao público, frutos de quadras mui diferentes de mais de quinze anos de vida errante, inquieta e agitada... (GUIMARÃES, 1954, p. 3).

No decorrer do texto, Bernardo Guimarães formula um diálogo com um “possível” leitor. Ironicamente, utiliza uma argumentação astuta e eufemismos para convencer-nos do relativismo necessário para a avaliação da obra:

- Pois deveras! ... perguntará o leitor com toda a razão em perto de 20 anos de trabalhos poéticos apenas nos apresentais esse mísero punhado de poesias mal ataviadas, incompletas e incorretas?... Sois muito tardo em produzir!... (*sic*) [...] Para responder-vos, amigo leitor, me é preciso estender-me mais algum pouco, bem a meu pesar [...] Deveis saber primeiramente que a minha vida não tem sido, nem podia ser inteiramente consagrada ao culto das musas. Prouvera a Deus que o fosse!... [...] A cultura das letras e da poesia não estando por ora assaz vulgarizada entre nós, não pode constituir uma profissão, um meio de viver ao abrigo das necessidades, segundo as exigências da época e do país em que vivemos. Portanto... a conclusão é clara [...] Demais, amigo leitor, minha vida, posto que não ociosa, tem sido inquieta e errante, meu destino incerto, e vagas minhas aspirações [...] Ora tudo isto não é muito consentâneo com a índole do poeta, do verdadeiro adorador das musas, – se bem que eu, ainda que indigno delas, não consinto que ninguém me lance a barra adiante no ardor do culto e veneração que lhes consagro [...] – Mas Camões, mas Byron, mas Chateaubriand, Tasso, não têm tido a vida triste, errante, inquieta?!... E entre tanto que de obras esplêndidas não nos legaram!... [...] – Por piedade; não me acabrunheis com o peso de tão gloriosos nomes! [...] A isso, amigo leitor, para não desculpar-me com a minha insuficiência, pois que a modéstia não é hoje de bom-tom, e seria parvoíce de minha parte não me inculcar por um gênio, – a isso somente responderei: – Outros tempos, outros costumes, outros países, outras condições, e mil cousas outras, que seria longo enumerar [...] Espero que o leitor não me fará mais perguntas embaraçosas, e portanto tratemos de concluir quanto antes este prólogo, que já vai longe. (GUIMARÃES, 1959, p.4).

No longo excerto acima, há uma multiplicidade de vozes dialogicamente construídas. Sujeito textual, empírico e leitor são utilizados como estratégia discursiva, em que Bernardo Guimarães reflete sobre alguns temas comuns à confecção de versos; umas vezes, os exemplos defendem a perspectiva do autor empírico, outras vezes, os fragmentos apontam problemas estilísticos sob a ótica do “possível” leitor. Trata-se de um recurso próximo do desnudamento ficcional apresentado pela ironia romântica.

No início do trecho no qual o autor empírico – Bernardo Guimarães – justifica o número minguado de versos apresentados em quase vinte anos de trabalhos poéticos, salientamos um “relativismo” crítico e uma “alfinetada” irônica para a contemporaneidade romântica. Se a nossa literatura pertence a outros tempos e outros costumes, ela deve, portanto, ser ajuizada conforme pressupostos internos

próprios. Tal concepção é justificada pela não profissionalização do ofício do poeta que, no oitocentos brasileiro, estava centralizada na edição de jornais⁷⁷.

Além disso, podemos destacar o desfecho do prefácio no qual Bernardo Guimarães retoma a lendária história do naufrágio de Camões para afirmar que foi também herói, ao salvar os versos do destino de tantos outros que por descuido foram utilizados como embrulho nas tavernas ou se perderam nas fontes durante a lavagem das roupas:

Ora é uma ode esquecida entre as páginas de um livro [...] Ora um madrigal, que foi para a fonte ensaboar-se com a roupa [...] Ora é uma composição ligeira, que se confia a um amigo, e que este, tão descuidoso como o autor, vai passando de mão em mão, até que se lhe perde o rasto. (GUIMARÃES, 1959, p. 5).

Diante disso, Bernardo Guimarães esquivava-se ironicamente de qualquer responsabilidade ao declarar-se satisfeito e com a “missão cumprida” de ter trazido aos leitores póstumos a irregular produção poética:

Já se vê que se não salvei a nado as minhas poesias, não sou menos herói do que Camões, fazendo-as escapar de todos esses naufrágios e perdições de toda sorte. Se o público e mesmo a posteridade me não ler, não será portanto por minha culpa. (GUIMARÃES, 1959, p.5).

Talvez, a maior ironia esteja na frase “não será portanto minha culpa”. A não leitura dos versos estaria condicionada a fatores de outra natureza que não ao esforço de publicá-las. O fato é óbvio para outras culturas, mas, para a nossa tradição impressa, cujo método de subscrição fora empregado pelos grandes escritores, como recurso quase único de tornar disponível para a posteridade os textos reproduzidos nos jornais do século passado, a dificuldade de publicação não estaria centrada apenas na questão financeira, mas, sobretudo, no desinteresse da sociedade pela literatura impressa.

Mais evidente no prefácio é a atitude de Bernardo Guimarães coincidente com pressuposições desenvolvidas noutros escritos, como veremos adiante; a postura modesta e irônica do poeta é relembrada no prólogo de 1873, escrito pelos editores de **Novas Poesias**:

⁷⁷ Analisaremos adiante o poema “Dilúvio de papel”, em que notamos um poeta inadaptado à vida na corte e preso às amarras da melancólica rotina diária dos jornais.

Sem a participação de Bernardo, os editores inferem a proximidade entre vida e obra. Começam o texto tecendo elogios para a poética do poeta, depois retomam as dificuldades financeiras e o pouco préstimo das letras brasileiras em solucionar o problema.

Se a loucura era para alguns escritores europeus de extrema valia para produção artística romântica⁷⁸, estabelecendo um ideal e um anti-ideal, a falta de profissionalização brasileira para o escritor compunha também um elemento positivo e outro negativo.

A liberdade artística seria um ponto altamente louvável da não profissionalização do ofício de escritor, uma vez que o poeta não estaria subjugado às amarras de modelos – e às tendências do mercado editorial – a serem seguidos. Noutro ângulo, a não profissionalização aproximaria a atividade artística dos momentos de ócio e dos tempos de estudante. Talvez seja por isso que os editores de **Novas Poesias** nos alertam para o primeiro público dos poemas de Bernardo Guimarães:

Uma reflexão última. B. Guimarães não partilha a sorte dos literatos de nossa terra. Ele é o poeta dos estudantes de S. Paulo, e dos que foram estudantes. Sem estes suas poesias não seriam impressas [...] B. Guimarães não é poeta dos salões. Sua lira não lhe tem valido nem honras, nem riquezas, e nem consta que os altos protetores das letras se tenham dignado baixar sobre seus olhos. (OS EDITORES, 1959, p. 222).

Realmente, os prólogos e prefácios de Bernardo Guimarães atestam seu comportamento intelectual desvinculado dos grupos hegemônicos da Corte fluminense; não existe nos textos a louvação de um nacionalismo exacerbado, nem mesmo uma vinculação às correntes de pensamentos européias vigentes. Há, sim, uma consciência versátil que relativiza tanto o fazer artístico quanto os pressupostos seguidos pela recepção crítica do texto. Essa consciência se apresenta na crítica de maneira mordaz nas páginas de **A Atualidade**.

⁷⁸ Ver Charles Rosen, no capítulo intitulado “Poetas loucos: William Cowper, Christopher Smart, Friedrich Holderlin”: “Contudo, para muitos desses escritores – e para muitos de seus contemporâneos – a loucura era um ideal tanto quanto um antiideal, um estado que transcendia a consciência e escapava às operações mecânicas e cegas do racionalismo, mas também um estado que não podia ser controlado e que podia terminar na destruição da mente individual. A loucura, para o artista romântico, era mais do que o colapso do pensamento racional; era uma alternativa que prometia não só diferentes *insights*, mas também um outro modo de raciocinar. (ROSEN, 2004, p.132).

Em 1883, no prólogo da última reunião de poesias, as **Folhas de outono**, notamos um Bernardo Guimarães cético e descrente na crítica literária:

Entendo que as explicações, que aí se podem dar, as reflexões, que aí se expandem, não lhes pode atenuar os defeitos, nem realçar o mérito, que porventura tenham. (GUIMARÃES, 1959, p. 327).

O ceticismo demonstrado já afasta, num primeiro momento, o modo folgazão das escritas anteriores. É o estado de inércia das letras que lhe interessa, já que nesse texto combate os excessos da escola realista/cientificista influenciadores da crítica literária vigente,

Não posso compreender o que seja uma escola literária, que se subjeta a um sistema crítico-filosófico-histórico-filológico-etnográfico-sociológico, etc., etc [...] É querer amarrar o leviano, gracioso e independente batel da inspiração ao reboque da pesada charrua da crítica moderna, tão cheia de teorias sibilinas, e ainda mais carregada de erudição que a antiga. (GUIMARÃES, 1959, p. 327).

É assim que Bernardo esboça um prólogo permeado por preceitos críticos que escaparam a muitos dos historiadores literários. Na esteira do realismo, defenderia ele os princípios românticos de liberdade artística, do individualismo e nacionalismo, sufocados pelas modas críticas européias:

Dessa maneira suprimir-se-ia, já não digo o individualismo, mas até o nacionalismo em literatura, causa de que tanto se preocupam nossos jovens e talentosos escritores, e que entretanto eles mesmos inconscientemente vão abafando ou acanhando com as subtilezas do criticismo das literaturas européias [...] O gênio é com razão comparado à águia. Quem é que traça à águia o giro altaneiro de seu vôo pelos diáfanos e infintos campos do espaço?... quem lhe indica o rumo das excursões pelos livres e imensos horizontes?... [...] Assim também o poeta verdadeiramente inspirado, aquele que tem imaginação brilhante e fecunda, alma sensível e apaixonada pelo belo, e que dispondo de uma inteligência robusta possui idéias suas adquiridas e firmadas pelo estudo e reflexão, não deve escravizar-se a classe alguma de Aristarcos; abandone-se à sua própria inspiração, se não quiser desencarrilhar-se desastradamente. (GUIMARÃES, 1959, p. 327).

Bernardo acreditava que a inspiração e o amadurecimento intelectual decorridos dos estudos conduziram os poetas a alçarem autênticos vôos artísticos. Esse conhecimento iria contrapor à visão positivista, linear, do progresso social e artístico:

A moderna crítica literária, — principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender, é inteiramente descabida, — atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada. (GUIMARÃES, 1959, p. 328).

O término do prólogo ironiza o vocabulário positivista, cientificista e progressista recorrentes na época ao afirmar que:

Está no gosto deste século do vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva [...] Parece-me contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista, o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeira inspirada e criadora. (GUIMARÃES, 1959, p. 328).

A literatura raquítica e fria que sugere Bernardo seria aquela produzida na Corte fluminense por alguns poetas, como Gonçalves Dias, no longo poema **Timbiras**. Não obstante, o que aborrece o crítico é a presença do verso alexandrino, considerado por ele como algo monótono a ser abolido pela literatura nacional:

Aos antigos e variadíssimos metros tão vantajosamente usados na poesia portuguesa, vai-se substituindo o predomínio quase exclusivo do verso alexandrino, que bem se pode chamar o balão da moderna poesia; o metro das palavras balofas e retumbantes; dos plurais enfáticos — como eternidades — imensidades; — das sinonímias intermináveis, metro, que reclama, não por necessidade ou elegância, mas para encher medida, o emprego da conjunção e a cada passo; metro enfim de incontestável monotonia. (GUIMARÃES, 1959, p. 330).

Para efetivar o peculiar ponto de vista, eruditamente Bernardo Guimarães lista vários exemplos da poesia francesa, comentando e destacando as diferenças inerentes a cada língua. Além disso, renova a concepção relativista para as artes nacionais ao declarar que a musa brasileira não tem nada a ver com a de Goethe, o panteísta, a de Byron, o cético misantropo, e aquela de Musset, o sensualista tresvariado.

Aparecem, assim, no prefácio, os dois motivos que nortearam a confecção do prólogo. A primeira causa seria o incitamento de discussões que refletissem a

respeito da composição formal da poesia brasileira; o segundo interesse seria o de responder a uma crítica a ele dirigida num jornal fluminense:

Basta sobre este assunto, a respeito do qual bem desejara eu estender-me mais um pouco a fim de provocar alguma discussão entre meus colegas, e nomeadamente o meu amigo Machado de Assis, poeta de forma pura e elegante, e primoroso romancista, o qual sei que é também apaixonado do alexandrino, posto que dele não faça uso exclusivo [...] Outro motivo, que me induziu a fazer um prólogo [...] foi o ter lido há tempos em um jornal da Corte um artigo do Sr. Valentim Magalhães, em que tratando de um outro poeta novo de Minas, o Sr. Augusto de Lima, lê-se o seguinte trecho, que parece aludir à minha pessoa: "Deve orgulhar-se nele (Augusto Lima) a província de Minas, cujo maior poeta, outrora tão ardido e fecundo, hoje se esteriliza numa apatia mórbida, donde só rebentam monótonas cantilenas em honra de César" [...] Não me tenho em conta do maior poeta da província de Minas, nem mesmo do cantão, em que resido; mas é bem certo que só eu, ao que me consta, fiz algumas poesias em homenagem a SS. MM. II., (*sic*) quando visitaram a capital desta província, e portanto creio que não vou errado tomando para mim a alusão do Sr. Valentim. (GUIMARÃES, 1959, p. 333).

Ao responder à crítica, Bernardo esclarece e concorda com o juízo desfavorável para alguns versos encomiásticos que produzira em homenagem à visita de pessoas ilustres à cidade de Ouro Preto. Mas solicita atenção para o restante da obra, alegando que os versos não poderiam ser condicionados unicamente a textos em honra de "César":

Que essas cantilenas, — apenas duas, — são monótonas, eu o reconheço, e até mesmo mal feitas, porque foram quase improvisadas no meio do tumulto e ruído das festas. Mas agora, ao editá-las de novo na presente coleção, tomei o cuidado de corrigi-las e melhorá-las, — não sei se o consegui, — a fim de torná-las mais dignas dos altos personagens, a quem são dirigidas, e mais merecedoras da indulgência do Sr. Valentim Magalhães, cujo alto critério e ilustração muito respeito. (GUIMARÃES, 1959, p. 334).

Entre prefácios de Bernardo Guimarães escritos para a prosa, destaca-se aquele reproduzido na edição do **Índio Afonso**. De toda a ficção de Bernardo Guimarães, talvez a obra que mais se aproxime das narrativas orais, provavelmente confeccionadas nas andanças pelos sertões de Minas Gerais e Goiás, seja essa novela. No prefácio escrito em 1873 e no primeiro capítulo dessa obra, podemos perceber a necessidade de se reafirmar o relato como referenciado em fatos reais, não apenas como mais um dos recursos românticos utilizados para assegurar certa verossimilhança, mas como uma tentativa de conferir alguma fidedignidade àquilo que é narrado.

Notemos que, mesmo ao sugerir uma amena conversa com as possíveis “leitoras”, Bernardo Guimarães não procura diluir a crueza um tanto naturalista com que esboça seu protagonista. Apenas, ironicamente, pede desculpas por não imprimir ao romance um tom mais apazível e delicado. Impedem-no disso as circunstâncias; a autenticidade dos fatos e o registro da existência de um foragido da justiça de Goiás denominado Afonso. Nesse momento, ressalta-se a ironia dirigida para a estrutura folhetinesca que privilegiava a apresentação de textos suaves com histórias que não atacassem os bons costumes das ávidas leitoras.

A ironia do prefácio, ao contrapor as costumeiras leituras sentimentais da Corte às rudes histórias do sertão, já nos adverte que as cenas mais cruas do romance sublinham sua insatisfação frente aos folhetins excessivamente adocicados e às tramas demasiado urbanas, pouco próximas da realidade de um Brasil provinciano.

Nessa e noutras obras, o autor delega aos seus narradores (ou mesmo a personagens) palavras ferinas que menosprezam uma sociedade pretensamente cosmopolita, mas que se comprazia em cultivar um nacionalismo artificialmente forjado nas imagens idealizadas do índio e da natureza. Também em suas críticas a os **Timbiras**, deixa entrever a necessidade de se conhecer os hábitos e os costumes de uma população brasileira distanciada dos centros urbanos, com cultura própria, adquirida em face das condições locais precárias em que viviam e pela constante miscigenação:

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, de certo, não se acham inscritos nos assentos das freguesias, e nem figuraram nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes. (GUIMARÃES, [s.d], p. 211).

Já na apresentação de **Índio Afonso**, Bernardo Guimarães aponta suas próprias limitações, confessando também desconhecer, como de resto todos os brasileiros de ascendentes europeus, os hábitos e costumes dos indígenas; embora saibamos que as viagens pelos sertões de Minas e Goiás possibilitaram ao poeta possuir um contato maior com os silvícolas, nosso autor afirma ter plasmado sua aldeia Xavante a partir da imaginação.

Surpreendemo-nos, pois, com o título da obra: **Índio Afonso**. Lançando mão do uso indistinto, comum entre a população rural, das palavras “índio” e “caboclo”, o autor caracteriza o protagonista como um mestiço. Se possui a estatura e traços religiosos dos europeus, ainda mantém os hábitos nômades e resquícios de um misticismo relacionado à natureza. Antes mesmo de Monteiro Lobato, identificava uma identidade problemática para o brasileiro, consciente das contradições culturais advindas da mestiçagem. Se não constrói algo semelhante a um Jeca-Tatu, pelo menos ressalta nesse novo tipo algumas características que seriam depois caricaturadas por Lobato: a indiferença pelo trabalho organizado e contínuo e um alheamento completo em relação às normas e leis de uma civilização calcada na européia.

Há algo também em Afonso que já antecipa tenuemente Macunaíma. Mesmo não se propondo a organizar uma narrativa rapsódica, Bernardo Guimarães faz seus personagens se deslocarem pelo espaço unicamente em função de uma nova peripécia, tenuemente relacionada com a anterior. Isso porque, mesmo denominado “romance”, o **Índio Afonso** não possui minimamente as características dessa forma ficcional. Aproxima-se bem mais da novela picaresca, voltada para uma sequência de peripécias e situações próximas das histórias orais.

Se, logo em sua abertura, nos sugere uma trama densa, em que uma tentativa de estupro logo se segue a uma vingança brutal, essa logo se afrouxa, diluindo-se lentamente. Os capítulos que se seguem tratam unicamente de relatos de algumas estratégias de fuga do protagonista. Assim, a obra se assemelha a uma recolha de narrativas orais, em torno de um astuto e trapaceiro anti-herói popular.

Na introdução, Bernardo Guimarães adverte os mais sensíveis para a crueza de seu relato, faz valer seu aviso apenas para as primeiras páginas, efetivamente rudes e até mesmo cruentas, tais como o episódio da castração. Em seguida, como se piscasse um olho irônico para o leitor mais avisado mantém apenas uma simulação de narrativa realista, mas diverte, a si mesmo e ao leitor, ao desfiar anedotas sobre trapalhadas da polícia e espertezas do herói, à maneira dos “causos” da tradição oral.

Para quem aguarda um ponto final conclusivo, com a reabilitação de Afonso, Bernardo deixa apenas algumas reticências. Ao término da obra, vivo e ainda perseguido pela polícia, o esperto Afonso escapa e o seu paradeiro é conhecido apenas por outras narrativas da tradição popular.

Nada mais próprio para o controvertido escritor mineiro que, inquieto e irreverente, sempre entrelaçou vida e ficção, seriedade e deboche a normas e leis humanas nem sempre muito racionais. Só para citar um exemplo desse entrecruzar vivencial e ficcional, basta destacarmos a **Carta a um compadre**, anunciando o nascimento de um novo filho, como se lhe comunicasse a publicação de um novo livro:

Tenho o prazer de participar-lhe que sua Comadre, no dia 5 do corrente, deu à luz da publicidade mais um volume de carne e osso, do sexo masculino, nítida e solidamente encadernado. Não lhe comuniquei há mais tempo este esplêndido e glorioso sucesso, porque o resguardo não me permitiu. É mais uma verba para o orçamento da despesa, mas como as câmaras ainda estão abertas, vou pedir-lhes que votem a competente quota. (GUIMARÃES, 1882, p. 1).

3.3.2 A crítica literária acadêmica

Os primórdios da crítica literária romântica são as manifestações esporádicas em verso do período árcade; por conseguinte, até a década de 1850, os textos resumiam-se a pequenos excertos publicados nos jornais⁷⁹.

No século XIX, o caráter essencialmente brasileiro das publicações impressas foi o ponto de partida do ideário crítico de praticamente todos os estudiosos da cultura nacional. Esse debate crítico era produzido em São Paulo na Faculdade de Direito; na Corte, nos jornais e revistas. Em resumo, Afrânio Coutinho, no ensaio “A crítica literária romântica”, define que:

a) A literatura brasileira começou no início da colonização, tendo sido para uns Bento Teixeira o primeiro escritor e para outros Anchieta [...] b) os escritores de antes da Independência são brasileiros porque praticam literatura brasileira, mesmo quando não nascidos no Brasil. c) para a organização das antologias e histórias literárias o critério mais válido é para uns o do nascimento no Brasil, para outros o do exercício da literatura no Brasil; d) a periodização deve abranger os escritores do período colonial do Brasil; e) a diferenciação da literatura brasileira, a sua nacionalidade e originalidade fizeram-se pela incorporação da natureza brasileira, dos costumes diversos, da vida social, dos acontecimentos históricos, das lendas e mitos nacionais. Desde o início, o Brasil era Brasil. (COUTINHO, 2002, p. 338).

⁷⁹ No século XIX o jornalismo estava ligado à literatura e aos escritores, o que incentivou a proliferação de anúncios comunicando a publicação de novos livros.

Seguindo a parcialidade característica de seus escritos, Afrânio Coutinho não destaca para esse momento a recuperação da importância ideológica da Inconfidência Mineira. Sabemos que, nesse período, letrados como Joaquim Norberto reavaliaram autores do arcadismo para formar uma tradição literária “abrasileirada”, ou seja, buscavam encontrar elementos nativistas antecessores àqueles do romantismo indigenista.

Para Antonio Candido, foi Santiago Nunes Ribeiro um dos momentos mais felizes da nascente crítica literária. No ensaio intitulado “Da nacionalidade da literatura brasileira”, escrito em 1843 e publicado na revista **Minerva Brasiliense**, o crítico retoma os argumentos recorrentes da originalidade literária e defende que as literaturas são relativas ao meio e à época, o que permite estabelecer uma tradição literária e incorporar o arcadismo e seus trejeitos universais ao gênio individual da criação romântica:

Santiago Nunes Ribeiro [...] 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. (CANDIDO, 2002, p. 38).

Além de Santiago Nunes Ribeiro poderíamos citar também os nomes de Carlos Emilio Adet e o já citado Joaquim Norberto; porém, esses autores nunca procederam, porém, à abordagem crítica de nenhuma obra recém-publicada; estavam preocupados com a influência francesa e a expressão do caráter nacional dos textos.

Segundo Ubiratan Machado (2001), foi Dutra e Mello quem primeiro analisou uma obra recém-publicada. Na crítica destinada a **A moreninha**, o jovem estudioso revelou alguns pressupostos que poderiam guiar a produção romântica do gênero.

Para ele, seria o romance de costumes e o gênero histórico o responsável pela substituição do tipo folhetinesco tradicional. Por consequência, estavam abertas as portas para a incorporação nos folhetins franceses dos personagens tipicamente nacionais: a “morena” no lugar da “alva” européia, o Rio de Janeiro, no lugar de Paris⁸⁰. Em seguida, Dutra e Mello publica um texto sobre **Marília de Dirceu**; entretanto, sua morte prematura, aos 22 anos, impede-o de prosseguir na carreira.

Durante o século XIX, prevalecia nas apreciações artísticas o hábito da erudição e o elogio fácil de “compadre para compadre”. Qualquer estreante na atividade crítica à procura de espaço nas colunas diárias citaria Lamartine, Victor Hugo e Musset; como exemplo, podemos citar o cônego Fernandes Pinheiro, no **Curso de literatura nacional** de 1862, ajuizando a obra de Gonçalves de Magalhães.

O sentimentalismo de Lamartine, a suave melancolia de Chateaubriand, a vigorosa imaginação de lord Byron, ou de Victor Hugo, as graves e profundas cogitações de Schiller e de Goethe, se acham reunidas neste livro, precioso talismã dos novos romeiros. (PINHEIRO, 1862, p. 538).

Por volta de 1854, no Brasil, ocorreria a primeira tentativa de crítica literária militante. O precursor seria o conhecidíssimo Manuel Antonio de Almeida, escritor influente nas rodas literárias da época. Segundo consta, fora o romancista um crítico ávido que utilizava a ironia para menosprezar os criticados:

Quando a obra não lhe agradava, o crítico descambava facilmente para a ironia e até a provocação ofensiva. Foi esse o tom da análise de *Exercícios poéticos*, de Francisco Moniz Barreto, incitando a réplica do poeta baiano e gerando uma polêmica. (MACHADO, 2001, p. 231).

Nesse período, quase todos os escritores se envolveram em polêmicas incentivadas pelas divergências literárias. Antes, porém, da manifestação de discordâncias como aquela travada em “A confederação dos tamoios”, ocorreu nas páginas de **A Atualidade**, entre 1859 e 1860, a crítica ferina de Bernardo Guimarães. Para Basílio de Magalhães (1926), ao exercer a crítica, Bernardo se apresentava como um provinciano talentoso que se deixava levar pela

⁸⁰ Bastaria uma consulta ao supracitado livro de Ubiratan Machado (2001) para arrolarmos uma série de folhetins que aumentaram as vendas de alguns jornais. Dentre essas publicações de êxito sobressaíam as traduções de histórias francesas. No **A Atualidade**, após 1859, com a saída de Bernardo Guimarães, a seção destinada à crítica literária dá lugar aos folhetins estrangeiros, o que confirma nossa percepção.

esculhambação de consagrados autores nacionais. O poeta mineiro acreditava que a função da crítica seria direcionar o público e os futuros escritores a não cometerem os erros passados. Essa atividade deveria ser, assim, realizada de maneira impessoal e autêntica, com uma fundamentação sólida e livre de “amarras” européias.

Para uma sistematização da crítica de Bernardo Guimarães é preciso inicialmente tecer comentário sobre um texto, por ele escrito nos tempos de acadêmico, que ficou esquecido e foi resgatado pelo trabalho de Hélder Garmes (2006). Trata-se de um longo estudo intitulado “Reflexões sobre a poesia brasileira”, publicado nas páginas dos **Ensaio Literários**, juntamente com outros textos de autores da estirpe de José de Alencar e Álvares de Azevedo⁸¹. Como característica comum, os trabalhos ali impressos refletiam acerca dos aspectos constitutivos e estilísticos da literatura brasileira.

“Reflexões sobre a poesia brasileira” é um ensaio importante e polêmico. Ora é uma investida contra o ostracismo das letras nacionais influenciadas pela poética francesa e pelo grupo de Gonçalves de Magalhães; ora é um manual estilístico ou um compêndio que aponta os possíveis caminhos a serem trilhados pelos poetas brasileiros. A estrutura do texto é dividida em quatro partes publicadas em datas distintas entre os anos de 1847 e 1850. Visivelmente, é uma reflexão destinada à circulação em meio acadêmico com qualidade tipográfica duvidosa.

A peculiaridade desse estudo em relação à perigrafia textual de Bernardo Guimarães é a linguagem austera, recurso retórico comum para um estudante de Direito; tal estilo difere bastante, portanto, do tom irônico dos prólogos, prefácios e de alguns textos do **A Atualidade**.

Do ponto de vista teórico, o ensaio “Reflexões sobre a poesia brasileira” utiliza uma linguagem acadêmica e expressa conceitos comuns àqueles expostos por Victor Hugo no famoso prefácio de Cromwell⁸²; por outro lado, é uma investida

⁸¹ Em nosso trabalho optamos por utilizar a cópia do texto incorporada à obra de Hélder Garmes (2006). A modificação que realizamos apenas atualiza os vocábulos, conforme normas ortográficas contemporâneas.

⁸² O longo prefácio de **Cromwell** é a defesa do drama romântico, que, segundo Victor Hugo, seria uma nova forma de poesia que superava as velhas manifestações clássicas presas às regras fixas. Nesse sentido, Victor Hugo realiza uma espécie de síntese histórica em que filia as formas de arte poética a três momentos do desenvolvimento histórico da humanidade: a) Os tempos primitivos que seriam líricos e teriam nas odes e hinos suas formas de expressão; b) Os tempos antigos, em que já haveria grandes impérios e acontecimentos narrados em poemas épicos; c) Os tempos modernos, que seriam marcados pela imponência do gênero dramático. Em síntese: “Os tempos primitivos são

impetuosa contra a estagnação das artes e do gênio dos poetas nacionais, por influência da cultura européia.

Bernardo Guimarães inicia o texto afirmando que a poesia não é mero refúgio para as almas ociosas; ela exerce também uma função social com princípios civilizadores no desenvolvimento da humanidade. As sentenças importantes e as máximas sociais seriam mais bem popularizadas pela doce voz da poesia, ao contrário do tom austero e grave da filosofia que afasta e prejudica o entendimento dos leigos.

Tudo isso nos incita a compreendermos a opção de Bernardo Guimarães por uma linguagem mais popular, ou seja, a sua preocupação em democratizar o acesso ao saber artístico. O “saber” literário seria um fator de distinção social importante, já que a maioria da população era analfabeta. Sendo assim, a defesa da poesia estaria vinculada à defesa das tradições culturais de uma pátria, pois o conceito de poesia empregado é amplo, abarcando toda a erudição nacional das artes, das ciências, das crenças etc.

Para o nosso autor, no princípio de qualquer nação tudo seria poesia, daí as referências ao caráter inicial da nação americana como elemento favorável ao aparecimento da arte poética. Já o povo antigo da Europa estaria naquele momento próximo da filosofia, do saber cético estagnado pela não criatividade:

Na infância das nações tudo é poesia, porque tudo é sentimento, e imaginação, ela abrange artes, ciências, crenças, e costumes, imprimindo em tudo suas formas e seu caráter; não existe só nos cantos dos bardos, mas reproduz-se em todos os atos em todas as idéias do povo — É a poesia em ação. — Mas assim como a reflexão sucede à imaginação, a poesia cede o lugar à filosofia; a arte do cálculo e da abstração dissecam o sentimento, e apaga a imaginação; ao toque do cetro severo da razão esvai-se o belo edifício erigido pela ingênua credulidade dos povos primitivos. (GUIMARÃES, 2006, p. 150).

Para Bernardo Guimarães, o poeta seria responsável pela expressão da índole das crenças populares e o grande divulgador do gênio nacional. Dessa maneira, o autor mineiro aprecia a estreita ligação entre poesia e tradição provinciana, entre poesia e história:

líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida”. (HUGO, 2002, p. 40).

O Brasil está na quadra em que a poesia é a propriedade do povo, e manifesta-se por si mesma, e de mais muitas outras circunstâncias concorrem para torná-lo um povo eminentemente poético: a doce temperatura do clima, a profusão de belezas naturais de que o colmou a natureza, a fertilidade e abundância que fornecendo ao Brasileiro os meios de uma subsistência fácil deixa-lhe ócio bastante para entregar-se às delícias da contemplação, e aos delírios do fantasiar, um passado cheio de recordações grandiosas e belas tradições, tudo deveria dar ao espírito nacional uma direção toda poética; e em verdade assim é; o Brasileiro possui em grão eminente todas as faculdades poéticas; é dotado de uma imaginação fogosa e brilhante e de uma sensibilidade profunda e concentrada que revestindo-o de uma certa indolência exterior o aproxima do caráter oriental. (GUIMARAES, 2006, p. 151).

O brasileiro, dotado de profunda sensibilidade, estaria próximo do caráter oriental e, favorecido pelo clima e pela natureza, teria ócio suficiente para a admiração poética. Cabe salientar que a oposição entre ócio e trabalho foram temas de algumas produções de Bernardo, como “Minha rede”, “Hino à preguiça” e “Ao cigarro”⁸³.

Na continuação do texto, Bernardo Guimarães discorre acerca do espírito artístico brasileiro. Para ele, a arte nacional ainda não havia encontrado um intérprete para o sentimento infantil dos povos. Afirmo o autor mineiro que o clima, a abundância de alimentos e o passado glorioso contribuiriam para o desenvolvimento poético, caso os poetas brasileiros tivessem deixado de lado a influência da poesia francesa. A demasiada imitação dos franceses esterilizou o surgimento de novas inspirações:

Mas devemos nós procurar o transumpto do gênio nacional nos cantos de nossos vales: não de certo o espírito brasileiro ainda não achou um intérprete, um representante desse sentimento infantil dos povos: o jugo da imitação tem esterilizado as inspirações do coração e com seu sopro infecto e restado as azas do gênio; mas isto é um resultado natural de nossa posição; porque a infância, logo que tem um modelo diante dos olhos o copia fielmente. (GUIMARAES, 2006, p. 152).

O crítico ressalta que o improdutivo modelo poético francês, cuja temática era próxima da sisudez filosófica, foi trazido para as letras pátrias através da publicação dos **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães:

A poesia francesa simpatiza ainda menos com o nosso caráter do que o gosto português que antes nos dominava; introduzida pelo Sr. Magalhães enraizou-se profundamente entre nós e os primeiros ensaios de

⁸³ Ver em Vagner Camilo (1997), na parte III de **Risos entre Pares**.

originalidade que pareciam ir preparando uma época brilhante para a poesia nacional sofreram um golpe mortal com a aparição dos *Suspiros e Saudades poéticas* (sic). (GUIMARÃES, 2006, p. 154).

Dessa forma, a emancipação da inteligência nacional iniciada pelo fraco sopro nativista do arcadismo, teria sido decepada pelo estro imitador de Gonçalves de Magalhães. Essa perniciosa influência não permitiu aos escritores conceberem uma arte que encontrasse um limiar entre a imitação e a apresentação de aspectos originais, próprios do país:

Nem de leve nos perpassa pela mente o mínimo desejo de desbotar a glória tão bem adquirida do Sr. Magalhães; sua reputação solidamente firmada entre nós nos seus *Suspiros Poéticos* é superior à nossa crítica; mas não podemos deixar de lamentar a funesta influência que exerceu sobre nossa poesia; desprezando as pitorescas e grandiosas cenas de nosso país, de nossas belas tradições que aí jazem ainda em silêncio à espera de um cantor digno delas para arrancá-las ao olvido, foi — tão longe da pátria — buscar inspirações para sua alma, e acentos para sua lira; e essas inspirações prestou-lhas o teatro do velho mundo, e esses acentos ele bebe-os nas harpas dos poetas românticos, e tornou-se assim quanto ao fundo e quanto à forma intérprete e imitador dos mesmos; em lugar de empregar o gênio que lhe coube em sorte para estrear entre nós uma carreira inteiramente nacional, nada mais fez que furtar-nos ao jugo classicismo português para nos impor outro mais pesado: a tão encomiada época que abriu para nossa poesia é caracterizada por uma admiração cega e fanática pelos poetas da escola romântica, que nos lançou em tão baixo servilismo destruindo todas as esperanças que porventura poderíamos conceber de tão cedo aparecer alguma literatura a qual pudéssemos chamar — nossa —. (GUIMARÃES, 2006, p.155).

No Brasil, o salto temporal de um classicismo português para um romantismo francês impediu o desenvolvimento de uma originalidade nacional; por conseguinte, o nosso servilismo constituiu refúgio para os espíritos estéreis e medíocres; contudo, para o poeta mineiro haveria duas possíveis saídas para a fertilização da inspiração nacional: o nosso passado — a raça extinta — e o nosso presente — a raça dominadora. A história, as tradições, os usos e costumes “bizarros” e “bárbaros” das tribos brasileiras, e os conflitos com os europeus deveriam compor os “tesouros” da poesia e dos dramas nacionais; assim, as artes “arrancariam do ouvido” popular essas histórias, consagrando-as com a publicação impressa.

Em relação ao momento que lhe é contemporâneo, Bernardo Guimarães propõe um retorno à forma dos clássicos portugueses, com exclusão da mitologia grega, para assim “pintar” a época em que vivia com trejeitos de fidedignidade. Por consequência, essa atitude resumiria boa parte das concepções do poeta: seguir um

passado de tradições populares e exprimir a contemporaneidade de maneira romanesca⁸⁴.

Não obstante, Bernardo coloca em evidência uma de suas pressuposições estéticas principais: a importância da descentralização da produção artística. Em sua ótica, uma literatura só seria genuinamente nacional quando ocorresse a difusão das luzes da civilização pelas províncias, o que aumentaria o público leitor e permitiria o surgimento de novas inspirações:

Outra causa que retarda a época da emancipação de nosso espírito, é que inda as luzes das ciências e artes não se derramaram pelo império, e as que existem estão inteiramente concentradas na capital: as províncias participam mui francamente do reflexo dessa civilização; é lá onde todas as atenções convergem continuamente para a Europa, que se resume quase exclusivamente todo o nosso mundo literário, não sendo essa cidade mais que uma cidade européia encravada no território brasileiro: — por tanto só quando o luzeiro da civilização difundir suas luzes pelas províncias, e desenvolver-se — aclimatada — igualmente por toda a extensão do império, o espírito nacional se despertará, e comunicará sua seiva às suas produções, e o caráter nacional refletir-se-á mais saliente na nossa literatura. (GUIMARÃES, 2006, p. 161).

A maior participação das províncias nas artes nacionais permitiria o surgimento de uma literatura amplamente diversificada, tanto no conteúdo, quando na forma:

Provavelmente ela não será uniforme, e apresentará tantas variações quanta é a diversidade de nosso clima e solo: o caráter dos povos das campinas abertas do Sul divergirá essencialmente dos habitantes das nimbosas e auríferas serranias de Minas, e dos filhos das gigantescas e majestosas florestas do Pará. (GUIMARÃES, 2006, p. 161).

Obviamente, essa literatura heterogênea não poderia sair dos gabinetes, mas de um contato natural com a realidade provinciana; o que quer dizer que não bastava ao escritor ler os cronistas viajantes e reproduzir os tempos antigos; antes deveria procurar inspiração nos pensamentos e nas recordações dos antepassados, cuja fonte seria a tradição oral. Assim, a literatura brasileira levaria em consideração a região geográfica, a diversidade das três raças e a diversidade de ocupação

⁸⁴ Conforme Basílio de Magalhães (1926), Bernardo Guimarães foi acusado de ser oportunista ao publicar **A escrava Isaura** e **O garimpeiro**, num período em que a escravidão e a mineração estavam no primeiro plano das discussões políticas. Se pensarmos nas pressuposições estéticas do poeta até aqui, tal juízo é falho e preconceituoso, já que expressar os problemas contemporâneos no romance era uma das soluções que o escritor previra para as letras nacionais.

regional. Talvez tenhamos aqui o plano de atuação literária de Bernardo Guimarães⁸⁵.

Na continuidade do ensaio, o poeta mineiro cita Odorico Mendes, Porto Alegre, Bernadino Ribeiro e Dutra e Mello como autênticos escritores da literatura brasileira; alguns desses autores são elogiados pelo trato original com a Musa, outros pela simplicidade, talento e melancolia nos textos presentes.

Nesse ensaio, podemos perceber idéias contrastantes e divergentes daquelas divulgadas na Corte carioca. Numa obra importante, Afrânio Coutinho (1976) profere o conceito: “bomba de sucção” para descrever o Rio de Janeiro da época. Segundo Coutinho, qualquer manifestação artística provinciana era incorporada ao centro cultural fluminense e dali adquiria trejeitos nacionais; essa afirmação poderia ser autenticada pela biografia de José de Alencar e Gonçalves Dias. Bernardo Guimarães não compartilhava da noção centralizadora da cultura brasileira e por isso atacou a mesmice dos autores nacionais empregando a ironia sutil e mordaz.

Por fim, podemos apreender que o poeta mineiro era um letrado consciente e crítico, longe daquele “fanfarrão” comumente associado à biocrítica e aos tempos de acadêmico; as idéias e as citações dos nomes de Ferdinand Denis, “amigo da literatura brasileira”, de Byron, Musset e da revista **Minerva Brasiliense**, no decorrer do ensaio, confirmam a nossa hipótese.

3.3.3 A crítica no A Atualidade

Até aqui verificamos que Bernardo Guimarães é coerente num posicionamento contrário à centralização do saber literário. Sua crítica e sua lírica clandestina, desmoralizadoras do romantismo lacrimajante, reforçam sua consciência criativa em prol da democratização do acesso aos bens culturais. Para que isso ocorresse, segundo ele, a liberdade de composição romântica deveria ser adaptada ao meio literário brasileiro e à realidade provinciana.

Tal atitude representaria um avanço para a efetivação de uma literatura autêntica e diversificada no tema – urbano/cortez e rural/provinciano. Uma vez

⁸⁵ Idéia similar é levantada por Hélder Garmes (2006) na página 99, da obra **O Romantismo Paulista**.

admitida a diversidade cultural existente e que permitiria variadas inspirações nacionais, o conceito de Literatura brasileira no singular deveria ceder lugar para o semelhante no plural: Literaturas brasileiras.

Inebriado nessa crença, talvez, é que Bernardo⁸⁶ utilizou a mordacidade na poética e na crítica impressas nas páginas do **A Atualidade**, jornal liberal em que colaboravam Flávio Farnese, Lafayette Rodrigues Pereira e o próprio poeta. Segundo Coelho Neto, o **A Atualidade** marcou época no jornalismo brasileiro:

[...] depois do “Atualidade”, jornal político, do programa adiantadamente liberal [...] a imprensa, impulsionada pelas idéias, começou a progredir, não só na capital do Império como na Províncias. (COELHO NETO, 1992, p. 169).

A progressão da imprensa não se deu apenas nas idéias, como afirma o excerto acima, ela é notada também na impressão, isto é, nos avanços tipográficos. As novas técnicas permitiram o surgimento dos jornais ilustrados, aumentando assim as charges com função satírica e o espaço destinado à publicidade. Nas páginas do **A Atualidade** é notável o avanço técnico de 1859 para 1864, em que podemos observar boa qualidade gráfica.

Contudo, o pensamento crítico de Bernardo Guimarães no jornal é pouco conhecido, embora seja amplamente citado⁸⁷. A não reunião em livro deixa dispersa essa crítica que compõe um *corpus* interessante para a reavaliação do poeta⁸⁸ e do ideário crítico romântico.

Iniciamos nossa pesquisa pela disposição temática dos textos, o que difere da maneira tradicional que aborda apenas quatro das críticas com autoria reconhecida⁸⁹. Para eventuais dúvidas, assim os organizamos:

⁸⁶ Conforme consta nas primeiras páginas da obra de Basílio de Magalhães (1926).

⁸⁷ As referências bibliográficas são de Dutra & Cunha (1956), Dilermando Cruz (1911), Basílio de Magalhães (1926), Oliveira Martins (1963), Afrânio Coutinho (2002) e Ubiratan Machado (2001).

⁸⁸ Pela dificuldade de acesso ao material decidimos reunir e anexar toda a crítica conhecida e atribuída ao escritor mineiro. Dentre os textos levantados, agradecemos a Hélder Garmes por ter cedido o ensaio “Reflexões sobre a poesia brasileira”, cuja atualização lingüística realizamos; se por ventura, viermos a publicar a crítica reunida de Bernardo Guimarães, excluiremos o texto resgatado por Hélder Garmes, por ter sido ele impresso em livro, no segundo semestre de 2006.

⁸⁹ Embora tenhamos anexados todos os textos, analisaremos aqui os ensaios: “Revista Literária”, “Os varões ilustres do Brasil”, “Sátiras, epigramas e outras poesias do sr. padre José Joaquim Correia de Almeida: segundo volume”, “OS TIMBIRAS, poema do Sr. A. G. Dias”, “A Nebulosa, poema de Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo” e “Junqueira Freire: Inspirações do Claustro”. Além desses, atribuímos autoria a Bernardo Guimarães: “O teatro lírico e o Correio da Tarde” e “escândalo do teatro lírico”, textos interessantíssimos, porque reforçam a defesa da descentralização do “saber” artístico e literário da Corte para as províncias.

- 1) **Os Varões ilustres do Brasil**, publicado em fevereiro de 1859.
- 2) A “Revista literária”, outubro de 1859.
- 3) Ensaio sobre o Padre Correia, julho e agosto de 1859.
- 4) Ensaio sobre os **Timbiras**, outubro de 1859.
- 5) **Inspirações do Claustro**, de Junqueira Freire, de novembro a dezembro de 1859.

Ubiratan Machado (2001) atesta veementemente que o artigo de estréia de Bernardo Guimarães seria “Os varões ilustres do Brasil do Sr. Pereira da Silva”, uma resenha que traz a peculiaridade de ser um dos poucos textos que não abordam como tema a poesia brasileira⁹⁰.

Já Brito Broca (1979) confirma a autoria dos principais artigos sobre Padre Correia, Gonçalves Dias, Junqueira Freire e Macedo – nessa ordem – e atribui ao poeta mineiro a confecção de mais um, intitulado “Revista Literária”, datado em 01 de outubro de 1859. Esse texto ocupa uma posição curiosa: seria ele posterior ao ensaio sobre o Padre Correia, de julho de 1859; por se tratar de uma espécie de manifesto a respeito do caráter científico “imparcial” da crítica literária, deveria vir antes de qualquer outro⁹¹.

Em nossa pesquisa, conferimos a autoria de outros textos importantes⁹²; para confirmar nossa hipótese nos baseamos em Basílio de Magalhães (1926) e nos próprios editores do **A Atualidade**. Atesta o primeiro que:

[...] Sei, entretanto, que muitos editoriais políticos da “Atualidade”, tidos como oriundos das pena de Flávio Farnese ou da de Lafayette Rodrigues Pereira, eram realmente da do autor de Cantos da Solidão. O insigne jurista e conspícuo estadista, que depois presidiu o Gabinete de 24 de maio de 1883, confessou a amigos, em palestra, depois da morte do escritor ouro-pretano, que não hesitaria em recorrer muitas vezes, a este, para a elaboração de artigos de grande responsabilidade partidária e que foram estampados nas colunas daquele órgão liberal. E, não obstante a frieza com que (Lafayette) costumava julgar os homens, não vacilava em proclamar, com desusado calor de expressão: Bernardo Guimarães foi um gênio! Se se entregasse ao estudo, ao trabalho e a uma vida regular, teria assinalado a

⁹⁰ Por não levarmos em consideração uma ordem temporal, optamos por iniciar os comentários pelo texto que não analisa um livro de poesias; depois, seguiremos pelo ensaio que apresenta preceitos que norteiam a abordagem crítica de Bernardo Guimarães, por fim, trilharemos analiticamente os estudos mais conhecidos.

⁹¹ Talvez a polêmica do ensaio sobre o Padre Correia de Almeida levou Bernardo Guimarães a ratificar os preceitos críticos seguidos, por isso a posição curiosa no jornal.

⁹² São eles o “O teatro lírico e o Correio da Tarde”, “Escândalo do teatro lírico”, e possivelmente o texto “A Alma e a Besta”. Os dois primeiros escritos em 1859 e o terceiro publicado em janeiro de 1860; com a saída de Bernardo Guimarães do jornal nenhum comentário crítico dessa natureza destacou-se no periódico.

época em que existiu, porque o seu prodigioso talento tudo supria!
(MAGALHÃES, 1926, p.40).

Nessa ordem de pensamento, verificamos no **A Atualidade** uma declaração de autenticidade publicada em 7 de setembro de 1859 que sanciona a autoria dos textos ali impressos:

Desejosos de tomar sobre nós francamente a responsabilidade dos artigos que escrevemos, a fim de que não sirvam eles de meio de especulação e intriga política, como já tem acontecido para comprometer pessoas inteiramente estranhas a esta redação, resolvemos-nos a estampar de hoje em diante nossos nomes no frontispício de nossa folha [...] Declaramos, portanto que todos os artigos de redação que d'ora em diante se publicarem, bem como os que até aqui tem sido publicados nesta folha, são devidos à pena de qualquer dos redatores acima mencionados [...] Se algum mal pode deles resultar, desejamos que recaia unicamente sobre nós, que somos seus autores. (EDITORES, 1859, p. 1).

A afirmativa do excerto acima autorizaria o reconhecimento dos textos a partir da pena de quaisquer dos redatores; entretanto, com a saída de Bernardo Guimarães⁹³ em 1860, desaparecem também os ensaios críticos literários ali publicados, o que pode ser utilizado como argumento para reforçar nossa hipótese.

Se estivermos corretos, Bernardo Guimarães legou num curto espaço de tempo uma crítica importantíssima que ultrapassou as fronteiras do estritamente literário e direcionou-se para um debate cultural amplo, cujo mérito reside em combater a política centralizadora e as idéias literárias dos grupos hegemônicos românticos.

Waltensir Dutra e Fausto Cunha confirmam a importância do exame da crítica de Bernardo Guimarães na releitura do conjunto de sua obra:

[...] para os que não as conhecem, que não se trata dos costumeiros artigos laudatórios da época, de divagações mais ou menos frívolas, e sim de *crítica literária* no sentido mais rigoroso do termo. Não uma crítica circunstancial, mas uma crítica objetiva, de importância fundamental para o exame da obra de Bernardo Guimarães e indispensável a um estudo do romantismo no Brasil (DUTRA & CUNHA, 1956, p.50).

⁹³ Cabe salientarmos que mesmo não participando da redação do jornal, pudemos identificar a publicação de diversos poemas de Bernardo Guimarães, com a curiosidade de divergirem em alguns momentos na pontuação e no vocabulário registrados por Alphonsus de Guimarães Filho, em 1959. Ainda, transcrevemos e anexamos uma crítica de um jornal francês a respeito da obra de Bernardo Guimarães.

A opinião dos autores é interessante, já que reforça a necessidade de reavaliação da perigrafia textual de Bernardo Guimarães. O levantamento e a análise desse material propiciam um conhecimento pormenorizado das primeiras recepções críticas do século XIX e nos informam a respeito das pressuposições estéticas seguidas pelo poeta.

A atividade literária de Bernardo Guimarães parece-nos mais consistente e consciente com o conhecimento de sua crítica. O que chama atenção, num primeiro instante, é o tom despretensioso seguido de rigor analítico textual. Todos os exemplos são justificados pela descrição literária do problema, o que autentica uma preocupação sistemática e afasta, aparentemente, qualquer juízo de valor impressionista.

Outra característica comum é a erudição utilizada. São citados autores clássicos, portugueses, franceses e alemães. A fundamentação dos comentários confirma a opinião de Waltensir Dutra e Fausto Cunha: “estamos diante de um escritor que trazia na mão um “catecismo” estético, pelo qual estudara impiedosamente alguns de seus coevos” (DUTRA & CUNHA, 1965, p. 55). Busquemos agora, o “catecismo” estético contido no **A Atualidade**: a primeira crítica, publicada em 19 de fevereiro de 1859, comenta a benevolência com que foi recebida a primeira edição de **Plutarco brasileiro**; que, em nova impressão, passa a se chamar **Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais**.

Esse ensaio é interessante porque condiciona o gênero “biografia” ao estilo literário, não esquecendo de salientar a necessária fidedignidade histórica da empreitada. Para exemplificar o seu pensamento, Bernardo Guimarães diferencia estilo biográfico de escrita da história; além disso, entende que as recepções críticas favoráveis e benevolentes – costumeiras na imprensa – deveriam ser substituídas pela crítica imparcial decorrente do desenvolvimento das letras pátrias.

Para Bernardo Guimarães, essa recepção crítica apologética cumpria um papel social: favorecer o surgimento de novos textos. Entretanto, o crítico defende que a imprensa oitocentista deveria apontar com severidade os defeitos que qualquer publicação possuísse:

Hoje, porém, as circunstâncias são outras; o literato cresceu em nome e em ciência, a linguagem da imprensa, senão deve ser acerba, nem por isso deve deixar de ser severa e franca [...] O livro do Sr. Pereira da Silva tem de ser lido pela nossa mocidade, é destinado ao povo. E' (*sic*) de mister pois submetê-lo a um estudo sério, sondar-lhe as perfeições, revelar com clareza

seus defeitos, ver se o fim que o autor levou em mira foi tocado [...] *Plutarco Brasileiro*, ou *Varões ilustres*, a obra do Sr. Pereira da Silva não tentou um trabalho biográfico. Não pretendeu estudar os homens de que se ocupou sob um ponto de vista especial; descreveu o indivíduo em todo o círculo de sua atividade, tratou de sua vida inteira. Fez, pois, biografias. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

Sendo assim, “sondar” as perfeições e as imperfeições de qualquer obra e “ver se o fim que o autor levou em mira foi tocado” é um trabalho árduo e polêmico. Primeiro, porque deduz existir uma “consciência criativa” por detrás de qualquer obra⁹⁴; segundo, porque estabelece um parâmetro diverso: o crítico na leitura do texto apontará os deslizes cometidos numa natureza estética – elementos internos – e histórica – diálogo com a tradição. Seguindo esse raciocínio, Bernardo Guimarães define primeiramente a filiação da obra estudada a um gênero existente, no caso a biografia:

A biografia é um poderoso auxiliar da história; mas não é a história [...] A história deixa o indivíduo á (*sic*) margem, toma a humanidade, rastreia sua passagem pelo espaço e tempo, apodera-se das obras e feitos humanos, estuda a vida das sociedades, sonda com sagacidade os monumentos, interroga os vestígios do passado, e, fundada a verdade dos acontecimentos, não perdida de vista uma só circunstância, um só acidente, examina causas e efeitos e constrói uma vasta cadeia, cujos elos vão-se infundamente anelando uns nos outros. Por ocasião do fato toca acidentalmente no indivíduo. Seu terreno é o dos fatos gerais, de suas leis, causas e resultados. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

A intenção do juízo imparcial, além de ser um objetivo comum aos pretendentes à crítica, em Bernardo Guimarães assinalaria a defesa de uma literatura livre de amarras temáticas – o indianismo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – e de imposições geográficas – não reconhecimento da literatura produzida nas províncias⁹⁵.

Bernardo Guimarães executa etapas diferenciadas durante a investida crítica. A primeira etapa – a conceituação do gênero – diferencia estilisticamente a escrita da biografia da produção da história:

⁹⁴ Como exemplo de consciência criativa na poesia comentada pelo próprio autor, podemos citar a “Filosofia da Composição” de Edgar Allan Poe.

⁹⁵ Em texto escrito na seção “a pedidos” de julho de 1859, do **A Atualidade**, Bernardo Guimarães saudosamente relembra a vida e a obra de João Joaquim da Silva Guimarães. Comenta haver um silêncio na Corte para as produções provincianas, o que tentaria amenizar pela descrição biográfica e pela apresentação de alguns sonetos esquecidos de seu pai.

O estilo da história é severo, grave, majestoso e eloqüente; o da biografia antes de tudo simples, deve brilhar pela singeleza e brevidade. E' assim que a escreveu Plutarco. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

Nesse momento, Bernardo cumpre uma gradação metodológica que pode ser assim resumida: o primeiro passo, como já dissemos, é a conceituação da obra analisada; o segundo momento pertence à historicidade do problema; vem depois, a análise mordaz com apontamentos literários na descrição de escolhas ineficientes; por fim, certas condolências com o criticado.

Cumpridas as duas etapas analíticas, Bernardo aponta as minúcias do objeto analisado. Relaciona problemas de natureza descritiva às questões que envolvem leituras anacrônicas realizadas pelo autor:

Notamos em várias de suas biografias um defeito que nos pareceu bem grave. Muitas vezes vai buscar explicação do procedimento do homem, cuja vida escreve, em idéias que não vogavam na era á que se refere. É um erro bem deplorável querer achar na ordem de idéias de uma época, explicação de fatos de outras eras. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Outro ponto de vista destacado por Bernardo diz respeito aos excessos cometidos por Pereira da Silva na confecção da obra: todos os biografados, sem exceção, teriam levado uma vida de dedicação e apreço pela pátria, ou seja, uma biografia forjada em gabinete:

Quantos varões ilustres encontra a pena do Sr. Pereira da Silva, tantos gênios nas letras, artes, política, nas ciências divinas e humanas. Os maiores homens dos outros países ofuscam-se ante os nossos homens ilustres. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Destaca ainda que o excessivo estilo lingüístico “pomposo” – comumente utilizado – fora anulado por Pereira da Silva, o que seria um mérito louvável, já que o rebuscamento formal é visto como um elemento desestimulador:

O Sr. Pereira da Silva professa em teoria como em prática, o princípio de que cada um deve escrever segundo sua inspiração sem sujeitar-se a essas velhas regras, que prescrevem para cada matéria um estilo apropriado. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Finaliza Bernardo Guimarães com uma avaliação positiva. Após seguir uma escala analítica, conclui que os defeitos da obra não lhe impedem de considerá-la

um belo livro, que deve influenciar a geração vindoura e inspirar o gosto pelas nossas causas, nossos costumes e nossos poetas.

Noutro texto, intitulado “Revista Literária”, publicado em 1 de outubro de 1859, Bernardo Guimarães aponta alguns dos pressupostos que deveriam nortear o trabalho da crítica. Esse estudo possui uma data curiosa, porque é posterior ao polêmico ensaio sobre o Padre Correia, impresso em julho e agosto de 1859.

Os debates suscitados talvez tenham motivado Bernardo Guimarães a publicar esse pequeno texto em que mantém a convicção na perspectiva civilizatória da cultura das letras. Acima disso, o poeta mineiro desenvolve duas idéias principais: a) questiona o silêncio do público e da imprensa no comentário às novas publicações; b) procura estabelecer metodologias coerentes para o estudo da literatura.

Segundo Bernardo, a literatura seria para as gerações vindouras o fiel retrato da época passada. Por isso, assume como missão:

Alentar e promover pelos meios a nosso alcance a cultura das letras em nosso país, procurar vulgarizar o gosto literário por meio de uma crítica franca, imparcial, e sincera, constitui também uma das partes da tarefa que tomamos sobre nossos ombros, quando encetamos a carreira do jornalismo. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

A postura defendida por Bernardo Guimarães segue a esteira das discussões que envolvem a nacionalidade e a missão civilizatória das artes; segundo consta, o menor ou o maior grau de perfeição da literatura sintetizaria o desenvolvimento de um povo⁹⁶. Em seguida enumera o escritor ouro-pretano os diversos preconceitos que a crítica enfrenta:

A crítica na verdade tem contra si terríveis preconceitos. Muitos a olham como a inimiga do gênio, como latidos vãos da inveja e da mediocridade, que se esforça por sustar-lhe os vãos. Os poetas consideram uma profanação, que se ouse submeter ao escalpelo frio e severo da razão suas obras quentes de entusiasmo, palpitantes de inspiração! (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

⁹⁶ Em alguns momentos, esse texto se assemelha àquele publicado nos tempos de academia de São Paulo, principalmente na conceituação apresentada: “falso gosto”, “nação de ontem”, “infância literária”, etc. A articulação analítica e o vocabulário recorrente no período não deixam dúvidas quanto à autenticidade do texto. É um ensaio importante porque reitera, mais uma vez, a valorização das idéias dos homens ilustres provincianos, por isso o transcrevemos e anexamos a este trabalho.

Contrariando aqueles divulgadores da expressão anti-crítica – o belo sente-se e não se explica – o poeta mineiro argumenta:

Como, se o sentimento, submetido à reflexão e ao estudo, não se pudesse transformar em uma idéia distinta e perfeitamente formulada [...] O belo sente-se antes que se possa explicar; os produtos da arte afetam primeiro a sensibilidade e a imaginação, antes que a reflexão deles se apodere e explique a razão porque agradam ou desagradam [...] Reduzido a estes termos o axioma de que falamos, longe de proscriver a crítica, antes a recomenda. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

Bernardo Guimarães termina o ensaio julgando ser a crítica um elemento indispensável para formar e dirigir o gosto literário; além disso, resume pressuposições que seguirá em toda sua carreira artística:

Com o intuito pois de fazer nascer algum interesse mais vivo pelo progresso de nossas letras, sufocadas sob a atmosfera pesada da indiferença, e quase consideradas pelo positivismo da época como a maior das futilidades da vida, começaremos a passar em revista os produtos mais notáveis da nossa literatura nacional contemporânea [...] levados somente pelo culto das letras, e pelo desejo de vê-las prosperar entre nós, aos nossos juízos presidirá sempre a mais completa imparcialidade [...] Não poderemos dar aos nossos trabalhos a harmonia de um todo sistemático, quer quanto à ordem cronológica, quer quanto a qualquer outro ponto de vista sob que possam ser considerados; e assim iremos analisando indistintamente poetas ou prosadores, filósofos e oradores, de mais ou menos recente época. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

O fragmento acima esclarece os princípios seguidos pela literatura de Bernardo Guimarães. O desejo de impulsionar a prosperidade das letras levou-o a compor uma obra irregular, romanesca e poética que não resguardava ninguém⁹⁷. Na sua crítica, a imparcial pretensão analítica estaria vinculada ao afastamento de um “protecionismo” ligado à cultura das letras, ou seja, o ensaísta julgaria uma obra independentemente do modismo europeu vigente – no caso o positivismo que propagava a inutilidade da literatura – e da relação interpessoal – daquela costumeira de “compadre para compadre”, ou laudatória. Assim, o crítico analisaria os textos (bons ou ruins) com o intuito de apontar os defeitos a serem evitados e os modelos a serem seguidos pelas futuras gerações.

Nessa perspectiva, em junho de 1859, Bernardo Guimarães ataca ironicamente a obra **Sátiras, epigramas e outras poesias** do poeta barbacenense

⁹⁷ Podemos citar, por exemplo, a admiração de Bernardo Guimarães por Gonçalves Dias através da publicação de um poema incorporado à primeira edição do **Índio Afonso**; entretanto, essa estima pelo poeta maranhense não o faz eximir-se da crítica aos **Timbiras**. Tal ocorrência condiz com uma atitude crítica equânime.

Padre Correia de Almeida. Trata-se da crítica que rendeu polêmicas, pois obteve reconhecimento e foi divulgada por outros jornais. Foram ao todo três publicações de julho a agosto de 1859, em que aparece um Bernardo Guimarães irônico e reprovador da literatura escrita sem fundamentação teórica. Acusa Bernardo Guimarães o desconhecimento, por parte do Padre Correia, dos preceitos clássicos da sátira e do epigrama; para isso, apresenta uma definição para o gênero, com origem em Horácio, Juvenal e Tolentino.

Nesse sentido e em escala pejorativa, Bernardo Guimarães julga imperfeito o estilo, fracas as idéias, sem coesão os assuntos, impróprias as imagens e as descrições poéticas apresentadas pelo “Grasnador de Barbacena” ou o Padre Correia:

Obedecendo aos hábitos de sua profissão, o grasnador de Barbacena confundiu a crítica literária com homilias: o absurdo de semelhante tentativa é tão óbvio que apenas assinalaremos o equívoco. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Tal artigo rendeu polêmicas na imprensa oitocentista, tendo a resposta sido divulgada pelo **Correio mercantil** com agressões que se aproximaram do ataque pessoal. Tais expressões foram escritas em latim e posteriormente sintetizadas pela publicação de um soneto⁹⁸:

AO MIMOSO POETA BERNARDO GUIMARÃES

Que importa, ó Guimarães, se esse despeito
da vingança mesquinha se não peja,
e ordena que os discípulos não reja
talento que merece alto conceito?

Literato e poeta, bem aceito
tens de ser no porvir, conquanto seja
herdada a infernal seta, que doudeja,
sem jamais atingir teu nobre peito.

Ao gênio deu apreço a idade d'ouro,
na idade azinhavrada hoje encontre
injustiça, se bem que sem desdouro.

Confronto as datas e acho este contraste:

⁹⁸ O soneto foi publicado em **Sátiras, epigramas e outras poesias**, quinto volume, no ano de 1872. Esse poema mostra uma resposta irônica do Padre Correia para os problemas sofridos por Bernardo Guimarães tanto num patamar literário, quanto pessoal. O trecho “tens de ser no porvir” é um reconhecimento da permanência e da importância da literatura de Bernardo Guimarães para a posteridade; entretanto, a “infernal seta que doudeja sem acertar”, mostra a descrição de uma vida errante e custosa, que o poeta Ouro-pretano merecera, segundo o Padre.

era outrora a ciência grão tesouro,
e agora por inútil é mão (*sic*) traste. (PADRE CORREIA, 1872, p. 3).

O Padre Correia possuiu popularidade nos últimos anos do império e publicou vários livros de versos humorísticos e satíricos. Essa fama não foi bem recebida por Bernardo Guimarães que o taxava de prolixo e desconhecedor da sátira clássica:

O Sr. padre Correia ou não se deu ao trabalho de estudar a natureza [d]os processos, o mecanismo e o fim das composições a que de preferência se dedicara, ou então não pôde sujeitar seu espírito às leis que as governam [...] Em todas as suas sátiras, sem exceção de uma só, o Sr. padre Correia falta à condição primordial, à lei suprema deste e outros gêneros de poesia: deixa intactos os assuntos que toma para alimento de sua musa [...] Uma exploração completa da matéria, vistas originais, concepções novas, desenvolvimento da idéia capital, um plano superior na marcha do pensamento, desses que revelam os processos e os recursos dos mestres não distinguem uma só das sátiras do Sr. padre Correia [...] Debaixo da pena do poeta de Barbacena os mais fecundos assuntos tornam-se estéreis como as areias, revestem a natureza do mármore, sobre cuja superfície sua inteligência resvala sem poder penetrar no âmago e revelar a riqueza das veias escondidas. Em suas mãos o mármore eternamente rebelde é sempre uma peça bruta em cujas linhas sua vista turva não descortina a futura estátua. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

A argumentação de Bernardo Guimarães exposta acima teve como fundamento a definição do gênero satírico e epigramático. Expõe o crítico que a sátira e o epigrama possuem vários pontos em comum:

Nascida na Grécia, onde se confundiu com a comédia e armou-se do feroz iambo de Arquíloco a sátira em Roma elevou-se à altura da verdadeira poesia; com Horácio falou uma linguagem elegante e polida; na boca de Juvenal exprimiu a justa indignação de uma alma honesta diante das devassidões de uma sociedade que desabava minada pela corrupção [...] Quem não distingue a sátira da maledicência baixa e vulgar entende que de todos os poemas de curto fôlego é ela o de mais fácil execução. A sátira, porém, tal como a escreveram os grandes mestres, modelada pelos ditames de uma crítica sã, é um escolho de inevitável naufrágio para os maus poetas e uma peça de segura provança para os talentos superiores. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

Comumente Bernardo utiliza sua erudição para justificar o juízo mordaz empregado. É o que se verifica no próximo excerto, no qual o poeta ouro-pretano deixa claros alguns preceitos seguidos principalmente por alguns poemas humorísticos:

Censurar os vícios da época, profligar os costumes reprovados e os hábitos imorais da sociedade, castigar o erro e o preconceito, sondar com mão segura e nuamente revelar as misérias do coração, ferir a vaidade e o

orgulho, ridicularizar práticas desaprovadas pelo bom senso, servir a causa da moral sem matar o interesse da leitura; conseguir tudo isto com espírito e graça, em uma linguagem polida e elegante variando de tom segundo os caprichos do assunto, sem cair no trivial e no baixo, sem ofender a susceptibilidade das almas delicadas e faltar às condições do belo porque sem o belo não há poesia, é por certo tarefa árdua e difícil. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

Dentre as prescrições apresentadas destacamos aquela condizente à ridicularização das práticas desaprovadas pelo bom senso, segundo a qual fora composta o “Elixir do pajé”, em alusão ao romantismo indianista.

Bernardo Guimarães continua salientando a nociva posição da sátira dentro dos gêneros literários; ora ela compõe uma fina e delicada ironia, ora é sarcástica e violenta. Dessa maneira, num momento a sátira possui um ar benevolente, noutro ela “rasga a máscara da hipocrisia”.

Nessa perspectiva, destacamos uma concepção crítica interessante: qualquer gênero literário que não respeitasse os ditames do bom gosto lingüístico automaticamente iria se tornar uma encarnação das maledicências da taverna, isto é, seria visto como literatura marginal, secundária. Essa concepção é coerente com a circulação clandestina – na forma de folhetos – das produções erótico-humorísticas de Bernardo Guimarães.

Ainda, na crítica às **Sátiras, epigramas e outras poesias**, Bernardo Guimarães inquieta-se com o vocabulário grosseiro e as idéias repugnantes desenvolvidas pelo Padre Correia:

Dictérios de *cabaré*, *gíria* de arrieiro e frases que o homem polido jamais repetirá em sociedade de gente limpa, conspurcam cada uma das páginas da obra que examinamos. (GUIMARÃES, 1859, p. 3).

Tudo isso leva Bernardo Guimarães a ofender a Musa do Padre Correia, concluindo que ela “grasna” e não entoa os mais delicados sopros da harmonia. Essa aproximação animalesca ridiculariza os versos do padre, rebaixando-o a níveis de escrita amadora:

A sua musa não tem os acentos delicados, essa harmonia, sem a qual tudo é possível, menos a poesia. A sua musa não canta, grasna [...] É difícil encontrar uma prosa má tão dissonante, tão áspera, tão férrea como os versos do poeta de Barbacena [...] Dentre as palavras que lhe ocorrem para exprimir um pensamento, o Sr. padre Correia escolhe ordinariamente a mais dura e baixa. (GUIMARÃES, 1859, p. 3).

O rebaixamento das composições satíricas do Padre Correia em níveis ínfimos de expressão leva-nos a compreender que provavelmente haveria um problema pessoal entre os letrados:

Se a vulgaridade da idéia, a sordidez do pensamento, se a trivialidade dos conceitos, a insipidez, e a dissonância do verso fossem os grandes dotes do cultor das musas, o Sr. padre Correia seria o maior poeta do mundo. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

A afirmativa do fragmento acima está de acordo com o preceito básico da ironia: fazer entender o contrário do que se afirma; entretanto, o “fazer entender o contrário” estaria ligado a uma inversão do padrão de valorização do literário, algo impossível de ser realizado.

A resposta do Padre Correia para a crítica de Bernardo Guimarães foi publicada por outros jornais cariocas⁹⁹ e não tivemos tempo de localizá-la, portanto, o que nos restou foi salientarmos os dizeres teóricos imersos na mordacidade irônica que declinava para a ridicularização/rebaixamento da obra comentada.

A segunda crítica literária unanimemente atribuída ao poeta mineiro é aquela destinada aos **Timbiras** de Gonçalves Dias¹⁰⁰. É um artigo longo escrito em quatro partes, publicados, respectivamente, nos dias 08, 15, 26 e 31 de outubro de 1859. Nesse ensaio, Bernardo Guimarães mostra interesse para a arte da poesia ao debater:

- a) A legitimidade do feitio classicizante – e da linguagem lusitana – adotada pelo poeta indianista.
- b) O demasiado prosaísmo estilístico que, segundo Bernardo, estaria próximo da prosa e não da poesia.

Em síntese é a metrificação e o estilo que interessam ao crítico mineiro. Para compor sua análise recorre a Antonio Feliciano de Castilho, no **Tratado de metrificação portuguesa**, de 1851:

⁹⁹ Sabemos por informações de outro texto inédito e sem assinatura, publicado na seção “a pedidos” de 20 de agosto de 1859, que a resposta do Padre Correia de Almeida foi publicada pelo **Correio Mercantil**. Armelin Guimarães (2006) dá como certa a autoria desse texto anônimo para Bernardo Guimarães. Curiosamente, o sujeito textual desse ensaio coloca-se num plano diferenciado, isto é, apresenta-se como neutro “apaziguador”, cujo mérito foi ter lido a crítica publicada pelo **A Atualidade** e a resposta apresentada pelo Padre; entretanto, a neutralidade do redator do texto se desfaz uma vez que sai em defesa de Bernardo Guimarães, o que amplia a possibilidade de o mesmo ter sido composto pela pena do poeta mineiro.

¹⁰⁰ Diz Sílvio Romero (1949) que Bernardo Guimarães foi sempre contrário ao indianismo e por isso criticou Gonçalves Dias.

Como mui judiciosamente observa o Sr. A. F. de Castilho, o metro tem duas propriedades mui distintas entre si – a harmonia, e a melodia. – A harmonia é a consonância imitativa da frase, é a analogia do som com a idéia, é a onomatopéia. A melodia é essa cadência bem marcada e musical do verso, essa bem compassada e fluente construção, que caracteriza principalmente os versos de Bocage. Filinto, que não é fluente e melodioso, como Bocage, produziu prodígios de harmonia métrica. A sua ode ao – *Estro* –, além de ser um modelo de riqueza e vigor de linguagem, é admirável de harmonia métrica. O Sr. Castilho, na – *Noite do Castelo* – e nos – *Ciúmes do Bardo* – possui ambas essas qualidades em grau eminente. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Como se vê, uma das questões importantes para Bernardo Guimarães é o ajustamento formal do verso à idéia nele expressa. Essa pressuposição coloca as composições indianistas brasileiras como obras “fora do lugar”, já que a linguagem lusitana e purista não estariam adequadas às descrições da população americana:

O estilo do Sr. Gonçalves Dias nos Timbiras é quase sempre prosaico, frio, descorado; sua dicção enleada e obscura, sem precisão, nem vivacidade [...] Dir-se-ia que o Sr. Gonçalves Dias em sua linguagem só visa à pureza clássica; entretanto é esse mesmo cuidado que ele toma de pautar o seu estilo pelas formas de Filinto, Garrett e Alexandre Herculano, que mais prejudica a sua obra, e lhe tira todo o tom de uma verdadeira e espontânea inspiração. Essa linguagem, que tanto folgamos de ver nos fastos e nos contos de Filinto Elísio, ou nas páginas brilhantes do *Eurico*, parece-nos imprópria, mal cabida e anacrônica no meio das florestas virgens da América. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Defende Bernardo Guimarães a incorporação literária das modificações sofridas pela língua portuguesa do Brasil, o que possibilitaria versos mais ricos, elegantes e flexíveis. Continua o poeta mineiro que descrever o indianismo com linguagem puritana de Portugal, é o mesmo que vestir com armaduras de cavaleiros antigos os índios, primitivos habitantes do Brasil.

José Américo Miranda (2003), no ensaio “Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias”, embora discorde do juízo destinado para os **Timbiras**, afirma que Bernardo Guimarães tentou, de maneira isolada, criar em nosso meio intelectual uma crítica literária viva e polêmica. Essa assertiva é confirmada pelo próprio Bernardo Guimarães em tom despretensioso:

Quando nos propusemos a fazer esta análise crítica das obras de nossos autores nacionais contemporâneos, não tivemos em vista por forma alguma fazer dissertações, nem nos submetemos a um plano regular e premeditado. Vai ao correr da pena, e conforme a associação de idéias mais ou menos caprichosa, que no momento se nos oferece ao espírito.

Não queremos propriamente *escrever*, mas conversar com os nossos leitores, porque julgamos que esta forma que adotamos em nossos escritos, facilitando—nos a enunciação de nossos sentimentos e idéias, inspirará mais interesse ao leitor. Por isso ninguém repare, se nestes entretenimentos reina toda a franqueza, desleixo e abandono de uma conversação familiar; ninguém estranhe também se não os sobrecarregamos de todo o ouropel da erudição, se não fazemos contínuas alusões aos vultos proeminentes da moderna literatura européia, se a cada passo não falamos em Goethe, Schiller, Klopstock, Heine, Byron, etc., se não invocamos em nosso auxílio a cada momento a autoridade de Schlegel, Villemain, Planche, e outros. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

A “associação de idéias mais ou menos caprichosa”, numa linguagem próxima de uma “conversa” informal é um recurso utilizado por Bernardo Guimarães para ampliar o possível público leitor romântico, embora saibamos que esse mesmo público era composto pelos magistrados, estudantes e pelas mulheres. O pedido de perdão para a não erudição do texto é somente uma fina ironia, já que em vários momentos recorre aos trabalhos de letrados estrangeiros para justificar seus juízos.

No desenvolver do ensaio, Bernardo Guimarães defende ainda a elegância que pode existir em versos aparentemente simples e reitera a importância da união entre a estrutura formal e a expressão poética fidedigna. Terminada essa defesa, o crítico cita os seguintes versos dos **Timbiras**: “Doce poeira de aljofradas gotas,/ Ou pó sutil de perolas desfeitas”.

Para o poeta mineiro, tais versos representam uma inconcebível transgressão do bom gosto e até do bom senso, pois onde já se viu poeira doce? No mínimo seria algo inconcebível para qualquer paladar. Dessa maneira, o exemplo seria apenas um “enchimento” às refinadas expressões rebuscadas do poeta maranhense.

Conclui o poeta que o estilo de Gonçalves Dias é em geral fraco, prosaico, sem vivacidade e sem cor, por isso julga os **Timbiras** um texto medíocre. Assim, Bernardo Guimarães suscita um ponto interessante:

O poeta vendo seus *cantos* geralmente aplaudidos, sem que se lhes fizesse a menor censura, e sem que deles se fizesse escolha, sendo, que muitos deles são inteiramente destituídos de mérito, e estão ao par, e mesmo abaixo dos *Timbiras*, vendo seu nome apregoado como o de um poeta original, grande e de primeira força, assentou, que tudo quanto caísse do bico de sua pena, era belo, era precioso. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Os demasiados aplausos da crítica encomiástica conduziram os nossos escritores a produzirem obras ao correr da pena, o que novamente contribuiria para uma estagnação artística:

Assim escreveu um poema ao *correr da pena*, e lançou-o ao público [...] Não sabemos, que impressão tem feito; mas parece-nos que tem sido pouco lido; porém todos o reputam bom, porque é obra do Sr. Gonçalves Dias. (GUIMARÃES, 1859, p.3).

Bernardo Guimarães solicita desculpas pela franqueza de linguagem e demonstra acreditar no serviço prestado às letras nacionais com essa atitude transparente:

Releve-nos o autor esta franqueza de linguagem; usando dela julgamos fazer um serviço às letras pátrias, e ao próprio autor, a quem talvez a falta de crítica, e as lisonjas exageradas da imprensa, fazendo-o criar demasiada confiança em seu próprio talento, atiraram na senda do mau gosto. (GUIMARAES, 1859, p.3).

Por fim, Bernardo elogia o talento de Gonçalves Dias, colocando-o acima de qualquer desvio momentâneo de estilo:

[...] Que importa porém tenha sido mal sucedido esse poema? Em compensação o fértil e brilhante talento do Sr. Gonçalves Dias pode nos dar ainda mais de um chefe de obra. (GUIMARAES, 1859, p.3).

Outro ensaio pertinente e interessante é intitulado “Junqueira Freire, inspirações do Claustro”; nele, o crítico Bernardo Guimarães tece considerações elogiosas para a pena de Junqueira Freire, poeta falecido à flor da idade;

Mais alto ainda ecoa esse protesto na harpa do poeta nas seguintes admiráveis estrofes: [...] Ah! morra o coração, gérmen fecundo/ De mil tormentos! /Desfaleçam-se as fibras; espedacem-se/ Os filamentos./ Isenta de paixões, - de amor, ou ódio/ Surja a razão./ Não obedeça escrava aos sentimentos/ Do coração./ Torne-se o coração lâmpada extinta/ Cinza no lar./ E deixe, que a razão veleje livre/ Em largo mar. (Guimarães, 1859, p.3).

Seguindo a imparcialidade crítica pretendida, Bernardo Guimarães também aponta imagens vagas, comparações infelizes, excessivas metáforas e alegorias obscuras nas **Inspirações do Claustro**, o que define com o conceito de *galimatias*.

O *galimatias* é uma espécie de anfiguri, isto é, um verso em que há a aproximação de imagens vagas, confusas e inteligíveis, que mesmo parecendo dizer algo, nada significa. Conforme Bernardo Guimarães, haveria uma proximidade entre o gongorismo e o *galimatias*, recursos amplamente utilizados por poetas como Gonçalves Dias e Porto Alegre.

Prossegue o crítico mineiro com uma alfinetada para o imponente poeta Gonçalves Dias, ao apontar um defeito de metrificação de Junqueira Freire:

Talvez a razão, porque o alaúde de Junqueira Freire somente vibra sons ásperos e secos, esteja na linguagem, e na metrificação. Em sua dicção Junqueira Freire parece empregar de preferência palavras duras, e sua metrificação é sempre pesada, e monótona. N'este ponto Junqueira Freire mostrou-se discípulo aproveitadíssimo do Sr. Gonçalves Dias, a quem parece ter tomado por modelo em estilo, e versificação; - foi o exemplo que perverteu-lhe o gosto. (GUIMARÃES, 1859, p.2).

Para Bernardo Guimarães, produzir um verso é escrever em linguagem harmoniosa e musical. O verso, assim, seria um meio termo, um limiar entre a palavra cantada e a palavra falada. Se o poeta não alcança esse fim, seu texto soa como um instrumento desafinado. Para justificar o raciocínio apresenta uma afirmativa em tom de aforismo:

Há muita gente que pensa que a poesia está toda nas imagens, e nos pensamentos, que as palavras são mero acidente, e de pouca importância. É um engano. **O sentimento poético é mais comum, do que se pensa; o talento de exprimi-lo é que é bem raro.** Se assim não fora, os exímios poetas formigariam, e era preciso que o Parnaso fosse muito fértil em louros para coroar tantas fronteiras. (GUIMARÃES, 1859, p. 2, grifo nosso).

Segundo Bernardo Guimarães, ninguém compreenderia a poesia se a não sentisse dentro da alma, caberia ao poeta transmitir através dos sentidos os mistérios do coração humano.

Para obter sucesso na empreitada o poeta deveria conhecer o arranjo métrico, o instrumento da transmissão poética por excelência; sendo assim, Bernardo Guimarães disserta apontando “verdades” incontestáveis na confecção artística:

O poeta verdadeiramente inspirado pinta, e canta; sem sons e cores não há verdadeira poesia [...] As cores estão nos pensamentos e nas imagens - os sons nas palavras [...] Conclui-se portanto que o desdém da forma, do arranjo simétrico e harmonioso das palavras, importa um crime de lesa poesia, por que importa o desprezo dos sons, que constituem um dos meios mais poderosos de que a imaginação se serve para transmitir as impressões, que sente [...] Isto que dizemos não se refere unicamente ao verso; também a prosa tem sua harmonia, sua acentuação melodiosa, e musical [...] Muitos escritores, cujas idéias adejam pelas regiões da mais elevada inspiração poética, não têm querido submeter-se ao jugo do metro, e da rima; citaremos para exemplo Fenelon, Rousseau, Chateaubriand; porém sua linguagem, suposto não seja cadenciada com aquele compasso rigoroso, e simétrica disposição do verso, é sempre melodiosa, e modulada

segundo certas regras, que só o estudo, o bom gosto, e a reflexão sabem inspirar [...] Se pois a fluência musical dos sons é uma qualidade, que deve caracterizar a boa prosa, que impressão nos deve causar o verso duro e desagradável? O verso é um meio artificial de tornar a linguagem mais sonora, e por meio de uma impressão agradável aos ouvidos, transmitirmos nossas idéias e sentimentos de um modo mais vivo, de maneira que se imprimam mais fortemente na memória [...] Estas verdades, que julgamos incontestáveis, parece andarem hoje demasiado esquecidas ou desconhecidas. (GUIMARÃES, 1859, p. 2).

O modo pelo qual o crítico mineiro dá valor à linguagem sonora liga-se à descrição imagética que valoriza nas composições artísticas. Nesse sentido, critica no ensaio intitulado “A Nebulosa, poema do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo”, justamente as comparações vagas, sutis e exageradas do texto. Nessa seqüência aponta ironicamente problemas nas imagens criadas por Macedo, que utilizara excessivamente uma linguagem rebuscada e de metáforas ociosas.

O que há de mais importante nesse estudo é, mais uma vez, a consciência criativa – ironia romântica – de Bernardo Guimarães, que julgava prestar um serviço aos poetas e literatos, convocando-os para uma discussão franca e sincera¹⁰¹:

Desculpe-nos o Sr. Macedo o tom de franqueza e de severidade de nossas censuras; a vista da profunda indiferença, que reina entre nós pela cultura das letras, **julgamos fazer um serviço aos poetas e literatos chamando ao campo da discussão o mérito de suas obras**. Se acaso esses nossos pobres escritos são lidos, e conseguem despertar algum interesse pelos produtos da nossa literatura pátria, a *Nebulosa* será mais procurada, e lida com mais atenção, e cuidado; e não faltará campeão, que se incumba de mostrar a improcedência de nossas censuras. Pela nossa parte teríamos grande prazer, se as víssemos por alguém vitoriosamente repelidas [...] O poema do Sr. Macedo já foi qualificado pela hábil pena de um jornalista, que também é poeta e literato distinto, - *como um dos mais belos poemas dos tempos modernos*. Mas esse juízo, proferido dogmaticamente, não foi desenvolvido nem justificado. Que prazer para nós, que gloria para o Sr. Macedo, e para as letras brasileiras, se ele for agora confirmado!... (GUIMARÃES, 1860, p. 3, grifo nosso).

Em decorrência dessa crítica, Bernardo Guimarães foi afastado definitivamente do grupo literário hegemônico da Corte carioca. O influente Macedo não gostara nada da crítica recebida e por influência política impediu o poeta mineiro de apresentar no teatro municipal, em 1860, o seu drama já pronto, **A voz do pajé**.

Nos anos seguintes, Bernardo Guimarães publicou em outros periódicos literários, ora uma crônica, ora um poema. Sua atividade crítica foi interrompida pelo retorno do poeta ao estado de Goiás, como juiz substituto.

¹⁰¹ Bernardo Guimarães ao procurar incitar discussões a respeito da criação literária utiliza-se dos recursos comuns à ironia retórica, em que pontos de vista serão defendidos por partidos opostos.

Nos textos analisados até o momento notamos em Bernardo Guimarães uma atitude contestadora, num posicionamento definido pela proximidade com aquele previsto pela ironia. Tal comportamento teve, em alguns momentos, o intuito de questionar a veracidade das escolhas estilísticas dos autores analisados; em outros, o objetivo de contrapor perspectivas em prol da construção de uma literatura brasileira heterogênea.

A desconstrução irônica dos processos constitutivos da literatura romântica na crítica bernadina foi seguida por suas composições poéticas sutis e mordazes, como veremos a seguir.

4. SUTILEZAS E MORDACIDADES NA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES

A produção poética de Bernardo Guimarães apresenta-se variada do ponto de vista do gênero – sátira, paródia, poemas líricos –, do estilo – influência de versificação de Castilho com preferências lingüísticas do português brasileiro –, e do tema – ironia aos clichês românticos, aos costumes e à condição de artista no século XIX.

Na maioria de seus escritos, não se apresenta o nosso poeta como um fingidor. Qualquer que seja o sujeito literário por ele assumido, a identificação com o “eu” empírico é sempre possível de ser estabelecida. Assim, a ironia em Bernardo Guimarães refletia sua singular presença na literatura brasileira.

Em meio a uma produção em que impera um projeto de nação centralizado nos letrados do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro fluminense, algumas composições de nosso escritor não deixariam de refletir o ambiente romântico circundante, quer pelo tom melancólico dos versos, quer pela consciência crítica que incentivaria o surgimento de uma literatura com características peculiares.

Antonio Candido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, presume que uma tendência localista e outra cosmopolita regem as manifestações literárias brasileiras. Essa dialética estabelece uma integração gradativa das experiências individuais com os modelos herdados da tradição européia; assim, o que produzimos de mais perfeito em personalidades literárias representa um momento de equilíbrio entre a tendência local e a geral.

Em outro ensaio, publicado em livro com o título de **O Romantismo no Brasil**, Antonio Candido (2002) comenta ter sido comum na atividade crítica do século XIX o apontamento equivocado de estruturas “autênticas brasileiras” na caracterização de ritmos da poesia italiana e imagens da poesia portuguesa. O engano ocorreu porque o nacionalismo romântico tendeu, em quase todos os momentos, para um excessivo apreço por originalidade. A transposição cultural realizada no Brasil das leis e costumes portugueses, com o tempo, ajustou-se às peculiaridades nacionais, compondo assim os traços definidores de uma literatura brasileira.

Bernardo Guimarães não cometeu os equívocos dessa crítica que ansiava uma “originalidade” para as letras pátrias; acima de tudo, procurou ele defender uma recorrência à tradição portuguesa da metrificação, compondo um pensamento/comportamento consciente do necessário “ajustamento” dos modelos europeus à realidade nacional¹⁰².

Paulo Prado (2002), em **Retrato do Brasil**, sintetiza a poesia romântica em dois vocábulos: morte e amor. Para o ensaísta, os versos “tristes” e a melancolia do povo – traço caracterizador do brasileiro – se fecham num círculo vicioso em torno dos poetas românticos. Obviamente, essa concepção apenas reitera o descrédito no desenvolvimento de um povo mestiço:

Quase todos os nossos poetas desse tempo morreram moços e tiveram o pressentimento dessa fatalidade. Morte e amor. Os dois refrãos da poesia brasileira. O desejo de morrer vinha-lhes da desorganização da vontade e da melancolia desiludida dos que sonham com o romanesco na vida de cada dia. E fisicamente fracos pelo gasto da máquina nervosa, numa reação instintiva de vitalidade, procuravam a sobrevivência num erotismo alucinante, quase feminino. Representavam assim a astenia da raça, o vício das nossas origens mestiças [...] Viveram tristes, numa terra radiosa. (PRADO, 2002, p. 85).

Curiosamente, as primeiras poesias de Bernardo Guimarães eram melancólicas, mas a origem desse estro poético parece dever-se à influência de Chateaubriand, possivelmente na obra **O Gênio do Cristianismo**¹⁰³. Além dessa obra, repetidas vezes Bernardo Guimarães cita outro texto do escritor francês que muito admirava, **Os Natchez**:

À sombra das florestas americanas quero cantar as melopéias da solidão, tais como ainda não foram escutadas por ouvidos mortais: quero narrar vosso infortúnio, Ó Natchez! Ó nação da Louisiana da qual nada mais resta do que a lembrança [...] E tu, luminar das meditações, astro das noites, sê para mim o astro de Pindo! (CHATEAUBRIAND, 1989, p. 9).

¹⁰² Bernardo Guimarães foi fiel à tradição portuguesa da métrica, porém, ele defendia um ajustamento da linguagem brasileira às existentes técnicas de versificação.

¹⁰³ Nesse momento deixemos o próprio Chateaubriand enunciar: “Falta falar de um estado de alma que, segundo nos parece, ainda não foi devidamente observado: é aquele que precede o desenvolvimento das paixões, quando as nossas faculdades, vigorosas, ativas, intactas, mas reprimidas se exercem apenas sobre si mesmas, sem finalidade nem propósito. Quanto mais os povos avançam na civilização, mais este estado de melancolia das paixões aumenta, porque acontece então uma coisa lamentável: o grande número de exemplos que se oferecem, a enorme quantidade de livros que tratam do homem e dos seus sentimentos proporcionam conhecimento, mas não experiência. A impossibilidade de qualquer fruição gera o desengano; restam ainda os desejos, mas só se têm desilusões. A imaginação é rica, abundante e maravilhosa; a existência, pobre, árida e desolada [...] a amargura que este estado de espírito infunde à vida é inacreditável”. (CHATEAUBRIAND *apud* GOMES, 1992, p. 67).

A eloquência e a melancolia da descrição de uma nação desaparecida convergem com a perspectiva poética do poeta mineiro que estréia com um livro, sobretudo melancólico: **Cantos da Solidão**, de 1852. Nesse livro tudo é triste e vago, como se vê em um dos primeiros poemas, intitulado “Prelúdio”:

Tristes flores sem viço! – mas um resto
Inda conservam do suave aroma
Que outrora enfeitiçou-nos.

Quando o presente corre árido e triste,
E no céu do porvir pairam sinistras
As nuvens da incerteza,

Só no passado doce abrigo achamos
E nos apraz fitar saudosos olhos
Na senda decorrida; (GUIMARÃES, 1959, p. 16).

No excerto, a tristeza poética alcança quietude num passado longínquo e sereno; talvez, no melhor estilo romântico, na infância perdida. Todavia, Bernardo Guimarães mostra indícios das pressuposições críticas difundidas na perigrafia textual, em que defende uma necessária preocupação do artista em despertar a sensibilidade do leitor. Para Bernardo Guimarães um “bom” poeta seria aquele que conseguisse tocar o coração do leitor com um verso harmonioso – construído conscientemente com técnicas de versificação –; nesse sentido, muitos teriam a sensibilidade própria necessária para a manifestação da poesia, mas poucos seriam os verdadeiros poetas.

Bernardo Guimarães reconhece na melancolia a condição principal para a contemplação natural e poética do mundo; por isso, a elevação e a divinização feminina no romantismo lacrimajante cede lugar a uma louvação amorosa da aurora:

Rósea filha do sol, eu te saúdo!
Formosa virgem de cabelos d'ouro,
Que prazenteira os passos antecedes
Do rei do firmamento,

Em seus caminhos flores despargindo!
Salve, aurora! - quão donosa surges
Nos azulados topos do oriente
Desfraldando o teu manto aurirrosado!
Qual cândida princesa
Que em desalinho lânguida se erguera
Do brando leito, em que sonhou venturas,
Tu lá no etéreo trono vaporoso

Entre cantos e aromas festejada,
Sorrindo escutas os melífluos quebros
Das mil canções com que saúda a terra
O teu raia sereno. (GUIMARÃES, 1959, p.19).

O poeta que alcança o berço acolhedor da natureza grandiosa consegue a serenidade necessária à existência. Tal concepção coloca em plano diferenciado – secundário – o tratamento do amor feminino romântico; no poema “Primeiro sonho de amor”, o sujeito poético descreve uma donzela pensativa e triste, seria por amor? Não, a tristeza se dá pela passagem da perda da inocência. O tema amoroso é ambíguo, podendo remeter tanto para a decepção (amorosa), quanto para a perda da inocência no amor carnal, como para a consciência da construção¹⁰⁴:

Que tens, donzela, que tão triste pousas
Na branca mão a fronte pensativa,
E sobre os olhos dos compridos cílios
O negro véu desdobras?

[...]

Agora acordas do encantado sono
Da descuidada prazenteira infância,
E o anjo dos amores
Em torno meneando as plumas d'ouro,
Teu seio virginal com as asas roça;
E qual macia brisa, que esvoaça
Roubando à flor o delicado aroma,
Vem roubar-te o perfume da inocência!.. (GUIMARÃES, 1859, p. 28).

O “perfume” perdido da candura realiza-se com uma imagem curiosa: a comparação dos sonhos de amor a róseos vapores que enfeitam o risonho horizonte; a singeleza imagética é decomposta quando o poeta alerta que:

São vagos anelos... mas ah! Quem te dera
Que nesses teus sonhos de ingênuo cismar
A voz nunca ouvisses, que vem revelar-te
Que é tempo de amar.

[...]

Pois sabe, ó donzela, que as nuvens de rosa,
Que pairam nos ares, às vezes encerram
Tormenta horrorosa. (GUIMARÃES, 1959, p.29).

¹⁰⁴ A consciência criativa do poeta mineiro valoriza o processo de comunicação da obra literária, conferindo ao leitor/receptor uma importância no processo de constituição de sentido do texto. Essa ironia romântica ora provocava o riso, ora apontava ideologias divergentes dos grupos hegemônicos fluminenses.

O “tempo de amar” com a possibilidade da “tormenta horrorosa” descreve não apenas a possibilidade de sofrimento, – algo inerente a qualquer atividade amorosa – mas também compreende uma desmistificação do amor “platônico” romântico. Se Álvares de Azevedo na **Lira dos Vinte Anos** deixou explícita a dualidade da poesia e do poeta romântico – idealístico e carnal –, Bernardo Guimarães sutilmente sugere uma erotização da musa, possibilitando assim, uma outra leitura.

A possibilidade de novas significações ratifica a preocupação do poeta mineiro com os artifícios de composição da obra literária; a nosso entender, a possível ambigüidade dos versos despertaria atenção dos leitores estudantes sem afastar o público que desejaria uma poesia “justa”, “santa” e “bela” (MAGALHÃES, 1836, p. 1).

Outro poema importante do mesmo livro é “O Devanear de um céptico”¹⁰⁵; usualmente, esse poema é caracterizado como uma composição próxima da lírica byroniana da dúvida. Ao que tudo indica não se restringe a apenas isso; trata-se, igualmente, de um animoso diálogo bíblico com o “Eclesiastes”. Nele, a filosofia e todas as ciências da sabedoria são inoperantes face à dúvida da frágil e finita existência humana:

Decifrado o mistério inescrutável
Do teu ser, e dos seres que te cercam?
Em vão teu pensamento audaz procura
Arrancar-se das trevas que o circundam,
E no ardido vôo abalançar-se
Às regiões da luz e da verdade; (GUIMARÃES, 1959, p. 40).

As ilusórias regiões do conhecimento são o veículo propulsor da busca da “verdade” do sujeito poético que esbarra com o mito da criação divina:

Se o verbo criador pairando um dia
Sobre a face do abismo, a um só aceno
Evocava do nada a natureza,
E do seio do caos surgir fazia
A harmonia, a beleza, a luz, a ordem,
Por que deixou o espírito do homem
Sepulto ainda em tão profundas trevas,
A debater-se neste caos sombrio,
Onde embriões informes tumultuam,
Inda aguardando a voz que à luz os chame? (GUIMARÃES, 1959, p. 41).

¹⁰⁵ Já dissemos que Manuel Bandeira vangloria e promove à condição de imponência esse texto, cujo mérito reside numa construção modelar para o romantismo reflexivo (1996).

A reação contra as “trevas” do pensamento humano faz do sujeito poético um ser inútil que busca incessantemente a luz do conhecimento, encontrando apenas decepção e silêncio:

Mas num dia fatal encosto à boca
A taça da ciência; — senti sede
Inextinguível a crestar-me os lábios;
Traguei-a toda inteira, — mas encontro
Por fim travor de fel; — era veneno,
Que no fundo continha, — era a incerteza!
Oh! desde então o espírito da dúvida,
Como abutre sinistro, de contínuo
Me paira sobre o espírito, e lhe entorna
Das turvas asas a funérea sombra!
De eterna maldição era bem digno
Quem primeiro tocou com mão sacrílega
Da ciência na árvore vedada,
E nos legou seus venenosos frutos... (GUIMARÃES, 1959, p. 41).

A presença de trechos bíblicos nos versos constitui uma inversão da concepção romântica de Gonçalves de Magalhães: em nosso autor a religião no romantismo estaria atrelada à negatividade e à frustração; em Magalhães, a religião/moral impulsionaria os cânticos dos autores brasileiros e seria o fim de toda produção poética.

A discordância relativamente à perspectiva estética estimula o poeta mineiro a criar, em “Devanear do cético”, um sujeito poético que se vê na impossibilidade de certeza, esbravejando clamores para os astros e planetas: “onde está Deus?” Sem resposta, continua sua caminhada e suplica aos sábios que nada conseguem responder. Assim, o sentimento que surge é a profunda descrença na filosofia:

Filosofia, dom mesquinho e frágil,
Farol enganador de escasso lume,
Tu só geras um pálido crepúsculo,
Onde giram fantasmas nebulosos,
Dúbias visões, que o espírito desvairam
Num caos de intermináveis conjecturas.
Despedaça essas páginas inúteis,
Triste apanágio da fraqueza humana,
Em vez de luz, amontoando sombras
No santuário augusto da verdade.
Uma palavra só talvez bastara
P’ra saciar de luz meu pensamento;
Essa ninguém a sabe sobre a terra!... (GUIMARÃES, 1959, p. 43).

De fato, se as verdades eternas são inconcebíveis para a razão humana, qualquer atitude do homem face ao mistério seria falha; é nesse sentido que o

poema de Bernardo Guimarães estabelece uma discussão com o “Eclesiastes” bíblico. A “ilusão, pura ilusão! Tudo é ilusão” (Ecl 1,2), sentença máxima do texto da sagrada escritura, resulta da incompatibilidade existente entre o desejo infinito humano de querer “saber” e a limitação imposta pelo corpo efêmero e pela vontade superior divina. Essa precária condição leva o sujeito a pairar num mundo de incertezas onde qualquer verdade é parcial e qualquer realidade é complexa: “tudo é penoso, difícil de o homem explicar” (Ecl 2, 16). Assim, esse desejo de conhecimento da essência das coisas levaria à frustração, pois, tanto o homem sábio quanto o insensato possuem o mesmo destino: a morte¹⁰⁶, ou seja, o vazio existencial.

Seguindo essa perspectiva, os últimos versos do poema de Bernardo Guimarães procuram resposta no silêncio da tumba ou numa outra existência, espécie de ressurreição cristã:

Em vez de abrir-se para a luz perene,
Fossem na eterna escuridão do nada
Para sempre apagar-se... — mas quem sabe?
Quem sabe se depois desta existência
Renascerei — p’ra duvidar ainda?!... (GUIMARÃES, 1959, p. 45).

Nesses fragmentos o que se percebe é a fatalidade dos acontecimentos; a possibilidade de uma nova vida para o poeta estaria atrelada a uma nova oportunidade para duvidar, diferentemente do “Eclesiastes” em que, independentemente das adversidades e das contrariedades da existência, o corpo irá perder-se no pó da terra e o espírito sempre retornará ao Criador.

O remanescente poético de **Cantos da Solidão** nos poemas “No meu aniversário”, “Visita à sepultura de meu irmão”, “Desalento” e “À sepultura de um escravo” confirmam o tom melancólico de toda a obra. A recorrência das palavras: “dúvida”, “destino”, “esperança” e “descrença” tem um bom eco nas epígrafes de Lamartine, Victor Hugo, Camões e Dutra e Mello.

Já no livro **Inspirações da Tarde** prevalece uma continuidade temática e estilística nos poemas que tendem para uma preocupação métrica e imagética muito intensa. A imagem poética é o ponto forte da lírica de Bernardo Guimarães,

¹⁰⁶ No poema de Bernardo Guimarães a dúvida deve-se à limitação da finita consciência humana; no “Eclesiastes”, a concepção teleológica é positiva porque a morte conduziria o espírito novamente ao criador; assim, ambos os textos apresentam uma reflexão cíclica que se diferencia pelo negativismo da poesia de nosso autor: “Renascerei — p’ra duvidar ainda?!”.

notavelmente aquela que se aproxima das exuberâncias naturais. É recorrente a imagem do sol no entardecer, sugerindo uma concepção deprimida da existência. Parece-nos que a contemplação poética de Bernardo Guimarães não é aquela repleta de metáforas confusas de um Junqueira Freire, nem mesmo é a imagem forte e superabundante de um Gonçalves Dias indianista¹⁰⁷; trata-se da união da contemplação lírica com uma inspiração melancólica advinda da sensibilidade humana; em outras palavras, seria a descrição da admiração natural rigorosamente metrificada numa íntima convivência com as feições essencialmente humanas:

Em vão a tarde neste sítio expande
 Seus raios amorosos;
 Em vão murmura a viração fagueira
 Nesses vergeis saudosos.
 É ermo o vale, e a senda da colina
 De relva se cobriu;
 E cismando sozinha a virgem bela
 Ninguém, ninguém mais viu.
 Um tufão arrancou do prado ameno
 A flora dos sonhos meus;
 E levando-a nas asas transplantou-a
 Para os jardins de Deus.
 Cessai, cessai, lembranças saudosas
 De um tempo já volvido!
 Ah! não mais me embaleis co'as vãs imagens
 De um sonho esvaecido!(GUIMARÃES, 1959, p. 70).

A solução para a melancolia e a negatividade parece ser uma atitude lírica joco-séria, como procuraremos mostrar a seguir.

4.1 A produção joco-séria

Vagner Camilo (1997), seguindo uma percepção apresentada por Antonio Candido, evidencia que a poética de Bernardo Guimarães vai da sátira e do humor ligeiro até o riso extremo de perversão e sadismo. Apresenta-nos o estudioso o seguinte esquema analítico:

¹⁰⁷ Aparentemente, Bernardo Guimarães foi fiel em sua produção literária às concepções que empregou para criticar/ironicamente os poetas Junqueira Freire e Gonçalves Dias.

1. O primeiro grupo dos poemas de Bernardo Guimarães é marcado pelo tema impessoal e pela intenção satírica composta por um humor ligeiro e praticada conforme o modelo de Álvares de Azevedo.
2. O segundo momento é condicionado pelo culto à Musa secreta, isto é, aos textos condizentes com uma temática subversiva e libertina.
3. O terceiro é centralizado apenas no poema “A Orgia dos duendes” e segue a trilha do *humor noir* e do riso grotesco.
4. O quarto grupo é o das composições em que Bernardo Guimarães é tido como mestre: o *nonsense* e o bestialógico.

Esse estudo de Vagner Camilo (1997) configura-se como uma excelente abordagem comparatística do humor romântico; leva em consideração para análise alguns prefácios e um texto, até então inédito em livro, de Bernardo Guimarães (“Reflexões sobre a poesia brasileira”). Todavia, deixa a desejar na pesquisa em fontes primárias, principalmente daquelas referências da crítica do poeta ouro-pretano, publicadas no **A Atualidade**. Tentando cobrir esse hiato analítico, procuramos identificar um viés de organicidade e coerência que perpassaria por todas as produções de Bernardo Guimarães.

Acreditamos tê-lo encontrado na consciência criativa do poeta mineiro. A preocupação estilística e temática – que pressupunha a fundamental democratização do acesso à arte e a necessária inspiração nas tradições populares –, discordava da não valorização da atividade literária produzida nas províncias. Isso levou Bernardo Guimarães a ter uma atitude irônica e desmistificadora em relação aos grupos hegemônicos que centralizavam o “saber” artístico literário.

A “cena” social e política do contexto romântico brasileiro propiciou ao nosso autor a utilização da ironia – seguindo a conceituação de Linda Hutcheon – como elemento contestador. Assim, a grande maioria dos seus textos detém “marcas” de emprego do recurso irônico, seja em relação ao contexto, seja num diálogo “entre-textos”, como temos visto nesta análise.

Sinteticamente, a atitude irônica de Bernardo Guimarães poderia ser definida pela sutileza e pela mordacidade. Poemas como “O nariz perante os poetas”, “À saia balão”, “Ao charuto (ode)” “Ao meu aniversário”, “Sirius”, “Dilúvio de papel”, “Minha rede”, “Ao cigarro”, “À moda”, “Hino a preguiça” e “Orgia dos duendes” comporiam o primeiro grupo; “Elixir do pajé” e “Origem do mênstruo” se encaminhariam para o

segundo. Os bestialógicos e os versos de *nonsense* configurariam um grupo a parte¹⁰⁸.

Quanto à crítica literária do **A Atualidade** poderíamos colocá-la num pêndulo que ora se deslocaria para um tom suave, ora para um agressivo.

Sobre “Orgia dos duendes”, Olavo Bilac teceu elogios, denominando-a de composição “engraçadíssima”. Nesse poema, Bernardo Guimarães une estrutura rítmico-melódica a uma imagem viva e grotesca de alguns seres que povoam as tradições orais populares dos povos americanos – no folclore – e dos europeus – na descrição do sabá.

Conforme Laura de Mello e Souza, a freqüente presença do fenômeno milenar da bruxaria, em povos distantes de seu substrato cultural, atesta a perpetuação de certas modalidades de funcionamento do espírito humano; nesse sentido, a historiadora testemunha a circulação da “Orgia dos duendes” em forma de cantiga na província de Minas Gerais até meados do século XX (1993)¹⁰⁹.

Laura de Mello e Souza aproxima o poema de um quadro de Goya, “*Dos viejos comendo sopas*”; para a historiadora, mesmo não mencionando o personagem central do texto, Bernardo referencia um rito próximo do sabá das bruxas. A reunião de figuras asquerosas próprias da noite num banquete sobrenatural, regada a antropofagia e a feitiçaria, estabeleceria um elo na tradição portuguesa do mito e do rito próprios da bruxaria. Já o zoomorfismo característico do sabá convive no texto com os recônditos humanos do incesto e da antropofagia, revelando, assim, traços assombrosos da cultura popular.

Há no poema ainda uma tensão entre a comédia e a tragédia: os personagens são descritos de maneira caricatural e risível, embora saibamos que todos ali estão por terem praticado atos maléficos e trágicos:

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,

¹⁰⁸ Sendo Bernardo Guimarães considerado mestre e precursor do bestialógico no Romantismo paulista, encontramos-nos diante da necessidade de tecer um comentário: os poemas dessa natureza possuem uma característica comum ao conjunto poético e crítico do poeta, o feitiço cômico, embora o bestialógico também possa ser compreendido como uma forma de anti-discurso ao academicismo e à lógica do senso comum.

¹⁰⁹ O fato de Bernardo Guimarães ter sido um músico bissexto pode confirmar a existência de uma partitura musical composta pelo poeta. Informação disponível em: <<http://www.geocities.com/paulopes.geo/bernardo.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2007.

Que afinal meus extremos pagou;
 Meu marido, fervendo em furores
 De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,
 E ansiosa quis vê-los quebrados,
 Meu marido piquei em pedaços,
 E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco
 Eu vivi, bela e nobre condessa;
 E por fim entre as mãos do carrasco
 Sobre um cepo perdi a cabeça. (GUIMARÃES, 1992, p. 37).

Laura de Mello e Souza conclui que a “Orgia dos duendes” chama atenção para a ambigüidade entre o sagrado e o demoníaco, o desvelamento do lado oculto humano com o cruzamento das diversas culturas brasileira e européia.

Vagner Camilo buscou exaustivamente identificar e contextualizar a “Orgia dos duendes” com o mistério da noite. Para os “românticos a noite estava vinculada ao domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do inconsciente liberto em sonho” (CAMILO, 1997, p. 159), diz o crítico, buscando enquadrar o poema dentro da prática literária ocidental; desse modo, confirma existir nele, uma tradição inaugurada por “*Walpurgisnacht*”, pelo Fausto de Goethe, que se estende por Victor Hugo, Gautier e Espronceda. Para Camilo, a linguagem simples, imagens fortes e a métrica perfeita estão em sintonia com o *humour noir*:

Distante das inovações estilísticas, do estilo *sintético-ideogrâmico*, como diriam os interpretes mais balizados de Sousândrade, Bernardo faz uso, sim, de uma linguagem simples e direta, mas em perfeita sintonia com o jogo ambíguo instituído pelo humor, que mal esconde, sob a aparência do puro gracejo, um fundo de horror e perversidade. O que temos aqui é algo mais próximo do que os franceses denominam de *humour noir* e no qual Friedrich bem reconheceu certas “radicalizações da teoria do grotesco de Victor Hugo”. (CAMILO, 1997, p. 171).

Haroldo de Campos (1969) aponta traços característicos do poema que o aproximariam de “Taturema” de Sousândrade e de algumas composições de Gonçalves Dias. Basílio de Magalhães (1926) confirma ser a “Orgia dos duendes”, uma paródia do ritmo do “O Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias.

Estruturalmente, a “Orgia dos duendes” é composta no sonoro verso do anapesto¹¹⁰; esse recurso métrico cadencia o poema num constante ritmo frenético:

¹¹⁰ Conforme Vagner Camilo (1997), o anapesto foi um verso muito utilizado durante o romantismo e foi empregado na criação de hinos, por exemplo, do Hino à Bandeira.

Meia-NOLte soOU na floREStá
No reLÓgio de Sino de PAU; (GUIMARÃES, 1992, p. 31)¹¹¹.

Além da sonoridade, podemos destacar o imaginário em torno da meia-noite. A zero hora sempre esteve presente em textos fantásticos do século XIX para intensificar o mistério de qualquer enredo; na “Orgia dos duendes”, a reunião das almas perdidas, dos seres amaldiçoados e repugnantes durante a madrugada ornava a visão grotesca do ritual comandado por uma velha bruxa:¹¹²

E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau.

Lobisome apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,
Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo
Que saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas. (GUIMARÃES, 1992, p. 31).

Os preparativos para a folia sintetizam a primeira parte – do total de cinco escritas em estrofes de quatro versos – da “Orgia dos duendes”. Após a reunião dos seres pútridos, o ritual festivo alia-se a acontecimentos ridículos:

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.
Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,
Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro. (GUIMARÃES, 1992, p. 32).

A terceira parte da “Orgia dos duendes” representa o momento em que os personagens confessam os motivos que lhes impuseram a condição de seres asquerosos:

¹¹¹ O grifo empregado nas palavras do poema é para demarcar visualmente a cadência do verso.

¹¹² Conceituamos o grotesco conforme Kayser (1986) no comentário a respeito de Schlegel: “é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo”. (KAYSER, 1986, 56).

TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

[...]

GETIRANA

Por conselhos de um cônego abade
Dois maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.

GALO-PRETO

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.

[...]

ESQUELETO

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

[...]

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

[...]

CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei c'um aceno;
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno.

[...]

LOBISOME

Eu fui rei, e aos vassallos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar. (Guimarães, 1992, p. 37-38).

Notamos no longo trecho uma peculiaridade: todos os personagens amaldiçoados pertencem à elite religiosa ou aristocrática, não há a presença de

cidadãos humildes. Seriam os homens simples abençoados por Deus? Se a sagrada escritura, no novo testamento isso nos afirma, Bernardo também nisso acredita¹¹³.

A inserção da “Orgia dos duendes” na tradição européia é comparada por Irineu Eduardo (2006) a “*La ronde du Sabbat*” de Victor Hugo:

Sem que se recuse a presença fundadora do texto goethiano no poema bernardino, ao contrário, aceitando como válida a possibilidade de ele ser uma espécie de caixa de pandora dos vícios humanos postos em páginas literárias, há na literatura satânica outro texto com o qual a “A orgia dos duendes” guardaria importante intertextualidade. Trata-se do poema *La ronde du sabbat*, de Victor Hugo, escrito em 1826 [...] É evidente o diálogo com o poema francês, apesar das diferenças formais que o poeta brasileiro cuida de elaborar. Hugo monta o seu poema em duas partes contínuas, a primeira com uma única estrofe, com quarenta e dois versos alexandrinos, e a segunda com dez estrofes, de nove versos em redondilha menor, intercalados por estrofes de refrão, formadas por dois versos cada uma delas e, ao final, uma quadra de versos alexandrinos. Bernardo havia dividido o seu poema em cinco partes, com a estrofação em quadras. O ritmo do poema do sabá é ditado pelo refrão, na orgia, pelo magnífico arranjo métrico, anotado acima. (IRINEU EDUARDO, 2006, p. 116).

Uma outra semelhança, no desfecho dos poemas, une o texto de Victor Hugo e a “Orgia dos duendes”: nesta, a noite surge e termina com a festa, exterminando qualquer resquício do ocorrido; prova disso é a irônica passagem da virgem a cismar de amores:

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores. (GUIMARÃES, 1992, p. 41).

Em Victor Hugo é Satã quem antecipa a chegada da aurora com a pronúncia da cabalística palavra: abracadabra! Dito isso, amanhece, a luz clareia a tenebrosa sala dos túmulos e os mortos repousam nos devidos lugares.

Outras perspicazes análises de “Orgia dos duendes” nunca mencionaram a relação entre o poema de Bernardo Guimarães e um outro de seu irmão, o Padre Araxá, intitulado a “A voz do Chirú”. Esse texto, publicado em primeiro de março de 1864, no **A Atualidade**, não pertence à coletânea publicada em **Novas Poesias**, de

¹¹³ A condenação de personagens pertencentes a uma elite aristocrática, religiosa e fidalga – com a exclusão de cidadãos camponeses –, é uma tradição com raízes no teatro medieval de Gil Vicente.

1876. É um acontecimento curioso porque Bernardo Guimarães reúne alguns poemas do seu pai¹¹⁴ e do irmão publica apenas dois; entretanto, declara ter modificado os manuscritos e confessa ter copiado alguns dos versos:

Não devo terminar sem fazer aqui pública restituição de umas lindas estrofes, que roubei a meu finado irmão. Elas figuram neste volume no começo de uma poesia minha, que tem por título - Não queiras morrer. Entre os poucos papéis aproveitáveis, que deixou, deparei o rascunho das oito ou nove estrofes, de que me apropriei, e a que o autor parecia querer dar seguimento. Achando-as lindíssimas e perfeitamente aplicáveis ao assunto, de que eu tinha de tratar, servi-me delas como de uma epígrafe, a que dei mais amplo desenvolvimento. (GUIMARÃES, 1959, p. 408).

Uma vez confirmada por Bernardo Guimarães a alteração de alguns manuscritos e a apropriação de alguns versos, contextualizamos a “Orgia dos duendes” numa tradição literária familiar: a estrutura e o tema – anapesto e folclore – desse texto seria similar ao poema do irmão, o padre Araxá:

Já nas matas Tupã se escondeu;
Noite escura começa a descer;
O macuco piou não demora
Curupira nos campos correr.

Urutão solitário não tarda,
Como um triste gemendo de dor
Alto grito arrancar lastimoso,
Feio grito de agouro e de horror.

É de noite que a gente assustada
Vê medonho luzir *Mboytatá*;
É de noite que o tigre esfaimado
Traíçoeiro seu bote vos dá. (ARAXÁ, 1864, p. 3).

Além da idêntica construção métrica, outro ponto que aproxima os dois poemas está centrado no registro de personagens folclóricos – *Mboytatá* descrito acima é uma cobra de fogo que povoa o imaginário riograndense – pertencentes à cultura oral popular.

¹¹⁴ Quanto à confecção de personagens bichos com voz ativa na “Orgia dos duendes”, podemos lembrar o “Apólogo”, poema de João Joaquim da Silva Guimarães, pai de Bernardo: “Veado/ Vós sabeis que o leão tem altos brios;/ Tem hora de serão./ Se está bem farto, /Outra presa não faz. Se está doente,/ É pacífica ovelha./ “Sigamos todos juntos à ribeira./ Certo o leão está em um dos casos,/ Vamos, antes que o lobo, ou tigre, ou fome/ Aqui no mate a todos.” (GUIMARÃES, 1959, p. 417). Ambos os textos lembrariam a tradição literária portuguesa do riso em torno de bichos. Ver Mário Martins, na obra **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos**; há ainda, nessa obra, uma referência alusiva a sátira das danças macabras. Em tais histórias, a morte funcionaria como aquela que surge através de um riso macabro que tira de seu trono os reis, as rainhas e os sacerdotes, igualando-os num mesmo plano.

O poema saudosamente lembra um tempo glorioso; o velho Chirú clama os *guris* – crianças em guarani – a reunirem-se em frente à fogueira para espantarem os perigosos animais noturnos e ouvi-lo contar:

Recolhei-vos *Guris*¹¹⁵, neste mato,
Vinde todos aqui, rodeai-me;
Acendei a fogueira que apaga,
Nesta rede depois embalai-me.

Embalai-me, *Guris*, nesta rede,
Que o *Chirú* vai seu tempo lembrar,
Um *Chirú* que já viu tantas luas,
Quantas cousas vos pode contar! (ARAXÁ, 1864, p. 3).

A sequência do poema mostra um ponto de convergência entre o texto e outra produção de Bernardo Guimarães: trata-se do desfecho voltado para a impossibilidade de mudança da situação conflitante. Se, no “Devaneio do céptico”, o poeta se vê num marasmo causado pela não certeza das coisas, na “Voz do Chirú” o sujeito poético se vê incapaz de tomar qualquer atitude, daí o choro derramado durante o embalo na rede:

Ai, *Guris*, noutro dia eu vos falo,
Que hoje a dor não me deixa falar:
Oh! Deixai-me sozinho na rede,
Que preciso, desejo chorar... (ARAXÁ, 1864, p. 3).

A questão da negatividade e da frustração inevitável são características recorrentes da lírica de Bernardo Guimarães; além disso, a preocupação imagética descritiva de nosso autor está sempre entrelaçada a uma acentuada preocupação métrica. Assim, a liberdade romântica da criação poética estaria condicionada à consciência criativa: o que exclui qualquer possibilidade de um fazer poético descuidado.

Tal feitiço estilístico se reflete na composição do poema “O Nariz perante os poetas”. Esse texto é de uma ironia sutil para a linguagem e os clichês românticos.

Primeiramente, a leitura do poema coloca-nos diante de uma referência pouco poética no sentido tradicional. Tal atitude funciona como um deslocamento do fazer artístico recorrentemente cantado pela poesia romântica:

¹¹⁵ Guri, rapaz na língua Tupi: corresponde a piá do guarani, e também é usado na campanha do Rio Grande.

Cantem outros os olhos, os cabelos
 E mil cousas gentis
 Das belas suas: eu de minha amada
 Cantar quero o nariz. (GUIMARÃES, 1992, p. 73).

O *eu* do poema começa, ironicamente, por anunciar a sua particularidade frente ao fazer artístico; lista uma série de clichês próprios do romantismo lacrimajante para marcar depois a sua diferença:

Os dentes são pérolas,
 Os lábios rubis,
 As tranças lustrosas
 São laços sutis
 Que prendem, que enleiam
 Amante feliz;
 É colo de garça
 A nívea cerviz;
 Porém ninguém diz
 O que é o nariz
 Beija-se os cabelos,
 E os olhos belos,
 E a boca mimosa,
 E a face de rosa
 De fresco matiz;
 E nem um só beijo
 Fica de sobejo
 Pro pobre nariz;
 Ai! pobre nariz,
 És bem infeliz! (GUIMARÃES, 1992, p. 73).

Após a enumeração das figuras habitualmente descritas no romantismo e a constatação da injustiça, o poeta compara o nariz a um Sultão e às riquezas do oriente:

Sultão feliz, em seu divã sentado
 A respirar perfumes,
 De bem-aventurado ócio gozando,
 Não tem inveja aos numes.

[...]

Nariz, nariz, já é tempo
 De ecoar o teu queixume;
 Pois, se não há poesia
 Que não tenha o seu perfume,
 Em que o poeta à mãos cheias
 Os aromas não arrume,
 Por que razão os poetas,
 Por que do nariz não falam,
 Do nariz, pra quem somente
 Esses perfumes se exalam? (GUIMARÃES, 1992, p. 74-75).

A ascensão em importância da capacidade olfativa do nariz é uma estratégia empírica de justificativa para o intento artístico/irônico do poeta. Aparentemente, essa sua forma constituiria um método científico de descrição; entretanto, a sua continuidade indica uma postura irônica que demonstra existir uma consciência criativa a verificar uma “impossibilidade” bipartida: seria “impossível” transformar o nariz em matéria poética, assim como aceitar pacificamente os excessos metafóricos da estética vigente:

O nariz de meu bem é como...óh! céus!...
 É como o quê? por mais que lide e sue,
 Nem uma só asneira!...
 Que esta musa está hoje uma toupeira.
 Nem uma idéia
 Me sai do casco!...
 Ó miserando,
 Triste fiasco!!
 Se bem me lembra, a Bíblia em qualquer parte
 Certo nariz ao Líbano compara;
 Se tal era o nariz,
 De que tamanho não seria a cara?!...

[...]

Pois bem!... Vou arrojá-me pelo vago
 Dessas comparações que a trouxe-mouxe
 Do romantismo o gênio cá nos trouxe,
 Que pra todas as cousas vão servindo;
 E à fantasia as rédeas sacudindo,
 Irei, bem como um cego,
 Nas ondas me atirar do vasto pego,
 Que as românticas musas desenvoltas
 Costumam navegar a velas soltas. (GUIMARÃES, 1992, p. 76-77).

A ironia sutil desse poema passa da tentativa de novas formas de expressão à ridicularização dos abusos da escola romântica; o deslocamento do eixo temático é mero recurso estilístico lúdico que provoca o riso revelador de incongruências.

Isso nos faz crer que Bernardo Guimarães, no contexto romântico, vai além dos limites tradicionais e apresenta uma consciência criativa que, através da ironia, ora esbraveja contra as pressuposições estéticas ideológicas da Corte fluminense, ora aponta novos caminhos temáticos/estilísticos para a poesia brasileira:

Em que sítios te pus, amor, coitado!
 Meu Deus, em que perigo?
 Se a ninga espirra, pelos ares saltas,
 E em terra dás contigo.
 Estou já cansado, desisto da empresa,
 Em versos mimosos cantar-te bem quis;

Mas não o consente destino perverso,
 Que fez-te infeliz;
 Está decidido – não cabes em verso,
 Rebelde nariz.
 E hoje tu deves
 Te dar por feliz
 Se este versinhos
 Brincando te fiz. (GUIMARÃES, 1992, p. 78).

Essa consciência do fazer artístico durante a atividade recreativa – “brincando te fiz” – para um texto publicado em 1858, no Rio de Janeiro, possibilita-nos compreender qual seria o alvo da sutil ironia bernardina: os poetas fluminenses com os excessos e inadequações lingüísticas e metafóricas da escola romântica.

Além dessa ironia aos processos da poesia romântica, devemos notar também, com Vagner Camilo (1997), que o nosso poeta faz ainda sátiras de costumes, procedimento amplamente utilizado nos jornais da época. Exemplos são “A saia balão” (1859) e “À moda” (1878), em que o poeta ridiculariza a vestimenta feminina – por consequência, expande a crítica às mulheres –, reprovando a praticidade da saia-balão e ridicularizando a moda marcada pelos excessos de tecidos e penteados¹¹⁶.

Para a sua crítica, o poeta faz uma comparação desses exageros com a singeleza da roupagem clássica:

Nunca escondas teu gesto peregrino,
 E da estreita cintura o airoso talhe,
 E as graças desse teu porte divino,
 Nesse amplo detalhe
 De roupas, que destroem-te a beleza
 Dos dons de que adornou-te a natureza¹¹⁷.
 De que serve entre véus, toucas e fitas,
 Ao peso dos vestidos varredores,
 De marabouts, de rendas e de flores
 Tuas formas trazer gemendo aflitas,
 A ti, que no teu rosto tão viçosas
 De tua primavera tens as rosas?...
 Pudesse eu ver-te das belezas gregas,
 Quais as figuram mármore divinos,

¹¹⁶ Notamos no jornal **O Carapuceiro**, em 1832, uma crônica chamada “A moda”; nesse texto, o Padre Lopes Gama ridiculariza o universo frívolo feminino, colocando como condição primeira para a sua importância o crivo da razão. Outra alusão importante é a ilustração contida no **Cabrião**, de 02 de Dezembro de 1866; nele, identificamos uma equiparação da indumentária feminina com um pavão reproduzido junto dos dizeres: “o Cabrião espera que, desta vez, a moças não se hão de zangar, pois que foi escolhida a mais bela das aves para o termo de comparação”. (CABRIÃO, 1866, p. 5).

¹¹⁷ Nesse verso há uma discordância estilística entre a edição do poema impressa no **A Atualidade**, de 18 de julho de 1859, e aquele presente nas **Poesias eróticas e satíricas de B.G.**, organizadas por Duda Machado; trata-se do trecho: “De roupas, que destroem-te a beleza” por “De vestes, que te roubam a beleza”.

Na túnica gentil, não farta em pregas,
 Envolver teus contornos peregrinos;
 E ver dessa figura, que me encanta,
 O altivo porte desdobrando a aragem
 De Diana, de Hero, ou de Atalanta
 A clássica roupagem!... (GUIMARÃES, 1992, p. 85).

A sátira ferina de costumes direciona-se para a maledicência quando o poeta deseja que a saia-balão – representante da inconstância da moda – permaneça nos porões sendo corroída por ratos e traças:

Balão, balão, balão! - fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças,
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão. (GUIMARÃES, 1992, p. 85).

Vinte anos depois de impresso, esse poema recebeu uma retificação interessante; ironicamente, Bernardo Guimarães pediu perdão por ter sido perverso com a vestimenta da moda:

Balão, balão, balão, perdão te imploro,
 Se outrora te maldisse,
 Se contra ti em verso mal sonoro
 Soltei muita sandice.
 Tu sucumbiste, mas de tua tumba
 Ouço uma gargalhada, que retumba. (GUIMARÃES, 1992, p. 129).

Para o poeta, a nova moda em voga era pior do que o antigo estilo. As longas caudas dos vestidos e os extravagantes penteados colocariam a mulher num estado de imobilidade tendente ao ridículo:

Onde estão os meneios graciosos
 De teu porte gentil?
 O nobre andar, e os gestos majestosos
 De garbo senhoril?...
 Abafados morreram nessa trouxa,
 Que assim te faz andar cambeta e coxa.

E a fronte, a bela fronte, espelho d'alma,
 Trono do pensamento,
 Que com viva expressão, turvada e calma,
 Traduz o sentimento,
 A fronte, em que realça-se a beleza
 De que pródiga ornou-te a natureza,

Tua fronte onde está?... Teus lindos olhos
 Brilhar eu vejo apenas
 Na sombra por debaixo de uns abrolhos
 De aparadas melenas...
 Ah! modista cruel, que por chacota
 Te pôs assim com cara de idiota. (GUIMARÃES, 1992, p. 132).

A alfinetada de Bernardo Guimarães para o modismo brasileiro nas letras nacionais é expandida, nos dois poemas comentados, para o universo social feminino; por conseguinte, temos um poeta que utiliza a ironia para questionar valores considerados inadequados. Tal atitude condiz com a crítica ao Padre Correia, a respeito da função do gênero satírico na sociedade.

Outros quatro poemas compõem um apreço pelo ócio e pelos objetos que remetem ao estado de repouso criativo: “Ao charuto”, “Minha rede”, “Ao cigarro” e “Hino à preguiça”.

No primeiro e no terceiro temos uma louvação dos caracteres calmantes de dois adereços sociais utilizados freqüentemente no meio estudantil: o charuto e o cigarro. O charuto, para o poeta, seria tão importante que poderia afastar países de Guerras:

Quem dera ao velho Mário um bom cachimbo
 Que lhe abrandasse as sanhas,
 Para Roma salvar, das que sofrera,
 Catástrofes tamanhas! (GUIMARÃES, 1992, p. 88).

A capacidade pacificadora da fumaça pode ser entendida como uma estratégia de purificação, uma vez que o incenso é utilizado como um bálsamo sagrado em ritos religiosos; poderiam sair daí experiências extra-corporais interessantes:

Vai-te, alma minha, embarcar-te nas ondas
 Desse cheiroso fumo,
 Vai-te a peregrinar por essas nuvens,
 Sem bússola, nem rumo.

Vai despir no país dos devaneios
 Esse ar pesado e triste;
 Depois, virás mais lépida e contente,
 Contar-me o que lá viste. (GUIMARÃES, 1992, p. 88)

Nesse sentido, ao purificar o ambiente e remeter o poeta para vãos imaginativos inspirados, caberia ao cigarro cumprir um papel social importante: ser o acompanhante ideal de qualquer classe social.

És do bronco sertanejo
 Infalível companheiro;
 E ao cansado caminheiro
 Tu és no pouso o regalo;
 Em sua rede deitado
 Tu sabes adormentá-lo.
 Tu não fazes distinção,
 És do plebeu e do nobre,
 És do rico e és do pobre,
 És da roça e da cidade.
 Em toda a extensão professas
 O direito de igualdade. (GUIMARÃES, 1992, p. 128).

O cigarro e o charuto seriam, assim, sinônimos de “igualdade” social. Tal concepção sistematizada no conjunto da obra de Bernardo Guimarães ratifica sua defesa da democratização do acesso à arte. Se levarmos em consideração a quase unanimidade de publicação dos poemas irônicos sutis em jornais, podemos supor que eles serviram de “ponte” ou de “incentivo” para a captação de novos leitores/admiradores da poesia brasileira, não importando o sexo, a condição econômica e a formação “acadêmica”.

Se Bernardo Guimarães, assim, provoca o riso, é inegável também o fato de que experimenta meios distintos de criação artística que interessem a públicos diferenciados, já que essa liberdade romântica e a inserção de poemas nos periódicos possibilitaram a propagação de um catecismo estético: criação heterogênea em português brasileiro com fins utilitários de democratização dos bens artísticos.

Em “Minha rede” e “Hino a preguiça”, identificamos um personagem sujeito às provocações do ócio; o repouso aproximaria o poeta das benevolências divinas:

Mas amigos, em mim crede;
 Esta rede
 Foi um presente divino;
 Esta rede é encantada;
 Uma fada
 Me a deu em troco de um hino.

Minha rede sonolenta,
 Vai mais lenta,
 Vai-me agora embalando;
 Enquanto o suave sono

De teu dono
Sobre os olhos vem baixando. (GUIMARÃES, 1992, p. 125).

Até aqui, notamos um Bernardo Guimarães imerso nos valores estéticos do romantismo, principalmente aqueles direcionados para a liberdade de composição artística. Relativamente à criação poética, compreendemos que os poemas sutis funcionam como uma força criadora que através da ironia – do riso, da sátira – liberta o homem do mundo sensível transportando-o para um estado pleno de consciência criativa.

Contextualizadas com o próprio período, tais produções poéticas de Bernardo Guimarães se afastam das coerções advindas de regras fixas dos modelos clássicos. A língua e o estilo tendem à sátira de costumes e à crítica à estética vigente.

Em “Dilúvio de papel¹¹⁸” ou “Sonho de um jornalista Poeta” Bernardo Guimarães constrói um sujeito poético acometido por um delírio criativo ante as amarras da imprensa periódica. Tal fato pode ser entendido em consonância à própria crise do autor empírico, na breve passagem pelo **A Atualidade**. Em face disso, o longo poema narrativo expõe a questão da inserção social do poeta à atividade regular e monótona de redator-jornalista; fato esse que dissimula a inspiração e/ou o trabalho poético, criando uma linguagem retórica sem nenhum valor literário. Ressaltemos um trecho do poema, em que a musa questiona o poeta a respeito de seu ofício:

Te afrouxa a mente, e te anuvia o senso,
E as flores desprezar de tua aurora,
Ricas promessas de um porvir imenso?
Nossos vergéis floridos
Tocas por este lúgubre recinto,
Onde os dias te vão desenxabidos
Em lânguido marasmo;
Onde se esvai de quase todo extinto,
O fogo do sagrado entusiasmo,
Onde estás a criar cabelos brancos
Na lide ingloriosa

¹¹⁸ Reconhecemos, mais uma vez, um diálogo bíblico existente nos textos de Bernardo Guimarães: dilúvio seria um castigo divino para limpar a terra dos corruptores e viciosos; entretanto, para efetivar a punição um Deus teve que eleger um homem – modelo – responsável pelo repovoamento da terra. No poema, a musa amaldiçoa o poeta com um dilúvio de jornais e é surpreendida pela astúcia e pela capacidade de transformação humana: o fósforo, invenção científica, acabaria com tudo através de um terrível incêndio provocado pelo próprio homem/escritor. Nos dois exemplos o objeto de destruição e salvação se resume ao sujeito humano; no primeiro toda a humanidade, no segundo os poetas.

De alinhavar a trancos e a barrancos
Insulsa e fria prosa! (GUIMARÃES, 1992, p. 102).

A resposta do poeta à musa enfurecida pelo desprezo recebido parte de uma inadequação existente entre a vida moderna – representada pelas conquistas da ciência e pela rapidez das transformações – e à inspiração e tranquilidade necessárias para a produção artística, o que estaria ligado à não adaptação da musa – inspiração – ao contexto atual da escrita artística nos jornais:

“Não vês que o tempo assim perdes embalde,
Que tuas imortais nobres canções
Entre os rugidos, abafadas morrem,
Dos rápidos vagões?” (GUIMARÃES, 1992, p. 106).

No poema, há uma reflexão apurada condizente à realidade secundária das artes, principalmente da literatura brasileira do século XIX. Destaca o poeta que apenas as atividades econômicas possuem destaque e representatividade em terras americanas:

Neste país de ouro e pedrarias
O arvoredado de Dáfnis não medra;
E só vale o café, a cana, o fumo
E o carvão de pedra.

[...]

Esse ofício, que ensinas, já não presta;
Vai tocar tua lira em outras partes;
Que aqui nestas paragens só têm voga
Comércio, indústria e artes. (GUIMARÃES, 1992, p. 102).

Essa constatação declinante da impossibilidade de atuar/sobreviver com a atividade propriamente literária, intelectual, perpassa o século XX, o que ocasiona a cooptação de intelectuais/escritores para o serviço público, como mostrou Sérgio Micelli, na obra: **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**.

A publicação desse poema insere-se num contexto em que a atividade de imprensa ainda não era regularmente circunscrita na sociedade, o que, segundo Brito Broca, ocorre por volta de 1875 com a profissionalização desse ofício, a partir de um desenvolvimento substancial da grande imprensa (1991). A leitura desses versos de Bernardo Guimarães revela o seu descontentamento com a atividade de redator/escritor na imprensa do século XIX. Para o nosso autor, a ocupação nos

jornais praticada por românticos como Alencar e Macedo era uma atividade artisticamente pouco produtiva.

Em síntese, “Dilúvio de papel” é um poema irônico que coloca alguns dos problemas constantemente aludidos por Bernardo Guimarães na perigrafia textual: a linguagem demasiadamente erudita, a rigidez da forma e a morbidez dos escritos literários são discutidos através de uma estratégia centrada numa negação: há nesses e noutros poemas irônicos um “desfazer”, cuja peculiaridade reside na consciência criativa verificada também no “Nariz perante os poetas”, na “Orgia dos duendes” e na “A moda”.

Além disso, podemos citar um poema importante, “Ao meu aniversário”, de 15 de agosto de 1859: nele encontramos um Bernardo Guimarães humorístico que constrói um auto-retrato textual repleto de biografemas:

Cansado de vagar por este mundo
Sonhando um paraíso,
De atroz sarcasmo às vezes pelos lábios
Lhe doudejava um riso.

Não foi o fado que o tornou tão triste;
A própria natureza
Já desde o berço lhe entornara n'alma
O gérmen da tristeza.

E nos lábios dos outros muitas vezes
Risos brotar fazia
De prazer jovial, que dentro d'alma
O triste não sentia. (GUIMARÃES, 1992, p. 92).

Quando o sujeito poético de Bernardo Guimarães não reproduzia o próprio sujeito empírico, encontrava-se pedindo clemência pelo calor infernal carioca do século XIX:

Por que tanto flagelas com teus fogos
A triste humanidade?
De um povo que em suores se derrete
Por que não tens piedade? (GUIMARÃES, 1992, p. 96).

É interessante notar que a diversidade da temática irônica dos poemas sutis de Bernardo Guimarães convive com um grupo a parte: os bestialógicos. Paulo Franchetti considera serem essas composições a contribuição mais autêntica do poeta ouro-pretano à literatura brasileira:

[...] Guimarães foi o mestre incontestado do "bestialógico" poético:

E lá pelos pólos, de gelo abrasados,
Eu vi Napoleão
Puxando as orelhas ao fero Sansão,
E um lindo mancebo de nobre feição
Brincando entre as pernas do rei Salomão... (FRANCHETTI, 1987, p.6).

Franchetti destaca a ausência da intenção satírica desse conjunto de poemas; o poeta procuraria apenas um efeito cômico obtido pela junção de nomes, situações e atitudes "aleatoriamente rimadas":

Quando as fadas do ostracismo,
Embrulhadas num lençol,
Cantavam em si bemol
As trovas do paroxismo,
Veio dos fundos do abismo
Um fantasma de alabastro
E arvorou no grande mastro
Quatro panos de toicinho,
Que encontrara no caminho
Da casa do João de Castro. (GUIMARÃES, 1992, p. 141).

Recorrendo à perigrafia textual, encontramos na crítica para Junqueira Freire um importante conceito: *galimatias*. Para Bernardo Guimarães o *galimatias* é uma espécie de estilo cheio de imagens vagas, confusas e ininteligíveis; aparentemente, tal recurso parece dizer algo, mas na verdade nada significa. Haveria entre o *galimatias* e o anfiguri uma proximidade no tratamento do *nonsense*:¹¹⁹

Quando Horácio foi à China
Vender sardinhas de Nantes,
Viu trezentos estudantes
Reunidos numa tina.
Mas sua pior mofina,
Quem mais causou-lhe aflição,
Foi ver de rojo no chão
Noé virando cambotas
E Moisés calçando as botas
Do filho de Salomão. (GUIMARÃES, 1992, p. 149).

¹¹⁹ O **vocabulário de poesia** de Raul Xavier afirma que o anfiguri e o *nonsense* são estrofes de cunho popular.

Nesse sentido, Antonio Candido acredita que por meio do anfiguri – composição em prosa ou verso com sentido absurdo (1998) – a poesia pantagruélica instituiu um novo espaço poético, em que uma lógica própria convive dentro do universo do absurdo. Bernardo Guimarães, ao introduzir o bestialógico na Faculdade de Direito de São Paulo, como atesta Antonio Candido, mostra-se um escritor versátil com grande capacidade poética de improvisação:

Diga-me cá, meu compadre,
Se na sagrada escritura
Já encontrou, porventura,
Um Deus que tivesse madre?
Não se pode ser o Deus-Padre,
Nem tão pouco o Filho-Deus;
Só se é o Espírito-Santo,
De quem falam tais judeus.
Mas esse mesmo, entretanto,
De que agora assim se zomba,
Deve ser pombo, e não pomba,
Segundo os cálculos meus. (GUIMARÃES, 1992, p. 143).

O poema acima é intitulado “Parecer da comissão de estatística a respeito da freguesia da Madre-Deus-do-Angu” e sintetiza uma ironia para a falta de significado de um nome. As associações e freguesias religiosas eram repartidas por Minas Gerais e outros estados; talvez, por isso, o término burlesco necessite da opinião de um padre:

E, portanto, aqui vai uma emenda,
Que tudo remenda:
Vai aqui oferecida
Uma emenda supressiva:
Suprime a madre, que é viva,
Fica o angu, que é comida.
A comissão – convencida
Pelos conselhos de um padre –,
Propõe que, desde este dia,
Chame-se a tal freguesia
A do Angu de Deus, sem Madre. (GUIMARÃES, 1992, p. 145).

A produção dos versos de *nonsense* estava voltada para uma atividade recreativa, o que possibilitou uma ampla divulgação em meio acadêmico. Concomitantemente, coexistiram com tais composições outros versos fesceninos próprios da linguagem vulgar: é nessa esteira que surgem com circulação clandestina o “Elixir do pajé” e a “Origem do mês-truo”.

4.2 A musa clandestina

A lírica mordaz de Bernardo Guimarães apresenta-se concentrada em dois poemas fesceninos. O primeiro deles é o “Elixir do pajé”, o segundo, a “Origem do mênstruo”. Ambos os textos compõem uma linguagem de Taverna, que o próprio poeta na crítica ao Padre Correia afirmou ser composta por palavras que não mereciam as luzes da publicação impressa.

No “Elixir do pajé”, 1875, encontramos o principal habitante das primeiras produções poéticas românticas: o índio. Discorreremos de maneira comparativa acerca da possível paródia existente entre o “Elixir do pajé” e “I-Juca-Pirama” de Gonçalves Dias¹²⁰.

Segundo Antonio Candido, em **Formação da Literatura Brasileira**, amparado em vocábulos selecionados e numa estrutura melódica exaltante, Gonçalves Dias criou a obra-prima da poesia indianista: “I-Juca-Pirama”. Sabe-se que as construções rítmicas e melódicas do poema são originárias de pesquisas realizadas diretamente com indígenas¹²¹.

Conforme Alfredo Bosi, Gonçalves Dias foi o primeiro poeta autêntico a emergir e a contribuir efetivamente para o processo de formação de uma utópica identidade nacional (1970). Apropriando-se das tradições indígenas e do próprio índio, como representante primitivo de um nacionalismo progressivo, realizou seqüencialmente composições artísticas intituladas **Cantos** (americanos), sobre o qual emergiram recepções críticas satisfatórias, enquadrando-o como precursor de uma poesia nacionalista/indianista.

O projeto nacionalista romântico, da criação de uma literatura genuinamente nacional, reconheceu no selvagem americano a adequada inspiração. Influenciado pela vertente alemã – no que concerne à melancolia – e pela vertente francesa – no que tange ao sentimentalismo intensificado – o romantismo brasileiro insere-se num contexto indefinido, entre o Romantismo alemão e o francês. Refere Boechat (2002), o fato de o romantismo brasileiro ser não apenas mais sentimentalista do que o

¹²⁰ Poderíamos comparar o “Elixir do pajé” também ao poema “Ribeirada” de Bocage; nos dois textos há uma louvação do priapismo e da masculinidade/sexualidade aberrante dos personagens. Entretanto, optamos por referi-lo apenas ao texto de Gonçalves Dias para demonstrar a postura crítica de Bernardo Guimarães face ao indianismo idealizado.

¹²¹ Fruto desse trabalho é o **Dicionário da Língua Tupi** (1858), por ele organizado, assim como o estudo **Brasil e Oceania** (1852).

alemão, mas mais sentimentalista do que o próprio Romantismo francês, do qual teria derivado; dessa maneira, fatores extra-literários tornaram-se relevantes para a eleição dos cânones.

Das produções do século XIX, especificamente da fase indianista de nosso Romantismo, destaca-se “I-Juca-Pirama”, composição épico-dramática de configuração plástica e musical que o aproxima do bailado, afirma Antonio Candido, na **Formação da Literatura Brasileira**. Se averiguarmos os manuais da historiografia literária percebemos as interpretações e citações da receptividade satisfatória obtida pela obra de Gonçalves Dias, considerado como detentor de uma intensa sensibilidade lírica.

O índio gonçalviano nas poesias americanas é fisicamente belo, forte e segue os bons costumes, o que é visivelmente uma fabricação de um modelo masculino para a nova civilização¹²².

No fragmento abaixo, há um confronto entre a efetiva cultura indígena e aquela do idealizador do índio cantado. Tem-se no imaginário dos povos com ascendência européia, uma repugnância em relação à morte. Esse medo é inexistente nos povos indígenas e o ritual antropofágico descrito em “I-Juca-Pirama” está vinculado a uma carga simbólica de apropriação das qualidades do vencido; por isso, se o objeto central do rito antropofágico, o aprisionado, sentir-se amedrontado ocorreria uma perda simbólica de significação e o rito não poderia acontecer.

Que resta? – Morrer.
Enquanto descreve
O giro tão breve
Da vida que teve,
Deixa-me viver! (GONÇALVES DIAS, 1983, p. 34).

O que interessa aqui é a contradição. Como um índio imerso em seu simbolismo cultural iria pedir clemência para um ato de piedade? O índio Tupi é assim fabricado no modelo peculiar do homem civilizado, nele encontram-se o valor da honra, da tradição indígena – como a importância simbólica da morte no ritual antropofágico ou em batalha – e o apego à família, ao pai doente e desamparado. O Tupi não temia a sua morte ao pedir clemência aos Timbiras, mas a morte e

¹²² Nesse contexto ideológico, a presença de um índio idealizado e forjado num modelo lingüístico português foi veemente combatido por Bernardo Guimarães na crítica aos **Timbiras**.

abandono do velho pai. Por sua vez, o pai não se preocupava consigo mesmo, e nem com o filho, mas com a honra de sua tribo.

Há, entre o “Elixir do pajé” e “I-Juca-Pirama”, uma semelhança no que concerne aos aspectos rítmicos. Conforme apresenta Octavio Paz (1982), em **O Arco e a Lira**, o ritmo é a primeira unidade da frase poética, o que a constitui como tal e forma a linguagem. O poeta “encanta” a linguagem através do ritmo que é o ponto chave de diferenciação entre o poema e prosa. A divisão temporal em partes homogêneas terá como conseqüência o aparecimento do ritmo, cuja influência provocante de expectativas é sentido de algo; assim, dizendo algo, o seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável, isto é, aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras poéticas se apóiam. Conclui Paz (1982) que a relação entre ritmo e palavra poética não é diferente da relação que reina entre a dança e o ritmo musical: no ritmo já está a dança e vice-versa.

Recorrendo à teorização de Paz, referente ao fato de o ritmo não preceder a idéia poética, – e nem esta a ele, mas a ocorrência ser concomitante – há nos versos do “Elixir do pajé”, um pulsar simultâneo entre a frase e a sua possível significação.

No perpassar da leitura de “I-Juca-Pirama” somos direcionados à percepção de ritmos e significações simbólicas de povos indígenas. As passagens como os conhecidos versos abaixo, nos proporcionam uma cadência impressionante, cujo articular métrico nos auxiliam na visualização do objeto descrito:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi. (DIAS, 1983, p. 32).

A estrutura rítmica procura registrar a marcação sonora dos tambores indígenas, compondo uma harmonia entre sonoridade e descrição imagética:

Sou bravo, sou forte,
sou filho do norte;
meu canto de morte,
guerreiros, ouvi. (DIAS, 1983, p. 34).

Desde o título notamos afinidades irônicas entre os dois textos: “I-Juca-Pirama”, em língua tupi, significa “o que há de ser morto”, o que é “digno de ser morto”; enquanto o elixir seria o elemento da ressurreição, do “reviver”, do instrumento de poder do pajé. Em “I-Juca-Pirama”, há a premonição da morte, no “Elixir” a busca pelos gloriosos tempos das lascivas peripécias.

Tal semelhança às avessas na significação do título também pode ser percebida na temática. Em “I-Juca-Pirama” busca-se e canta-se a honra de uma ativa nação. A honra está na reconquista da glória pelo Tupi, que chorou ante o perigo, ao pensar no velho pai. No poema de Bernardo Guimarães, o índio já está desamparado e almeja, não a honra de sua tribo, mas a cura para o malefício da impotência:

Que é feito desses tempos gloriosos
Em que erguias as guelras inflamadas,
Na barriga me dando de contínuo
Tremendas cabeçadas. (GUIMARÃES, 1992, p. 49).

Possivelmente, a glória conquistada pelo tupi ao unificar a honra indígena com o perdão do velho pai apresenta-nos aspectos alusivos ao romantismo do grupo de Gonçalves de Magalhães: o apreço pela pátria, pela grandiosidade natural e pelo caráter positivo da população autóctone, matriz da população brasileira. Tal concepção foi divulgada por cronistas viajantes e pelos letrados estrangeiros, como resume Antonio Soares Amora, que ressalta a promoção entusiástica que fizeram do Brasil, levando-nos:

[...] a assumir a mesma atitude, e assim a tomar consciência de que os caminhos mais fecundos de nossas manifestações artísticas e literárias seriam os de nossa originalidade americana (AMORA, 1967, p. 57).

O tom irônico mordaz de Bernardo para as composições indianistas – ícone de nossa “autêntica” literatura romântica – apresenta-se como uma espécie de questionamento e ceticismo diante desse índio literário visto como farsa burlesca de uma sociedade fluminense. Como já mostramos, em **Índio Afonso**, Bernardo Guimarães acreditava na descrição mimética fidedigna do índio explorado e decadente da época.

A cidade do Rio de Janeiro, vista como centro cultural, com função de atuar como “bomba de sucção”, que se transforma em “bomba de propulsão” das

manifestações artísticas, era renegada por Bernardo Guimarães que optou por conduzir sua produção literária nas províncias de Minas e Goiás.

A louvação dos povos indígenas e o cenário entre tabas, flores e troncos descritos em “I-Juca-Pirama”, são parodiados em “Elixir do pajé”, em que o enunciador questiona: “que é feito desses tempos gloriosos!?”; por conseguinte, o espaço não é ameno e os índios não possuem ânimos fortes:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
Que assim te vejo murcho e cabisbaixo
Sumido entre essa basta pentelheira,
Mole, caindo pela perna abaixo? (GUIMARÃES, 1992, p. 49).

Tal resposta irônica de Bernardo pode ser mais bem notada no texto parodiado, precisamente na sexta estrofe da segunda parte de “I-Juca-Pirama”:

Que tens guerreiro? Que temor te assalta
No passo horrendo?
Honra das tabas que nascer te viram,
Folga morrendo. (DIAS, 1983, p. 30).

A paródia indianista de Bernardo Guimarães parece também estar centrada em aspectos rítmicos. A leitura em voz alta de “Elixir do pajé”, acentuaria tal semelhança. Comparemos os trechos abaixo:

“I-Juca-Pirama”
1 Meu canto de morte,
2 Guerreiros, ouvi:
3 Sou filho das selvas,
4 Nas selvas cresci;
5 Guerreiros, descendo
6 Da tribo tupi. (DIAS, 1983, p. 32, grifo nosso).

“Elixir do pajé”
1 E ao som das inúbias,
2 Ao som do boré,
3 Na taba ou na brenha,
4 Deitado ou de pé;
5 No macho e na fêmea
6 Fodia O pajé! (GUIMARÃES, 1992, p. 54, grifo nosso).

O descrédito de Bernardo Guimarães relativamente ao indianismo romântico encontra-se também no prefácio do **Índio Afonso** e na crítica aos **Timbiras** de Gonçalves Dias. Para o poeta mineiro, as composições que louvavam o índio eram anacrônicas; por esse motivo, substitui o ícone fantasiado pelo caboclo, o sertanejo

habitante das províncias, com vida rude e selvática. Tal concepção não é mera opção momentânea, mas condiz com sua pressuposição teórica divulgada em “Reflexões sobre a poesia brasileira”: a narrativa oitocentista registraria a contemporaneidade, enquanto a poesia iria inspirar-se nas tradições orais.

A sátira de “Elixir do pajé” está enraizada em situações semelhantes, mas simultaneamente opostas. O índio Tupi de “I-Juca-Pirama”, inicialmente, encontra-se entristecido: “derramam-se em torno de um índio infeliz”. (DIAS, 1983, p. 28). No “Elixir do pajé”, a postura merencória e triste não está em consonância à preocupação com a família, mas com a honra pessoal. Nos dois textos, a honra adquire diferenciada importância: em Gonçalves Dias está direcionada para a manutenção dos laços familiares e tribais; em Bernardo Guimarães, a honradez é despudorada e egoísta, pois visa apenas à satisfação do órgão copulador.

Podemos destacar, ainda, um possível sentido irônico no vocábulo impotência. O índio tupi estava inerte por não poder amparar seu velho pai. Já o pajé de “Elixir” encontrava-se fraco por não ser capaz de encontrar os prazeres que lhe reservava o fornicante Marte:

mas neste trabalho,
dizei, minha gente,
que é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapó
Com mais valentia?
Quem conas enfia
Com tanta destreza?
Quem fura cabaços
Com gentileza? (GUIMARÃES, 1992, p.53).

Enquanto o índio tupi de Gonçalves Dias conclama sozinho todos os Timbiras para a batalha, como ato simbólico de restituição da honra indígena, o índio de Bernardo Guimarães convoca o macho e a fêmea, donzelas e putas, para as guerras de amor:

Feliz caralho meu, exulta, exulta!
Tu que aos conos fizeste guerra viva,
E nas guerras de amor criste calos,
Eleva a fronte altiva! (GUIMARÃES, 1992, p. 55).

A “elevação da fronte altiva!” para as “guerras de amor” parece estar ironizando o momento de “I-Juca-Pirama”, em que o velho pai cinge o filho contra o

peito como ato de restituição da honra, da moral e da dignidade de um guerreiro tupi: “este, sim, que é meu filho muito amado!” (DIAS, 1983, p. 43). Essa atitude do ironista apresenta uma variação semântica, na medida em que sublimina às obrigações morais da poesia gonçalvina, assumindo, assim, uma preocupação escatológica e libertina.

A opção de Bernardo Guimarães em produzir sua obra distante da Corte brasileira contribuiu para sua expugnação do cânone maior, o que incentivou a utilização da ironia como estratégia discursiva de combate a qualquer manifestação de uma verdade literária unívoca.

A afirmação de Foucault (1996) acerca da produção do discurso, que é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos: possibilita-nos concluir que o “Elixir do pajé” estaria contrário a duas vertentes ideológicas do contexto romântico brasileiro. Primeiramente, divergiria da estética da Corte fluminense, por contrariar e discordar da eleição do índio como objeto de identificação ou modelo de grandeza, beleza e caráter, para a sociedade emergente; segundo, por ter-se conduzido como uma produção heterogênea que percorreu a região temática proibida da sexualidade. A interdição para Foucault (1996), na **Ordem do Discurso**, é um dos procedimentos de exclusão que direciona obras e momentos para o esquecimento. Obviamente que esse foi o motivo de o “Elixir do pajé” ter sido incorporado às páginas das antologias devassas dos cancioneiros marginais.

A ironia mordaz inserida no “Elixir do pajé”, em nosso entendimento, está direcionada também para todos que intentavam estabelecer uma nova nação, imersos em utópicas construções e sentimentos edificadas a partir do ambiente social/cultural da Corte, ignorando a população e a realidade provinciana. Realidade essa conhecida afetuosamente pelas viagens de Bernardo entre as províncias de Minas e Goiás.

Na esteira do vocabulário chulo e das imagens escatológicas do “Elixir do pajé” se encontra a “Origem do mênstruo”. Esse o texto poderia ser visto como uma investida irônica contra os parâmetros clássicos/puristas na criação artística.

Logo no início, há uma alusão brincalhona às “metamorfoses” de Ovídio, em que se aproxima o poema do universo pagão clássico, embora saibamos que essa

proximidade se dá através da sátira menipéia, isto é, do Olimpo virado às avessas. Duda Machado é quem discute brevemente a questão:

Com esta alusão brincalhona às *Metamorfoses* de Ovídio, Bernardo Guimarães constrói um poema narrativo de extrema inventividade para dessacralizar e rebaixar o universo clássico dos motivos mitológicos, virando o Olimpo pelo avesso. Em nossa poesia só em Oswald de Andrade (*O Santeiro do Mangue*) e Gregório de Matos, encontra-se algo próximo a esta grossa prosa de palavrões, erotismo satírico e escatológico, tramada em tão inventiva poesia antipoética. (MACHADO, 1992, p. 17).

Destaca Duda Machado que a visão do corpo feminino é avessa àquela imagem das virgens cantadas no romantismo brasileiro; o crítico referencia também a capacidade de invenção do texto escrito em decassílabos e versos de seis sílabas, segundo o modelo clássico da ode pindárica em língua portuguesa.

A proximidade do longo poema com a sátira menipéia caracteriza-se pela liberdade da invenção e da fantasia, cuja característica principal é a criação de uma situação extraordinária para experimentação de uma idéia filosófica. A menipéia explora contrastes agudos e contradições: o alto e o baixo, ascensão e decadência, o longe e o perto.

A sátira menipéia possui uma relação profundamente crítica e cínico-desmascaradora com o mito, Bakhtin (2002) acredita que os gêneros sério-cômicos, baseando-se na experiência e na fantasia livre, promovem uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária.

Nesse sentido, vale atentar para a nota galhofeira de Simão de Nuntua que apresenta a “Origem do mênstruo”:

De uma fabula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompéia e vertida em latim vulgar por Simão de Nuntua. (GUIMARÃES, 1992, p. 61).

Na continuidade da sátira, a mordacidade se dá na imagem criada e no vocabulário de baixo calão. A deusa mitológica clássica é descrita numa situação cotidiana que qualquer mulher poderia viver; todavia, o poeta a coloca num momento ridículo, durante os afazeres higiênicos:

Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho.

[...]

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes...

[...]

Mas a navalha tinha o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e, peidando,
caretas mil fazia! (GUIMARÃES, 1992, p. 61).

Nessa seqüência pitoresca, uma ninfa faz uma travessura e a deusa pagã corta-se com a navalha; em decorrência disso, todas as mulheres são amaldiçoadas a relembrar mensalmente o sofrimento:

Desse ultraje feroz será vingado
o teu divino cono,
e as imprecações que fulminaste
agora sanciono.
Mas, inda é pouco: - a todas as mulheres
estenda-se o castigo
para expiar o crime que esta infame
ousou para contigo...
Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica... (GUIMARÃES, 1992, p. 70).

A linguagem empregada é hiperbólica e enfatiza a punição dos deuses pagãos contra as mulheres mortais. Se na bíblia cristã o sexo feminino é amaldiçoado a sofrer a dor do parto, nesse poema ele sofre com as desventuras da ninfa galatéia:

Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches quem jamais nele queira
vazar os seus colhões...
Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica
e à vista dela sintam-se banzeira
a mais valente pica!
De eterno esquentamento flagelada,
verta fétidos jorros,

que causem tédio e nojo a todo mundo,
até mesmo aos cachorros! (GUIMARÃES, 1992, p. 65-66).

O castigo dos deuses é tão minuciosamente articulado que visa tornar o órgão sexual feminino mal-cheiroso e interdito aos machos; a escatologia do poema prossegue numa série de imagens grotescas e risíveis.

Em ambos os poemas “Elixir do pajé” e “Origem do mêsruo” notamos uma acentuada diferença de perspectiva crítica em relação às composições “canônicas” do romantismo brasileiro: Bernardo Guimarães ironicamente utiliza uma linguagem fescenina que gera o cômico com a finalidade não somente de fazer rir, mas também a de apontar incoerências. Se o “Elixir do pajé” desmistifica o indianismo e o silvícola idealizado romântico, a “Origem do mêsruo” explora o espaço interdito da escatologia, do ridículo e do rebaixamento do mito. Assim, atuando no limite do “proibido dizer” e criando imagens de sentido raso, Bernardo Guimarães chega ao extremo do sadismo romântico: o emprego da ironia e da negatividade satânica para produzir um riso que desnuda e desmistifica o projeto nacionalista do IHGB e da Corte fluminense¹²³.

Esse pensamento peculiar discordante do grupo hegemônico do Rio de Janeiro influenciou a expugnação de nosso autor do cânone maior; assim como, aconteceu com as sátiras abolicionistas de Luiz Gama, no século XIX, em São Paulo.

¹²³ A consciência criativa de nosso autor – através da ironia romântica e da sátira – acreditava que o projeto estético/nacionalista “centralizado” no Rio de Janeiro impediria o desenvolvimento de uma literatura com características próprias.

5 OS RECURSOS DA POÉTICA DE BERNARDO GUIMARÃES

Chegando ao final deste trabalho, parece ser possível dizer que Bernardo Guimarães, utilizando os recursos da ironia, assume em seus escritos um comportamento descentralizador, com que desmistifica qualquer possibilidade de confecção de uma literatura unívoca¹²⁴.

Desde o primeiro romance, o *Ermitão de Muquém*, Bernardo Guimarães mostra um Brasil que em nada se parece com aquele asséptico ambiente urbano, ou com o luxuriante paraíso tropical. Já em sua primeira parte, a narrativa traz uma cena de pura barbárie, em que sangue e loucura se misturam. No regionalismo ali presente, podemos observar alguns traços de naturalismo, ora mais intensificados, ora atenuados.

Assim, o romance sertanejo é sem dúvida um projeto nacionalista; porém de um nacionalismo mais crítico e, frisemos, mais fiel à realidade nacional. As andanças pelos cantões de Minas Gerais e Goiás certamente mostraram ao autor um brasileiro bastante diferente daquele tipo afrancesado da Corte, como aliás, ele observa com grande ironia:

[...] aí tendes em vossa Corte bom número de insignes talentos, que com tanta habilidade e elegância sabem manejar a pluma do romancista, e que podem admiravelmente acariciar-vos a fantasia com lindas e galantes histórias de amores nascidos à sombra do caramanchão do jardim e desenvolvidos ao esplendor dos lustres do salão de baile ou teatro, ou no convívio dos serões de família ao pé do piano entre ondas de harmonia, ou em roda de uma mesa ao calor de um bule de chá. (GUIMARÃES, 1869, p. 364).

Através de poemas sutis e mordazes – e da crítica esparsa – Bernardo Guimarães adota uma postura estética responsável por uma carreira literária irregular, marcada pela presença de uma ironia multifacetada em humor, sátira e *nonsense*. Seja por arremessos irônicos, seja por alfinetadas ligeiras, o poeta mineiro defende, assim, uma democratização política e geográfica dos bens artísticos.

Para isso, requer maior atenção para as manifestações literárias provincianas e, também, a valorização da linguagem popular brasileira em contraposição ao

¹²⁴ Bernardo Guimarães na crítica literária utiliza a ironia retórica ao defender um ponto de vista e ao questionar veracidade das pressuposições seguidas pelo grupo hegemônico fluminense.

discurso português clássico. Dessa forma, entende que o poeta seria aquele que levaria aos ouvidos do povo as mais belas canções tradicionais, cumprindo uma função civilizatória, enquanto o escritor narrador teria de cumprir a função de observador: seria aquele que registraria a contemporaneidade para as gerações vindouras.

Já a crítica literária deveria cumprir um papel imparcial nos juízos de valor, esquecendo os tons apologéticos recorrentes no século XIX: a constituição de uma literatura genuinamente brasileira para Bernardo Guimarães deveria seguir peculiaridades locais que estariam em consonância com a métrica e com a linguagem empregada; assim, o índio romântico nunca poderia ser descrito com modelos puristas portugueses, pois ocorreria um anacronismo inaceitável.

Nessa crença, a produção lírica e a produção satírica teriam em comum algumas pressuposições estéticas. A mais saliente delas é a permanência de referências clássicas; há também uma proximidade tendenciosa para um prosaísmo harmonioso, como se vê em poemas como o “Dilúvio de papel”.

As qualidades estéticas das produções irônicas do poeta ouro-pretano dialogam contextualmente com a liberdade romântica e confirmam uma de suas conjecturas críticas: o ajustamento da imagem poética com a métrica do verso. Já os conceitos difundidos na sua perigrafia textual valorizam caminhos diferentes para a prosa – contemporaneidade – e para a poesia – passado de tradições. Bernardo Guimarães segue esse planejamento artístico durante toda a sua atividade literária.

A inserção de Bernardo Guimarães na estética romântica está concentrada no espaço mais enérgico do movimento, que é o da ironia e do humor. Essa opção direcionou o nosso escritor para a relativização de certezas e para o apontamento de outras possibilidades constitutivas de estilo e de temas da literatura nacional.

Assim, a hipótese de Waltensir Dutra, publicada em 1970, no **Suplemento literário** de Minas Gerais, em que apontava possíveis indícios de um catecismo estético nos textos críticos esparsos de Bernardo Guimarães se confirma: o poeta mineiro foi fiel, como tentamos demonstrar neste trabalho, a uma perspectiva própria diante da literatura.

REFERÊNCIAS

A ATUALIDADE. Rio de Janeiro: 1859-1864. Arquivo particular. (microfilmes da Fundação Biblioteca Nacional).

ADEODATO, William Magalhães. O romantismo do século XIX na formação da linguagem: oralidade na obra de Bernardo Guimarães e legitimação da língua. In: JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza. **Exercícios de Leitura.** São Paulo: Ed. Scortecci, 2001.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Cavaquinho e saxofone.** Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1940.

ALENCAR, Héron de. O romancista Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18. Jul. 1970. Suplemento Literário, p. 8-9.

ALESSANDRIAN. **História da literatura erótica.** Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.

ALPHONSUS, João. A posição moderna de Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18 jul. 1970. Suplemento Literário, p. 4.

ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 15 jan. 1977. Suplemento Literário, p. 5.

AMORA, Antonio Soares. **O romantismo.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade (24/mar./1873). In: ASSIS, Machado de. **Obra completa:** poesia, crítica, crônica, epistolário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 801-809.

AZEVEDO, Álvares de. **Obras completas.** Notas de Homero Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1942. 2v.

AZEVEDO, Arthur. **Bernardo Guimarães.** Almanaque, de Heitor Guimarães, 1885. p. 223. Disponível em: <<http://www.geocities.com/athens/olympus/3583/cadaum.htm>> Acesso em: 15 ago. 2006.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BANDEIRA, Manuel (Org.). **Antologia dos poetas brasileiros:** fase romântica. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

BARANDA, Oneyr. O “Garimpeiro” de Bernardo Guimarães como documento histórico. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1. Ago. 1970. Suplemento Literário, p. 1-3.

BARBOZA, Onédia C. C. **Byron no Brasil**: traduções. São Paulo: Ed. Ática, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 4 ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do Riso**. Trad. Filipe Jarro. Almada: Ed. Imã, [19--].

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

BOECHAT, Maria Cecília. Crítica em Diálogo: Bernardo Guimarães e José de Alencar. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.23, n.32, p.21-29, jan./dez. 2003.

BOECHAT, Maria Cecília. Revisitando o romantismo brasileiro. **Revista Acervos Literários**. Mariana, v.2, n.1, p.42-57, 2002.

BOECHAT, Maria Cecília. Uma notícia sobre a crítica de Bernardo Guimarães. In: CAMBRAIA, César Nardelli; MIRANDA, José Américo. **Crítica Textual**: Reflexões e práticas. Belo Horizonte: Ed. FALE, 2004. p. 143-149.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

BOSI, Alfredo (Org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. Trad. Luiz Morando. In: DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994. p. 55-82.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O riso dos gregos. In: MORA, Carlos de Miguel. **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade até nossos dias (Org.). Aveiro: Universidade, 2003. p. 101-125.

BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991. 3v.

BRASETE, Maria Fernanda. A crítica às mulheres no fr. 7 de Semonóides de Amorgos. In: MORA, Carlos de Miguel (Org.). **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade até nossos dias. Aveiro: Universidade, 2003. p. 50-65.

- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- BRAUDEL, Fernand. **Gramática das Civilizações**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.
- BREMMER, Jan; RODENBURG, Herman. (Org). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos e ultra-românticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Ed. Polis, 1979.
- BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e Decadistas**: Vida literária do Realismo ao Pré-modernismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- BROCA, Brito. **Teatro das Letras**. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- BUENO, Alexei. **Grandes poemas do romantismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
- BUENO, Alexei. **Antologia pornográfica**: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2004.
- BUESCU, Helena Carvalhão. **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Ed. Caminho, 1997.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.
- CAMBRAIA, César Nardelli; MIRANDA, José Américo. **Crítica textual**: Reflexões e práticas. Belo Horizonte: Ed. FAE, 2004.
- CAMILO, Vagner. **Risos entre Pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 2. ed. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1998. p. 225-243.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. 2v.
- CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Ed. Humanitas, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CANDIDO, Antonio. O contador de casos Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18 jul. 1970. Suplemento Literário. p. 10-11.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Difel, 1981. 3v.

CARRIZO, Silvina. **Fronteiras da imaginação**. Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1987. 5v.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Briguiet, 1964.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **Teatro de sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

CASASSANTA, Mário. A escrava Isaura: um panfleto político. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18 jul. 1970, Suplemento Literário, p. 2.

CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios”**. São Paulo: EDUSP, 1953.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. **A Primavera**. Lisboa: Tipografia de M.P. de Lacerda, 1822.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. **A noite do Castelo e os ciúmes do Bardo**. Lisboa: [s.l.], 1836.

CAVALHEIRO, Edgar. **O romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1959.

CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. São Paulo: EDUSP, 1978.

CHATEAUBRIAND, François-René de. Os Natchez. Trad. Conceição Souto Maior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

COELHO, José Maria Vaz Pinto. **Poesias e romances do Dr. Bernardo Guimarães**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1885.

COELHO NETO. **Compêndio de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1929.

COMITTI, Leopoldo. A poesia satírica de Bernardo Guimarães. **Revista Acervos Literários**. Mariana, v. 2, n.1, p.112-122, 2002.

COMITTI, Leopoldo. Ensaio crítico de Bernardo Guimarães. **Revista Acervos Literários**. Mariana, v.5, n. 1, p. 17-20, 2005.

COMITTI, Leopoldo. Bernardo Guimarães e a paródia do indianismo. **Revista Acervos Literários**. Mariana, v.5, n. 1, p. 5-17, 2005.

COMITTI, Leopoldo. **Transbordamentos**: Biografia, acervos de escritores e história da literatura. São Paulo: Ed. Barcarola, 2000.

COUTINHO, Afrânio (org). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1985. v. 1-4.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1976.

CRUZ, Dilermando. **Bernardo Guimarães**. Juiz de Fora: Ed. Costa & Silva, 1911.

CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil**: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1971.

CUNHA, Fausto; DUTRA, Waltensir. **Biografia crítica das letras mineiras**: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

CUNHA, Fausto; DUTRA, Waltensir. Um elo que falhou. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 25. Jul. 1970. Suplemento Literário, p. 10-11.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1993.

DENIS, Ferdinand. Resumo da História Literária do Brasil: considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo (1826). In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 35-82.

DIAS, Gonçalves. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. Os motivos da Sátira Romana. **Revista Alfa**, Marília, n. 13/14, p. 135-155, 1968.

DUARTE, Lélia. **Em busca do sentido (im)possível**: a construção irônica de O bosque harmonioso de Augusto Abelaira. 1986. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

DUARTE, Lélia. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Ed. Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos do Napq**, Belo Horizonte, n.15, p. 54-78, dez. 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. Riso e morte: submissão e libertação. **Românica**. Lisboa, n.11, p.09-26, 2002.

DURÃO, Santa Rita. **Caramuru**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1961.

EAGLETON, Terry. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1983.

ECLESIASTES. In: **A BÍBLIA**: Tradução ecumênica. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

ECO, Umberto. **Entre mentira e ironia**. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Ed. Lúmen, 1998.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994. 2v.

ELIXIR do pajé (filme). Direção: Helvécio Ratton. Intérpretes: Paulo César Pereio, Ana Romano, Mônica Magalhães e Simone Magalhães. Ouro Preto: VT-3, 1989.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: Ed. IN-CM, 1987.

FILHO, Alphonsus de Guimarães. Bernardo Guimarães e o processo de Catalão. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 25 Jul. 1970, Suplemento Literário, p. 3-4.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico. Nota sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. **Remate de Males**. Campinas, n.7, p. 7-17, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. História literária, um gênero em crise. In: **SEMEAR**, n. 7, I semestre de 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_18.html Acesso em: 16 fev. 2006.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: ed. Unicamp, 1993.

FREUD, Sigmund. Obras Completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1969. v. 3.

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1974. v. XXI.

FRIEIRO, Eduardo. **Torre de Papel**. Belo Horizonte: Ed. Imprensa, 1969.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2002.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: [s.l.], 1996.
- GAMA, Luiz. **Poesias satíricas**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1958.
- GAMA, Luiz. **Trovas Burlescas**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- GARMES, Hélder. **O Romantismo Paulista**. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860. São Paulo: Ed. Alameda, 2006.
- GOETHE. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ed. Ática, 2003.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A Estética Romântica**. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Ed. Atlas, 1992.
- GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia de E (sic) sobre Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 1 Ago. 1970. Suplemento Literário, p. 8-9.
- GRIECO, Agripino. **Evolução da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1932.
- GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura e Ermitão de muquém**. São Paulo: Martins editora, [19--].
- GUIMARÃES, Bernardo. **A ilha maldita & O Pão de Ouro**. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].
- GUIMARÃES, Bernardo. **História e tradições da província de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Garnier, [18--].
- GUIMARÃES, Bernardo. **Lendas e romances**. Rio de Janeiro: Garnier, [18--].
- GUIMARÃES, Bernardo. **Maurício**. Rio de Janeiro: BRIGUIET & cia, 1941.
- GUIMARÃES, Bernardo. **O Elixir do pajé**. Sabará: Edições DUBOLSO, 1988.
- GUIMARÃES, Bernardo. **Ermitão de muquém**. Rio de Janeiro: Garnier, 1869.
- GUIMARÃES, Bernardo. **O garimpeiro**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- GUIMARÃES, Bernardo. O Índio Afonso. In: **Revista Acervos Literários**. Mariana, v.3, n.3, p. 157-211, 2003.
- GUIMARÃES, Bernardo. **O seminarista**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- GUIMARÃES, Bernardo. Reflexões sobre a poesia brasileira. In: GARMES, Hélder. **O Romantismo Paulista**. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860. São Paulo: Ed. Alameda, 2006. p. 149-157.
- GUIMARÃES, Bernardo. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: INL, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. **Rosaura, a enjeitada**. Rio de Janeiro: Coleção Saraiva, 1970.

GUIMARÃES, Bernardo. **Rosaura, a enjeitada**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/athens/olympus/3583/livros.htm> > Acesso em: 30 set. 2006.

GUIMARÃES, José Armelin. **E assim nasceu a Escrava Isaura**. Brasília: Ed. Senado Federal, 1975.

GUIMARÃES, José Armelin. **O romancista da abolição**. [livro inédito]. Disponível em: <<http://www.geocities.com/athens/olympus/3583/livros.htm> > Acesso em: 15 ago. 2006.

GINZBURG, Carlo. **Micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello**. Do teatro no teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o Engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**: o belo na arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

HOFFMANN, E.T.A. **Lês élixirs du Diable**. Paris: Éditions Phébus, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

HOMENAGEM A BERNARDO GUIMARÃES. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

HORÁCIO. **Sátiras**. Trad. Francisco Antonio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Júlio Zahar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1985.

JONES, Irineu Eduardo. **Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro**. A floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo. 2006. TESE (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

JUVENAL, Décimo Júnio. **Sátiras**. Francisco Antonio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

KHOTHE, Flávio. Paródia & Cia. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, jul.set. 1980.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

KOTHE, Flávio René. **O cânone imperial**. Brasília: EdUNB, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A leitura rarefeita**: Livro e Literatura no Brasil. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan. ; RODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.

LIMA, Mário de. **Coletânea de autores mineiros**: Escola mineira – Pré-românticos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1922.

LOBO, Luíza (Org.). **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1987.

LOPES, Maria da Graça Videira (Org). **Sátiras e outros poemas de Nicolau Tolentino**. Lisboa: Ed. Seara Nova, 1978.

LIMA, Luiz Costa. Bernardo Guimarães e o cânone. In: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**: Dispersa Demanda II. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1991. p. 189-248.

MACHADO, Duda. **Bernardo Guimarães**. Poesia erótica e satírica. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: edUERJ, 2001.

MACHADO, Ubiratan. **Malditos e renegados**: uma abordagem da pornografia em literatura, em especial no Brasil. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 2000.

MAGALHÃES, Basílio de. **Bernardo Guimarães**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1926.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Trechos escolhidos** por José Aderaldo Castelo. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1961.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Discurso sobre a história da literatura do Brasil**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 15 ago. 2006.

MAGALHÃES JR. Raimundo. **Antologia do humorismo e sátira**: de Gregório de Matos a Vão Gôgo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MAIA, Zenaide Vieira. **A poesia satírica do padre-mestre Correia de Almeida**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

MARTINS, Mário. **A sátira na literatura medieval portuguesa**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MARTINS, Mário. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983. 2v.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977. 7v.

MATOS, Gregório de. **Poesia satírica**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MELO, José Osmar de. **A poética do artifício em Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá de Lima Barreto**. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MELLO, Evaldo Cabral de (Org). **O carapuceiro**: Padre Lopes da Gama. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.

MELLO E SOUZA, Laura de. **Inferno Atlântico**: demonologia e colonização (séculos XVI-XVII). São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1979.

MICELLI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Ed. Difel, 1979.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MIRANDA, José Américo. Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v.23, n.32, p. 13-19, jan. /dez. 2003.

MORA, Carlos de Miguel. **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade até nossos dias (Org.). Aveiro: Universidade, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 29 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: romantismo. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

MUECKE, Douglas C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MUECKE, Douglas C. Marcas da ironia. In: DUARTE, Lélia Parreira. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 1, p. 42-54, maio. 1996.

NAMUR, Virginia M. de Souza Maisano. **A revolução sutil**: Bernardo Guimarães e a poesia romântica de implosão. 1992. Dissertação (mestrado em letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. A visão romântica (1978). In: GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 51- 74.

O RECREADOR MINEIRO. Ouro Preto: Tipografia Imparcial de Bernardo Xavier Pinto de Souza: 1845-1848. Tomos I a VII. Arquivos do Centro de Estudos Literários Luso-Brasileiros. ICHS/UFOP. (Microfilmes).

OLIVEIRA, Alberto. **Páginas de ouro da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

OLIVEIRA, Martins de. **História da literatura mineira**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

PAES, José Paulo. O remorso de Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 25 Jul. 1970. Suplemento Literário, p. 8-9.

PAES, José Paulo. **Poesia Erótica em tradução**. São Paulo: Ed. Companhia de Bolso, 2006.

PAIM, Antônio. **História do Liberalismo Brasileiro**. São Paulo: Ed. Mandarin, 1998.

PAIM, Antônio. **Os intérpretes da filosofia brasileira**. Londrina: Ed. UEL, 1999.

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma estilística da ironia**. Lisboa: Publicações Centro Estudos Filosóficos, 1961.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Ed. Siciliano, [19--].

PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PECHINCHA, Pafúncio Semicúpio. **Enciclopédia do riso e da galhofa**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1863.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2002.

PEIXOTO, Sergio. Bernardo Guimarães e o Prólogo às folhas de outono. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v.23, n.32, p. 31-38, jan. /dez. 2003.

PINA, Patrícia kátia da Costa. **Literatura e Jornalismo no oitocentos brasileiro**. Ilhéus: Ed. UESC, 2002.

PINHEIRO, Fernandes. **Curso elementar de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

PIRES DE ALMEIDA. **A escola byroniana no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s.d.].

POILLAIN, Philippe. **Literatura Latina**. Lisboa: Editorial Verbo, 1962.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. **Padrão PUC Minas de normalização**: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.pucminas.br/biblioteca>>. Acesso em: 10 fev. 2007.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**. Campinas: Ed. Mercado de Letras, 2005.

PRADO, Maria Consuelo Albergaria V. A retórica do romantismo: aplicação à análise de A Escrava Isaura de Bernardo Guimarães. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 29 dez. 1974. Suplemento Literário, p. 2.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

PRÓLOGOS INTERESSANTÍSSIMOS. Vários Autores. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 15 ago. 2006.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

RABELAIS, François. **Gargantua**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1986.

RABELO, Laurindo. **Obras Completas de Laurindo Rabelo**. São Paulo: Ed. Nacional, 1946.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**: Estudos de Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1979.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia romântica**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1965.

REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Direção e Redação de J.P. Xavier da Veiga. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1896- 1950.

RIBEIRO, Wagner. **Noções de Cultura Mineira**. São Paulo: Ed. FTD, 1996.

RODRIGUES, José Carlos. **Idéias filosóficas e políticas em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1986.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1949.

ROSEN, Charles. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Trad. José Laurenio de Melo. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

SALLES, Fritz Teixeira. **Vila Rica do Pilar**. São Paulo: EDUSP, 1982.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. A representação humorística na *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano (Org). **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002. 3v.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

SANTO, Arnaldo do Espírito. Sátira e paródia em textos médio-latinos. In: MORA, Carlos de Miguel. **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade até nossos dias (Org.). Aveiro: Universidade, 2003.

SANTOS, Kátia Vitória. **Bernardo Guimarães e a crise do idealismo romântico**. 1994. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Francisco Venceslau. O resgate das edições do inconfidente Silva Alvarenga: as raízes da brasilidade. In: SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). **Anais do I Fórum de Produção e Pesquisa**: Departamento de Letras da Faculdade de Formação de professores da UERJ. São Gonçalo: UERJ, 1998. p. 11-31.

SCHNAIDERMAN, Boris. Paródia e o “mundo do riso”. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 89-113, jul./set. 1980.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1985.

SCHWARZ, Roberto. As Idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. **Teoria da literatura**. Coimbra: Ed. Almedina, 2002.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMAN, Daniel. **Seria trágico... Se não fosse cômico**: Humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**; seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de Poética**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. Bernardo Guimarães: Romantismo com pé-de-cabra. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. p. 139-150.

SÜSSEKIND & VALENÇA, Raquel. **O Sapateiro Silva**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1983.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Estudos de poesia brasileira**. Coimbra: Ed. Almedina, 1985.

VAINFAS, Ronaldo (Org). **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002,

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Ensaio histórico sobre as letras no Brasil [1847]**. Disponível em: <[http:// www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br)>. Acesso em: 10 ago. 2005.

VEGA, C. F. de la. **El secreto del humor**. Buenos Aires: Editora Nova, [s.d.].

VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Brasília: Ed. Unb, 1963.

VIAN, Boris. **Escritos pornográficos**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

WOLF, Ferdinand. **O Brasil literário**. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

XAVIER, Raul. **Vocabulário de poesia**. Rio de Janeiro: Ed. Imago/Mec, 1978.

WEIGERT, Beatriz. O riso na literatura brasileira. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.8, n.15, p.119-136, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **O Berço do Cânone**. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1998.

ANEXOS

Os textos aqui apresentados foram transcritos do jornal **A Atualidade** (1859-1864), de documentos pertencentes à família Guimarães, tendo alguns sido retirados dos livros de poesia e prosa de Bernardo Guimarães.

Segundo informação de Helio Gravatá, no **Suplemento Literário** de Minas Gerais, de 01 agosto de 1970, existem outros textos inéditos de Bernardo Guimarães que não transcrevemos. São eles:

1) Dois folhetins publicados no **Diário de Minas**, da cidade de Ouro Preto, em 22 de janeiro de 1867 e 09 de fevereiro de 1867.

2) Duas crônicas também impressas no **Diário de Minas** em 02 de outubro de 1867 e 07 de novembro de 1867.

Dos textos indicados por Helio Gravatá identificamos apenas a crônica sobre a Guerra do Paraguai; entretanto, por razões de tempo não possuímos condições de transcrevê-la.

Todos os textos transcritos e anexados passaram por uma atualização ortográfica, com exclusão do folhetim desconhecido. Nos momentos em que o texto original estava ilegível, utilizamos o símbolo [...] ou informamos o problema em notas de rodapé. Quando julgamos necessário, acrescentamos notas explicativas.

ANEXO A.1 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

À memória de João Joaquim da Silva Guimarães, no 1º aniversário de sua morte

Faz hoje um ano que faleceu, na cidade de Ouro Preto, o capitão João Joaquim da Silva Guimarães, com 80 anos de idade. E oitenta anos de uma vida de irrepreensível pureza, cheia de serviços notáveis, assinalada por atos de virtude, e pelos produtos de um talento robusto e brilhante, foram sumir-se para sempre no túmulo, sem que uma voz se levantasse, na imprensa daquela cidade, para dizer ao público ao menos essas singelas palavras – morreu um homem de bem; choremos sobre seu túmulo. O *Correio Oficial de Minas*, que sempre tem algumas palavras a dizer por ocasião da morte de qualquer empregado, por insignificante que seja, nem se lembrou de noticiar o falecimento daquele velho e honrado servidor do estado! Será porque esse excelente e ilustre cidadão não soube deixar após si vestígios de ouro, e só legou a sua família a memória de um nome honroso, e o perfume de suas virtudes?

E para reparar esse injusto e indesculpável silêncio, para vingar a memória desse homem, em mais de um sentido digno dos respeitos da posteridade, do pronto esquecimento, a que queriam condená-lo, que hoje lançamos mão da pena para esboçar rapidamente os traços gerais da sua biografia.

João Joaquim da Silva Guimarães nasceu em Minas, na cidade de Sabará, em 1777. Não era ele um desses favoritos da fortuna, que logo ao entrar no mundo encontram os caminhos da vida já de antemão preparados e aplainados, e que em sua carreira quase nada tem a fazer que obedecer ao impulso que lhe é dado pelo braço do destino, para galgar as mais altas e brilhantes posições: não; o que foi, deveu-o unicamente aos recursos de sua inteligência, à força e perseverança de sua vontade.

Desde a sua infância achou-se abandonado a si mesmo. Abraçou a carreira militar, não por gosto, mas porque, em suas circunstâncias, era a única que se lhe

franqueava. Saindo, pois, de Sabará ainda muito moço dirigiu-se a Vila Rica, onde assentou praça em um regimento de cavalaria que ali existia. Em razão de suas habilitações, foi desde logo empregado na escrituração; seu talento e penetração, bem como sua inteligência e exatidão no cumprimento dos deveres, não escaparam ao ajudante de ordens Pedro Affonso, que o tomou debaixo de sua proteção, e o apresentou ao governador da capitania. Introduzido em palácio, o governador logo o empregou no serviço particular de seu gabinete, e foi de dia em dia cada vez mais se lhe afeiçoando, não só pelas qualidades morais, que ornavam seu caráter, como pelos dotes de seu espírito, e sobretudo pelo seu talento para a poesia, pelo qual o governador (de cujo nome agora não nos lembramos), era sumamente apaixonado. Eis o começo de sua carreira.

Pouco satisfeito com a vida militar, para a qual não sentia vocação alguma, foi a pedido seu empregado na contadoria da fazenda, onde em pouco tempo sua inteligência e zelo no serviço o elevaram ao lugar de escrivão da junta, que corresponde hoje ao de inspetor da tesouraria. Nesse emprego serviu por muitos anos com proficiência, atividade e honradez nunca desmentida, até que nele foi aposentado. Enquanto consagrava seus serviços ao país, seu espírito naturalmente curioso, e ávido de saber, procurava enriquecer-se dos conhecimentos que lhe faltavam, pela absoluta deficiência de educação literária. Sem maiores mestres que alguns livros, que naquele tempo eram bem raros e custosos, conseguiu compreender algum tanto de latim, a traduzir o francês, e a adquirir nas ciências sólida e variada instrução.

Proclamada a independência, continuou ainda com mais ardor a prestar serviços ao país. Foi membro do extinto conselho de província, e na primeira legislatura tomou assento na assembléia geral.

Mas seu caráter não fora moldado pela natureza para elevar-se pela política; a ambição não tinha grande império sobre o seu coração. Dotado de alma sensível e poética, de imaginação terna, viva e brilhante, e de um gosto decidido pelas letras, preferia a tranqüilidade da vida serena e estudiosa no seio do lar doméstico às tormentas e agitações do fórum político. Além disso, seu caráter franco, singelo, rígido, modelado à antiga, não podia prestar-se às artificiosas inflexões por que a política obriga a passar todos aqueles que lhe pedem sorrisos e favores. Contudo, posto que em uma posição assas modesta para a elevação de seus talentos, não cessou de prestar serviços ao Estado; eleitor, camarista, coletor, procurador-fiscal,

juiz municipal substituto, deputado provincial por vezes, escritor público, até os últimos quartéis da vida, serviu à causa do país com exemplar honradez, inteligência e atividade. O peso dos anos e das fadigas rendeu enfim aquela bela organização, aquele cérebro rico de seiva original, com quem a natureza fora tão pródiga em dons, mas a quem o destino desde o berço embaraçara todos os caminhos da glória.

Nos últimos anos de sua existência, ou porque a idade o tornasse misantropo e triste, ou porque, como ele o exprime em um soneto,

Foge do estéril tronco o passarinho,
E se o sol já secou a água da fonte,
Homem, ou bruto não vês em seu caminho;

parecia que já a pedra do túmulo o tinha para sempre separado dos vivos.

Tendo visto desaparecer uns após outros os companheiros de seus primeiros anos, como que isolado no meio da geração nova, que via surgir em torno de si, era como veneranda coluna de um templo desabado, ou como um desses troncos seculares, que o machado respeita, que se erguem solitários em meio das derribadas, com os flancos carbonizados e a frente calvejada pelo incêndio. A religião tornou-se então sua única consolação; vendo concluída sua missão na terra, todos os seus pensamentos se voltaram para o céu; sua morte foi tão bela, como o tinha sido sua vida: espirou com o espírito calmo e sereno, somente preocupado com a sorte – não dele, que sabia iria recuperar na eternidade, onde o esperava o galardão de suas virtudes, – mas de sua numerosa descendência, que cá deixava lutando nesse mar de amarguras, que ele tanto ao largo havia navegado, e cuja medonha profundidade por tantas vezes houvera sondado.

Quanto ao seu talento político, infelizmente poucos documentos possuímos para comprovar quanto era ele vigoroso e brilhante. Durante sua longa vida produziu considerável número de poesias; porém a maior parte dessas poesias, que outro qualquer teria recolhido e conservado com cuidado, e de que teria feito um precioso cabedal, ele, ou por não ter consciência do próprio mérito, ou porque não visava a glória de poeta, deixou perderem-se no esquecimento. Eram flores que por desenfado ia espalhando em seus caminhos; mas delas não esperava fruto algum.

Entretanto daremos como amostra de seu engenho o seguinte soneto, feito à Sua Majestade o Imperador, pouco tempo antes de cair o autor nesse leito de

sofrimentos, do qual somente saiu para ir encerrar-se no túmulo. Aí esboça ele um quadro rápido e admirável de beleza e precisam as principais épocas de sua vida, que atravessou quatro reinados. Ei-lo:

Soneto

Vi reinar no Brasil, então colono,
Soberana Maria grande e boa;
Vi seu filho João herdar-lhe a c'roa,
E os olhos ir cerrar no antigo trono.

Pedro, em quem liberdade achou patrono,
Que independência e carta ao Brasil doa,
Vi deixar estas praias, e em Lisboa
Passar com nova glória ao eterno sono.

Vejo-te enfim, Senhor, ao trono erguido
Sanar em nosso peito a mágoa dura
De teu saudoso pai em flor perdido.

Vejo doar-te o céu a ventura;
O Império respeitado, e enriquecido...
Vivei, que eu desço em paz à sepultura.

Rio de janeiro, 24 de junho de 1859.

Fonte: **Atualidade**, Rio de Janeiro, 09 jul. 1859. A pedidos, p. 3-4.

ANEXO A.2 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

Sátiras, epigramas e outras poesias do Sr. padre José Joaquim Correia de Almeida: segundo volume

I

Continuando na carreira encetada, o Sr. padre Joaquim José Correia de Almeida publicou o ano passado um novo volume de poesias. Naquela obra, como o está indicando o título, seu autor visa antes de tudo às glórias de poeta satírico e epigramático.

A sátira e o epigrama são dois belos gêneros de poesia que mantêm entre si estreitas relações de afinidade em mais de um ponto.

Nascida na Grécia, onde se confundiu com a comédia e armou-se do feroz iambo de Arquíloco a sátira em Roma elevou-se à altura da verdadeira poesia; com Horácio falou uma linguagem elegante e polida; na boca de Juvenal exprimiu a justa indignação de uma alma honesta diante das devassidões de uma sociedade que desabava minada pela corrupção.

Quem não distingue a sátira da maledicência baixa e vulgar entende que de todos os poemas de curto fôlego é ela o de mais fácil execução. A sátira, porém, tal como a escreveram os grandes mestres, modelada pelos ditames de uma crítica sã, é um escolho de inevitável naufrágio para os maus poetas e uma peça de segura provança para os talentos superiores.

Censurar os vícios da época, profligar os costumes reprovados e os hábitos imorais da sociedade, castigar o erro e o preconceito, sondar com mão segura e nuamente revelar as misérias do coração, ferir a vaidade e o orgulho, ridicularizar práticas desaprovadas pelo bom senso, servir a causa da moral sem matar o interesse da leitura; conseguir tudo isto com espírito e graça, em uma linguagem polida e elegante variando de tom segundo os caprichos do assunto, sem cair no trivial e no baixo, sem ofender a susceptibilidade das almas delicadas e faltar às

condições do belo porque sem o belo não há poesia, é por certo tarefa árdua e difícil.

Nos outros gêneros de poesia ou a beleza do pensamento, ou a sublimidade do assunto, ou a natureza dos sentimentos, ou o entusiasmo, ou a admiração, ou a grandeza, ou a majestade da matéria auxiliam poderosamente o poeta, despertam a inspiração, facilitam os triunfos, prendem a atenção dos leitores.

Na sátira, porém assim não acontece. A sátira vive exclusivamente dos recursos do poeta: é com a riqueza de seu talento, com os traços de seu espírito, com as graças de seu gênio que ele a orna, elevando pela novidade da concepção assuntos muitas vezes vulgares e comuns.

Sempre maligna a sátira emprega ora uma ironia fina e delicada, ora o sarcasmo mordaz e violento; aqui se indigna contra o vício, ali cobre-o de ridículo; as vezes castiga o erro com certo ar de benevolência, outras vezes com a ponta de seu dardo rasga a máscara da hipocrisia.

Mais de uma vez servem-lhe de bons auxiliares a anedota, a análise dos caracteres, os retratos. É ora um ensino, ora um ataque.

A propriedade das palavras, a elegância do estilo, uma dicção sempre correta, a brevidade e a concisão são condições indispensáveis ao seu mecanismo exterior. Se a sátira fala a linguagem baixa e vulgar, se não eleva o assunto pelo seu tom polido e altamente literário, se não respeita os ditames do bom gosto, decai da categoria de um belo gênero poético para tornar-se a encarnação da maledicência da taverna.

O epigrama é um gênero de poesia leviano. Mordaz, picante, eternamente chistoso, em curtíssima dimensão envolve um conceito agudo e sempre espirituoso. Ataca e fere tudo, o grande e o pequeno, o sério e o ridículo. Para ele não há terreno vedado.

Por ser de uma extrema brevidade deve primar, sob pena de converter-se em sensaboria, pela concisão e propriedade do estilo e pelo pico do conceito.

Eis a sátira como a escreveram Horácio, Juvenal, Boileau e Tolentino; o epigrama como o fizeram Marcial e Bocage.

As sátiras, porém, e os epigramas do Sr. padre Correia são bem outra coisa.

O Sr. padre Correia ou não se deu ao trabalho de estudar a natureza [d]os processos, o mecanismo e o fim das composições a que de preferência se dedicara, ou então não pôde sujeitar seu espírito às leis que as governam.

Em todas as suas sátiras, sem exceção de uma só, o Sr. padre Correia falta à condição primordial, à lei suprema deste e outros gêneros de poesia: deixa intactos os assuntos que toma para alimento de sua musa.

Uma exploração completa da matéria, vistas originais, concepções novas, desenvolvimento da idéia capital, um plano superior na marcha do pensamento, desses que revelam os processos e os recursos dos mestres não distinguem uma só das sátiras do Sr. padre Correia.

Debaixo da pena do poeta de Barbacena os mais fecundos assuntos tornam-se estéreis como as areias, revestem a natureza do mármore, sobre cuja superfície sua inteligência resvala sem poder penetrar no âmago e revelar a riqueza das veias escondidas. Em suas mãos o mármore eternamente rebelde é sempre uma peça bruta em cujas linhas sua vista turva não descortina a futura estátua.

Para provar com o exemplo a exatidão desta crítica temos apenas o embaraço da escolha.

Tomemos ao acaso a sátira que tem por título – *A lanterna de Diógenes*.

O pensamento desta composição, ao que se depreende de sua leitura, é fecundo e prestava-se a amplos desenvolvimentos. O autor tentara descrever em rápidos traços a série de vícios que, aviltando o homem, o degradaram da altura de sua dignidade moral. Belo assunto para o poeta revelar ou severidade de talento ou facilidade de espírito, finura de observação e habilidade no manejo do ridículo.

Pois bem: o Sr. padre Correia em versos rasteiros maldiz o pobre que se torna rico, o político que não cumpre promessas feitas, o fazendeiro que em tempo de carestia vende por subido preço os produtos de sua lavoura, o *padre* que emprega no jogo as reservas de suas espórtulas e conclui ingenuamente que em sua revista não encontrou um homem!

Eis como compreendeu e desenvolveu o pensamento da composição! Que prova de riqueza de engenho!

Deixando em invólucro impenetrável o assunto que escolhe para exercitar sua musa, o Sr. padre Correia nada mais faz do que traduzir em mãos versos as censuras banais e os grosseiros motejos das últimas classes contra os vícios, hábitos e costumes da sociedade.

Em vão procurareis em cada uma de suas composições a elevação da matéria pela decência e gravidade da palavra, ironias finas, aproximações

inesperadas, conceitos espirituosos e esses toques de graça, a que são tão sensíveis as almas delicadas.

O Sr. padre Correia tem indomável vocação pelos conceitos baixos, pelas idéias grosseiras, e diremos mesmo, pelo asqueroso. Seu espírito com a mais condenável rebeldia repele tudo quanto é belo, grande, delicado e nobre.

Para não dizer-se que inventamos, vamos dar alguns – *espécimens (sic)* dessas *delicadezas*.

Na sátira que tem por título – *O avarento* – lêem-se as seguintes:

De canjica te alimentas,
Fazendo prato dum caco;
Os cinco dedos da mão
São teu lenço de tabaco.

Na que é denominada – *Água e azeite*:

Suja gordura
Fica por cima
Da água mais pura.

Na que se intitula – *Economia do aniversário*:

E que se veste
De belbutina,
E com saliva
Lustra a botina.

Na sátira – *As baldas*:

Com a baba comparada
Que destila a *suja fresta*
Onde alveja humano dente.

Na denominada – *Origem*:

A flor.....
.....
Nasce e torna-se viçosa
Nas imundícies do estrume.

Já se viu nada de mais sórdido, baixo e cínico? Uma alma de poeta poderá conceber, sentir e dizer tais coisas? A poesia tende a elevar o homem, ou a arrastá-lo, ao nível do cão?

Para recusar ao Sr. padre Correia os foros mesmo de poeta péssimo, se atribuir-lhe tal nome já não é profaná-lo, bastam os *echantillons* dados.

Revistamo-nos porém de paciência e continuemos o nosso exame.

As citações feitas já dão uma idéia completa do estilo do Sr. padre Correia.

A sátira, já o dissemos, requer uma dicção correta, estilo elegante, amoldando-se às exigências do assunto e variando de tons.

A dicção do Sr. padre Correia nem sempre é correta; o estilo, absolutamente destituído dos primores da língua, de graça e elegância, é extremamente baixo, grosseiro e chato. Nos seus versos não se revela o gosto literário que deve caracterizar as composições satíricas, nem essas frases felizes, essas dificuldades de expressão vencidas, que dão tanto brilho às sátiras de Nicolau Tolentino.

O estilo do Sr. padre Correia não acusa o homem de letras, de espírito cultivado, formado na leitura dos bons livros e na prática com os homens bem educados. Em Atenas o Sr. Padre Correia seria um seita (*sic*).

O poeta de Barbacena a cada passo emprega vocábulos que não são da língua em que escreve, repugnantes por sua origem, grosseiros pelas idéias que envolvem.

Dictérios de *cabaré*, *gíria* de arrieiro e frases que o homem polido jamais repetirá em sociedade de gente limpa, conspurcam cada uma das páginas da obra que examinamos.

Alguns exemplos.

Na primeira composição – *À minha musa* – o mais inatento e descuidado leitor se arrepeará com as seguintes *belezas*:

Não presta...
Verso pouco adubado,
O qual sendo provado,
Dizem logo: *ora bolas, falta o sal*.

A vintém nunca chega
Aquele que nasceu para dez réis.

E sem quê nem para quê decide *enfim que vás pentear macacos*.

*Fazer um bom verso
É difícil, tem dente de coelho.*

Na já citada sátira – *A lanterna de Diógenes*:

*E a despeito das bravatas
Mandam-no plantar batatas.*

Em outro lugar diz o Sr. padre:

*O crítico sem critério
Muitas vezes leva a manta.*

Em um – apólogo – com laivos de sátira lê-se:

*'Stá bem farto de aturar
Candongas do bem-te-vi.*

Que significam essas locuções bárbaras? O quer dizer – *candonga*?

Escrevendo suas sátiras porventura o Sr. padre Correia apenas visou ao aplauso de arrieiros?

Empregaria tais frases e palavras unicamente levado pelas decisivas tendências do gosto do seu espírito?

Sob o ponto de vista da harmonia e do ritmo os versos do Sr. padre Correia são a mais completa negação da poesia. Parece que ele com propósito firme e de tenção deliberada procurou com o mais feliz sucesso a dureza, a desarmonia e o emperramento.

Em toda a sua obra não há nem por ligeiro descuido um só fugitivo verso sonoro. Os sons das cordas de seu plectro ferem com áspero estremecimento mesmo as acústicas as mais mal organizadas.

A sua musa não tem os acentos delicados, essa harmonia, sem a qual tudo é possível, menos a poesia. A sua musa não canta, grasna.

É difícil encontrar uma prosa má tão dissonante, tão áspera, tão férrea como os versos do poeta de Barbacena.

Dentre as palavras que lhe ocorrem para exprimir um pensamento, o Sr. padre Correia escolhe ordinariamente a mais dura e baixa.

Nas suas composições não há as transposições peculiares à poesia. Há versos que, destruída a simetria exterior, constituiriam um trecho da mais rasteira prosa, por exemplo:

As condecorações, títulos nobres,
Não produzem, apenas significam
O mérito daqueles que as recebem

Destruída a simetria:

As condecorações, títulos nobres, não produzem, apenas significam o mérito daqueles que as recebem.

Para achar consoantes o Sr. padre Correia sacrifica as leis da Gramática, e junta epítetos absolutamente inaplicáveis às idéias que quer caracterizar.

Assim que para consoar com *corvo* não trepidou em dizer caso *torvo*. O que é *caso torvo*?

Entrei na sala
Que os livros *conta*,
Fico aturdido,
Cabeça *tonta*.

Onde se viu sala *contar* livros? Que quer isso dizer?

Menos infeliz, do que poeta satírico, não é o Sr. padre Correia no gênero epigramático. Graça, pico, espírito, agudeza de conceito não são os característicos dum só de seus epigramas.

Dictérios grosseiros, conceitos pesados e vulgares formam na generalidade a matéria de seus epigramas.

Um galeno foi à caça,
E avistando um passarinho
Disse: espera que *eu te curo*,
E atirou no coitadinho!

Não saberás por acaso
Oh tu que *ao ladrão* proteges,
Que o tal verbo *rapio*, *rapis*
Conjuga-se pelo *tego*, *tegis*?

Não é, responde o médico,
Feitiço, nem mandinga;
Nem julgo mal de gota,
Parece mal de – *pinga*.

Há nada de mais chato?

Escrevendo seus epigramas o Sr. padre Correia foi vítima de um terrível equívoco; entendeu que em vez de espírito e de sal, o desenxabimento e a mais chata sensoria eram os característicos deste gênero.

Vamos terminar.

Espírito preso ao chão, sufocado pelas emanações terrosas, o Sr. padre José Joaquim Correia de Almeida não nasceu para cultivar nem mesmo os mais humildes gêneros de poesia. Deus não deu-lhe a inspiração, o sentimento do belo, delicadeza da alma, pureza de gosto, elevação de pensamento, facilidade e brilhantismo de expressão.

Se a vulgaridade da idéia, a sordidez do pensamento, se a trivialidade dos conceitos, a insipidez, e a dissonância do verso fossem os grandes dotes do cultor das musas, o Sr. padre Correia seria o maior poeta do mundo.

Triste porfia! Todos que por um prodígio de paciência levaram ao cabo a leitura de algumas das composições que o Sr. padre Correia denominou com injúria da poética - sátiras - a recusar-lhes os foros de poeta ainda mesmo péssimo, e o Sr. padre Correia a teimar que as musas não lhe são esquivas, e pelo contrário amorosamente o acariciam revelando-lhe ao ouvido segredos divinos, sem temerem o contato de prosaísmo baixo e grosseiro de seu espírito!

II

São injustiças do mundo!

À crítica que, há dias, demos nesta folha, do seu segundo volume de sátiras o Sr. padre Correia ensaiou uma resposta.

A sua resposta foi a mais completa demonstração da procedência e legitimidade das censuras feitas. Na sua polida linguagem de arrieiro apenas limitou a defesa a um ou dois pontos.

Havíamos assinalado a decisiva predileção de seu espírito pelos conceitos baixos e grosseiros, confirmando a censura com o exemplo. Como procurou desvanecer esta argüição o Sr. padre Correia?

Não tinha outro meio de defesa senão demonstrar que a crítica sã e ilustrada não condena, antes aprova a grosseria da idéia, a baixaza da concepção e o asqueroso da frase.

O Sr. padre Correia, porém, seguiu outro rumo; tentou abrigar-se à sombra do chistoso Tolentino.

É verdade que Tolentino algumas vezes deixou cair de sua pena palavras que o bom gosto e a delicadeza desaprovam; mas o espirituoso satírico português atenua a gravidade do defeito pelos primores de seu estilo, pela beleza da dicção, e pela graça ática que reina em suas composições.

Os erros e defeitos que escaparam a Tolentino, não podem fazer a glória do Sr. padre Correia. Nas sátiras do poetastro de Barbacena o asqueroso, o baixo e o grosseiro constituem a essência e o fundo; reinam como soberanos.

O espírito do leitor não encontra uma só beleza de forma ou de pensamento, que o sustente na luta contra a invasão do sono.

Os poetas medíocres, dizia Voltaire, só imitam os erros e defeitos dos grandes gênios porque é só por esse lado que os grandes gênios lhes são acessíveis.

A Nicolau Tolentino, poeta de talento superior, não era permitido empregar palavras baixas; mas o emprego de uma ou outra frase grosseira não pode motivar a condenação das belezas de seus poemas.

Com o poetastro de Barbacena a questão não é de um leve descuido, de uma ou outra palavra menos decente. O caráter predominante de suas sátiras, é o baixo e a mais chata grosseria.

O Sr. padre Correia pretendeu ainda justificar o asqueroso de sua frase com a autoridade da Bíblia.

Obedecendo aos hábitos de sua profissão, o grasnador de Barbacena confundiu a crítica literária com homilias: o absurdo de semelhante tentativa é tão óbvio que apenas assinalaremos o equívoco.

É singular o modo por que o reverendo poetastro explica alguns erros palmares que notamos, e que de sua parte revelam ignorância do valor de vocábulos da língua vernácula.

Diz que empregou as expressões – *caso torvo*, *sala que os livros conta* – *por figura!* Bem; o Sr. padre é poeta por figura, e aos poetas por figura são lícitas tais licenças.

Um outro célebre padre também disse por figura que a águia dos doutores alçava seu vôo, como a sublime gazela.

Profundamente convencido que as censuras feitas não podiam desvanecer-se à luz dos princípios da crítica, o Sr. padre Correia tentou iludir os espíritos irrefletidos, citando em seu favor a opinião de pessoas respeitáveis.

Se o venerando bispo de Mariana *devorou* o segundo volume das sátiras do Sr. padre Correia deu mais uma prova irrecusável de sua paciência evangélica.

Ingênuo como é, o estimável Sr. padre Correia aceita um simples cumprimento de delicadeza como um elogio.

A carta do Sr. Conselheiro J. F. de Castilho é um debique do mais fino gosto. Deus, disse o Sr. Castilho ao Sr. padre, fadou-o para a comédia de costumes, burguesa elegante e ria-se de compaixão dos que o não compreendem. O debique foi além da ironia.

Digno de compaixão é aquele que, devorado de desejo de conquistar glórias que não lhe cabem consome heróicos esforços contra a impotência e esterilidade de seu espírito. Novo Tântalo, se como o Sr. padre Correia, à inaptidão reúne a fatuidade é então digno de uma risada homérica.

Não podendo deixar de reconhecer alguns dos erros e defeitos apontados, com uma fatuidade ridícula diz o Sr. padre com Horácio: *verum ubi plura intent incarmin.*

Non ego paucis offendas maculis.

Esta simplicidade do Sr. padre provocou-nos riso.

Em verdade nas composições do grasnador de Barbacena – *plura nitent*. A suja gordura, a saliva, as imundícies do estrume, suja fresta, o ora bolas, os dentes de coelho, as candogas e duzentas outras são belezas de subido quilate. *Plura nitent*.

O Sr. padre Correia é um adversário de suma generosidade. Citando por inteiro algumas de suas composições, confirmou do modo o mais positivo e categórico a legitimidade das conclusões da crítica que fizemos de suas poesias.

A sátira transcrita – o invejoso – é mais uma prova da esterilidade desanimadora de seu engenho. Não contém uma só idéia original; tudo nela é vulgar; a versificação é insípida, a dicção baixa.

Nem todos têm tanta lealdade. Sinceramente agradecemos-lhes a transcrição. Páginas e páginas que amontoássemos não provariam com mais clareza sua ineptidão para a poesia.

Em vão o Sr. padre Correia porfia por sustentar seus eruditos de poeta. A importuna coruja nunca entoará os sonoros cânticos do rouxinol.

Vítima duma dessas singulares contradições da natureza, o Sr. padre Correia sente ferver em seu peito o ardente desejo de cingir a fronte com os louros do Parnaso, ao passo que Deus imprimindo-lhe na fronte o selo da mediocridade não lhe concedeu nem uma das qualidades que em seu conjunto formam o poeta.

Fazemos-lhe justiça: sua intenção é boa; vontade heróica para conquistar a palma que lhe sorri em sonhos não lhe falta; mas... *tu nil dices faciese invita Minerva.*

Ganso grasnador jamais lhe será permitido desprender seu vôo nas regiões onde os cisnes equilibram suas asas.

Para que, pois, tentar o impossível, para que roubar para as musas que o repelem o tempo destinado ao *flos sanctorum*, ao breviário, aos sermões, às práticas e aos cânticos *de profundis*?

O procedimento do Sr. Padre Correia que pelo culto das musas, divindades pagãs, afrouxa seu fervor de católico, não pode ser agradável ao glorioso padre Santo Antônio e S. Francisco: outro ofício, Sr. Padre *Nec sutor ultra crepidam.*

Fonte:

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 37, 16 jul. 1859, p.2-3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 42, 06 ago. 1859, p.3.

ANEXO A.3 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

OS TIMBIRAS, poema do Sr. A. G. Dias

I

Não podemos formular um juízo sobre o plano total do poema americano – *Os Timbiras* – do Sr. Gonçalves Dias, porque não temos conhecimento senão dos quatro primeiros cantos que o autor publicou em Leipzig em 1847, e nem nos consta que o resto do poema já tenha sido dado à luz da publicidade.

Nossa análise se limitará, por conseguinte, a alguns detalhes, à versificação e ao estilo.

O Sr. Gonçalves Dias abre o seu poema com uma pequena introdução, que contém a exposição da matéria e a invocação. Essa peça contém algumas belezas; porém infelizmente começa por três ou quatro versos sumamente defeituosos, o que no começo logo de um poema constitui um grave senão. Ao entrar-se no alpendre de um alcácer, onde se espera encontrar maravilhas e esplendores, logo dar-se uma topada, causa uma impressão desagradável, que muito influi no efeito que sobre nós podem exercer as belezas que porventura existem no interior desse alcácer.

Os ritos semibárbaros dos piagas
Cultores de Tupã e a terra virgem.
Donde como de um trono enfim se abriram
Da cruz de Cristo os piedosos braços;
As festas e batalhas mal sangradas
Do povo americano agora extinto
Hei de cantar na lira.

O primeiro verso é áspero e ingrato aos ouvidos; os três seguintes, sem primarem pela harmonia, encerram uma imagem sem exatidão. Parece-nos que aquilo que aí se diz da terra de *Tupã* competeria melhor ao calvário. Dizer-se que da América enfim se abriram os piedosos braços da cruz de Cristo, dá a entender que a América foi o berço do cristianismo.

Como de um trono – é uma comparação vaga e sem analogia, que não dá vigor nem beleza à idéia do poeta, e parece não ter sido empregada senão para encher a medida do verso.

Feito este pequeno reparo sobre a introdução, entremos na análise do estilo em primeiro lugar, e depois da versificação do poema em geral.

O assunto que o Sr. Gonçalves Dias escolheu para cantar oferece por certo largo e fecundo campo à inspiração do poeta; e ninguém mais do que o autor do *Y-juca-pirama* – (*sic*) do gigante de pedra, e de outras composições americanas de incontestável mérito, parecia apropriado para cantar as festas, os costumes e as batalhas mal sangradas do povo americano, em um poema de mais comprido fôlego.

Entretanto, cumpre confessá-lo, o Sr. Gonçalves Dias em seu poema dos *Timbiras* não correspondeu a essa expectativa.

Posto que aqui e acolá se encontrem raras algumas belezas, dignas do cantor da terra das palmeiras, contudo não se pode desconhecer que, em geral, esses quatro cantos do poema do Sr. Gonçalves Dias ficam muito aquém das esperanças que se depositavam em seu autor. Nem o estilo, nem a versificação, nem o pensamento e as imagens estão na altura do assunto e do poeta que o escolheu para cantar.

O estilo do Sr. Gonçalves Dias nos *Timbiras*¹²⁵ é quase sempre prosaico, frio, descorado; sua dicção enleada e obscura, sem precisão, nem vivacidade.

Dir-se-ia que o Sr. Gonçalves Dias em sua linguagem só visa à pureza clássica; entretanto é esse mesmo cuidado que ele toma de pautar o seu estilo pelas formas de Filinto, Garrett e Alexandre Herculano, que mais prejudica a sua obra, e lhe tira todo o tom de uma verdadeira e espontânea inspiração. Essa linguagem, que tanto folgamos de ver nos fastos e nos contos de Filinto Elísio, ou nas páginas brilhantes do *Eurico*, parece-nos imprópria, mal cabida e anacrônica no meio das florestas virgens da América.

O Sr. Gonçalves Dias leva tão longe o *lusitanismo* da linguagem, que chama *donas* as mulheres *Timbiras*; nesse caso deveria dar também o predicamento de dom ou donzel aos guerreiros selvagens. Chateaubriand nunca se lembrou de chamar *dames* ou *demoiselles* as mulheres da tribo dos Natchez.

¹²⁵ No texto está sem itálico.

Decerto esse estilo, todo à portuguesa, todo erigido de arcaísmos, todo repassado de classismo (*sic*), não quadra bem nem à terra de Tupã, nem à índole e costume do povo americano, e nem tão pouco à quadra em que vivemos, em que a língua portuguesa tem sofrido profundas modificações; e posto que vulgarmente ande toda envasada de vícios e galicismos, e muito tenha perdido de sua primitiva pureza e valentia, contudo muito tem ganho em riqueza, elegância e flexibilidade.

Tratar de um assunto americano com a genuína linguagem dos quinhentistas é quase o mesmo que apresentar os guerreiros selvagens da América envergando as armaduras de ferro dos antigos cavaleiros portugueses. Essa linguagem gótica não quadra e nem se presta de modo vantajoso à descrição dos costumes e narração dos feitos dos primitivos habitantes da terra de Santa Cruz.

Dissemos que o estilo dos *Timbiras* é geralmente descorado e frio; é cousa fácil de provar-se em qualquer página desse poema que se tenha diante dos olhos; e talvez esse defeito lhe provenha desse demasiado purismo que o autor afeta em sua linguagem.

Os manitôs, que moram pendurados
Nas tabas de Itajuba, que as protejam.
O terror do seu nome já não vale,
Já defesa não é de seus guerreiros.

Mais prosaicos versos do que estes nem o Sr. Magalhães no seu poema –
A confederação dos Tamoios – poderia fazê-los.

Mais adiante:

Corre Jatir nos bosques, diz um chefe,
Bem sabes como: acinte se desgarra
Dos nossos; anda só, talvez sem armas.
Talvez bem longe; acordo nele é certo,
Creio, de nos taxar assim de fracos.

Que frieza de expressão! Que fraqueza de estilo! Que deleixo no metro! Qualquer pessoa que tivesse de enunciar esse pensamento, espontaneamente se exprimiria com mais graça e animação do que o tal chefe.

Em trechos dessa natureza abunda o poema do Sr. Gonçalves Dias; para não sobrecarregarmos de citações o presente artigo, contentamo-nos com os que vão indicados.

São belas as palavras, que o poeta põe na boca do velho *Ogib* em desafronta de seu filho Jatir, de quem seus companheiros, como se vê dos versos, que acima citamos, se queixavam por andar sempre só, como para tachá-los de fracos.

São torpes os anuns, que bandos folgam,
São maus os caitetus, que em varas pascem,
Somente o Sabiá geme sozinho
E sozinho o condor aos céus remonta.
Folga Jatir de só viver consigo;
Em bem, que tens agora, que dizer-lhe?
Esmaga o seu tacape, a quem vos prende,

A quem vos dana, afoga entre seus braços,
E em quem vos acomete, emprega as setas.
Fraco! não temes já, que te não falte,
O primeiro entre vós, Jatir, meu filho?

Posto que seja bastante frívolo o motivo da cólera do velho *Ogib*, alguns desses versos são felizes e harmoniosos. Mas este verso fraco e prosaico,

Em que vos acomete, emprega as setas.

no fim de um período, e depois de dois outros versos mais cheios e valentes, produz muito mau efeito.

A luta entre os dois chefes selvagens descrita no primeiro canto, se não é inteiramente destituída de graça e energia, contudo não apresenta notáveis belezas.

Para descrever os dois chefes, o Sr. Gonçalves Dias não acha senão as cores mais comuns, imagens já mil vezes repisadas; nenhuma só idéia nova, nenhum rasgo de originalidade, nenhum verso desses felizmente inspirados, que se gravam por si mesmos na memória do leitor.

Leiamos.

São ambos fortes: o Timbira ardido,
Esbelto como o tronco da palmeira,
Flexível como a flecha bem talhada,
Ostenta-se robusto o rei das selvas:
Seu corpo musculoso, imenso, e forte
É como rocha enorme, que desaba
Da serra altiva, e cai no vale inteira.
Não vale humana força desprendê-la
Dali onde ela está: fugaz corisco
Bate-lhe a calva fronte sem parti-la.

Todo esse trecho nem pelo lado da harmonia métrica, nem pelo brilho ou novidade das comparações, nem pela força e colorido do estilo se torna recomendável. O último verso destinado a exprimir uma idéia forte, é duro ao ouvido na verdade, mas frouxo na expressão; fez lembrar este outro verso de um poeta, que nos lembramos ter lido

.....Como o marmor (*sic*)
Onde o raio resvala, e não penetra.

Admirável habilidade de enfraquecer pela expressão uma idéia forte!

II

Antes de prosseguirmos na análise que encetamos no número passado, do poema – Os Timbiras – do Sr. Gonçalves Dias, cumpre-nos fazer uma pequena observação prévia, que não será de todo inútil.

Quando nos propusemos a fazer esta análise crítica das obras de nossos autores nacionais contemporâneos, não tivemos em vista por forma alguma fazer dissertações, nem nos submetemos a um plano regular e premeditado. Vai ao correr da pena, e conforme a associação de idéias mais ou menos caprichosa, que no momento se nos oferece ao espírito. Não queremos propriamente *escrever*, mas conversar com os nossos leitores, porque julgamos que esta forma que adotamos em nossos escritos, facilitando-nos a enunciação de nossos sentimentos e idéias, inspirará mais interesse ao leitor. Por isso ninguém repare se nestes entretenimentos reina toda a franqueza, desleixo e abandono de uma conversação familiar; ninguém estranhe também se não os sobrecarregamos de todo o ouropel da erudição, se não fazemos contínuas alusões aos vultos proeminentes da moderna literatura européia, se a cada passo não falamos em Goethe, Schiller, Klopstock, Heine, Byron, etc., se não invocamos em nosso auxílio a cada momento a autoridade de Schlegel, Villemain, Planche, e outros.

Voltemos ao Sr. G. Dias.

A fala, que o filho de Jaguar no canto primeiro dirige ao medroso Juruçei, que começa por este verso:

Irás tu, Juruçei, por mim dizer-lhes...

a despeito de conter alguns versos vulgares, algumas frases não mui felizes, não deixa de ser bela, e de caracterizar de um modo brilhante e enérgico o herói do poema.

Itajuba, vendo a multidão de guerreiros que das florestas acodem ao som de seu membi troante, exclama com orgulho:

..... Tupã sorri-se lá dos astros
 lá descuidosos
 Das folganças do Ibake heróis timbiras
 Contemplam-me das nuvens debruçados
 E por ventura de lhes ser eu filho
 Enlevam-se, e repetem não sem glória
 Os seus cantores de Itajuba o nome.

Estes versos são bonitos pelo pensamento e pela forma; são cheios e sonorosos, o que bem raras vezes se nota no geral do poema, cujos versos são quase sempre prosaicos, secos e sem harmonia, como se vê na descrição que se segue dos heróis Timbiras, que o poeta, à maneira de Homero, vai passar em revista.

Vem primeiro Jucá de fero aspecto,
 Duma onça bicolor cai-lhe na fronte
 A pele vistosa; – sob as hirtas cerdas
 Como sorrindo, alvejam brancos dentes,
 E nas vazias órbitas lampejam
 Dois olhos fulvos, maus.

Alvejam brancos dentes – é um pleonismo indesculpável, e foi sem dúvida por descuido que ele caiu da pena do autor; mas o que de maneira alguma se pode compreender, e nem se atribuir a descuido, é como possam nas *órbitas vazias* de uma pele de onça *lampejarem dois olhos fulvos, maus*; e é o próprio poeta que o diz por essas formais palavras! As órbitas estão vazias, e entretanto nelas lampejam olhos!

O trecho em que o poeta conta a proeza de Japi, o atirador, é tão enleado e obscuro, que só depois de segunda e terceira leitura é que se atina com o pensamento que o poeta quer exprimir. E mesmo depois de se ter atinado com ele, não se fica muito satisfeito, porque não parece grande proeza, e digna de ser tão amplamente descrita, o ter pregado um susto a um javali.

Deixemos o primeiro canto, que não é mui fecundo em belezas, e cujos principais defeitos, – que são os mesmos que reinam mais ou menos em todos os outros, – já temos assinalado. Passemos ao segundo canto.

Abre o Sr. Gonçalves Dias este segundo canto com a descrição das aproximações da noite.

Ainda bem! é a primeira vez que no presente poema deparamos com o autor fazendo uma pintura das cenas da natureza americana. Sem dúvida o cantor das proezas dos filhos das selvas, o poeta americano por excelência, vai nos dar um painel rico de originalidade e de cor local; o descer da noite sobre a floresta, onde se acham assentadas as três tabas de Itajuba, deve ser sem dúvida um espetáculo solene e inspirador, e o poeta decerto o vai reproduzir com cores vivas e bem características. Leiamos.

Desdobra-se da noite o manto escuro:
Leve brisa sutil pela floresta
Enreda-se e murmura; – amplo silêncio
Reina por fim. Nem saberás tu como
Essa imagem da morte é triste e torva,
Se nunca a sós contigo a pressentiste
Longe deste zunir da turba inquieta.
No ermo sim; procura o ermo e as selvas
Escuta o som final, o extremo alento,
Que exala em fins do dia a natureza!
O pensamento, que incessante voa,
Vai do som à mudez, da luz às sombras,
E da terra sem flor, ao céu sem astro,
Semelha à fraca luz, que ainda vacila
Quando em ledos sarau o extremo acorde
No deserto salão geme e se apaga!

O que pinta o poeta nestes versos? a tarde, essa hora, que serve de transição do dia para a noite, ou a própria noite? No 1.º verso desdobra-se já o manto da noite; mas a descrição que segue só quadra à hora do pôr-do-sol, ou ao crepúsculo.

Se o autor descreve a tarde, não há muita propriedade em chamá-la a *imagem da morte* – triste e torva. A aproximação da noite no meio dos desertos da América é um espetáculo solene e grandioso, e não lhe quadram bem esses dous epítetos tão ásperos, tão secos, que colocados no fim do verso produzem muito mau efeito.

Nos seguintes versos o poeta já não descreve mais; enreda-se em delicados e engenhosos pensamentos, que pouco ou nada pintam, e o painel da tarde, que o poeta quis executar, ficou delineado com cores tão fracas, que nem um só traço dele

nos fica impresso na imaginação. De cor local nem o mais leve toque; essa descrição, que aí lemos, pode caber igualmente às tardes na Sibéria ou no Brasil, na cidade ou no deserto, no Saara, ou no Amazonas, no alto mar, ou no sertão; entretanto parece-nos que em um poema dessa natureza, uma cor local bem pronunciada, bem viva, devia constituir um dos seus principais méritos.

É este também um defeito de que se ressentem todo o poema do Sr. Gonçalves Dias. A descrição das cenas da natureza e da fisionomia do país, em que têm lugar as ações do poema, são cousas de que ele pouco se embaraça; e seus quadros semelham por isso certas pinturas índicas, cujo fundo fica todo em branco. Teremos ocasião de voltar a este ponto.

Agora repousemos um pouco o nosso espírito sobre o episódio de Coema, um dos poucos trechos do poema, em que algumas belezas notáveis fazem esquecer os graves defeitos, que reinam por todo ele.

III

O episódio de Coema é um pequeno oásis no meio dessa árida e descorada narração das proezas dos Timbiras, desentoadada e monótona como o abalroar contínuo de tacapes que se cruzam no ardor das batalhas.

O roubo de Coema, *luz de amor, flor de beleza*, e esposa do chefe dos Timbiras é traçado com vivacidade e energia; posto que aí as imagens e as idéias sejam muito comuns, há contudo alguma viveza de colorido, mais melodia e cadência métrica do que no resto do poema.

Citaremos um rasgo desse episódio, que nos parece caracterizar admiravelmente a índole fogosa e terrível de Itajuba. Orapacên, o tapuia, que traíra a hospitalidade generosa, que encontrara nas tabas do chefe dos Timbiras, roubando-lhe a esposa, ia fugindo com ela através das florestas ao favor das trevas da noite. Ouçamos o poeta.

Vai arrastá-la –, quando sente uns passos
Rápidos, breves, – volta-se; – Itajuba!
Grita, e os seus medrosos receando
A perigosa luz, os fogos matam.
Mas, no extremo clarão, que eles soltaram,
Viu-se Itajuba com seu arco em punho,
Calculando a distância, a força, e o tiro:
Era grande a distância, a força imensa –

"E a raiva incrível, continua o chefe,
A antiga cicatriz sentindo abrir-se!
Ficou-me o arco em dois na mão partido,
E a flecha vil caiu-me aos pés sem força."
E assim dizendo nos cerrados punhos
De novo pensativo a fronte oprime.

É sem dúvida de mui belo efeito essa vivacidade, com que o chefe impaciente interrompe o piaga, que lhe conta suas próprias façanhas, para narrar o fatal desfecho, que ainda lhe faz sangrar o coração de raiva, e de pesar. Se o Sr. Gonçalves Dias tivesse com mais freqüência destas inspirações, de certo o seu poema seria primoroso.

Não dissimularemos contudo, que nesse mesmo episódio existem algumas faltas, que muito lhe diminuem o mérito. Descrevendo Coema o cantor diz:

.....O romper d'alva,
Se encantos punha a par de teus encantos,
Tentava embalde pleitear contigo.

Esse longo e difuso palavreado, com que o poeta exprime essa comparação já mui sedida, em vez de dar-lhe ares de novidade, tira-lhe todo o encanto, que poderia ter se fosse exposta com singeleza,

Flor, que nasceste no musgoso cedro,
Cobravas pareas de abundante seiva,
Tinhas abrigo, e proteção das ramas...

A expressão – *cobrar pareas* – parece-nos eminentemente baixa e até sórdida para aplicar-se a uma beleza, a uma flor. O último verso, tão sem vida, tão sem cor, e que parece não exprimir nada, termina o período de um modo deplorável.

Os seguintes versos,

Conta prodígios de uma raça estranha
Tão alva como o dia, quando nasce,
Ou como a areia cândida, e luzente,
Que as águas de um regato sempre lavam.

são admiráveis de prosaísmo; não se poderia melhor despir de seus encantos idéias poéticas por si mesmas.

Dirão que isto é simplicidade, mas julgamos, que a simplicidade não exclui o colorido, e a elegância.

Em outro lugar exclama Itajuba:

.....inteira a noite
 Louco vaguei, – corri de encontro às rochas,
 Meu corpo lacerei nos espinheiros,
 Morai sem tino a terra já cansado.

Aquele – *já cansado* – no fim do verso destrói completamente toda a graça e a energia da pintura.

O final desse episódio é repassado de maviosa melancolia, e cadenciado em versos doces e harmoniosos; faz lembrar essas pálidas e vaporosas visões, que tanto vagueiam nos sonhos do cego bardo da Caledônia.

Descansa agora o pálido cadáver
 (Continua o cantor) junto à corrente,
 Do regato, que volve areias de ouro.

 Suspirada Coema, em paz descansa
 No teu florido e fúnebre jazigo;
 Mas quando a noite dominar no espaço,
 Quando a lua coar úmidos raios
 Por entre as densas buliçosas ramas,
 Da cândida neblina veste as formas,
 E vem no bosque suspirar co'a brisa:
 Ao guerreiro, que dorme, inspira sonhos,
 E à virgem, que adormece, amor inspira.

 Veste, Coema, as formas da neblina.
 Ou vem nos raios trêmulos da lua,
 Cantar, viver e suspirar comigo.

Depois do episódio de Coema segue-se o canto do louco Piaíba. Não sabemos bem, que papel representa esse louco no poema, e nem o que significam seus incompreensíveis cantos. Dando ao estilo desse louco, ares da mais tosca singeleza, o Sr. Gonçalves Dias parece ter querido caracterizar de um modo vivo e original a rudeza de linguagem e de costumes desses selvagens; tê-lo-á conseguido: mas esse tom pesado, triste, e monótono, em que canta o louco Piaíba, lúgubre como o guincho do noitibó, não oferece muito encanto à imaginação, e nem comove-nos a alma.

A idéia de fazer o pobre velho Ogib, já tão amofinado de cuidados, levar no meio da escuridão uma furiosa topada, e cair lamentando-se aos pés do louco, não é das mais poéticas e felizes.

Passemos ao 2º canto.

Como o canto primeiro começa pela descrição da tarde, abre-se o segundo com uma descrição da aurora. Quase que se pode aplicar a esta o mesmo que dissemos da primeira. Essa pintura da aurora com cores mimosas e delicadas com traços miúdos, mas primorosos, sem se ocupar com o que há de majestoso e solene nesse espetáculo, é mais próprio de um idílio, de um madrigal do que de um poema, que tem por heróis os selvagens guerreiros de Tupã, e por teatro as florestas virgens da América. As idéias e os versos do Sr. Gonçalves Dias nesse quadro são mesmo

Doce poeira de aljófradas gotas,
Ou pó sutil de pérolas desfeitas.

O epíteto – doce – é uma inconcebível transgressão, já não diremos do bom gosto, mas até parece que de bom senso. *Poeira doce* é cousa que nenhum paladar pode tragar. Aqui anda refinado gongorismo, ou cousa que o valha. O segundo verso citado nada mais é do que uma variedade do primeiro, e por isso ocioso ou de mero enchimento.

Admira que o autor, que em uns lugares afeta tão rude singeleza de estilo, que até roça pelo prosaísmo e sensaboria, em outros use de imagens tão refinadas, de expressões tão guindadas, tocando assim por defeitos diametralmente opostos, não fugindo de Cila senão para esbarrar em Caribdes!

Dessa descrição o autor passa a uma espécie de digressão sobre a sorte dos índios e os destinos da América. Nesse trecho, se não temos graves defeitos a notar, também não deparamos notáveis belezas que nos prendam a atenção. Notamos entretanto os seguintes versos:

Virão nas nossas festas mais solenes
Miríadas de sombras miserandas
Escarnecendo secar o nosso orgulho
De nação; mas nação que tem por base
Os frios ossos da nação senhora,
E por cimento a cinza profanada
Dos mortos amassada aos pés de escravos.
Não me deslumbra a luz da velha Europa;
Há de apagar-se, mas que brilhe agora:
E nós! sucamos leite mal na infância,
Foi corrompido o ar que respiramos,
Havemos de acabar talvez primeiro.

A maior parte destes versos só divergem da prosa pela simetria material, pelo número de sílabas; ainda o terceiro verso é errado; conta uma sílaba demais.

Escritos à maneira de prosa, porventura nenhum leitor se aperceberia de que aí andava medida métrica; o ritmo está tão fracamente marcado, que facilmente passaria despercebido.

Isto quanto à forma. Quanto ao conceito, parece-nos que há exagerada indignação, demasiada maldição contra a raça invasora; e que! porventura, além da culpa original que herdamos de nossos primeiros pais, ainda havemos de carregar com mais essa, que nos legam nossos mais próximos ascendentes, e vivermos sob peso dessas maldições, que o poeta com tanta injustiça quer que se estendam de pais a filhos e a netos até a última geração? Não; o poeta estava por certo de muito mau humor quando escreveu essa tirada: e por isso, arrastado por sua inspiração lúgubre, antolhando sinistro e toldado de nuvens o futuro da América, exclama – havemos de acabar talvez primeiro que a velha Europa! – Longe vá o agouro!

Temos mais fé no porvir de nossa bela pátria, e esperamos com confiança que tão sinistra predição não se realizará, por ser mesmo contrária à ordem da natureza.

Pouco mais adiante se lêem alguns versos que exprimem uma idéia feliz. Falando à América diz o poeta:

Velho tutor e avaro cobiçou-te
Desvalida pupila, a herança pingue,
E o brilho e os dotes de sem par beleza;
Cedeste, fraca, e entrelaçaste os anos
Da mocidade em flor, – às cãs e à vida
Do velho que já pende e já declina
Do leito conjugal imerecido
A campa, onde talvez cuida encontrar-te!

O símile é bem achado; mas o mérito é só do pensamento; a expressão nada tem de primorosa, a linguagem não é das mais vivas e pitorescas, e a metrificação, como sempre, frouxa e desleixada.

Do velho, que já pende, e já declina...
.....
A campa, onde talvez julga encontrar-te.

Que versos tão fracos [e sem]¹²⁶ harmonia, tão descorados na expressão!

¹²⁶ A palavra no texto está ilegível; aparentemente, o jornal microfilmado encontrava-se rasgado o que prejudicou a leitura.

No mesmo trecho, que acima citamos, em que o chefe dos Timbiras corta bruscamente a palavra ao piaga, que lhe celebrava os feitos, nota-se o que há de fraco, e pouco pitoresco no estilo do poeta. O piaga ficara neste verso:

Era grande a distância, a força, imensa.

Então o chefe o interrompe, exclamando – *E a raiva incrível, etc.*

O Sr. G. Dias significa essa interrupção pela palavra – *continua*.

E a raiva incrível, – continua o chefe,

A palavra – *continua* – porventura exprime a vivacidade e impaciência do chefe nessa situação?

É este o estilo colorido e enérgico, qual o que convinha para dar realce a um movimento forte da alma do selvagem que rugira ao tocar-se-lhe na ferida, que ainda sangrava?

Dirão talvez, que com observações desta ordem levamos a crítica a ocupar-se de cousas por demais minuciosas, e insignificantes; mas cumpre notar, que uma palavra frouxa e mal cabida estraga muitas vezes o mérito de uma passagem aliás bem concebida e bem executada. Demais, desleixos destes a cada passo se encontram no poema do Sr. Gonçalves Dias, e é por isso, que o seu estilo deixa de ser colorido, vivo e brilhante, como era para desejar.

Não acompanharemos os seguintes cantos com esta análise detalhada, que muito prolongada se tornaria enfadonha.

Os defeitos que temos notado nos trechos analisados, reinam mais ou menos em todo o resto do poema.

Quando se enceta a leitura do poema dos – Timbiras, – à vista do nome de seu ilustre autor, à vista da riqueza e novidade do assunto, à vista da promessa que nos faz de cantar *as festas e batalhas do povo americano*, esperamos em nossa imaginação penetrar pelo seio de nossas florestas seculares, e no meio de uma natureza grandiosa em sua primitiva rudeza assistir às festas, aos combates de seus broncos habitantes, observar seus ritos e crenças, seus costumes e usanças, entrar no interior de suas tabas, de suas ocaras, ver suas armas, seus utensílios; enfim devassar um mundo novo, como esse que Chateaubriand observou nas margens do

Meschacebê, e que com sua poderosa e fecunda imaginação traçou tão vivas cores no seu poema dos Natchez.

Mas, como temos visto, os *Timbiras* em nada satisfazem a essa expectativa da imaginação.

Em outro artigo trataremos especialmente da metrificação desse poema.

P. S. Apressamo-nos em retificar um descuido em que caímos, quando analisávamos a passagem em que o poeta descreve o índio *Jucá* com sua pele de onça. Lendo com mais atenção esse trecho, pareceu-nos que o autor quer dizer que o índio trazia essa pele em forma de máscara, e que por conseguinte são dele esses olhos que lampejam nas órbitas vazias.

A culpa de termos caído neste engano é o próprio poeta com seu estilo tão desmaiado, tão pouco pitoresco. As palavras: – *Cai-lhe na fronte a pele vistosa* – não exprimem senão de um modo muito vago o pensamento do autor. A clareza e nitidez da expressão é uma das principais condições da boa poesia. Muitas vezes o estilo por fraco e descorado, torna-se obscuro.

(*Continua.*)

IV

O metro é incontestavelmente um dos principais e mais poderosos instrumentos da poesia; se o metro é desleixado e negligente, se apenas contamos as sílabas para salvar a exatidão da medida do verso, melhor seria, que escrevêssemos em prosa.

Como mui judiciosamente observa o Sr. A. F. de Castilho, o metro tem duas propriedades mui distintas entre si – a harmonia, e a melodia. – A harmonia é a consonância imitativa da frase, é a analogia do som com a idéia, é a onomatopéia. A melodia é essa cadência bem marcada e musical do verso, essa bem compassada e fluente construção, que caracteriza principalmente os versos de Bocage. Filinto, que não é fluente e melodioso, como Bocage, produziu prodígios de harmonia métrica. A sua ode ao – *Estro* –, além de ser um modelo de riqueza e vigor de linguagem, é admirável de harmonia métrica. O Sr. Castilho, na – *Noite do Castelo* – e nos – *Ciúmes do Bardo* – possui ambas essas qualidades em grau eminente.

Hoje infelizmente a maior parte de nossos poetas contemporâneos tratam com o maior desdém a metrificação, ou parecem ignorar absolutamente os seus

segredos. A melodia é de sobejo desdenhada entre eles; a harmonia, também parece que não a procuram.

A rima invadiu todos os gêneros de composições de curto fôlego, e correndo ansiosos após a rima, nossos poetas têm menosprezado o metro.

O nosso verso heróico, essa medida métrica, tão cheia, tão flexível, tão harmoniosa, que tantos recursos oferece ao poeta, é manejada por nossos escritores de um modo deplorável.

Para exemplo disto, que levamos dito, aí está o poema, que presentemente analisamos, – os Timbiras do Sr. Gonçalves Dias. Parece, que o Sr. Gonçalves Dias escreveu primeiramente em prosa o seu poema, e depois passou a arranjar as palavras de maneira, que enchessem a medida métrica, sem se importar, que os versos assim arranjados ficassem fortes ou fracos na harmonia, suaves ou ásperos, secos ou cheios, quebrados a propósito, ou não, etc. , etc.

E nem se acoime de demasiadamente severo este juízo, que formamos da metrificação desse poema. Quem quiser compenetrar-se bem da exatidão desta nossa observação, leia primeiramente um trecho de Camões, de Filinto, de Bocage, de Garrett, de Caldas, de Basílio da Gama no seu poema do Uruguai, da Noite do Castelo, e depois abra o livro do Sr. Gonçalves Dias, e passe a ler uma página a esmo, e então sentirá claramente que o Sr. Gonçalves Dias não metrifica; mede versos, conta sílabas.

O Sr. Gonçalves Dias, manejando outros metros, que não o verso solto, e auxiliando-se da rima em suas composições ligeiras, metrifica muitas vezes com suma felicidade; mas seu verso solto é lastimosamente prosaico, sem harmonia, nem melodia.

Citemos. A dificuldade está na escolha do trecho em um poema, onde os versos cheios e harmoniosos são tão raros. Portanto abramos o seu livro a esmo.

Mais respeito, mancebo, ao sábio velho,
Que éramos nós crianças, manejava
A seta e o arco em defesa dos nossos
Tu, velho, mais prudência. Entre nós todos,
O primeiro sou eu; Jatir, teu filho
É forte e bravo, porém novo. Eu mesmo
Gabo-lhe o porte e a gentileza; e os feitos
Novéis aplaudo: bem maneja o arco,
Vibra certa a frecha... mas... (sorrindo
Prossegue) afora dele inda há, quem saiba
Etc.....

Cremos que todo o mundo sente quanto esses versos são baldos de melodia e de cadência métrica. Parece que de propósito o autor procurou nivelá-los com a mais rasteira prosa.

Além de não possuírem os versos dos Timbiras harmonia nem melodia, são quebrados a todo o momento e fora de todo o propósito. Não é assim que procedem os grandes mestres da arte.

Devemos ser mais parcós no uso dessa liberdade de concluir um pensamento no meio do verso em qualquer sílaba indistamente. De outra sorte os versos correrão como que coxeando ou tropeçando, e afetam o ouvido de um modo sumamente desagradável, como se pode notar nos versos acima citados, e mais ainda nos seguintes:

Enquanto Juruçei com pé ligeiro
Caminha, as aves docemente atitam,
De ramo em ramo, – docemente o bosque
A medo rumoreja; – um borborinho
Confuso se propaga; – um raio incerto
Dilata-se do sol doirando o ocaso.

Esse desapiedado furor em cortar ao meio o verso pelo sentido destrói aqui todo o efeito da descrição, matando completamente a melodia, sem dar-lhe nenhuma harmonia imitativa. O quebramento do verso não deve ser feito assim a todo o transe, e a esmo, mas sim inspirado por um bem determinado motivo de gosto. Citemos um exemplo de Castilho na *Noite do Castelo*

Um círculo de círculos, que giram,
Giram em vórtice leve ao som troado
De uma torrente harmônica. – Trasmuda
O mestre experto as cordas de repente, etc...

Aqui mui de propósito o poeta parece ter quebrado aquele verso, fazendo com a palavra – trasmuda – no fim a mesma passagem brusca, que faz o músico de um tom para outro trasmudando de repente as cordas do instrumento.

Leiam-se ainda estes versos:

Haja sentido oculto no teu sonho,
(Diz ao guerreiro o piaga) eu, que levanto
O véu do tempo, e aos mortais o mostro,
Dir-te-hei por certo, mas eu creio e tenho
Que algum gênio turbou-te a fantasia,
Talvez angoera de traidor Gamela;

Que os gamelas são pérfidos em morte,
Como em vida. – Assim é, diz Itajuba.

É tão notável a insipidez e frieza destes versos, que nos escusa de fazer observação alguma. Lê-los é condená-los.

O undecassílabo português é de admirável flexibilidade; presta-se a todos os tons, e, por assim dizer, a todos os compassos, conforme o exigir a natureza do pensamento, que se tem a exprimir, pela faculdade que tem o poeta de pôr nesta ou naquela sílaba os acentos dominantes do verso. Assim pode ele ser já rápido e vivo, já pausado, e vagaroso, já lépido e ligeiro, já majestoso e grave, já fluente e mavioso, já hirto e crespo, se o poeta bem souber manear a língua e o ritmo.

Entretanto a versificação dos – Timbiras, bem como a de quase todos os nossos poetas de hoje, é sempre inflexível, e monótona; o acento dominante trabalha quase sempre na mesma sílaba. Por isso em todo o poema apenas se depara um ou outro vislumbre de onomatopéia.

Queríamos ser mais explícitos no desenvolvimento da idéia que acabamos de enunciar; mas isso nos levaria muito longe, e falta-nos espaço, e receamos que nos falte também a paciência do leitor para nos acompanhar nesta análise, que já vai por demais longa.

Terminaremos aqui esta mui ligeira análise do poema do Sr. Gonçalves Dias. Vimos nos artigos precedentes, que ao estilo do Sr. Gonçalves Dias faltam muitas qualidades; que é ele em geral desmaiado, fraco, prosaico, sem vivacidade e sem cor. Neste artigo temos visto, que esse poema também não prima pela boa versificação. Se a linguagem do Sr. Gonçalves Dias não pinta, o seu verso não canta; ora sem pintura e música, sem cores e harmonia, não pode haver boa poesia.

Portanto essa produção do ilustre autor dos *primeiros, segundos e últimos cantos* – perdoe-nos ele a franqueza, não passa de medíocre.

A razão, por que a musa do Sr. Gonçalves Dias, que já devassara regiões tão elevadas, veio a rastejar tanto nos Timbiras, nós presumimos ser a seguinte:

O poeta vendo seus *cantos* geralmente aplaudidos, sem que se lhes fizesse a menor censura, e sem que deles se fizesse escolha, sendo, que muitos deles são inteiramente destituídos de mérito, e estão ao par, e mesmo abaixo dos *Timbiras*, vendo seu nome apregoado como o de um poeta original, grande e de primeira força, assentou, que tudo quanto caísse do bico de sua pena, era belo, era precioso.

Assim escreveu um poema ao *correr da pena*, e lançou-o ao público.

Não sabemos, que impressão tem feito; mas parece-nos que tem sido pouco lido; porém todos o reputam bom, porque é obra do Sr. Gonçalves Dias.

Releve-nos o autor esta franqueza de linguagem; usando dela julgamos fazer um serviço às letras pátrias, e ao próprio autor, a quem talvez a falta de crítica, e as lisonjas exageradas da imprensa, fazendo-o criar demasiada confiança em seu próprio talento, atiraram na senda do mau gosto.

Que importa porém tenha sido mal sucedido esse poema?

Em compensação o fértil e brilhante talento do Sr. Gonçalves Dias pode nos dar ainda mais de um chefe de obra.

Fonte:

A Atualidade. Rio de Janeiro, nº. 55, 8 out. 1859, p. 3.

A Atualidade. Rio de Janeiro, nº. 56, 15 out. 1859, p.2.

A Atualidade. Rio de Janeiro, nº. 57, 26 out. 1859, p. 2-3.

A Atualidade. Rio de Janeiro, nº. 58, 31 out. 1859, p. 3.

ANEXO A.4 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

Junqueira Freire: Inspirações do Claustro

I

Temos de falar hoje de um poeta extinto na flor dos anos, de uma esperança murchada em botão; temos de falar hoje à beira de um túmulo recentemente aberto e que extinguiu em seu seio uma glória, que apenas despontava em sua aurora.

O túmulo inspira sempre veneração, e respeito; saudades e perpétuas, receadas de lágrimas, deveriam ser a única oferenda, que por ora depositássemos na campa de Junqueira Freire, – a única homenagem tributa à sua memória. A paz e silêncio do túmulo de um jovem poeta, e de um poeta, que teve tão singular destino, não deveriam ser quebrados por enquanto senão por sentidas endeixas, por lacrimosas nênias.

Mas se por agora não podemos pagar esse tributo devido às suas cinzas, iremos ao menos percorrer algumas dessas composições, que nos legou, iremos respirar o perfume dessas flores, que sua musa juvenil cultivou, e que só serviam para ornar-lhe o sepulcro. Será isso ao menos uma fraca homenagem prestada à sua memória.

No breve período de existência que temos percorrido, como nação independente, já temos a lamentar a perda de uma numerosa plêiade de talentos ceifados em flor. Bernardino Ribeiro, Dutra e Mello, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, e outros morreram todos no verdor dos anos, tendo apenas preludiado alguns cantos, que faziam augurar-lhes um futuro brilhante. Quem sabe o que teriam sido, se vivessem, se pudessem desenvolver e avigorar o seu talento?

Quem sabe, quanto não teriam de enriquecer a nossa literatura com os primores de seu talento, se não teriam de dar um impulso e uma direção nova à

poesia brasileira; quem sabe, se... Mas não; por certo nada poderiam fazer; quando o nosso clima não mata os poetas, a nossa sociedade mata-lhes a poesia.

Analisaremos Junqueira Freire com toda a imparcialidade, porém também com todo o respeito, que nos inspiram a cinza dos mortos, e com toda a indulgência, que merece a inexperiência de seus verdes anos.

As inspirações do Claustro não são por certo uma coleção de produções primorosas, e irrepreensíveis; o gosto do autor ainda não estava bem formado, seu talento ainda não estava amadurecido, e nem sua imaginação desenvolvera ainda todo o vigor de suas asas. Essas composições não se devem considerar senão como ensaios; mas nesses ensaios ressumbram não raros rasgos de uma inspiração vigorosa e original. A vida monástica, à que desde a infância se consagrara talvez por uma exaltação precoce do seu espírito antes do que por sincera vocação, e contra a qual seu coração depois acordando do sono da infância, altamente protestou, – era uma fonte inexaurível de inspirações para seu espírito, uma circunstância favorável para dar à sua imaginação essa tendência original, e essa forma de severa tristeza, que sempre caracteriza as suas composições.

Na poesia intitulada – *Ela* – Junqueira Freire nos comove, nos punge. Se esse amor é real, – e deve sê-lo, que só um sentimento real poderia inspirar essas belas estrofes – bem triste e dolorosa era a situação do poeta; mas ele sobrepuja esse infortúnio com a nobreza e elevação de seus sentimentos.

Eu sei, donzela, que em teu peito inócuo
Tenho palpites lá - sei que tua alma
Ficou pensando co'as idéias altas
Que te inspirei profundo

.....
Hás de amar-me na terra, e além dos astros
Eu te ensinei um sentimento eterno,
Mau grado a ti, a mim, ao mundo, aos anjos
Oh! hás de amar-me sempre.

.....
Um vate, um vate coligou-te aos seios,
Tu deste-lhe o perfume de teus lábios,
O nó do abraço te estreitou-lhe ao corpo,
O mais foi um poema.

.....
Estás agora iniciada eterno;
Amaste-me; eu te quis; julguei-te digna
De seres a sibila de meus cantos,
O anjo de meus versos.
Eu sei, que um negro espantador fantasma

Co'as asas brônzeas te aparece à noite,
 E te deixando a palidez manchada,
 Te grita - Monge! - e passa.
 Eu sei, que envolto na pancada aérea
 Do meio dia te revoa um silfo,
 Que no côncavo d'alma se te enrola,
 Também dizendo - crime!

Posto que haja nestas estrofes algumas expressões de mau gosto, e outras obscuras e incorretas – como – *côncavo da alma* – *espantador fantasma* – *palidez manchada* – *te revoa* – há contudo nelas muita poesia de sentimento, e às vezes bastante felicidade na expressão.

As seguintes estrofes dessa composição, ainda são mais belas. Nelas o poeta diz, que a sua amante, para desfazer a sinistra impressão do fantasma, que lhe brada – Monge! Crime! tira do seio as canções, que ela lhe inspirara, e lê-as.

Meus versos cantas para o sol, que nasce,
 Para o gorjeio matinal dos pássaros,
 E de minha harpa as harmonias cascas
 Ao ciciar das arvores.

.....
 Os alvos braços - êmulos do jaspe -
 Cá para o sul, onde eu habito, estendes,
 E nas asas da aurora um beijo ardente
 Envias a meu cárcere.
 Então - que passe o tétrico fantasma,
 E grite embora - Monge - e troe o sino,
 Que toca ao meio dia, e nele envolto
 Proclame o silfo - crime!

.....
 Guarda no seio o talismã, que dei-te,
 Diante das visões meus carmes canta,
 Insulta os gritos da sinistra inveja,
 Que dizem - Monge! - e crime!
 Mau grado ao mundo serás minha agora,
 Eu te ensinei um sentimento eterno.
 Hás de amar-me – na terra, e além dos astros
 Oh! hás de amar-me sempre!

Citamos em primeiro lugar estas estrofes, porque elas mais que nenhuma outra dão uma idéia do caráter e da situação da alma do autor e desse protesto solene contra o jugo, que impunha o claustro a um coração de poeta, onde o sopro das paixões soprava com violência, e que, entretanto, através da gelosia de sua cela

solitária entrevia o mundo lá brilhante cheio de arruído e festas, cheio de encantos e de amor, mas entrevia-o, como o Henrique da Noite do Castelo contemplara Leonor.

Vendo está do desterro o paraíso
Que perdeu formosíssimo, e as espadas
De fogo, que a vingança há posto em meio.

Mais alto ainda ecoa esse protesto na harpa do poeta nas seguintes admiráveis estrofes.

Ah! morra o coração, gérmen fecundo
De mil tormentos!
Desfaleçam-se as fibras; espedacem-se
Os filamentos.
Isenta de paixões, - de amor, ou ódio
Surja a razão.
Não obedeça escrava aos sentimentos
Do coração.
Torne-se o coração lâmpada extinta
Cinza no lar.
E deixe, que a razão veleje livre
Em largo mar.

Estas três magníficas estrofes¹²⁷, e mais algumas dessa mesma poesia, que com pesar omitimos por não sobrar-nos espaço, compostas por um poeta de 20 anos, dão idéia do grau de vigor e elevação, de que era capaz o talento do autor, e do quanto se deveria esperar de uma musa, que apenas ensaiando seus vãos, já devassava por vezes as regiões do sublime.

Entretanto Junqueira Freire, que tinha tão belos arrojados de imaginação, que possuía tão favoráveis disposições da natureza, já tinha o gosto pervertido pela maléfica influência de uma escola, que de há muito existe entre nós; caracterizar e definir essa escola é tarefa bem difícil; se falássemos à nação francesa, cujo espírito engenhoso tem criado expressões para explicar todas as aberrações do gosto, todos os desvarios da imaginação, chamá-la-íamos a escola, do – *galimatias*.

O *galimatias* é uma espécie de estilo cheio de imagens vagas, confusas, ininteligíveis, que parecendo dizer alguma coisa nada significam; – é uma espécie de anfiguri.

¹²⁷ No texto, não há divisão de estrofes.

Desse estilo infelizmente anda envasada toda a nossa literatura moderna; é um vício, a que não tem escapado os nossos melhores poetas. Os Srs. Porto-Alegre e Gonçalves Dias, a cada passo nos fornecem exemplos de *galimatias*.

O *galimatias* não é o *gongorismo*, esse gosto de subtilezas e trocadilhos, que teve sua origem na Itália, e se derramou pela França, Espanha e Portugal antes do século de Luiz XIV; mas tem com ele alguma afinidade, e não deixam de confundir-se às vezes.

Comparações vagas e mui remotas, metáforas sem propriedades, um extraordinário abuso de alegorias, sempre obscuras e alambicadas, excentricidade e idéias, que roça pelo disparate, eis os traços mais salientes da escola do *galimatias*.

Junqueira Freire não é dos que mais tem-se deixado levar por essa febre de um imaginar nebuloso e delirante; temos outros poetas, que nesse particular lançam a barra muito além; contudo nas *inspirações do Claustro* não raras vezes deparam-se longos trechos, em que domina esse falso gosto.

Sirvam de exemplo as seguintes estrofes de uma poesia dirigida a um amigo, cuja ausência o poeta deplora.

Eu te pranteio no arrebol da aurora
Que em teu exílio meditando esperas,
Envolto n'um crepúsculo te enxergo
A deplorar teus fados.
Nas nuvens tintas de sanguíneas listras
Lágrimas verto, que sobre elas mando;
Partem; porém de caminhar cansadas
Descaem no oceano.

.....
.....

Invoco o céu, que entornará sobre eles
Alabastros de anátema.

Em outra poesia encontram-se estes versos:

Vem, descerra, meu filho, esses lábios
Onde eu vi transpirar-te o carmim.

Como estes, muitos outros trechos se encontram, em que se nota essa tendência do poeta para o falso brilhante. Mas não é esse o único nem o principal defeito de suas composições.

II

A melancolia é a fonte onde a musa moderna tem ido beber suas mais belas e sublimes inspirações. Este sentimento, que no dizer do visconde de Chateaubriand, é filho de cristianismo, e inteiramente desconhecido aos escritores da Antigüidade clássica, constitui quase sempre o fundo, ou o colorido dominante das composições líricas, que têm por objeto assuntos sérios, e graves.

A melancolia pode vestir-se de diversos matizes, conforme a índole e a natureza do poeta; e é isso que faz desaparecer a monotonia, que parecia dever resultar de um sentimento, que [...] mesmo, sempre triste. Em Lamartine a melancolia é maviosa, enlevadora (*sic*), e diremos mesmo voluptuosa; é tinta das cores *da esperança*. Em Chateaubriand nos *Natchez* ela é mais grave; é solene, tocante e grandiosa; em Byron sombria, torva, e refletindo um pouco as cores carregadas do desespero; em Young é lúgubre e merencória, como um túmulo; em Alfredo de Musset é acre, pungente, e desoladora, como a descrença.

A melancolia foi também a musa, que inspirou a Junqueira Freire; as circunstâncias peculiares de sua vida, a solidão dos claustros, em que desde a infância fora educado, a predisposição natural de seu espírito, tudo devia concorrer para dar a suas produções esse tom de severa tristeza, de grave e elevado cismar, que nelas se observa.

Parece-nos contudo, que esse tom, que reina em quase todas as suas poesias, é grave e severo demais. É uma tristeza por demais filosófica, árida, seca, que não nos comove, nem nos entenece; uma melancolia sem suspiros, e sem lágrimas; há um não sei que de áspero e desagradável no modo de sentir do poeta, que tira o encanto que costuma transpirar da melancolia.

Talvez a razão, porque o alaúde de Junqueira Freire somente vibra sons ásperos e secos, esteja na linguagem, e na metrificação. Em sua dicção Junqueira Freire parece empregar de preferência palavras duras, e sua metrificação é sempre pesada, e monótona. N'este ponto Junqueira Freire mostrou-se discípulo

aproveitadíssimo do Sr. Gonçalves Dias, a quem parece ter tomado por modelo em estilo, e versificação; – foi o exemplo que perverteu-lhe o gosto.

Tomemos para exemplo o seguinte trecho, escolhido a esmo:

Eles depois - os cenobitas pios -
Também nas asas de orações devotas
Baixavam a rudeza destas claustras,
E um responso feral e difundido,
Qual expansivo recender de rosas,
Caia sobre a campa dos finados,
E do pecado lhes roubava a pena.

Parece que Junqueira Freire, a exemplo de muitos de nossos poetas modernos, desdenhava completamente a forma no que diz respeito à harmonia métrica. Esse desdém hoje tão comum, é um erro gravíssimo. A música das palavras, se bem que por si só não constitua a verdadeira poesia, é todavia um dos seus elementos essenciais. Escrever em verso é escrever em uma linguagem harmoniosa, musical. O verso é como que um meio termo entre a palavra falada e a palavra cantada. Logo que o verso não atinge a esse fim, logo que não deleita os ouvidos, é pior do que a prosa; é tão desagradável como tocar-se em um instrumento desafinado.

Há muita gente, que pensa, que a poesia está toda nas imagens, e nos pensamentos, que as palavras são mero acidente, e de pouca importância. É um engano. O sentimento poético é mais comum, do que se pensa; o talento de exprimi-lo é que é bem raro. Se assim não fora, os exímios poetas formigariam, e era preciso que o Parnaso fosse muito fértil em louros para coroar tantas fronteiras. Há por esse mundo muita alma poética que não pode ou não sabe transmitir seus sentimentos e arroubos á seus semelhantes; e aqueles mesmos, que o sabem fazer de um modo mais feliz que os outros, sentem perfeitamente a distancia infinita, que há entre a concepção e a forma entre o sentimento e a palavra. A prova do que levamos dito – que o sentimento poético é tão comum quanto é raro o talento da poesia – está no imenso número de leitores e admiradores, que têm os poetas. Ninguém compreenderia e apreciaria as belezas poéticas, se as não sentisse dentro da própria alma. O poeta nada mais é que um perfeito conhecedor desse instrumento, que se chama coração humano, que lhe conhece todas as cordas, e sabe delas extrair sons melodiosos e sublimes.

Mas não se comunica ao coração senão através de sentidos. Os olhos e os ouvidos são o teclado desse instrumento maravilhoso; é por meio desses dois órgãos que se despertam nele sons sublimes, sentimentos arrebatadores. O poeta verdadeiramente inspirado pinta, e canta; sem sons e cores não há verdadeira poesia.

As cores estão nos pensamentos e nas imagens - os sons nas palavras.

Conclui-se portanto, que o desdém da forma, do arranjo simétrico e harmonioso das palavras, importa um crime de lesa poesia, por que importa o desprezo dos sons, que constituem um dos meios mais poderosos de que a imaginação se serve para transmitir as impressões, que sente.

Isto que dizemos não se refere unicamente ao verso; também a prosa tem sua harmonia, sua acentuação melodiosa, e musical.

Muitos escritores, cujas idéias adejam pelas regiões da mais elevada inspiração poética, não têm querido submeter-se ao jugo do metro, e da rima; citaremos para exemplo Fenelon, Rousseau, Chateaubriand; porém sua linguagem, suposto não seja cadenciada com aquele compasso rigoroso, e simétrica disposição do verso, é sempre melodiosa, e modulada segundo certas regras, que só o estudo, o bom gosto, e a reflexão sabem inspirar.

Se pois a fluência musical dos sons é uma qualidade, que deve caracterizar a boa prosa, que impressão nos deve causar o verso duro e desagradável? O verso é um meio artificial de tornar a linguagem mais sonora, e por meio de uma impressão agradável aos ouvidos, transmitirmos nossas idéias e sentimentos de um modo mais vivo, de maneira, que se imprimam mais fortemente na memória.

Estas verdades, que julgamos incontestáveis, parece andarem hoje demasiado esquecidas ou desconhecidas.

É um fato, que também temos a lamentar no distinto poeta, que analisamos.

Junqueira Freire tinha felizes dotes de espírito, que o deviam colocar na classe de nossos mais distintos poetas, se tivesse tempo para desenvolvê-los; era de esperar, que seu talento amadurecido pelo tempo, e pela reflexão, se emancipasse da perniciosa influência do exemplo de alguns poetas contemporâneos, que tanto tem contribuído para a perversão do gosto, e para desorientar talentos em botão.

Contudo entre esses cantos, que nos legou, cismados na solidão de um claustro, e que respiram a árida e desoladora tristeza, que deve reinar entre as

paredes da estreita cela de um cenobita, alguns há, que são bastantes para recomendar seu nome à posteridade que infelizmente para ele começou tão cedo. Entre essas composições figuram as que têm por títulos – *Pedido* – *Meditação* – *a Frei Basto* – *a Freira* etc.

Mas a lira do jovem poeta dos claustros quebrou-se em um ataúde, quando ainda estava no prelúdio de suas canções.

O cólera, que devastou a Bahia em 1857, levou de envolta no turbilhão de suas vítimas o jovem e talentoso cenobita, que prometia ao Brasil um novo Caldas, ou um novo Frei S. Carlos.

FIM

Fonte:

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 59, 17 nov. 1859, p. 2.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 61, 12 dez. 1859, p. 1-2.

ANEXO A.5 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

A Nebulosa, poema de Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo

I

O Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo, que já tinha revelado o seu talento, e conquistado um nome ilustre na literatura pátria por seus romances e comédias, deu-nos também, em 1857, um poema de gênero fantástico, intitulado a *Nebulosa*.

Não sabemos que alguém se ocupasse em dar uma análise ampla e completa desse poema; apenas vimos nas colunas de um jornal diário um esboço rápido de sua fábula, com frases vagas de elogio. O poema, entretanto, em seu aparecimento fez alguma sensação, e é digno, de que dele nos ocupemos mais de espaço; procuraremos, pois, preencher aquela lacuna, formulando sobre ele um juízo desenvolvido.

Para esse fim cumpre-nos antes de tudo esboçar em traços rápidos o assunto dele. São quatro apenas os personagens, que intervêm na ação do poema, o trovador, sua mãe, a peregrina, e a doida; nem as pessoas, nem os lugares são designados por nomes próprios: são conhecidos por apelidos.

A *Rocha Negra*, vulto imenso de granito, que se elevava à entrada de uma tranqüila e profunda baía, tinha entre o vulgo reputação de encantada, e era o terror dos barqueiros, que vagavam por aqueles mares; contava-se a história de uma fada, – a *Nebulosa* – gênio das trevas, que aborrecia o sol, e só amava a lua, e que costumava pairar em torno da *Rocha Negra*, sobre a qual, todos os dias ao romper d'alva, baixava uma nuvem densa, em cujo seio a fada se embebia. Mas uma noite, em que ao lançar-se ao mar esqueceu-se de proferir certas palavras cabalísticas, quebrou-se-lhe o encantamento, e ela afogou-se ao pé da *Rocha Negra*. Desde então o seu fantasma habitou esse rocha, que ficou sendo um lugar de encantamentos, e feitiçarias, – a rocha de má sina. – Quem lá fosse por três noites sucessivas de luar podia contar como certa alguma catástrofe.

É esta lenda popular, real ou imaginária, que serve de ponto de partida ao poema do Sr. Macedo. Vejamos agora, como se desenvolve a sua ação principal.

Havia um mês que os pescadores assombrados viam surgir no topo da *Rocha Negra* um vulto misterioso. Ninguém sabia quem era, donde vinha, nem que mister ali o trazia constantemente. Fugia a todo trato humano, andava envolto [em] manto rubro, e na destra sustinha uma harpa. Era um trovador, que ali vinha cismar, chorar, maldizer sua sorte, ou cantando expandir suas mágoas aos ventos da solidão. Um amor infeliz era a causa de sua profunda melancolia, e desse seu viver de misantropo. Amava uma cruel, de cujos lábios nunca ouvira senão um frio e implacável – jamais. Foi ter com uma feiticeira célebre, a pedir-lhe filtros ou conselhos para render o coração da ingrata; esta receitou-lhe – louros. O trovador entendeu, voou aos campos de batalha, e voltou coroadado de louros, que depôs aos pés da senhora de seus pensamentos; debalde, que encontrou-a ainda a mesma, sempre com o seu altivo e inflexível – jamais. Voltou ainda ao covil da feiticeira, que dessa vez aconselhou-lhe cantos. O trovador travou de uma harpa, seus cantos ressoaram pelo mundo, a auréola da glória cingiu-lhe a fronte, e ele foi depor aos pés da amada sua coroa de poeta; e ainda ouviu dos lábios dela aquele frio e inexorável – jamais. Quando voltou pela terceira vez ao antro da feiticeira, já esta era morta. Entregue ao desespero, buscou aquele escabroso fraguado para nele esconder sua dor, resolvido a terminar seus tormentos pelo suicídio.

Quem era, entretanto, aquela mulher tão desdenhosa, qual o motivo de sua fera isenção? – mistério, que depois se desvendará.

Uma barquinha branca aporta ao pé do rochedo sinistro; um vulto de mulher pálida e gentil, que única a dirigia, sai dela, e galga a rude encosta; é a primeira criatura, que ousa perturbar o trovador em sua misteriosa solidão. É uma doida, que se crê fada, e protegida da Nebulosa; pratica longamente com o trovador; fala dos encantos, e do poder da Nebulosa; conta-lhe sua história em termos vagos, e mostra-se sabedora da causa dos tormentos do trovador. Maravilhado este de que ela sabia os mistérios de seu coração, a história daquele tremendo - jamais, - arroja-se-lhe (*sic*) aos pés, e suplica-lhe com instância um filtro, que ponha termo aos desdêns da peregrina. Entretanto esta doida era filha da feiticeira, que aconselhara ao trovador louros e cantos; vira-o as duas vezes que foi ter com mãe, concebera por ele ardente e inextinguível amor, e enlouquecera. O trovador o ignorava; a doida,

por um sacrifício sublime, resolve a ir interceder pelo trovador junto à peregrina. É esta em resumo a matéria dos dois primeiros cantos.

No terceiro o poeta narra, por que modo a doida desempenhou a penível missão de que se encarregava. Vai a habitação da peregrina, e faz os esforços a seu alcance para ver se acorda no peito da peregrina alguma compaixão por esse trovador, que ela mesma adora, mas a quem ainda não ousou confessar seu amor. Foi tudo em vão; um frio e altivo – jamais – foi ainda a resposta da peregrina. Esta cena teve lugar em um jardim; o trovador a presenciara oculta entre as árvores; ele e a doida separaram-se, emprazando-se para a meia-noite na Rocha Negra.

O quarto canto ainda consta de súplicas para vencer a teimosa isenção da peregrina; mas agora é o próprio amante que fala à sua amada num longo *tête-à-tête*, que o acaso lhes preparou. Conduzido a esmo pelo desatino ao desespero o trovador achou-se em um cemitério abandonado, junto a uma ermida em ruínas, onde conversou largamente com as cinzas dos mortos; aí deparou inopinadamente com a peregrina, que orava sobre a campa de sua mãe; como bem se prevê, aproveitou-se da ocasião; falou, rogou, suplicou, fez protestos, juras, imprecacões, gemeu, bramiu, estorceu-se, e não obteve em resposta senão o eterno – jamais. Foi então que a peregrina contou-lhe sua história. Nascera gêmea com uma outra irmã; eram filhas do crime; sua mãe fora vítima de um sedutor. O pai desta morrera de vergonha, amaldiçoando-a. As duas gêmeas cresceram belas e donosas; mas sua mãe cautelosa as escondia aos olhos do mundo, e de contínuo aconselha-lhes que não acreditassem no amor dos homens; não obstante, uma delas caiu nos laços da sedução, enlouqueceu, e morreu; a mãe não pôde resistir a esse golpe; no momento de morrer levou a filha, que restava, – a peregrina – ao túmulo da irmã, e aí fê-la jurar eterna isenção. Era pois pela força de um juramento solene que ela repelia o amor dos homens, e se entregava a uma vida ascética, consagrando-se somente ao culto e ao amor da divindade. O desengano era completo! Feita essa revelação, parte, e deixa o trovador [a] sós nos túmulos. Daí a pouco entra uma mulher idosa, que também vem orar, e acender a lâmpada dos túmulos. Era a mãe do trovador; queixa-se ela do isolamento em que vive o filho, lastima sua sorte e seu malfadado amor, e suplica-lhe que não sucumba à sua dor. Mas este, pungido pelo desespero, sopeia (*sic*) aos impulsos da ternura filial, resiste aos carinhos e angústias de sua mãe, e acaba por declarar-lhe mui resolutamente, que nessa noite, à meia-noite,

porá termo a seus dias. No auge da angústia e do desespero a velha mãe corre a habitação da peregrina a ver se com suas súplicas consegue salvar seu filho.

Essa entrevista constitui a principal matéria do 5º canto. Era já noite, e a peregrina dormia, quando a velha lhe bateu a porta; tinha de ouvir ainda súplicas, imprecções, e lágrimas; a peregrina sonhava; e seus sonhos eram como uma advertência do céu, que a repreendia por sua crueldade; o aparecimento da velha, suas palavras, suas queixas e exprobações, o que diz a respeito do filho, coincidiam perfeitamente com o sonho; era o sonho reproduzido em realidade. A peregrina ainda se escusa, mas enfim de joelhos ante a imagem da Virgem ora, e cede a uma revelação do céu mais clara, e positiva; ambas correm para a *Rocha Negra*, com os olhos na lua, que escondendo-se por detrás da serra, devia marcar a meia-noite, prazo fatal, em que o trovador jurara despenhar-se nas ondas. Era já tarde; antes de poderem galgar a rocha, a lua se sumira. Não obstante, ei-las que vão desalinhas e anelantes correndo para o fatal rochedo.

O 6º e último canto é destinado a narrar o fim sinistro do trovador. Do alto da *Rocha Negra* ele ainda se ocupa largo tempo em recordar-se de seu pai, que jaz no túmulo, de sua mãe, que deixa sobre a terra em angustiada solidão, em dizer seu último adeus à ingrata, e à vida, em exalar seu desespero em terríveis imprecções, em bramidos e contorções de dor. Ia arrojá-lo ao mar, mas lembra-se de sua harpa, e entoa-lhe um longo e sentido adeus, e a cada estofe, que canta, vão-se-lhe rebentando uma por uma as cordas, até que a última estala. Então, erguendo sobre a cabeça o inocente instrumento, três vezes o arremessou contra um rochedo, e o fez em pedaços.

Fiel ao prazo dado, a doida chega ao rochedo sinistro; e então, que ela revela ao trovador atônito o amor imenso que este lhe inspirara. O trovador em delírio arroja-se nos braços que ela lhe estendia, e assim abraçados despenham-se dos píncaros da *Rocha Negra* nos abismos do oceano.

Ao romper d'alva a mãe e a peregrina chegam esbaforidas à extrema da rocha; nada encontram senão os fragmentos da harpa, atirados à praia; reconheceram que a catástrofe estava consumada! A velha estende o braço descarnado, e amaldiçoa a peregrina, cai fulminada com a fronte sobre os fragmentos da harpa; a mãe exausta de dor e cansaço, cai e fendendo o crânio em uma pedra, banha com seu sangue o altar da morte. Eis um fiel transumpto, posto que sucinto e descarnado da matéria do poema; desenvolvê-la mais, seria dar uma

variante do mesmo. A ver o título da obra, e essa espécie de legenda de encantamentos, que lhe serve como de pórtico, o leitor fica persuadido, que o condão dessa fada é o móvel principal que põe em ação todos os acontecimentos do poema. Nada disso; a nebulosa é apenas uma crença da doida, e de modo nenhum intervém na ação principal; os pontos cardeais da fábula em nada dependem dessa tradição popular; se a *Nebulosa* desaparecesse da cena, o todo do poema se conservaria o mesmo, despido apenas de um ornato. O trovador desdenha os terrores do vulgo a respeito das tradições da *Rocha Negra*; a peregrina, quando a doida lhe fala da nebulosa, sorri-se de compaixão; a mãe do trovador nem ao menos profere esse nome; e em toda a série dos acontecimentos não há a menor interferência do poder da *Nebulosa*. É apenas um episódio ligado à ação principal por um laço bem fraco; serve sim para dar um interesse mais vivo, uma cor mais fantástica à loucura de uma mulher, e em nada se entende com os demais personagens, nem com o todo da ação. A figura da *Nebulosa* não paira portanto, como alguém já disse, sobre todo o assunto do poema; paira apenas sobre a imaginação da doida.

Wieland, é verdade, dá o título de – *Oberon* – ao poema, em que conta as aventuras de Hugo e de Rezia. Mas o poder sobrenatural do condão de lírios e da taça encantada de *Oberon* e *Titânia* se fazem sentir em todo o decurso dele. Esses dois gênios tomam aquele par debaixo de sua proteção, velam incessantemente sobre sua sorte, aparecem mesmo em cena de tempos em tempos, e dirigem os seus destinos. A figura do rei dos gênios, com o seu cetro de lírios, paira sobre todo o poema de Wieland, como um símbolo do destino, ou da providência, que preside a todos os acontecimentos humanos. Não assim no poema do Sr. Macedo; a *Nebulosa* é a crença de uma doida e nada mais. O título, pois, desse livro é uma mentira, que prepara uma decepção ao leitor, pois faz esperar um poema de um gênero a que absolutamente não pertence. Com mais propriedade se deveria intitular – o *Trovador* – a *Peregrina* – ou – a *Rocha Negra*.

Mas o título que importa? Tenha o poema mérito em si, que essa leve falta ficará amplamente compensada.

É o que procuraremos analisar em outro artigo.

Seria uma empresa admirável, senão superior às forças do talento humano escrever um longo poema, como esse, que o Sr. Macedo ideou, e executou, cuja leitura inspirasse continuado interesse, e não fatigasse.

A ação desse poema é pouca; os incidentes são raros; são os sentimentos, ou antes, as tempestades da alma, que o poeta se propõe a descrever; desde o começo até o fim fala-se a linguagem a mais exaltada das paixões; os atores, que nele figuram, estão sempre a bramir de desespero, a estorcer-se nas ânsias da mais entranhável angústia. É uma continuada tortura de corações, um brado de desespero e de agonia em seis longos cantos.

São quatro criaturas excepcionais, inteiramente fora das condições da vida comum, todas envoltas em um véu de sinistros mistérios, que aparecem e se encontram como que por encanto já entre brenhas e penedias solitárias, já numa espelunca de feiticeiras, já entre as campas de um cemitério abandonado, sempre em sítios lúgubres e medonhos, exalando gemidos, e imprecações, que cortam o coração.

Não são criaturas humanas, são duendes que vagueiam nas trevas em lugares sinistros, ululando, e espalhando o terror em torno de si; que só se encontram para trocarem entre si amargas queixas, e tremendas maldições; e que enfim vão morrer todos desesperados, mutilados, ensangüentados nessa rocha fatal, pela qual vagavam como espectros. O contínuo martírio desses pobres entes prolongado por tão longo tempo acaba por embotar a sensibilidade do leitor. Por mais brilhante e fecundo que fosse o engenho do poeta, por mais rica e harmoniosa que fosse a sua linguagem, a leitura de um tal poema não podia deixar de se tornar fastidiosa por sua monotonia, e fatigante por sua contínua exaltação.

Para dar algum repouso à atenção do leitor, para refrescar-lhe a imaginação desses monólogos furiosos ou sombrios, desses diálogos delirantes, dessas cenas despedaçadoras de paixão e martírio, o poeta os interrompe com longas e freqüentes descrições. Mas, abusando desse expediente, só consegue tornar o seu livro mais longo, mais monótono, e mais fastidioso. Nenhum ator entra em cena sem uma comprida e minuciosa descrição; a cada nova situação, nova descrição; os sítios são pintados à larga; mas as cores são sempre as mesmas; a perspectiva pouco varia: é sempre, ou essa *Rocha Negra*, em cuja pintura o poeta tanto se compraz, em que tanto gasta o seu pincel, elevando-se com seu aspecto sinistro e carrancudo por sobre um mar tranqüilo, com todo esse cortejo de imagens, que os

poetas costumam entornar às mãos cheias em quadros dessa natureza; ou algum sítio escuro, e misterioso, cercado de montanhas, e escondido em brenhas. São longos entreatos, em que o autor pacientemente se esmera em ensaiar o gesto, compor o traje de seus atores, em preparar o cenário, e que, entretanto, não deixam de impacientar bastante aos expectadores.

Um poema como esse, que o Sr. Macedo concebeu, em que só ressoam os acentos patéticos da dor e do desespero, não poderia ser bem sucedido, senão reduzido a muito menores proporções ou, a querer conservar-lhe essa extensão que tem, deveria o poeta dar-lhe mais ação e movimento, mais variedade nas cenas, e povoá-lo de maior número de personagens.

Um exemplo temos muito notável, e muito reconhecido, que servira para por patente a exatidão desta nossa observação. O Sr. A. F. de Castilho compôs dois poemas igualmente admiráveis – *A noite do castelo* – e *Ciúmes do bardo*. Em ambos estes poemas o autor tem por fim pintar os efeitos de uma paixão violenta, e profunda, – o ciúme. Um é rápido, simples, sem episódios, nem incidentes; é a última explosão de um bardo, entregue às fúrias do ciúme, que geme, maldiz, blasfema, impreca e busca a morte no meio de lago entre os horrores de uma tempestade. Consta apenas de algumas páginas; mas cada uma dessas páginas vale volumes. É um foco luminoso e ardente, que em si resume quanto há de sombrio, de pungente, de feroz e violento nessa paixão funesta; é um breve e vislumbrante painel, desenhado com traços de fogo.

O outro é mais extenso; consta de seis cantos; é talvez da extensão da *Nebulosa*, ou menor. Mas nesses seis contos, que variedade de cenas, que diversidade de situações, que brilho e profusão de cores nas descrições?... E é no meio dessas cenas de vida e de movimento, que mais sobressai a figura merencória e sombria do nobre paladino Henrique, que em sua alma concentra um inferno de sofrimento e de ciúme. Se o Sr. Castilho tivesse tido a mesma inspiração que o Sr. Macedo, isto é, se tivesse isolado o seu Henrique em sítios lúgubres e solitários, em contacto apenas com dois ou três personagens, a despeito de todo o seu gênio, não teria feito senão uma longa, e enfadonha série de monólogos, diálogos e descrições, que fariam descer frouxas de sono as pálpebras do leitor.

Mas a figura de Henrique, atravessando misteriosa e sinistra pelo meio de tantos e tão animados episódios da vida real, parece um fantasma, e é uma realidade; entretanto que o trovador lá em cima de sua *Rocha-Negra*, com seu

manto vermelho, e sua harpa sobraçada, sua linguagem ultra-romântica, suas atitudes solenes, e com todo esse seu viver misterioso, nem nos parece um espectro, e nem tampouco é uma realidade. Não fascina à imaginação, e nem satisfaz a razão.

O poema do Sr. Macedo roça sem duvida alguma pelo gênero fantástico; as pessoas não têm nome; abstrai-se de tempo e de lugares; os costumes não pertencem à época, nem a nação alguma. Melhor seria entretanto, que o Sr. Macedo tivesse transportado seus personagens para uma esfera inteiramente fantástica, para a região das fadas e dos encantamentos. Revestido desse indulto o poeta poderia entregar-se mais livremente aos caprichos de sua imaginação, dar aos seus personagens o caráter, costumes e linguagens que quisesse, sem ofender a verossimilhança. Entretanto tal qual é, esse poema não é uma pura fantasmagoria, porque sua fábula não repousa sobre crença alguma de potências sobrenaturais, como fadas, gênios, nigromantes; nem é também uma realidade, porque esses caracteres e costumes bizarros, inteiramente estranhos ao modo de viver da atual sociedade, estão completamente fora da esfera da verossimilhança.

III

O principal assunto da *Nebulosa* consiste nos esforços empregados sucessivamente pela doida, pelo trovador, e por sua mãe para vencer a rebeldia do coração indômito da peregrina; é uma série de assaltos e escaladas contra um rochedo inacessível, que altaneiro zomba de todos os vãos esforços. A repetição de situações idênticas ou análogas, e o longo desenvolvimento, que lhes dá o poeta, deviam necessariamente exaurir os seus recursos, e a monotonia era um escolho difícil de evitar.

Sendo os interlocutores da peregrina inesgotáveis em discursos intermináveis, com razão devia ela enfastiar-se com tão compridas e importunas visitas, que sempre lhe vinham inesperada, e de sobressalto. Os gárrulos duendes da *Rocha Negra* vinham sempre surpreendê-la já orando em santo recolhimento sobre a lousa de sua mãe, já dormida em seu leito nessa confortável habitação, em que morava com suas donzelas, entregue a uma vida contemplativa e religiosa, tal qual uma abadessa dirigindo o seu convento.

Ainda a doida no desempenho de sua missão junto à peregrina não deixa de interessar pelos matizes fantásticos que dá a seus discursos, sua crença de fadas e encanamentos; é mesmo encantadora a lembrança, que teve, de dirigir-se a uma rosa de jardim, e dar-se a entender à peregrina sob o véu de uma transparente alegoria para não *queimar* seus olhos na luz daquela beleza, que a fazia rebentar de ciúmes. Esse gracioso episódio repousa um pouco o coração e o espírito do leitor das longas declamações, de que está cheio o poema. Porém mesmo assim a peregrina impaciente a interrompe, dizendo-lhe:

Já me fatiga esse falar de louca...

Mas após a doida surge-lhe ainda o próprio trovador, que em longos discursos dirige-lhe súplicas, queixas, imprecações, e esgota sua eloquência a pedir-lhe amor. Por fim vem a mãe ainda cercá-la de súplicas, lágrimas, imprecações; felizmente desta vez a peregrina cedeu, não porque a mãe do trovador fosse mais eloqüente que os outros, mas por que a peregrina tivera em sonhos um aviso do céu; porém já era tarde.

Deixemos agora as considerações gerais, e desçamos a analisar o poema do Sr. Macedo nos pormenores de sua execução.

Deixando de parte a descrição com que se abre o poema, descrição que entre algumas belezas não deixa de encerrar graves senões, e a história da *Nebulosa*, que é descrita com graça e simplicidade, passemos ao trovador, que em seguida se apresenta em cena. O poeta se compraz em no-lo descrever longamente; seus gestos, sua figura, sua aparição misteriosa, de tudo se nos dá minuciosa conta; além disso, são notadas todas as modificações por que vão passando seus pensamentos e sua fisionomia, todas as suas mudanças de atitude.

Meia noite!... ei-lo está!... talvez disséreis
Num trono de granito o desespero;
Pelo vento estendida a rubra capa
Sobre o negro penhasco lembra a idéia
De sangue e morte em alma de assassino.

O segundo verso deste trecho faz lembrar outro do Sr. Castilho, em que pinta Henrique solitário e merencório sobre a esplanada de uma torre do castelo,

Qual a estátua da dor em base eterna.

Mas tudo pode ser belo nessa pintura do vulto do trovador, menos essa capa vermelha, que traz a idéia de sangue e morte. Que razão teve o Sr. Macedo para dar essa cor, antes que qualquer outra, ao manto de seu herói? De certo o trovador não é, nem pretende ser um assassino, não tem que verter sangue, nem vingança alguma a tomar; só medita a sua própria ruína. Não era melhor, portanto, que se lhe desse um manto negro? Não era essa a cor que mais quadrava com a situação da alma do trovador? Porém talvez um manto negro parecesse coisa muito comum ao poeta, e o prurido de originalidade o fez envolver o seu herói em manto rubro, embora com isso de algum modo se arriscasse a expô-lo ao ridículo.

O trovador estréia o seu papel na Rocha Negra com uma apóstrofe violenta contra a natureza que, com seu aspecto tranqüilo e sereno, parecia insultar a sua dor. São as primeiras palavras que se vão ouvir dos lábios desse homem, que se diz trovador, e que já cingira a fronte com os louros da glória; por certo não devem ser palavras comuns, mas marcadas pelo selo de ardente e elevada inspiração.

Citemos alguns versos:

Oh! natureza! minha dor insultas!
Na tua placidez leio um sarcasmo;
Abomino-te assim, amo-te horrível.
Que quer dizer um mar, que não rebrame,
Uma terra, que nada em luz de encantos,
Um céu, que tormentoso não ribomba,
Quando no coração temos o inferno?...

E segue-se por diante uma pintura dos horrores da natureza, abalada por uma tempestade, tal qual a desejaria então o trovador. É um ruído de palavras estrepitosas, que pouco pintam, um montão de expressões exageradas, que revelam que o trovador, apesar dos louros que lhe ornem a fronte, ainda é bem novel na arte das musas, pois confunde o sublime com a ênfase de uma declamação fofa e bombástica.

Logo em seguida aos versos citados, deparam-se os seguintes:

Apraz-me ver em guerra a natureza
Abalada em seus elos mais profundos.

Se – elos – significam os anéis de uma cadeia, é bem difícil conceber que imagem quis o poeta traçar nestes dois versos. *A natureza abalada em seus mais profundos elos* é uma expressão ininteligível, que roça pelo *galimatias*.

O trovador exclama depois

Eu sou como esta rocha, estéril, negra,
Zombaria do mar, exposta às vagas.

Não há quem não sinta, como aquela frase *exposta às vagas* é fraca, quanto se se acha mal colocada no fim daquele verso. Não serve para completar, nem dar energia ao pensamento; parece, que só veio para encher a casa do verso; é uma sinonímia de enchimento, escolhida a dedo para apagar o efeito de uma idéia, ou de uma imagem. Um trovador tão afamado nunca deveria ter tão indesculpáveis descaídas.

Mais adiante diz ainda o trovador:

Sim! o raio! a serpente do horizonte,
Que coriscante morde e rompe as nuvens.
Os trovões a bramir, tigres do espaço.

Parece que o trovador, a despeito de todo o seu desespero, das angustiadas preocupações, em que andava embebido, ainda tinha tempo e pachorra suficiente para excogitar metáforas esquisitas e guindadas, como estas, que fariam inveja ao próprio Gôngora. O raio, *serpente do horizonte*, e os trovões, *tigres do espaço* são expressões tão alambicadas, que em parte alguma deviam ser toleradas, e muito menos nos lábios do infeliz trovador, onde assentam muito mal esses brincos de espírito, esses esforços de imaginação para atingir a originalidade.

Depois o trovador fala no ímpeto dos ventos, atirando aos ares os gigantes da floresta, que vão açoitar as nuvens com seus ramos, que foram orgulho das vetustas selvas. Os troncos das florestas arrojados às nuvens! Já que o trovador só queria imagens gigantescas e descomunais, melhor seria que esses ventos levassem uma vez pelos ares o globo da terra e o atirassem de encontro a Saturno, a Júpiter, ou a outro qualquer planeta; assim ao menos ninguém mais, no arrojo da hipérbole, lhe poderia levar a palma.

Estas exagerações enfáticas, estas difusas declamações do trovador nos trazem a lembrança a exclamação tão simples, tão curta, mas tão enérgica do

Henrique da *Noite do Castelo*, que em si resume todo o pensamento, que o Sr. Macedo espalhou nessa tirada do trovador.

Que vento este tão tépido, tão frouxo!
Quem me dera tufões, tufões gelados
Grossa chuva em torrentes: talvez fora
Um refrigerado à dor senti-las novas.

Depois de longa pausa, as idéias do trovador vão descaindo dessa exaltação febril e violenta, que lhe inspirara a apóstrofe fulminante, de que falamos; tranquiliza-se um pouco, e começa a filosofar, ou antes, a moralizar. Ouçamo-lo ainda:

.....
Menino grande, o homem de erro em erro
Passeia a terra, mãos caminhos segue
Tropeça e cai, o mundo amaldiçoa,
O fado culpa, e a si nunca se acusa.
Que é o fado?... um sonho; vã quimera;
Deus em nossa alma a liberdade acende;
O resto a nós compete; a inteligência
Do falso discrimine o verdadeiro;
Prudente estude o bem, e livre o siga
O homem na vida; tropeçar na estrada,
Tombar no abismo prova só fraqueza;
Demonstra um erro, imprevidência ou crime
Feitura nossa, e não filha do acaso
É a desgraça;...

Assim das alturas daquela exaltação febril o trovador desceu a espanar uma preleção de filosofia moral em estilo rasteiro e descorado, tal qual o faria um aluno de colégio. Como o poeta o trovador já não foi bem sucedido em sua estréia; mostrou-se um grande ampliador, de estilo túmido e difuso, sem inspiração, nem energia; como filósofo, suas idéias não tem aquele vôo elevado, que convinha a um poeta; e seu estilo não diverge em nada de qualquer dos mais rançosos compêndios de filosofia. Chamar o homem de *menino grande* é uma antítese de mau gosto, e que prova mais uma vez o delicado gosto do trovador pelos conceitos alambicados. De certo o trovador é do tempo da influência perniciosa da escola de Gôngora e de Marini.

O segundo canto da *Nebulosa* é todo consagrado à doida, e à sua entrevista com o trovador na Rocha Negra. Na pintura dessa mulher, possuída de singular monomania, escapam às vezes ao poeta algumas pinceladas felizes, e traços bem característicos; mas no meio destes, quantas indesculpáveis descaídas, quanta imagem falsa, quanta frouxidão de estilo, e incorreção de frase!

Para comprovar a exatidão de nossas asserções, façamos algumas citações. Descrevendo o físico da doida diz o poeta:

.....De neve o seio
De neve os braços, de cristal os dedos
E a mão, que alveja como os pés mimosa...

Qual a razão porque, sendo de neve o seio e os braços dessa gentil criatura, o poeta dá-lhe dedos de cristal? Para que essa diversidade de matérias na composição de um corpo, sendo ambas destinadas a representar uma só idéia, a alvura, transparência, e delicadeza da tez? A mão, e os pés, que também alvejam tão mimosos um como o outro, pela construção da frase é difícil saber, se eram de neve ou de cristal; parece, que o poeta falando de *mão* e *dedos*, separa estas duas coisas para pintá-las diversamente, e, portanto só os dedos devem ser de cristal; de outra sorte o poeta diria simplesmente a *mão*.

Para pintar a alvejante palidez dessa moça, o poeta não tem outro recurso senão percorrer-lhe todos os membros de alto a baixo derramando por eles a mãos cheias neve e cristal.

No descrever o vestuário da doida existe uma tal incorreção de frase, que coloca o leitor em grande confusão.

Longa túnica azul, que a cor imita
De um céu todo bonança, traz vestida,
Na cintura uma fita ao cinto a prende
Cai-lhe do colo, e pelo chão se arrasta;
Sandálias calça; sobre a simples veste
De ofuscante candor lança uma capa
Vasta que sobra para envolvê-la toda.

Neste trecho há a notar-se mais de uma incorreção.

O que é que *cai-lhe do colo*, e *pelo chão se arrasta*; é a túnica, ou a fita? A contração gramatical dá a entender que é a fita; mas a interpretação lógica diz-nos,

que é a túnica, porque a fita apertava-lhe a cintura, e portanto não podia cair-lhe do colo.

A quem compete o epíteto – de *ofuscante candor*? – à veste ou à capa? O sentido literal nos indica que é a veste; mas o autor já nos disse que essa veste era uma túnica azul; portanto aquele epíteto deve competir à capa.

O poema do Sr. Macedo oferece muitos outros exemplos de expressão ambígua; de frases obscuras, ou mal construídas, por exemplo, logo duas páginas adiante dos versos, que acabamos de citar, lêem-se estes outros:

Demais confias no poder das fadas;
Não vás tentar de uma ilusão cativa
Ouvir um morto; que loucura indica.

Não é preciso entrar em análise para fazer sentir ao leitor, quanto é viciosa e obscura a construção dessas frases.

Se quisermos agora um exemplo de requebros de estilo e da mais refinada afetação no conceito, leiamos os seguintes versos, em que a doida exprime sua admiração pelos acentos da harpa do trovador:

São suas frases vibrações sonoras
Que n'alma entornam mágicos deleites;
Se o favônio falasse, era um favônio
A derramar fineza sobre as flores.

Dizer que as vozes de uma harpa são vibrações sonoras é asseverar um fato muito sabido, é uma proposição, que nada exprime nos lábios da doida, que tanto se esforçava por amplificar a beleza dessas vozes; os dois últimos versos, porém, são de uma tal finura de conceito, que por mais tratos, que demos ao espírito, não podemos atinar com o seu verdadeiro sentido. Temos visto muita vez a suavidade de uma voz comparada com o rumorejo de favônio, aura ou zéfiro; suponhamos que o favônio tinha uma voz, produzia algum som; mas a doida, que diz, que ele não fala, como pode saber, qual seria a sua voz, se falasse?... E o favônio com sua voz a *derramar finezas* sobre as flores?!... Parece-nos isto a quinta essência das expressões alambicadas.

Muita gente opina, que repugna a imaginação e ao bom senso acreditar na exagerada simplicidade da doida, que toma os acentos da harpa pelo canto de uma voz humana, e insiste em crer que o trovador tinha em sua companhia alguma

criatura, anjo ou mulher, que assim cantava, até que viu com os próprios olhos a harpa ressoando sob os dedos do trovador. É, com efeito, difícil de imaginar, como essa mulher, que não era absolutamente louca, e que apenas tinha a monomania de se crer fada, pudesse confundir uma coisa com outra; ou como era possível, que nunca tivesse ouvido os sons de uma harpa, ou de outro instrumento qualquer, para que julgasse que só a voz humana é capaz de desprender acentos harmoniosos. Entretanto o caráter de exaltação e delírio dessa mulher, as circunstâncias extraordinárias e misteriosas, em que ela vive, bem como os demais personagens do poema, são bastantes para justificar até certo ponto essa concepção do poeta. A doida não era uma criatura humana; era um duende, que vagueava pelo mundo sem o compreender, e quase estranha a ele; portanto seus atos não estavam sujeitos às leis da verossimilhança humana.

E que diremos nós da lembrança que teve a doida de crismar com o apelido de – *amor que fala* – a harpa, cujo nome não achou bonito?

Na Alemanha a imaginação popular costuma criar para certos objetos nomes compostos de muitas palavras, e que exprimem uma frase inteira, e os poetas as empregam freqüentemente em suas obras; mas a índole de sua língua, bem como a da grega presta-se admiravelmente a essas composições; não acontece o mesmo com a nossa; que em vez de um vocábulo composto, só pode dar-nos uma oração que tendo de entrar freqüentemente na frase só serve para embaracá-la e tirar-lhe toda a graça e elegância. As cordas do *amor que fala*, – inclinar o *amor que fala*, – desperta esse *amor que fala* são frases com que um gosto delicado não pode se acomodar. Portanto essa imitação da literatura germânica não pode ser introduzida entre nós com feliz sucesso; é uma planta exótica, que não pode aclimatar-se em nosso solo.

Demais, parece-nos, que a doida não foi mui bem inspirada na escolha desse nome, que deu à harpa: *amor que fala*! – pois qual é o amor que não fala, o amor que é mudo?... Ainda se ela a chamasse – *amor que canta*.

Se não fora longo e fastidioso, ainda nos ocuparíamos minuciosamente da narração do trovador, referindo à doida a causa de seu infortúnio. Mas para não tornarmos interminável esta análise, somos obrigados a deixar de parte muitas reflexões, que nos sugere a leitura do poema, para só demorar-nos na apreciação de algumas belezas e defeitos mais salientes que formos encontrando.

Entretanto, diremos que o estilo do trovador peca aí, como quase sempre por enfático, difuso, alambicado e incorreto. Em uma só citação, em um trecho em que o poeta pretende elevar à mais alta gama o tom de sua inspiração, talvez não nos seja impossível achar exemplos de todos esses vícios.

Pintando o trovador o assombro de que se achou possuído ao ver pela primeira vez a peregrina, exprime-se do seguinte modo:

.....Aproximei-me;
Vi... novo encanto!.. duvidei da terra
Da vigília... e de mim; mas nem foi sonho,
Nem me achava no céu; era um prodígio,
Era uma virgem de esplendor divino,
Um sorriso de Deus humanizado,
Que Deus mandara por milagre ao mundo.

Em primeiro lugar – *duvidar da terra, e da vigília* – está longe de exprimir precisamente o mesmo que duvidar se está no céu, e se está acordado; e se não fossem as palavras que se seguem talvez o leitor não pudesse adivinhar em que sentido era concebida essa dúvida. Há nisto grave incorreção ou antes indesculpável erro de dicção. A nossa língua tem precisão e clareza, tem uma fraseologia já determinada, e sancionada pelo uso; não se deve adotar inovações senão aquelas que a necessidade reclamar, ou que trouxerem o cunho de uma feliz inspiração; ir alterando e invertendo sem necessidade e por mero capricho a linguagem estabelecida é fundar uma liberdade fatal, que trará em resultado uma linguagem confusa, anfibológica, e ininteligível, e colocar-nos nas mesmas conjunturas em que se acharam os operários da torre de Babel.

Prodígio, milagre, esplendor divino, sorriso de Deus, que Deus mandou ao mundo - eis palavras que enchem os três últimos versos citados, e que provam que o estilo do trovador é tímido e palavroso, e supre com expressões enfáticas a deficiência de idéias.

São graves senões na verdade; porém desaparecem à vista desse verso, que vem como que servir de cúpula ao edifício de ênfase e de alambicamento do trovador:

Um sorriso de Deus humanizado;

Este verso é um monumento tão extraordinário de mau gosto que o leitor pára surpreendido, como se desse com os olhos em alguma esfinge.

V

Passemos ao terceiro canto, e vejamos o poeta ocupado em desenhar longamente com todo o esmero e minuciosidade a beleza da *Peregrina*, figura proeminente do painel, em que o pincel do autor parece demorar-se com especial predileção. Cerca de dez paginas são exclusivamente consagradas à pintura dos encantos dessa mulher; tão formosa era ela!...

Ainda quando o colorido desse retrato fosse o mais animado e brilhante, e distribuído com o melhor gosto possível, ainda que os seus traços fossem da mais pura e severa correção, parece que não convinha dar-lhe tamanha dimensão. A vista se perde nas vastas proporções do painel, sem que seja possível apanhar-lhe o todo.

Precisamos, porém, desse inconveniente, e vejamos como se acha executado esse retrato em que o poeta tanto se esmerou.

Nada achamos aí senão um montão de todas essas comparações vagas, sutis, e exageradas, que se têm tornado insípidos lugares comuns de todos os versejadores de nossa moderna escola da – *liberdade romântica* –, e desses conceitos aéreos, vaporosos, que ecoam sonoros aos ouvidos, e deixam a imaginação do leitor vazia e às vezes o bom senso mal satisfeito.

Sobre os cabelos da *Peregrina* exprime-se assim o poeta:

Os seus cabelos longos, e brilhantes;
Como da tempestade as nuvens negras,
Em bastos caracóis brincando soltos,
Quando assentada, o colo lhe anuviam:
Tão grande negridão, seio tão níveo,
Em desordem furtando á mil desejos,
É como um caos, que um mistério esconde.

Os cabelos lhe anuviam o colo *quando sentada*; e porque não quando estiver em pé? a que se liga também aquela expressão, – *em desordem*? – deve ser necessariamente aos cabelos; mas acha-se colocada tão fora do seu lugar, que torna a frase completamente ambígua, e confusa. Um *caos escondendo um mistério*

revela um caos na imaginação do autor, e coloca o espírito do leitor na confusão do caos; o desejo de sair do comum e do trivial faz cair no extravagante e no *galimatias*.

In vitium ducit culpae fuga.

Os olhos da Peregrina.

Tem uma luz, que aos corações é dia,
Tem um fitar, que á indiferença é morte;

Este conceito e este trocadilho parecem produtos genuínos e do mais fino toque da escola de Gôngora.

Torneara-lhe os braços gênio amigo,
Tão formosos se mostram! mão de um anjo
Branca e leve qual pena de uma garça,
Jasmins colhendo, por jasmins se houvera
Ao ver-lhe a breve e graciosa boca
Suas madonas retocara Urbino.

Urbino é uma cidade da Igreja, célebre por ser pátria de Raphael, o primeiro dos pintores do mundo. Julgamos, porém, que a liberdade do estilo figurado não pode chegar a ponto de tomarmos a pátria de um homem célebre por esse mesmo homem, e assim como não se diz nem se pode dizer – *Veneza* ou *Mântua* – em lugar de Horácio ou Virgílio, também não é permitido dizer Urbino em vez de Raphael.

Pelo simples fato de serem os braços da *Peregrina* torneados por um gênio amigo não se pode concluir que fossem tal beleza, que arrancassem a exclamação, que se segue – *tão formosos se mostram!* é difícil ou talvez impossível descobrir o fio lógico que liga estas duas frases. Mão de um anjo, pena de uma garça são galicismos, em que só servem para desfigurar a linguagem, tornando-a frouxa e arrastada.

Quanto à comparação da mão da *Peregrina* com uma pena de garça, deixamos ao juízo do leitor apreciá-la e decidir em sua consciência, se é ou não de bom gosto.

Os dedos e as mãos são pintados nos dois seguintes versos:

Níveos dedos coroam rubras unhas,
Quais hastes de cristal pétalas de rosas:

Dedos de neve coroados por unhas vermelhas não podem fazer mui belo efeito; comparando no verso seguinte essas unhas com pétalas de rosas, o autor não pode destruir a cor carregada que lhes dá o epíteto – *rubras*; além disso, esse verso, se não é errado, é o mais áspero e ingrato aos ouvidos, que pode cair da pena de um poeta.

Explique quem puder, – *et erit mihi magnus Apollo* – o seguinte trecho:

E o lindo pé, que às vezes se advinha,
Quando mergulha na rasteira grama,
Invejariam silfos, que só voam.

Não se pode ser mais sutil!... É mesmo difícil imaginar, o que seria esse pé, que às vezes se *adivinha*; nós confessamos com franqueza, que ainda não adivinhamos, e até nos parece, que a *Peregrina* não tinha pés.

Quereis ver como são descritos os olhares da *Peregrina*? Lede os seguintes versos:

..... Nos seus olhos
Brilham talvez centelhas, escapas
Dessas, que Deus raiou quando nos dias
Da imensa criação, olhando o espaço,
Criou a cada olhar um sol, um astro.

Quão magníficos e esplêndidos deviam ser os olhos dessa mulher! A luz de um cometa, os fulgores de uma aurora boreal, o clarão de um vasto incêndio, nada seriam em comparação do efeito vislumbrante e gracioso que deviam produzir os olhares da *Peregrina*, pois tudo isso deve ficar muito aquém da idéia, que devemos formar dos olhares da divindade criando os olhos da beleza, é original e novo.

O andar da *Peregrina* é como o vôo de uma ave, como o sereno deslizar de um batel, como a idéia preguiçosa de um sonho, que se arrasta pela mente; e é também, – quem o diria? – como o som de uma harpa, que vai morrendo *diluído entre as auras*. Em todas essas imagens poderá haver muita delicadeza, muito arrojo de originalidade de concepção; mas cumpre confessar, que aí a imaginação do poeta requinta de sutileza, e embebe-se, como quase sempre, em um fantástico vaporoso, que muito o afasta da natureza.

Esse andar tão subtil e tão sereno, que parece um batel a resvalar sobre um lago tranqüilo, um sonho que se espreguiça pela mente, ou o som de uma harpa, que se esvai nas auras, esse andar que parece excluir qualquer balanceio, qualquer inflexão graciosa do talhe dessa mulher, que parece privá-la de todo o fogo de seus membros, esse andar por certo não podia servir para realçar-lhe os encantos; o garbo, e elegância de movimentos é um dos principais atrativos de beleza; esse deslizar tão sereno traz-nos à imaginação uma mulher que não anda com os pés, porém move-se sobre roldanas, ou por meio de arames, como boneca de presepe. É, entretanto, uma qualidade, que o Sr. Macedo muito se compraz em dar às filhas de sua imaginação. Também a doida não anda; – *é deslizar da sombra o volver de seu vulto*. Será esse o andar das fadas; mas a *Peregrina* não era uma fada.

Também a voz da *Peregrina* é amplamente descrita, e torna-se para o poeta um manancial inesgotável de comparações; mas em todas elas reina esse mesmo gosto pela exageração e alambicamento, que já tantas vezes temos notado.

As figuras da *Peregrina* e da *doida* em quase nada divergem; o poeta traçou o retrato dessas duas mulheres quase com as mesmas cores, as mesmas formas, e o mesmo porte. No andar, ambas deslizam como sombras; ambas são de alta estatura, de extrema e transparente alvura; com ambas o poeta prodigaliza a neve e o cristal; apenas diferenciam-se pela cor dos cabelos, e em ser a doida extremamente pálida e delgada; não, se [o que] nos diz é verdade, se a *Peregrina* também o era, mas é de crer, pelas condições de vida em que se achava, que fosse algum tanto mais nutrida e corada. Porque razão o Sr. Macedo não diversificou mais os seus tipos? Tudo parecia convidá-lo a isso. Primeiramente, com isso se destruía algum tanto dessa uniformidade de cores que constitui um tão grave defeito de seu poema. Em segundo lugar não conviria melhor ao caráter, ao modo de vida, à origem da doida, que fosse ela uma linda morena, de cabelos pretos, de olhos escuros e ardentes, e que tivesse, por exemplo, a figura de uma linda camponesa, ou de uma *gitana* espanhola, e que só a *Peregrina* tivesse essa vislumbrante alvura de mármore, neve ou cristal, cabelos castanhos, e macios, olhos azuis, verdes, ou pardos ao arbítrio do poeta. A doida era filha de uma miserável feiticeira, nascera num antro, passava vida quase selvática entre florestas e fragedos: a *Peregrina* pelo contrário nascera na abastança, vivia sob tetos confortáveis, deslizava os dias em meio de jardins, inebriando-se de cantos e de aromas. Era, pois, natural, que a primeira tivesse a cor algum tanto crestada, e a segunda fosse alva e delicada. Uma

era dotada de temperamento cálido, de viva sensibilidade, e de imaginação tão forte, que degenerava em delírio: outra era mulher de razão calma e serena, que sabia sopear com mão firme os impulsos da ternura e da sensualidade, e que até aos vinte e cinco anos pudera preservar seu coração do contacto das paixões mundanas. Tão profunda diferença nos caracteres devia naturalmente trazer alguma divergência no tipo exterior dessas duas criaturas.

Ainda quando estas considerações não prevaleçam, a variedade, em um poema em que só há dois tipos de mulher a descrever, era sobejo motivo, para que o poeta lhes desse toques de mais pronunciada diferença.

Mas o Sr. Macedo parece ter predileção pela cor alva, ainda mais que Lamartino (*sic*) tem pela cor azul.

VI

No quarto canto passam-se as cenas todas entre as campas de um cemitério em sítios ermos junto às ruínas de uma ermida; e para tornar a cor lúgubre do painel, a mais carregada que fosse possível, a noite cobre de espessas trevas esse tremendo recinto, que vai servir do teatro dos mais misteriosos encontros, de cenas despedaçadoras e sinistras. O protagonista do poema aí aparece em primeiro lugar arquejando, vociferando, estorcendo-se nas vascas do desespero como sempre. É ainda o mesmo personagem, na mesma situação, com diferenças acidentais; aqui a diferença consiste na diversidade do teatro, e em achar-se o trovador por um modo inesperado e misterioso face a face com a peregrina. É o trovador, que desce desse altaneiro pedestal de granito, onde ia entronizar seu desespero, para vir rojar-se de um modo lastimoso aos pés dessa mulher sempre fria, severa, inflexível, bradando entre convulsões de desesperos – *amor! Amor por piedade* – e ela sempre impassível a responder-lhe – *jamais! Jamais!*

Em verdade não deixamos de achar a linguagem do trovador por demais humilde, suplicante, chorosa; a sua teima em arrastar-se, pedindo amor, aos pés dessa mulher, que por espaço de dez anos o tratava com o mais altivo e frio desdém, repugna ao orgulho do homem, e ao bom senso de um espírito superior. Não nos admira a perseverança de seu amor, mas sim a sua obstinação em pedir de joelhos a essa mulher um amor, que ela não queria ou não podia dar-lhe. Em uma alma enérgica essa paixão já se teria extinguido no gelo do desengano, ter-se-ia

transformado em outro qualquer sentimento, e o drama teria tido um desfecho feliz ou sinistro. A fraqueza do trovador parece-me com a pusilanimidade do paciente, que de joelhos pede ao carrasco suspenda o golpe, que sabe tem de ser inevitavelmente desfechado.

Esse amor assim, esse frenesi de lutar continua e obstinadamente contra o desengano, ou, antes, contra o destino com as armas da súplica e do pranto, não deixa de ser um pouco humilhante para o caráter de um trovador guerreiro; por isso nos fatigamos de o ouvir chorar, bramir, estorcer-se convulsivo aos pés daquela ingrata, que nem ao menos lhe volve um olhar de piedade. É muita fraqueza; a altivez do coração humano revolta-se com tal espetáculo. Poderá isso ser natural; mas não é belo.

Ainda mais; o Sr. Macedo, não contente de prolongar de um modo insólito o suplício moral do trovador, de o mostrar chorando e estrebuchando em um desespero quase infantil, ainda o molesta fisicamente de um modo despiadoso. O trovador ao ver escapar-se-lhe das mãos a peregrina, que cansada de seus rogos julgara mais prudente esgueirar-se e fugir, atira-se como um cego através das lápidas, em seguimento dela, tropeça, cai de encontro a uma laje, fende o crânio, e desmaia. Pois não eram bastantes as lágrimas ardentes de desespero, com que regara esse recinto? Ainda era mister, que o banhasse com o seu sangue, e em consequência de um desastre tão vulgar, e quase cômico? A malícia humana é sempre inclinada a rir-se de quem tropeça e cai, embora quebre a cabeça.

Ao desmaiar o trovador exclama ainda – amor!

E em vez de amor - jamais - responde o eco!!

Singular e extraordinário devia ser o eco desses lugares, que não reproduzia os últimos sons, e dava respostas deferentes por sua própria conta! Pode-se imaginar, que essa resposta fosse dada pela peregrina, que ia fugindo; mas isso seria adivinhar o que não está escrito; não seria uma interpretação, mas uma retificação feita no espírito do leitor. A peregrina não é o eco, nem é possível tomar uma dessas coisas por outra. Ainda outra cena igualmente longa, igualmente angustiosa e pungente vai-se passar nesse mesmo cemitério entre o trovador e sua mãe. Se o trovador face a face com a peregrina parece perder algum tanto de nossas simpatias por sua humildade e obstinação em suplicar, por seu contínuo

estrebuchar em um desespero infantil, agora nos revolta por um injustificável rasgo de insensibilidade e de dureza para com sua mísera mãe. Era de feito esse trovador uma criança sem energia e sem dignidade, a quem a paixão fazia postergar os mais santos deveres, e calcar aos pés os mais nobres e suaves sentimentos da natureza. Ninguém pode ler sem desgosto os seguintes versos;

Da peregrina a bárbara esquivaça
 Sim o golpe maior a mãe recorda;
 E as frases soam n'alma do mancebo
 Como o tinir de ferros e cadeias
 Aos ouvidos de aflito prisioneiro;
 Assoma-lhe com a dor ímpia demência,
 Olvida a mãe, que chora, e truculento
 Nas garras do delírio estrebuchando,
 E os dentes a ranger, responde em fúria: etc...

A figura do trovador se nos antolha nesta ocasião hedionda e repulsiva, como um abominável possesso. A imaginação do poeta não poderia, sem alterar em fundo o plano de sua obra, conceber outro meio qualquer de desenlaçar esta situação, que não por uma tão desagradável, e repugnante cena?

Não exprimimos ainda a nossa opinião a respeito do belo e interessante episódio, em que a peregrina conta sua história, e a de sua família, e explica ao trovador os motivos de sua inflexível isenção. É um dos trechos mais bem pensados, e melhor executados, de todo o poema, e se bem que se ressinta dos defeitos gerais do estilo do poema, é todavia um repouso bem grato ao leitor, fatigado das eternas e enfáticas declamações, e das contínuas contorções de dor, e estrebuchamentos de desespero do trovador.

No quinto canto o Sr. Macedo traça alguns painéis mais felizes. A descrição da peregrina adormecida em seu leito, o sonho sinistro, que teve nessa noite fatal são trechos escritos com mais naturalidade, e com mais alguma graça e vigor de inspiração. Desse sonho a peregrina é arrancada pela mãe do trovador, que lhe vem bater à porta, e implorar misericórdia para seu filho. São por demais extensas as súplicas e imprecações, que a velha dirige à amada de seu filho; ela, que nessa ocasião devia dar tanto valor a um minuto, ela que espiava com angustiada inquietação o curso da lua, que em breve ia marcar o prazo fatal, em que o trovador jurara despenhar-se da Rocha Negra, porque perde tanto tempo em discursos de *copo de água?*... Se ela fosse mais concisa, se condensasse em frases mais enérgicas e curtas o que tinha de dizer à peregrina, teria mais depressa tocado o

seu coração, já inclinado à misericórdia, teria poupado tempo, e talvez, quem sabe? teria salvado seu filho. Pela garrulice perdem-se de ordinário os fantasmas da Rocha Negra; quando tomam a palavra, e encetam um discurso, não há mais ver-lhe o fim.

E a carreira da peregrina e do trovador, esse galope infernal, em que ambas arrancam já tão tarde demandando os cumes da rocha negra?!... Nada por certo mais doloroso, nada mais aflitivo! Uma pobre moça delicada e frágil, e uma desgraçada velha alquebrada pelos anos e pelas angústias a correrem, a correrem como *doidas*... A ponto de perder o fôlego por veredas ásperas e solitárias faz dó... Mas, - talvez nos enganemos - esse espetáculo aflige o coração, porém nada tem de nobre, nada que enleve a imaginação. Já o dissemos sempre a bramir nas garras do desespero, ainda se compraz em inflingir-lhes os mais terríveis suplícios físicos, já fazendo-os cair entre pedras, e tingi-las com o sangue de sua fronte, já, como agora, obrigando as mais frágeis e delicadas criaturas a uma marcha forçada por veredas íngremes e escabrosas.

VII

É o sexto e ultimo canto da *Nebulosa*: a noite vai; o trovador firme em seu projeto de suicídio, lá vão galgando os cumes da Rocha Negra. Vede, com quão gentil donaire, com quão garboso porte, com que graciosas altitudes não vinga ele os escabrosos tergos do rochedo sinistro!... Seus anelados cabelos em formoso desalinho esvoaçam á mercê das brisas; traz a fronte erguida com altivez nobre e serena; um dos braços, em que traz dobrada a *purpúrea* capa como a *toga de um conquistador romano*, curva-se, e *deixa* que a mão pouse na ilharga com o mais primoroso chiste; com o outro abraça a harpa, *que mimosa se inclina* sobre o ombro; seu passo é *gracioso e nobre*, como o de um guerreiro vitorioso, que sobe ao carro triunfal: diríeis, que marcha á passo de dança, e ao som de musicas.

Com mais galhardia não pisa o palco um corifeu da cena trágica. Se o visse então a *peregrina*, antes de ele matar-se por amor dela, ela teria morrido de amores por ele.

Nós pensamos, que o trovador, ao ir consumir o sacrifício de sua vida, devia ter a alma agitada pelas mais terríveis tribulações; que teria portanto o olhar torvo e cabisbaixo, ou dardejando sinistros lampejos, o passo incerto, os movimentos, e eriçados e as feições contraídas por um sorrir convulsivo e satânico. Mas não; - o

trovador apresenta-se em cena lesto, garboso, e desempenado, como um perfeito *dandy*.

Donde porém lhe provinha esse ar sobranceiro, esse gesto elegante e altivo, esse olhar de conquistador, e esse sorriso de herói? Donde lhe provinha tão orgulhosa galhardia? Era algum herói, que se ia imolar pela pátria? Era algum mártir, que ia verter seu sangue pela fé? Era alguém, que se ia sacrificar por alguma idéia grande, ao algum sentimento generoso? Oh! Não: era um fraco, que devia ser tão miserável aos olhos da própria consciência, como aos dos outros; era um filho desnaturado, que ia matar-se sacrificando sua mãe, a quem legava o desespero, e a angustia. Por conseguinte em vez de ostentar esse ar tranqüilo e altaneiro, como o de um herói, em lugar de marchar soberbo como um rei, gracioso e elegante, como um *dandy*, devia andar cabisbaixo e acabrunhado ao peso da vergonha, da dor, e do remorso.

Depois de assim apresentar-se no cimo da *Rocha Negra* com esse ar formalizado e elegante, como um ator, que acaba de estudar nos bastidores seus gestos e atitudes, o trovador desprende a *altíssima* voz, e começa a falar aos ventos do deserto. Dez vezes toma a palavra, dez vezes cala-se para tomar fôlego, colocar-se em nova atitude, ou dar às suas reflexões nova direção. Não o acompanharemos em todas essas tiradas mais ou menos longas; só diremos, que em todas elas reina a ênfase, a difusão, a alambicamento de estilo, e a incorreção da frase: o trovador mostra-se tão pretensioso em sua linguagem guindada, prolixa, e enfática como nesses gestos e posturas elegantes, que parecem estudados.

Todavia não podemos deixar de fazer alguma observação sobre um desses discursos, proferido pelo trovador a correr e a saltar por entre as rochas; é o sétimo, e não é dos mais curtos. *Orlando furioso* corria, saltava, rolava, pelo chão, mordida a terra, enfurecido pelos desdêns de Angélica. D. Quixote de la Mancha, na serra Moreno, pôs-se nu, e desatou a virar cambalhotas, e a praticar mil sandices e extravagâncias por amor de Dulcinéa de Toboso. Mas, quando isto faziam, estavam mudos, e se soltavam alguns sons, eram ais e gemidos, eram apenas interjeições, ou bramidos inarticulados. O trovador porém levou-lhes a palma nas demonstrações de seu amor, pois que a correr, e a saltar entre rochedos, como um possesso, conseguiu proferir um longo e bem deduzido discurso.

Depois desse discurso frenético, em que solta os mais horrendas pragas contra uma mulher inocente, discurso, de que dificilmente daria conta pela maneira

singular por que teve de proferi-lo, correndo e saltando às escuras entre rochedos, o trovador corre furioso, para a borda da precipício, lá vai precipitar-se.... mas lembre-se de sua harpa, a quem ainda não disse adeus, volta-se para ela, e lhe dirige as mais amorosas e derretidas falas.

Não era por certo mui grande o amor do trovador para com a peregrina: se o fosse, esse amor lhe encheria a alma inteira, e não deixaria tamanho lugar para uma pobre harpa.

Oh! Romantismo! a quando não obrigas os corações ainda os mais apaixonados!... O que não fazes desse pobre trovador, que se esquece de sua amante, de sua mãe, de sua alma, e de Deus, para desmanchar-se em finezas e requebros diante de um miserável pedaço de pau!

Embora essa harpa simbolize o gênio, a poesia, e a gloria; o que é a gloria, a poesia, o gênio em vista de um amor, que nos leva ao suicídio?

Vede se a poesia, a gloria e os versos preocupam tanto assim o bardo do Sr. Castilho. O bardo do Sr. Castilho nem tinha mais harpa, ou se a tinha, dela nem mais se lembrava; sem duvida a tinha esquecido pendurada a um canto, ou a tinha quebrado em algum marco do caminho, de sorte que ela não o incomodou nos últimos instantes da vida, e nem tem de fazer-lhe tão compridas despedidas. Se algumas vezes o ciumento bardo se lembra de poesia ou de versos, é de relance, a exprime-se desta maneira:

Versos que ela inspirou, que ela cantava,
Fugi, despedaçai-vos; - tu, com ele;
Vai-te ao lago, e perece, indigna trança!

É que o bardo do Sr. Castilho sentia a sua existência, e a sua felicidade aniquilada pela traição de uma mulher, e o trovador do Sr. Macedo apenas sentia a sua vaidade de poeta desatendida pela peregrina.

E como são ternas, mimosas, adocicadas e derretidas as expressões que o trovador dirige a sua harpa!... *Minha companheira, minha fada, meu anjo, meu gênio de amorosas falas, minha rosa, minha irmã, minha esposa, amiga, filha*, - eis os epítetos com que a brinda. Diríeis que o trovador ia morrer de amores, não pela peregrina, mas pela harpa.

Porém, em vez de morrer por ela, o trovador ia dar-lhe a morte por suas próprias mãos. Depois de a ter coberto de caricias, de lhe ter dirigido os mais

requebrados protestos de amor, levanta-se sobre a cabeça, e a descarga por três vezes contra o rochedo,

E três vezes bradou: - Adeus, minha harpa!...

Cruel trovador! porque assim quebraste esse instrumento inocente de tua gloria, essa harpa, fiel consoladora de tuas mágoas? Não era melhor que a deixasses, coberta de flores, não sobre o teu tumulto, que o não tiveste, mas em algum arvoredor solitário, ressoando ao vento da meia noite, senão como um gemido de maldição, que ecoasse eternamente aos ouvidos daquela ingrata *Peregrina*? Mas tu eras um ingrato, e quiseste deixar despedaçada a tua harpa, como deixaste despedaçado o coração de tua pobre mãe.... Ou antes tu eras um homem excêntrico, que querias tornar-te notável por atos esquisitos e extraordinários. Não consultaste o teu coração, mas sim a tua fantasia, pervertê-la pelo romantismo.

Do sublime ao ridículo não há mais que um passo. Não pode haver aforismo de maior exatidão.

Querendo elevar a exaltação do trovador ao mais alto grau do sublime, o Sr. Macedo o atirou de golpe nos abismos do ridículo.

Os motivos, que o trovador previamente alega para justificar esse atendo, não são satisfatórios; esse ato, que não tem explicação, só pode ser considerado como o desatino de um louco furioso; a imaginação não lhe acha encanto; a razão o condena, e o bom gosto dele se arrepia.

Esta queda por si só era bastante para aniquilar o trovador. Mas ainda temos de vê-lo precipitar-se em corpo e alma do cimo da Rocha Negra aos abismos do oceano.

Cuidais por ventura, que vai morrer fiel àquela, por quem morre?

Não; – uma barquinha alveja lá ao longe entre as neblinas do mar; é a doida, que navega em direção á *Rocha Negra*;... eil-a, que aporta, e sobe, como a druida das florestas gaulesas, a esse penedo, que ia servir de altar a um abominável sacrifício. Quem a tais desoras em tão ermo sítio poderia resistir aos encantos daquela figura, tão cheia de beleza, de mocidade, de amor, e de celeste magia! O trovador praticou com ela longo tempo, e ouviu-lhe por fim a declaração de um amor longo tempo abafado nos seios da alma, não pôde resistir, e atirou-se nos braços, que lhe estendia essa mulher radiante de formosura, de delírio e de amor; seus

hálitos se confundem, unem-se os lábios, e trocam um desses beijos, que resumem uma existência inteira; e assim estreitamente enlaçados precipitam-se nas ondas.

O sacrifício foi profanado; o trovador traiu morrendo esse amor, de que por dez anos fizera tão ardentes protestos aos pés da peregrina.

Pobre peregrina! Tu, que em companhia dessa velha e miseranda mãe, corrias nesse momento anelante e sufocada de cansaço, lacerando tuas roupas, magoando teus delicados pés nos zurzais (*sic*) e asperezas do caminho, para salvar esse homem, se chegasses a tempo de presenciar essa cena, se o visses antes de morrer, entregar-se nos braços de outra, libando nos lábios dela um longo, ardente, e delicioso beijo... Ah! Como não recuarias de horror, como não amaldiçoarias mil vezes o momento em que te lembraste de ser sensível, e como não exclamarias de uma vez para sempre – *Jamais!*

Mas felizmente para ti, chegaste tarde, e não presenciaste essa feia aleivosia; julgaste que o sacrifício foi sem mancha; e por isso caíste fulminada sob o peso da maldição da misera mãe. Ah! E de que modo horrível te faz morrer o poeta, caindo, e esbarrando com a mimosa e encantadora boca de encontro aos pedaços da harpa! E com que verso bárbaro e furiosamente desentoadado exprime ele esse teu ultimo e doloroso transe!

Qual ferida de um raio, a peregrina
Cai com os lábios de encontro à harpa quebrada.

A pobre mãe é a ultima vítima, que nesse sinistro altar é imolada de um modo miserando; cai morta de cansaço e de dor, e a queda – vede a barbaridade do Sr. Macedo – a pobre velha arrebenta o crânio em um rochedo, e o inunda de seu sangue.

Descansai agora em paz, pobres e inocentes vítimas do desganhado e furioso romantismo do um insensato trovador! A memória desse homem, que vos votou a tão desastroso fim, será sempre odiosa; seus manes vagarão uivando enraivecidos em torno desse lúgubre rochedo, que serviu de altar ao mais abominável sacrifício; mas vós, dormireis tranquilas em vossas sepulturas, e as mães, que vierem sobre elas derramar flores ou lágrimas ensinarão às suas filhas a dizer – *jamais!* – a quem quer, que traga entre as mãos a harpa do romantismo.

Desculpe-nos o Sr. Macedo o tom de franqueza e de severidade de nossas censuras; a vista da profunda indiferença, que reina entre nós pela cultura das letras, julgamos fazer um serviço aos poetas e literatos chamando ao campo da discussão o mérito de suas obras. Se acaso esses nossos pobres escritos são lidos, e conseguem despertar algum interesse pelos produtos da nossa literatura pátria, a *Nebulosa* será mais procurada, e lida com mais atenção, e cuidado; e não faltará campeão, que se incumba de mostrar a improcedência de nossas censuras. Pela nossa parte teríamos grande prazer, se as víssemos por alguém vitoriosamente repelidas.

O poema do Sr. Macedo já foi qualificado pela hábil pena de um jornalista, que também é poeta e literato distinto, – *como um dos mais belos poemas dos tempos modernos*. Mas esse juízo, proferido dogmaticamente, não foi desenvolvido nem justificado. Que prazer para nós, que gloria para o Sr. Macedo, e para as letras brasileiras, se ele for agora confirmado!...

FIM.

Fonte:

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 67, 04 fev. 1860, p.2-3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 68, 11 fev. 1860, p.2.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 69, 18 fev. 1860, p 3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 70, 25 fev. 1860, p.2 e 3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 71, 02 mar. 1860, p.3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 72, 17 mar. 1860, p.2-3.

A Atualidade, Rio de Janeiro, nº. 74, 28 mar. 1860, p.2-3.

ANEXO B.1 – TEXTO CRÍTICO UNANIMAMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

Reflexões sobre a poesia brasileira¹²⁸

I

Idéias gerais sobre a história filosófica do desenvolvimento da poesia na Europa. – A literatura Brasileira recente-se do espírito Português, e mais tarde do Francês. – Qual foi a influência que veio exercer o Sr. Magalhães na poesia Brasileira. O golpe de morte dado no espírito de nossa nacionalidade poética que deveria desenvolver-se com a reforma política do Brasil é devido aos *Suspiros Poéticos*. – Breves considerações sobre as últimas poesias de nossa época. – Sua nova tendência e futuro.

A poesia é um dos mais preciosos dons que a Divindade deixou cair sobre a terra, para compensar os males desta existência fenomenal, e precária: as magras ilusões da imaginação, transportando para este mundo as delicias do Éden, são como um véu que encobre até certo ponto, quanto tem de mesquinha e de amarga a condição do homem. Mas ela não é só um mero passatempo, um refúgio onde vão as almas sensíveis pôr-se ao abrigo dos dissabores, e esquecer-se por um momentoso mundo real perdidas, nos devaneios de uma imaginação caprichosa; não, compete-lhe também uma alta importância social, pois que tem representado um grande papel no desenvolvimento da humanidade. As mais altas máximas

¹²⁸ Agradecemos a Hélder Garmes a obtenção desse texto, apenas atualizamos a ortografia; se por ventura viermos a publicar esta dissertação algum dia, esse texto será excluído.

sociais, os princípios mais fecundos em grandes resultados foram muitas vezes propagados por sua doce voz, por meio dela populariza.... Crenças e princípios civilizadores: seus acentos falando à fantasia e ao coração são mais bem compreendidos pelo povo, do que a voz grave, e austera da filosofia; foram seus cantos melodiosos que embalsamaram no berço a sociedade nascente, ela, e não a filosofia, ensinou, e divulgou os dogmas da religião, apertou os laços da sociabilidade e despojou o homem primitivo de seus hábitos ferozes, substituindo costumes mais doces e humanos.

Na infância das nações tudo é poesia, porque tudo é sentimento, e imaginação, ela abrange artes, ciências, crenças, e costumes, imprimindo em tudo suas formas e seu caráter; não existe só nos cantos dos bardos, mas reproduz-se em todos os atos em todas as idéias do povo – É a poesia em ação. – Mas assim como a reflexão sucede à imaginação, a poesia cede o lugar à filosofia; a arte do calculo e da abstração dissecam o sentimento, e apagam a imaginação; ao toque do cetro severo da razão esvai-se o belo edifício erigido pela ingênua credulidade dos povos primitivos. Mas tal é o prestígio dessas lições e mimos da quadra infantil da humanidade que são conservados e transmitidos de geração em geração não já como crenças, mas ricas louçanias, cujos adornos aproveitados pela filosofia iluminam a verdade, e a poesia subsiste: não é mais esse sentimento popular e característico da época, é um sonho engenhoso, uma grata reminiscência, uma saudade das primeiras eras, um eco do passado, que atravessando os séculos vem repercutir nas líras dos Poetas. Nos primeiros séculos o gênio para gerar sublimes produções, bastava compenetrar-se do espírito da época e deixar-se guiar pelo seu impulso, mas hoje é mister esforço, é mister despojar-se do caráter dos positivismo, e indiferença do seu século, e recolhendo-se no santuário do passado procurar aí as inspirações, que o presente lhe não pode oferecer. Assim os maiores poetas do cristianismo, Byron, Chateaubriand, e Lamartine, subtraindo-se ao [...] do mundo civilizado foram beber em plagas longínquas essas inspirações divinas que o gênio da média idade tinha internado no teatro do mundo, foram procurar nesse século da poesia cristã os movimentos da linguagem antiga! Entre as nações jovens os poetas são os representantes do gênio nacional, seus cantos são a expressão da índole e das crenças populares, neles legam à posteridade o retrato moral de sua época, mas quando as nações envelhecem, a fé e o entusiasmo se esvaece e ao lado do desenvolvimento intelectual aparece a corrupção moral e o cepticismo, e os homens

que amam apaixonadamente o belo e o sublime não o podendo encontrar no círculo em que vivem, vêem-se forçados a transpor o espaço e o tempo para buscar alimento para sua alma, emoções para seu coração ou nas ruínas do passado, ou nos remotos climas, aonde a civilização não tem esgotado as fontes da inspiração, tornam-se então entes de uma outra esfera isolados do mundo real; à poesia popular e positiva sucede a ideal e transcendente.

O Brasil está na quadra em que a poesia é a propriedade do povo, e manifesta-se por si mesma, e de mais muitas outras circunstâncias concorrem para torná-lo um povo eminentemente poético: A doce temperatura do clima, a profusão de belezas naturais de que o colmou a natureza, a fertilidade e abundância que fornecendo ao Brasileiro os meios de uma subsistência fácil deixa-lhe ócio bastante para entregar-se às delícias da contemplação, e aos delírios do fantasiar, um passado cheio de recordações grandiosas e belas tradições, tudo deveria dar ao espírito nacional uma direção toda poética; e em verdade assim é; o Brasileiro possui em grau eminente todas as faculdades poéticas; é dotado de uma imaginação fogosa e brilhante e de uma sensibilidade profunda e concentrada que revestindo-o de uma certa indolência exterior o aproxima do caráter oriental. Colocado sob um céu onde a mão de Deus se revela com tanta força e majestade, recebendo as inspirações que o sol ardente dos trópicos entorna sobre sua fronte, participando das luzes da civilização Européia, reúne ao entusiasmo e sentimentalismo dos povos infantis o espírito ilustrado e apurado do gosto da erudição moderna. A imaginação é seu domínio, porque muito preocupado com o belo, olvida o verdadeiro; eis porque entre tantas produções literárias que entre nós têm aparecido tão raras são as científicas. O amigo da literatura Brasileira, o Sr. Ferdinand Deniz, que tão atentamente estudou a índole e tendências do nosso espírito pensou conosco, e não hesitou augurar os mais felizes sucessos para nossa poesia – nós sobre cujo terreno a mão ávida do estrangeiro extraindo o ouro deixou cair as sementes de sua civilização cansada, nós iremos um dia nas ruínas da Europa receber inspirações do passado, como hoje o Europeu, refugiando-se nas selvas virgens da América ou nos destroços do velho mundo, procura movimento para o coração e arpejos para a lira; – tanto a civilização seca o sentimento!

Mas devemos nós procurar o transumpto do gênio nacional nos cantos de nossos vales: não de certo: o espírito brasileiro ainda não achou um intérprete, um representante desse sentimento infantil dos povos: o jugo da imitação tem

esterilizado as inspirações do coração e com seu sopro infecto e restado as azas do gênio; mas isto é um resultado natural de nossa posição; porque a infância, logo que tem um modelo diante dos olhos o copia fielmente. Colônia européia, o Brasil inda no berço tinha de nutrir-se com as idéias da mãe-pátria, porque era necessário um mestre, que dirigisse seus primeiros passos ainda vacilantes, e o colocasse no caminho do progresso; mas depois cumpria-lhe emancipar sua inteligência, seguir a direção que a natureza lhe indica e guiar-se por suas próprias inspirações. Renegou do gênio das inspirações nacionais, e deixou a imaginação embalada pelos cânticos dos portugueses extraviar-se no politeísmo que fraco, e bem fraco atravessando o imenso oceano, que separava o poeta da crença veio estremecer nas cordas de sua harpa! De longe, em longe lá aparece um canto onde à furto revelava-se a musa brasileira nas canções amorosas de Gonzaga, no Uruguai de Basílio da Gama, e no Caramuru de Santa Rita Durão! Fraco era esse sopro de vida para uma reforma! Seria por estar escravizado pela metrópole, que ele se ressentia do seu caráter? Não; o Brasil proclamando sua independência política deixou inda sua inteligência sujeita ao jugo da imitação, e nossa literatura é ainda um eco enfraquecido, um frouxo reflexo da civilização do velho mundo. A grande reforma social, que mudou a face política da Europa tinha acarretado também uma revolução literária. Um novo representante tinha quebrado as cadeias, com que a velha escola lhe peava os vãos, e a par da independência política se proclamara a liberdade poética! Mirabaeu, de nobre linhagem levantava-se entre as massas para sustentar os princípios liberais no oriente da revolução. Lord Byron, no seu ocaso formava uma nova poesia emancipando-a da autoridade dos séculos, frenética, ímpia e ao mesmo tempo religiosa! O Brasil conservou-se por algum tempo estranho à essa revolução, até que nossas relações comerciais com a Europa, e particularmente com a França, que se tornara o centro da nova escola importaram esse gosto para nossas plagas, e essa transição acanhou mais do que fizera a imitação portuguesa a literatura nacional; apagando inteiramente alguns vislumbres de originalidade, que por ventura existiam, sim, esse gosto como uma planta exótica jamais se alimentará em nosso país, e só produzirá mirrados frutos. Se a poesia é uma arte imitativa, e é seu modelo a natureza, porque desprezarmos nosso esplêndido e sublime original para trasladar cópias de outro, que nos é estranho? Assim de cópia em cópia, como tem acontecido, hão de perder-se e alterar inevitavelmente as feições do original. O presente sai das entranhas do passado – a civilização européia é o resultado de

todas as fases, que sofreu e desse imenso passado, que tem percorrido; mas esse não nos pertence a nós, cuja existência data de uma época tão recente; e como queremos revestirmos das formas desse mundo decrépito e cansado, nós que formamos uma sociedade jovem e vigorosa plantada num solo, que parece ter saído a pouco das mãos do criador? Esses cantos exalados no ruído de contínuas revoluções, produzidas pelo choque de mil idéias e interesses diversos num mundo onde a população superabundante estava em contínua fermentação, como serão compreendidos pelos tranqüilos habitantes destas plagas ermas? A civilização européia tendo murchado até a última flor da poesia popular, a ciência, desenvolvendo a inteligência, esfriado a imaginação, e aniquilado sentimento, não encontrando mais sobre a terra as doces ilusões, que o embalassem poeta da civilização o europeu criou um mundo novo ideal e místico abandonou a terra cujas pinturas estavam esgotadas, e refugiando-se na sombra do cristianismo recebeu as inspirações, que desciam da cruz! Mas como reproduzi-las? A religião é uma nova fonte de poesia e verdade, mas onde estava a forma para trajá-la? A ciência tinha esterilizado tudo; roupas aéreas, coloridos vaporosos, uma metafísica sutil, privilégio de algumas organizações arrancou à poesia o seu principal caráter – a expressão do sentimento popular! E o povo nascendo deve estreitar sua carreira copiando as inspirações da civilização cansada? Não; a poesia existe entre nós; não é mister baseá-la no mundo das idealidades. Entretanto indiferentes às inspirações de nosso Céu formoso e radiante, as lembranças deste solo rico de tradições e saudosas reminiscências dessas tribos mais ferozes, que as dos vândalos, desdenhado as cenas majestosas, que a natureza opulenta desenhou nestas plagas vamos embalar-nos nas acentos dessa harmonia vaga e mal ouvida, que vinda dum mundo estranho ecoa desfigurada em nossas margens.

A poesia francesa simpatiza ainda menos com o nosso caráter do que o gosto português que antes nos dominava; introduzida pelo Sr. Magalhães enraizou-se profundamente entre nós e os primeiros ensaios de originalidade que pareciam ir preparando uma época brilhante para a poesia nacional sofreram um golpe mortal com a aparição dos *Suspiros e Saudades poéticas* (*sic*).

S.G.

(Continuação do n.º antecedente.)

Para que os cânticos do Sr. Magalhães fossem um verdadeiro monumento de literatura pátria, era preciso que representassem a índole e o caráter nacional, que sua musa peregrina depois de conversar com o entusiasmo frenético de Byron, e as harmonias religiosas de Lamartine, não se esquecesse de pousada à sombra de nossos coqueiros inspirar-se de toda esta nossa natureza: na lira de Bardo ou no alaúde do Trovador, exaltar as reminiscências desse passado heróico, brilhante, e cavalheiroso, dessas cruzadas de civilização Gótica com a barbárie Americana.

Nem de leve nos perpassa pela mente o mínimo desejo de desbotar a glória tão bem adquirida do Sr. Magalhães; sua reputação solidamente firmada entre nós nos seus *Suspiros Poéticos* é superior à nossa crítica; mas não podemos deixar de lamentar a funesta influência que exerceu sobre nossa poesia; desprezando as pitorescas e grandiosas cenas de nosso país, de nossas belas tradições que aí jazem ainda em silêncio à espera de um cantor digno delas para arrancá-las ao olvido, foi – tão longe da pátria – buscar inspirações para sua alma, e acentos para sua lira; e essas inspirações prestou-lhas o teatro do velho mundo, e esses acentos ele bebe-os nas harpas dos poetas românticos, e tornou-se assim quanto ao fundo e quanto à forma intérprete e imitador dos mesmos; em lugar de empregar o gênio que lhe coube em sorte para estreitar entre nós uma carreira inteiramente nacional, nada mais fez que furtar-nos ao jugo classicismo português para nos impor outro mais pesado: a tão encomiada época que abriu para nossa poesia é caracterizada por uma admiração cega e fanática pelos poetas da escola romântica, que nos lançou em tão baixo servilismo destruindo todas as esperanças que porventura poderíamos conceber de tão cedo aparecer alguma literatura a qual pudéssemos chamar – nossa.

Ainda nos daríamos por felizes se todos soubessem imitar brilhantemente como o Sr. Magalhães sacudindo como ele a poeira das escolas. Seu gênio o tinha feito para ser original; mas escutando tão de perto os acentos da poesia moderna, com os ouvidos pejados dessa harmonia melancólica e suave exalada da alma religiosa de Lamartine, seu modelo favorito, não pôde esquivar-se ao impulso que se comunicava ao seu espírito; porém através da imitação ressumbra nas suas poesias alguma coisa que lhe é próprio, e o distingue do seu modelo.

Imitando os poetas do cristianismo o Sr. Magalhães contudo não levou a imitação a ponto de copiar; um desalinho nobre, um tom singelo e majestoso, um calor sempre sustentado, mais unção e sentimentalismo do que luxo de imaginação, linguagem fácil e rica, metrificação harmoniosa e [desaflectada]¹²⁹ forma a base do caráter de suas produções, isenta da melodia requintada dos Elmanistas, e dos hipérbatos duros de Francisco Manoel, é como ele confessa em suas poesias: –

Meus versos são suspiros de minha alma
Sem outra lei que o interno sentimento–

A alma se lhe derrama arquejante cheia de fogo nos seus cantos: sua musa sempre olhando para o Céu, para onde dirige seus suspiros ardentes, parece desdenhar o colher sobre a terra ornatos para trajar-se, e vibra numa linguagem inflamada do sentimento; por isso sempre claro seu pensamento brilha através de roupas diáfanas e modestas, e não é mister procurá-lo a custo no meio de um turbilhão de flores.

Lá no seu exílio jamais se esquece de sua querida pátria gravada n'alma, e no meio dos seus cantos vem-lhe continuamente à lembrança sua imagem oferecendo-lhe às vezes um ou outro perfume de seus bosques, uma ou outra harmonia de suas campinas, que ele enlaça nos seus hinos. Quando cheio de patriotismo dirige ao Céu preces ardentes por ela, quando num dos mais admiráveis de seus cantos seu zelo se inflama, com que entusiasmo não se dirige à mocidade brasileira? não querendo dissimular a verdade repreende-a com tom amargo de sua indolência, com imagens cheias de fogo lhe faz compreender a importância de sua missão! Então não parece mais um poeta que se apraz nos palácios da imaginação, vibrando a poesia com todo o ardor de um profeta, parece o anjo tutelar do Brasil.

Coisa admirável! Foi sentar-se nos destroços de Roma, e inspirar-se com a musa melancólica dessa rainha descaída; foi perder-se na admiração exaltada pelo homem do século, por esse gigante das batalhas, e ergue-lhe um hino ainda mais sublime e harmonioso que todos os anteriormente exalados!

As grandes qualidades do Sr. Magalhães o colocam a par de Caldas, com o qual seu gênio tem grande analogia; este porém nunca se afasta da austera majestade da Bíblia onde bebia todas as suas inspirações; aquele mais flexível

¹²⁹ Possivelmente “desafetada”.

derrama nos seus cantos as flores do romantismo; o estilo do primeiro é mais trabalhado e correto, o do segundo é fácil e fluente, reinando nele uma espécie de abandono ou negligência que constitui um dos seus maiores encantos.

Parece que a musa brasileira clamava-lhe contra semelhante usurpação, e de volta ao Brasil quis reconciliar-se com ela compondo o seu poema *A Confederação dos Tamoios*, porém tarde veio o antídoto, o gosto estrangeiro já tinha [fantisado] tudo: tal foi o prestígio de sua musa.

Nossos ouvidos sedentos de harmonia escutam com avidez o canto do estrangeiro, e o brilho das letras francesas nos traz tão absortos e em tão profunda fascinação que não nos permite o recolher-mo-nos em nós mesmos, e escutarmos o eco íntimo da alma, a única fonte de tudo quanto há de grande e original: sua lira embalou, e adormeceu em tão profundo sono o espírito nacional que tão cedo não despertará. O espírito francês inteiramente evasado em nossa literatura não faz mais que pervertê-la e desviá-la totalmente de sua natural direção, dessa direção que é isenta de toda a influência estranha, que brota espontaneamente do fundo da índole nacional, e fiel expressão de sua vida íntima dela recebe todo o seu vigor e beleza; e todo o desenvolvimento literário de qualquer povo tendo estes caracteres, não passará de um verniz artificial e sem consistência que longe de fazer sua ufania, só serve para revelar sua pobreza e incapacidade.

A poesia francesa tão brilhante e rica qual é transplantada para nosso clima, assemelha-se ao pomo que colhido ainda verde e deixando de nutrir-se com a [seve] do tronco adquire madureza forçada e sabor agro e desagradável; sendo somente um adorno postiço, e faltando-lhe o alimento de nacionalismo, que lhe comunica vida e originalidade, murcha como um ramo escachado do seu tronco, e desvaira-se como a torrente desviada do seu leito: é um artifício brilhante que encantarà por alguns momentos a imaginação, mas frio porque falta-lhe um calor que só vem dos seios d'alma, essa força que abala profundamente a fantasia, e infiltra-se no mais íntimo do coração.

A imitação é o refúgio dos espíritos estéreis, das almas áridas de sentimento: só não ousa quebrar-lhe as cadeias quem não acha em si mesmo esse fundo de sensibilidade e entusiasmo, essa abundância de idéias e imagens que produzem a originalidade; mas a mocidade brasileira, cujo coração palpita de vida e dedicação por tudo quanto é belo e grande deve ser assaz ativa para sacudir o jugo que pesa sobre seu colo.

E para isso duas fontes se abrem fecundas de inspirações para a musa brasileira – o nosso passado, e o nosso presente – a raça extinta e a dominadora. Naquele que é os nossos tempos heróicos das idades primitivas que tão vasto assunto dão para o gênero histórico, como o drama e a epopéia: a história, as tradições, os usos e costumes bizarros e bárbaros das tribos brasileiras, suas contínuas lutas, já entre si, já com os europeus, todas essas reminiscências de nossa história primitiva tão cheias de heróicos acidentes e aventuras romanescas, são ricos tesouros de poesia nacional que devemos-nos apressurar (*sic*) em salvar das garras do olvido, consagrando-os perduravelmente nossos cantos.

Nosso presente, já mui diverso do passado, modificado pela aura da liberdade política que respiramos, também nos pode inspirar sublimes cantos: se naqueles revivem esses povos que a crueldade de nossos pais exterminou, e cuja memória estará ligada eternamente ao solo, que lhes usurpamos, choremos suas desgraças: nestes pintaremos a nós mesmos e a nossa época sem deixar esta incumbência às idades futuras, e eles serão a fiel expressão de toda a nossa existência atual: se naqueles exalamos nossa saudade pelas heróicas eras que se passarão, nestes respirará nossa confiança no presente e esperança do futuro: – mas desgraçadamente estes ricos materiais não têm sido aproveitados, e se alguém lança mão deles é para revesti-los das formas guindadas e aéreas do capricho e extravagância da moderna escola, as quais de maneira alguma lhes quadram, pois que o nacionalismo não consiste só na essência, não basta que o fundo seja próprio, é mister também que o colorido se harmonize perfeitamente com ele.

Talvez seria mais conveniente para o desenvolvimento do espírito nacional entregarmo-nos ainda aos clássicos dos períodos mais brilhantes da literatura portuguesa, mas só quanto à forma, pondo de parte a mitologia grega; se ainda nos não achávamos na senda que devíamos trilhar, ao menos não estávamos dela tão afastados como hoje; éramos para com eles isentos dessa admiração fanática que sufoca inteiramente a voz do nacionalismo; também eles, os Lusos imitaram às vezes com demasiado escrúpulo os Gregos, e Romanos, mas não tão servilmente que não vislumbre alguma originalidade nesses eternos monumentos que nos legaram, o seu caráter nacional mui fortemente enunciado não podia curvar-se inteiramente sob a influência estrangeira. Seja que se ressentissem ainda da influência dos árabes por tanto tempo dominadores na península, ou pelo íntimo contato em que se acharam com os povos asiáticos depois que o Gama lhes abriu o

caminho das Índias, acha-se em suas composições, máxime nas bucólicas, um toque mui sensível de orientalismo: essa literatura de uma nação vigorosa e cheia de vida a qual sentia sincera e profundamente o que consignava em seus cantos seria um modelo senão muito adequado todavia muito menos perigoso para nós. Deveríamos porém cingir-nos aos poetas antigos pois que entre os modernos vão-se apagando esses caracteres distintivos da poesia nacional; as nações têm-se congraçado de tal sorte pelo comércio que umas recebendo de outras seus usos e costumes, partilhando reciprocamente o seu sentir e pensar, o que constitui propriamente sua nacionalidade, vão-se tornando uniformes, revestindo-se assim do mesmo caráter poético, bem como acontece com a política e religião, e se isto ainda não é assim podemos com segurança afirmar que acontecerá quando mais, apertarem os laços que os ligam : então só lhes restará a diversidade das línguas, porque o encanto da poesia, a imaginação mais ou menos fogosa de cada povo, enfraquecer-se-á pelo contato das civilizações, exteriores : – é o resultado da época mercantil. A musa antiga era singela e ingênua como a zagaleja de Bethel, ou como a pastorinha da Arcádia, suas vestes singelas não abafaram, mas antes lhe realçaram as formas puras e elegantes e as graças de seu donoso porte; assim com o andar dos tempos envergonhou-se como Eva no paraíso de sua nudez, sonhou novos enfeites, e foi perdendo pouco a pouco sua amável singeleza, foi de dia em dia tornando cada vez mais suntuosos seus trajos até que ao fim apresentou-se com tanto fasto, e tão coberta de adereços coma Odalisca do harém do Sultão; e a musa moderna marcha curvada debaixo do peso de mil adornos.

Não deve ser esta a linguagem de nossa musa não, ela deve enfeitar-se com a florinha de nossos vales, coroar-se com ramos de cafezeiros, e a querer imitar, ir procurar embalar-se nos cantos infantis dos outros povos, respirar com eles essa frescura, inocência, e viço, da simples natureza.

Um fato que salta aos olhos do observador, e que é uma das causas mais poderosas do acanhamento e servilismo em que se acham nossas letras é essa criminosa indiferença, que eu taxarei de falta de patriotismo, que nos faz desprezar, o que é nosso para arrebatarmos de admiração diante das produções estrangeiras: livros europeus rolam por todas as mãos, nós os folheamos quotidianamente, conhecemos o que se passa e se pensa na Europa, e nada há que nos estimule a estudar com atenção a história pátria, e desenterrar do pó das

bibliotecas esses poucos monumentos onde se acham consignadas nossas tradições históricas.

Outra causa que retarda a época da emancipação de nosso espírito, é que inda as luzes das ciências e artes não se derramaram pelo império, e as que existem estão inteiramente concentradas na capital: as províncias participam mui francamente do reflexo dessa civilização; é lá onde todas as atenções convergem continuamente para a Europa, que se resume quase exclusivamente todo o nosso mundo literário, não sendo essa cidade mais que uma cidade européia encravada no território brasileiro: – por tanto só quando o luzeiro da civilização difundir suas luzes pelas províncias, e desenvolver-se – aclimatada – igualmente por toda a extensão do império, o espírito nacional se despertará, e comunicará sua seiva às suas produções, e o caráter nacional refletir-se-á mais saliente na nossa literatura.

Provavelmente ela não será uniforme, e apresentará tantas variações quanta é a diversidade de nosso clima e solo: o caráter dos povos das campinas abertas do Sul divergirá essencialmente dos habitantes das nimbosas e auríferas serranias de Minas, e dos filhos das gigantescas e majestosas florestas do Pará.

Demais a tríplice diversidade das raças que predominam no sul, no centro, e no norte e a diferença de suas ocupações, sendo uns pastores, outros mineiros, e outros agrícolas, fá-la-á ressentir-se de todos esses caracteres; e assim nossa literatura assemelhar-se-á a arvore que produz pomos de natureza diversa, e sucessivamente desde os hinos ternos e voluptuosos dos Italianos, as sombrias e fantásticas canções dos bardos da Caledônia, desde o gosto delicado e fino dos Franceses até os exagerados sonhos e a linguagem mística e simbólica dos orientais, ela apresentará as produções mais variadas.

Uma observação cumpre-os fazer a respeito do espírito da nossa época; é que ele tem querido transtornar a ordem eterna e necessária do desenvolvimento literário das nações: ainda na infância fraco para pleitear tão a peito com as luzes da filosofia devia aproveitar-se dessa brilhante faculdade que domina no berço dos povos – a imaginação; cantar, e inspirar-se; mas tem com essa pretensão gastos e enfraquecido a fantasia, perdido por consequência – sua poesia – e juntamente nada conseguido nas ciências.

Só quando aparecer um gênio verdadeiramente patriótico e grande, que ousando quebrar as cadeias da imitação alçar o estandarte da regeneração poética,

o Brasil possuirá uma literatura nacional! Um homem porém dotado de grande gosto para a poesia, poeta em toda a extensão da palavra, não contaminado pela epidemia da imitação, e que poderia salvar a nossa nacionalidade poética, tem-se conservado indiferente e egoísta no meio da corrupção geral – falo do Sr. Odorico Mendes.

III

(Continuação do n.º 2 da 1.ª Série.)

Mui raras são as obras publicadas do Sr. Odorico; entre estas está o seu – *Hino à Tarde* – que é sem duvida um dos mais encantadores pedaços que tem produzido a musa brasileira: – e de certo por esta amostra podemos conferir ao seu autor um dos mais distintos lugares entre nossos poetas. – O tom admirável dessa breve mas sublime produção, – o colorido grave, e melancólico derramado por toda ela sem nunca degenerar nessa frouxa languidez, que é hoje defeito tão comum – a cadência métrica sempre harmoniosa e solene, a frase tão nobre e expressiva, e em tão perfeita harmonia, com as idéias, – despertaram n'alma as mais profundas, e suaves emoções: – quem poderia encontrar tão belas expressões, epítetos mais cheios de magia para saudar a meiga e melancólica tarde? Como sucedem se seus pensamentos tão naturais, tão fáceis?!... Não são pensamentos procurados com afã e arte no recinto do gabinete; são as ternas imagens, as saudosas recordações, que deslizam espontâneas pela imaginação do poeta nessa hora de remanso, que a natureza mesmo parece ter consagrado a poéticos arroubos.

Que cena com efeito tão rica de aspirações, tão propícia a saudosos devaneios, que uma pura e serena tarde nos Céus de nossa pátria. Nessa hora quieta e plácida, em que vão findar todas as fadigas diurnas, em que a natureza parece preparar-se para adormecer sob as sombrias asas da noite, a tarde assoma desdobrando sobre o horizonte seu roxo manto; as montanhas se desenharam confusas envoltas em um véu azul vaporoso, e as orlas do céu aparecem cingidas de uma zona purpúrea – Parece então à tarde uma ninfa que se reclina fatigada

sobre a esmeralda dos outeiros; seu peito arqueja molemente, e o hálito de sua boca exala perfumes; as rosas de seu rosto de afã tornam-se mais vivas: – parece uma fada que entre os vapores do ocidente nos convida a seus encantados paços, e com sorriso cheio de amoroso langor nos promete as delícias do Éden...

Mas nessas horas de ideais voluptuosidades, é que nos punge a idéia do nosso nada: – uma vaga tristeza lá está bem no fundo d'alma viciando a fruição que jamais pode ser completa. Será isto uma lembrança confusa de alguma outra vida que já vivemos, saudades de algum passado anterior ao berço, e quase extinto? Ou será a idéia da morte que como a víbora, entre as flores, vem envenenar nossos mais suaves devaneios, e nos fazer lembrar que cedo ou tarde havemos de dizer um eterno adeus a esses espetáculos que ora nos sorriem?...

Sr. Odorico Mendes foi o intérprete feliz das intimas e deliciosas emoções, que então nos repassam a alma: – foi ela mesmo que lhe afinou as vozes da harpa, e lhe intuiu as graves, e saudosas harmonias do seu hino.

Depois de havermos falado em número antecedente do Sr. Magalhães, não podemos deixar em silêncio o seu ilustre sócio de peregrinação pelo velho mundo, o Sr. Manoel de Araújo Porto Alegre: – ele com efeito ergueu a par dos – *Suspiros Poéticos* –, um hino digno de ser levado a mais remota posteridade: – é a sua – *Voz da Natureza* – ou *Canto sobre as ruínas de Cumas*: – mas seu gênio não conservou nas posteriores produções o alto vôo a que havia remontado – Tornando ao seio da pátria, parece que a sua musa enfraqueceu, e esfriou-se o seu entusiasmo: – nas suas – *Brasílianas* – torna-se árido e seco.

Nessas produções o seu estilo perde as eminentes qualidades, que naquela possuía, e começam a se tornar nimiamente (*sic*) sensíveis defeitos que apenas se notaram na – *Voz da Natureza* – Em seus versos eriçados de termos, técnicos de artes, descobre-se a afetação, e uma certa pretensão à originalidade; além disso ele derrama com profusão sua erudição histórica e artística; é um rio turbulento que corre com grande ruído de palavras sonoras, que vão reboando por longo tempo nos ouvidos, deixando a lama inteiramente isenta de impressões, porque nada há aí que interesse o coração; – a imaginação fica afetada pelas imagens descomunais que nele abundam.

Sua imaginação infrene a hiperbólica querendo atingir a um sublime fora do natural se apraz em concepções fantásticas de dimensões colossais, pelo que

muitas vezes mente a gravidade do pensamento. – Na sua dicção há também graves defeitos a notar: – usa muitas vezes de fraseados obscuros, e alambicados: – e não é, – como deve a um literato, – muito rigoroso nas regras da gramática. – Quanto à sua metrificação, o Sr. Porto Alegre dá à seus versos uma certa forma rápida e estrepitosa, conservando-a inflexível, e monótona de começo a fim, e acentuando quase sempre na mesma sílaba, o que fatiga um pouco na leitura. – Porém apesar de todos estes defeitos, o Sr. Porto Alegre é admirável pela riqueza de sua linguagem, e mais ainda pelo seu talento descritivo: – é quando pinta, e descreve que ele revela o seu gênio eminentemente artístico: – é esta a sua natural tendência, porque quase sempre é plástico nas suas poesias. – Um brilhante modelo deste seu talento é a metamorfose do monte da Gávea em uma de suas – *Brasílianas*. – O Sr. Porto Alegre tem já adquirido um grande renome: e é por dois títulos como poeta, e como artista, uma das personagens mais proeminentes do Brasil. – Como poeta, as solenes belezas da – *Voz da Natureza* –, e algumas outras pequenas produções, são de sobejo para compensar o que há de mau nas – *Brasílianas*, – e granjear-lhe o louro da imortalidade. – Como artista, aí fala a história, animada em quadros brilhantes, pelo seu pincel.

Silva Guimarães.

IV

A literatura Brasileira tem por longo tempo lamentar a perda de alguns distintos jovens de precoce gênio, que prometiam enriquecê-la com os seus frutos!... pereceram ainda em botão esses gênios, sem que a morte lhes deixasse tempo de desabrochar em toda sua beleza e força; foram astros efêmeros que brilharam um momento, sumiram-se deixando-nos saudosos de seu puro mas tão breve luzir. Tais foram Francisco Bernardino Ribeiro, e F. Dutra e Mello. Ao primeiro, a par de uma inteligência vasta e clara, capaz de aprofundar os mais recônditos arcanos das ciências, tinha a natureza inspirado esse amor santo e ardente pelo belo e sublime, essa paixão pelas artes de imaginação, que é o apanágio de um coração nobre e um espírito elevado: com efeito este jovem, em quem as qualidades da alma rivalizaram com os talentos do espírito, teria sido um dos mais belos ornamentos de

que se ufanariam as nossas letras, se não visse a morte ceifar tão cedo essa flor de esperança. Todos conhecem esses primeiros frutos de suas vigílias, que revelaram, não esses conhecimentos superficiais, essa erudição que se derramam em fáceis floridos, e de mera ostentação, mas um espírito sólido e pensador, e séria e profunda aplicação.

Sua nobre ambição o arrojava aos mais árduos trabalhos, e não contente de cultivar a poesia, sua inteligência que exigia mais sólido alimento, meditava a natureza e as leis dessa arte sublime; lançou-se no campo da crítica, e de mãos dadas ele e colaboradores, jovens notáveis por seu talento e aplicação, produziam os ensaios sobre o drama; quem poderá calcular o que teria ganhado com os seus trabalhos a crítica entre nós tão acanhada ou antes nula. Infelizmente nesse tempo entre nós a arte ainda estava presa sob o jugo da escravidão clássica, ainda se respeitavam, e se observavam com escrupulosa exatidão os preceitos da engenhosa crítica do século passado, ditados pelos Boileau, le Batteux, Marmontel, Laharpe & Cia., como oráculos do bom gosto: e o nosso jovem cingia-se a sua observância, e os recomendava como o único meio de atingir ao belo.

É porém de presumir, que se vivesse e chegasse a conhecer a reforma literária, que teve lugar na Europa, seria ele um dos primeiros a proscrever esse gosto exclusivo, que então dominava, e abandonando os velhos e estéreis caminhos, abraçaria a causa da regeneração, e do liberalismo literário.

O outro, cuja recente perda ainda choramos, é Dutra e Mello, gênio melancólico, e brando, alma angélica, que passou pelo mundo como peregrino em estranhas terras, e como para disfarçar os enfados do exílio, deixou escapar do místico alaúde alguns hinos de saudade e melancolia; foi como um cisne, que passou gorjeando, mas receando manchar na terra o nítido candor da sua plumagem, ainda alou-se ao céu. E a melancolia, essa dor cristã, calma e sublime, que eleva a alma em vez do acabrunhá-la, que com seu pungir enobrece e regenera o coração, foi quem inspirou esses poucos cantos que conhecemos do jovem poeta fluminense, publicados na Minerva Brasiliense. São verdadeiros eflúvios de uma alma religiosa, e terna, cheios do calor da inspiração, e ressumbrando maviosa, e sublime tristeza. Para sentir mais superioridade de seu talento, é bom comparar-se suas poesia com tantas outras, que por aí andam cheias desse espírito religioso fictício, que hoje tanto anda em moda, que então se apreciará mais claramente a

diferença entre a verdadeira inspiração, que exige o fogo, o gênio, e a simples imitação ou antes arremedo, que nada mais requer que pouco de espírito, e cultura.

Este jovem pela candura de sua alma virginal, pela celeste melancolia derramada tanto em seu caráter, como em suas poesias, parecia realizar o romântico ideal do poeta – desses espíritos angélicos, que ardendo sempre pelo amor do belo, e buscando em vão pelo universo um transumpto de seus arrojados sonhos, adeja sobre as asas do fogo de entorno da divindade, fonte de todo amor, e de toda beleza.

Texto transcrito da fotocópia anexada à dissertação de:

Garmes, Hélder. **Os Ensaios Literários (1847-1850) e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860** (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, 1993.

Fonte citada por Hélder Garmes:

ENSAIOS LITERÁRIOS. Jornal de uma Associação de Acadêmicos. 1ª série, n.1, setembro de 1847-1850. São Paulo. Tipografia do Governo (em Palácio).

ANEXO C.1 – TEXTO CRÍTICO POSTERIORMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES POR BRITO BROCA

REVISTA LITERÁRIA

Alentar e promover pelos meios a nosso alcance a cultura das letras em nosso país, procurar vulgarizar o gosto literário por meio de uma crítica franca, imparcial, e sincera, constitui também uma das partes da tarefa que tomamos sobre nossos ombros, quando encetamos a carreira do jornalismo.

Agora que parece reinar alguma calma e serenidade em nosso horizonte político, que o país inteiro, se bem que lutando ainda com algumas dificuldades, que neste últimos tempos infelizmente tanto o tem afligido, se acha com tudo em triste e desconfiada expectativa, não nos parece mau o ensejo para nos ocuparmos mais de espaço da arte literária, desse talvez o mais belo desenvolvimento do espírito humano.

A cultura das letras é sem dúvida um agente poderoso de civilização, como também um sintoma, que revela de um modo brilhante a existência dela. É sobretudo nos monumentos literários, que vão legando as gerações futuras, que se reflete clara e fielmente a fisionomia das diversas épocas e das diversas nacionalidades.

As letras formam e fortificam o espírito nacional, e tornam-se ao mesmo tempo o seu mais belo e fiel transumpto.

O maior ou menor grau de perfeição, a que tem atingido, dão a medida do grau do vigor e desenvolvimento a que tem chegado uma nacionalidade qualquer.

Quando o falso gosto invade as regiões da literatura, ou quando uma profunda indiferença pelos trabalhos do espírito se revela entre um povo, é evidente indicio, de que esse povo, a não estar mergulhado nas trevas do mais profundo barbarismo, se acha nas vias da corrupção e da decadência.

Entre nós, nação de ontem, as letras também ainda se acham na infância. O espírito nacional, ainda não bem pronunciado, ainda não robustecido por tradições

gloriosas de um longo passado, ainda não transparece em nossa literatura de um modo enérgico e original.

Não queremos, e nem podemos nos limites deste artigo, dar amplos desenvolvimentos a esta tese; teremos talvez ainda ocasião de voltar a ela, e de tratá-la de modo menos incompleto; por agora só a estabelecemos para fazer saliente a necessidade que há de criar-se entre nós uma crítica judiciosa e severa, que presida ao desenvolvimento de nossa nascente literatura, e que a empeça de corromper-se, transviar-se, e atirar-se cegamente pelas veredas do mau gosto.

A crítica na verdade tem contra si terríveis preconceitos. Muitos a olham como a inimigo do gênio, como latidos vãos da inveja e da mediocridade, que se esforça por sustar-lhe os vôos. Os poetas consideram uma profanação, que se ouse submeter ao escalpelo frio e severo da razão suas obras quentes de entusiasmo, palpitantes de inspiração!

Um aforismo literário, que tem sido mil vezes repetido e que, suposto tenha algum fundo de verdade, não deixa de conduzir a erros pela interpretação demasiadamente lata que se lhe tem querido dar, tem também feito considerar a crítica por alguns espíritos superficiais como uma ciência sem bases e sem influência alguma no desenvolvimento do espírito literário.

“O belo sente-se e não se explica”

Eis as palavras com que se pretende impor silêncio à crítica!

Como, se o sentimento, submetido à reflexão e ao estudo, não se pudesse transformar em uma idéia distinta e perfeitamente formulada.

O belo sente-se antes que se possa explicar; os produtos da arte afetam primeiro a sensibilidade e a imaginação, antes que a reflexão deles se apodere e explique a razão porque agradam ou desagradam.

Reduzido a estes termos o axioma de que falamos, longe de proscrever a crítica, antes a recomenda.

Portanto, malgrado os preconceitos que contra ela existem, julgamo-la sumamente necessária para formar e dirigir o gosto literário; julgamos que a ela compete uma tarefa muito ativa, uma missão muito importante no desenvolvimento literário de um povo.

Com o intuito pois de fazer nascer algum interesse mais vivo pelo progresso de nossas letras, sufocadas sob a atmosfera pesada da indiferença, e quase consideradas pelo positivismo da época como a maior das futilidades da vida,

começaremos a passar em revista os produtos mais notáveis da nossa literatura nacional contemporânea.

Levados somente pelo culto das letras, e pelo desejo de vê-las prosperar entre nós, aos nossos juízos presidirá sempre a mais completa imparcialidade.

Não poderemos dar aos nossos trabalhos a harmonia de um todo sistemático, quer quanto à ordem cronológica, quer quanto a qualquer outro ponto de vista sob que possam ser considerados; e assim iremos analisando indistintamente poetas ou prosadores, filósofos e oradores, de mais ou menos recente época.

Todos os dias na Corte e nas províncias se anunciam a publicação de uma ou outra obra literária, todos os dias um nome novo se apresenta na arena literária para disputar as palmas do talento; entretanto depois dessa espécie de cartaz de encomenda, que os inculca ao público, nem mais uma palavra! pesa sobre todas as publicações o mais profundo esquecimento. Na Corte principalmente produz muita mais sensação, faz mais época, como vulgarmente se costuma dizer, um empalmador, um pelotiqueiro, do que um escritor, por mais distinto, que seja. O imortal autor dos *Cíumes do bardo*, e da *Noite do castelo* não foi festejado, e mimoseado e por certo, quando aqui esteve, do que o pianista Arthur Napoleão, Herman recebeu mais ovações talvez do que Jacques Aragô, o autor da – Gargalhada. – Gonçalves Dias, um dos mais distintos ornamentos da literatura nacional, um dos nossos poetas, cujo nome se tem tornado mais popular, se é que entre nós poesia pode dar popularidade a um nome, Gonçalves Dias não há muito tempo mandou-nos da Alemanha os seis primeiros cantos do seu poema dos *Timbiras*. O que se disse sobre eles? Além da recomendação do costume, feita pela imprensa ainda ninguém apresentou um juízo a respeito da nova obra de tão distinto poeta.

Cumpramos quebrar este silêncio, despertar o público dessa profunda indiferença, com que soa acolher os produtos de nossa literatura. – Bons ou maus eles, devem ser estudados, e submetidos aos juízos da crítica, para que os talentos inexperientes conheçam os escolhos, que devem evitar, e os modelos, que podem adotar.

ANEXO C.2 – TEXTO CRÍTICO POSTERIORMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES POR UBIRATAN MACHADO

Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais, pelo Sr. Dr. J. Manoel Pereira da Silva

Aproveitando o descanso que lhe trouxera sua retirada da cena política, o Sr. Dr. Pereira da Silva deu o ano passado uma nova edição de uma obra que publicara em 1847, contendo a vida de alguns Brasileiros ilustres.

O Sr. Dr. Pereira da Silva refundiu o seu trabalho, deu-lhe um novo plano, cortou ali e aqui, modificou o estilo, e mudou até o título da obra: d'antes era *Plutarco Brasileiro*; hoje denomina-se – *Varões ilustres do Brasil*.

Em 1847, quando a obra apareceu, a imprensa de então saudou-a entusiasticamente; ao través de uma crítica benévola fizeram-se os maiores elogios.

A imprensa compreendeu sua missão em um país novo, onde escassos são tanto os trabalhos deste gênero; ela quis animar. O Sr. Pereira da Silva apresentava-se amigo de estudos sérios; dava prova de um espírito laborioso e paciente, que não se assusta diante das estantes das bibliotecas, do pó dos arquivos. Cumpria, pois, dizer ao jovem literato palavras de animação que compensassem suas fadigas e o empenhassem em novas empresas.

Hoje, porém, as circunstâncias são outras; o literato cresceu em nome e em ciência, a linguagem da imprensa, senão deve ser acerba, nem por isso deve deixar de ser severa e franca.

O livro do Sr. Pereira da Silva tem de ser lido pela nossa mocidade, é destinado ao povo. E' de mister pois submetê-lo a um estudo sério, sondar-lhe as perfeições, revelar com clareza seus defeitos, ver se o fim que o autor levou em mira foi tocado.

Plutarco Brasileiro, ou *Varões ilustres*, a obra do Sr. Pereira da Silva não tentou um trabalho biográfico. Não pretendeu estudar os homens de que se ocupou sob um ponto de vista especial; descreveu o indivíduo em todo o círculo de sua atividade, tratou de sua vida inteira. Fez, pois, biografias.

A biografia é por certo uma peça literária da mais árdua dificuldade; é de pequeno fôlego; percorre um estádio de curta extensão; entretanto que de requisitos, que de condições quase invencíveis na execução! Inteligências que tem primado em longos trabalhos, naufragarão nessa belíssima espécie do gênero histórico.

A biografia é um poderoso auxiliar da história; mas não é a história.

A história deixa o indivíduo à margem, toma a humanidade, rastreia sua passagem pelo espaço e tempo, apodera-se das obras e feitos humanos, estuda a vida das sociedades, sonda com sagacidade os monumentos, interroga os vestígios do passado, e, fundada a verdade dos acontecimentos, não perdida de vista uma só circunstância, um só acidente, examina causas e efeitos e constrói uma vasta cadeia, cujos elos vão-se infundamente anelando uns nos outros. Por ocasião do fato toca acidentalmente no indivíduo. Seu terreno é o dos fatos gerais, de suas leis, causas e resultados.

Bem diversa é a missão da biografia; ela surpreende o homem em sua individualidade; toma-o no dia de seu nascimento, acompanha-o na infância, registrando tudo que pode interessar o futuro; estuda-o em suas relações públicas e privadas, sonda-lhe o gênio, a índole e caráter; descreve enfim sua passagem no mundo – o que fez, o que deixou de fazer – julga-o.

A história reconstrói coma força do seu gênio as idades extintas; a biografia ressuscita o indivíduo, congrega elementos dispersos, e forma o busto do homem que já não vive.

O estilo da história é severo, grave, majestoso e eloqüente; o da biografia antes de tudo simples, deve brilhar pela singeleza e brevidade. E' assim que a escreveu Plutarco.

Sem muita lição de história, sem um conhecimento exato e profundo da sociedade, em que viveu aquele cuja vida se escreve, é impossível fazer biografias.

Quando a verdade é sacrificada, a biografia perde todo seu merecimento.

Que vastidão de conhecimentos não é de mister á quem pretende as glórias de biógrafo!

Se vosso varão ilustre é pintor, cumpre que entendas de pintura. Se é poeta, deveis ser literato; tendes de julgá-lo. Se vos ocupais de um general, de algum *Fabius Cunstator*, a estratégia não vos deve ser completamente estranha.

Há na biografia um preceito que não deve um só momento ser esquecido. Tudo que é impertinente, que é estranho deve ser omitido. Escrever longas páginas, dissertar *de omni sibida*, e deixar desconhecido o homem, cuja individualidade tentastes restaurar, é dar prova de decidido mal gosto.

Sob o ponto de vista artístico será o trabalho do Sr. Pereira da Silva satisfatório? O ilustre escritor teria diante dos olhos os moldes de eterna beleza que Plutarco legou á (*sic*) admiração da posteridade? Desde já declaramos com franqueza: a obra do Sr. Dr. Pereira da Silva é um trabalho de muito merecimento; contém largas noticias da história pátria, preciosos excertos sobre a vida de muitos homens ilustres, revela muito talento, espírito fácil e brilhante; mas não satisfaz as condições da biografia.

Suas biografias são defectivas quanto ao fundo; talvez lhe falecessem os necessários esclarecimentos.

Ordinariamente são extensas; mas o as enche e alonga não é a vida do varão ilustre, a exposição de seu caráter e índole, a narração das passagens interessantes de sua vida publica e privada; não é finalmente a reprodução fiel de sua individualidade; mas sim considerações as mais das vezes sensatas, sem cabimento, porém.

No escrever suas biografias o Sr. Pereira da Silva abusa do elemento histórico. Certo a apreciação dos fatos, em que figurou o varão ilustre, tem todo o lugar, é mesmo indispensável. Quando porém o biógrafo, por afinidade accidental ou remota, abandona a vida que escreve e amontoando páginas sobre páginas, atira-se ao domínio da história, comete um erro gravíssimo, e mata de um golpe o interesse com que suas linhas seriam lidas.

Em quase todas as suas biografias o Sr. Pereira da Silva entra em largas considerações históricas que não tem com o assunto estreita ligação, e que cortadas em nada prejudicariam a clareza e o método desejáveis.

J. de Anchieta nascera em Terife (*sic*); lá vem pois a história das Canárias desde Strabo até os tempos modernos. Era membro da companhia de Jesus; a história pois daquela companhia. – Loyola foi seu fundador, tinha sua sede em Roma. Enfim, sua organização é minuciosamente descrita.

Há ocasião de lembrar as passadas grandezas de Portugal o Sr. Pereira da Silva as celebra, enumera os povos, países, cidades que o velho reino conquistou e edificou.

D. José Joaquim de Azevedo Coutinho, nasceu em Campos; a história pois da fundação de Campos.

José da Silva Lisboa, nasceu, governando o conde dos Arcos, vice-rei; a história pois dos vice-reis do Brasil.

Rara é a biografia em que não sobressai este defeito. De um momento para outro, sem o esperardes, o Sr. Pereira da Silva deixa-vos só com o indivíduo, e escapa para a história, às vezes até dos povos estrangeiros.

Não é só do elemento histórico que abusa o ilustre literato. Na vida do poeta do historiador, o poeta, o historiador, são por um momento esquecidos; e como se professasse um curso de história ou de literatura, o Sr. Pereira da Silva embrenha-se nas regiões sombrias da filosofia da história, nas emaranhadas questões da didática da poesia.

Que significa, na vida de Rocha Pitta, chamar a campo os diversos sistemas de escrever história, discuti-los ex-cathedra, estabelecer fundadamente preferências?

A' que vem longas dissertações sobre a tragédia clássica e romântica por ocasião de A. José da Silva?

Não é a biografia um trabalho de pequeno fôlego, onde conta-se singelamente a vida de um homem distinto, ou será por ventura um vasto campo onde todas as ciências divinas e humanas podem ser discutidas?

Certo é da obrigação do biógrafo julgar o merecimento do poeta, do historiador, do filósofo, do jurisconsulto, cujas vidas escreve; mas entre julgar deles e abrir larga discussão sobre sistemas científicos há um abismo. O Sr. Pereira da Silva saltou-o.

Notamos em várias de suas biografias um defeito que nos pareceu bem grave. Muitas vezes vai buscar explicação do procedimento do homem, cuja vida escreve, em idéias que não vogavam na era á que se refere. É um erro bem deplorável querer achar na ordem de idéias de uma época, explicação de fatos de outras eras.

Sá e Benevides não entrou na revolução pela qual Portugal em 1640 libertou-se de Espanha. Sabeis por quê? Porque, segundo o Sr. Pereira da Silva, Sá e

Benevides professava as idéias, que constituíam o credo político do partido ordeiro do Brasil em 1847!

Cláudio Manoel da Costa antes quis ser advogado do que magistrado. Qual o fundamento da preferência? – A sujeição às constantes remoções, como soldado da guarnição. Não é a aplicação do que entre nós se praticava no tempo das lutas renhidas dos partidos a uma época em que a magistratura portuguesa era talvez a classe mais poderosa e dotada da nação?

Na obra do Sr. Pereira da Silva ainda sobressai outro defeito capital; pois importa a ausência do que há de mais belo nos escritos biográficos.

As biografias do ilustre escritor não restauram o morto, não são por assim dizer, o seu retrato, o seu busto; resumem apenas traços fugitivos.

Plutarco em suas biografias ressuscita o morto, apanha todos os traços de sua fisionomia, estabelece distintamente a individualidade. Inicia o leitor no espírito, gênio e caráter de seus heróis, de modo que não é impossível adivinhar o procedimento de cada um deles em uma conjuntura dada. Lede as vidas de Alexandre, Perilles, César, Calão, e ficareis conhecendo o que há de profundamente individual nesses grandes vultos do mundo antigo.

Este é que é o grande segredo da biografia.

Naturalmente por falta de apontamentos minuciosos sobre a vida dos varões ilustres o Sr. Pereira da Silva não pôde conquistar esta à suprema beleza das obras biográficas. Na escuridão das eras passadas não lhe foi possível surpreender a individualidade dos homens cujas vidas escreveu. Suas biografias contêm preciosas notícias; mas não traduzem vivos em toda sua individualidade os *varões ilustres*.

A imparcialidade fria do biógrafo é um requisito que não pode ser dispensado; aliás a biografia perde sua razão de ser, seu fim: a formação de caracteres no molde apresentado na vida dos homens ilustres.

Escrevendo a vida dos nossos varões ilustres, o Sr. Pereira da Silva deixou-se avassalar por um exagerado espírito de nacionalismo.

Compreendemos que não é o estrangeiro que vir a cantar encômios aos nossos homens e às nossas causas; mas apreciando nossos homens e nossas causas é de mister ser justo, cortar por clamorosas exagerações, exhibir a verdade.

Uma constante exageração cansa; porque ordinariamente não é acreditada; a exageração compromete a verdade.

Quantos varões ilustres encontra a pena do Sr. Pereira da Silva, tantos gênios nas letras, artes, política, nas ciências divinas e humanas. Os maiores homens dos outros países ofuscam-se ante os nossos homens ilustres.

O padre Caldas nas suas poesias sacras não tem que arrecear-se das belezas da Bíblia, das sublimidades de Klopstok, das grandezas de Milton.

O poema de frei S. Carlos contém passagens que fariam inveja a Dante, a Milton, a Klopstok. Sua oração fúnebre por morte de D. Maria I não tem rival. Os sermões de Massilon e S. Gregório não são mais patéticos; os de Bossuet e S. Basílio não são mais sublimes. Santo Athanazio e S. Jerônimo não exaltam mais o auditório!

Temos tido muito homem ilustre; há no nosso passado glórias brilhantes; mas nem tanto!

A imprensa que da primeira vez tão entusiasticamente aplaudiu os esforços do Sr. Pereira da Silva, apesar de sua boa vontade em animar ao então jovem literato, não pôde deixar sem reparo o estilo de sua obra.

Conto singelo, como é, da vida de algum ilustre, a biografia é modesta.

Estilo simples, grave, sóbrio, elegante, alguma vez eloqüente, é o que lhe convém.

O estilo do Sr. Pereira da Silva é ordinariamente pomposo e guindado. Sua linguagem tem mais de épico que da singeleza da biografia. Comparações poéticas, pensamentos arrojados, que seriam bem cabidos em hinos a heróis, enchem as páginas dos varões ilustres.

O Sr. Pereira da Silva professa em teoria, como em prática o princípio de que cada um deve escrever segundo sua inspiração sem sujeitar-se a essas velhas regras, que prescrevem para cada matéria um estilo apropriado.

Terminemos;

A obra do Sr. Pereira da Silva não é feita segundo as exigências artísticas; não satisfaz as condições da biografia; entretanto é um trabalho precioso; contém ricos esclarecimentos da história e literatura pátrias, apreciações sensatas as mais das vezes de nossos poetas, historiadores e oradores. É um belo livro que inspirará à mocidade gosto pelas nossas causas, e contribuirá para disseminar pelo povo conhecimentos e noções que convém inocular-lhe.

ANEXO D.1 – PRÓLOGOS E PREFÁCIOS DAS OBRAS DE BERNARDO GUIMARÃES

Prefácio dos editores da 1ª edição de Cantos da Solidão

Ao leitor

Temos o prazer de oferecer ao público, e particularmente à mocidade acadêmica, as produções poéticas de um de nossos irmãos de letras, que ao separar-se de nós legou-nos esses cantos melodiosos, como se fosse um adeus de despedida, e uma última lembrança de seu viver de outrora; – é o testamento do coração ao terminar-se a vida descuidosa de mancebo; – é o derradeiro olhar do viajante ao deixar as praias deleitosas de um país encantado, para expor-se aos azares de uma longa peregrinação por mares tempestuosos; – é a baliza que servirá de assinalar-lhe essa quadra risonha da existência, que, ainda depois de volvida, inspira-nos recordações tão deliciosas, como os aromas da pátria que auras propícias levassem aos ermos do exilado.

Para nós os – Cantos da solidão – significam alguma coisa mais: – a naturalidade com que são escritos e esse perfume de tristeza e sentimentalismo que eles exalam bem provam não serem essas poesias uma criação puramente artística; – elas são a linguagem harmoniosa de uma alma poética e inspirada, que se expande melancólica e suave como a luz de pálida estrela, – sentida e queixosa como as derradeiras notas de longínqua melodia em horas de repouso.

– É a voz simpática do coração que fala aos corações, e que sabe fazer-nos sorrir com seus prazeres, e entristecer-nos com seus queixumes.

ANEXO D.2 – Prefácio da 2ª edição de Cantos da Solidão inserida em Poesias de 1865

Grande número das poesias que agora ofereço ao público já foram publicadas em S. Paulo em 1852 sob o título de Cantos da Solidão: essa edição porém, além de muito escassa quanto ao número de exemplares, foi por demais incorreta; e como o público parece-me ter dado algum apreço a essas produções de minha primeira mocidade, isso me anima a dar-lhe esta segunda edição muito mais correta, e seguida de grande número de poesias diversas.

Cumpre-me aqui dizer algumas palavras a respeito de algumas alterações e adições que fiz nos Cantos da solidão.

Quando, ao terminar meus estudos acadêmicos, me dispunha a retirar-me de S. Paulo, grande número de amigos e colegas mostraram desejos de possuir impressas aquelas poesias; existiam elas pela maior parte em seu primeiro esboço tais quais me tinham saído da pena no primeiro jacto, e os manuscritos se achavam em deplorável desordem; o tempo de que dispunha era muito limitado para eu poder coligi-las, e limá-las convenientemente; com a tal ou qual ordem e correção que a pressa me permitiu dar-lhes, deixei-as em S. Paulo em poder daqueles amigos, a fim de dá-las ao prelo; deixei-as mais como um fraco penhor de amizade e gratidão, como um eco de meu coração, que eu queria deixar ressoando entre aqueles bons amigos, de muitos dos quais eu me ia separar talvez para sempre, do que como um título com que me apresentasse ao público para conquistar o glorioso nome de poeta.

A vista disso deve-se relevar o muito que há de desleixo e incorreção nessas composições; desleixo e incorreção que procurei eliminar o mais que me foi possível na presente edição; muitas alterações e adições fiz em algumas poesias; e mesmo uma ou outra refundi completamente; outras porém ficaram assim mesmo mal acabadas, com o pensamento incompleto, a frase mal polida, porque não foi mais possível evocar de novo inspirações há tanto tempo adormecidas. Alterei também um tanto a ordem em que vinham na primeira edição, a fim de engrupar debaixo do título de – Inspirações da tarde – certo número de poesias em que o quadro nelas debuxado se emoldura nos encantadores relevos dessa hora de remanso que serve de transição da luz e bulício do dia para o silêncio e trevas da noite.

Vão portanto estes versos nesta segunda edição corretos de muitos descuidos de metrficação e de estilo, e limpos de inúmeros e graves erros tipográficos que desfiguravam a primeira.

Quanto ao valor literário que porventura possam ter estes versos, o público e a critica o decidirão; lembrem-se somente aqueles que lançarem os olhos sobre estas páginas, que são elas produto de uma musa que tem constantemente sofrido o embate de todo o gênero de contrariedades, e que conhece por experiência quanto é verdadeiro o que diz Chateaubriand: – *C'est un sophisme digne de la dureté de notre siècle, d'avoir avancé que les bons ouvrages se font dans le malheyr: il n'est pas vrai qu'on puisse bien écrire quand on souffre. Les hommes qui se consacrent au culte des muses se laissent plus vite submerger à la douleur que les esprits vulgaires.*

Rio de Janeiro, 14 de abril de 1858.

O AUTOR

ANEXO D.3 – Prefácio de Evocações inserido na obra Poesias de 1865

Advertência

As poesias que se seguem, sob o título de "Evocações", não são mais que fragmentos de uma série mais numerosa de com posições que o autor planejou, mas que por agora não lhe tem sido possível completar.

São meros esboços, imperfeitos e incompletos, como o leitor verá, se quiser dar-se ao trabalho de percorrê-los.

Entretanto, como algumas pessoas, em cuja ilustração e critério deposito toda a confiança, asseguraram-me que essas poesias, assim mesmo incompletas e fragmentadas, como aí vão, poderiam ser lidas com interesse e prazer, por isso animei-me a incluí-las na presente coleção. Demais, como não há um laço de unidade que ligue entre si intimamente essas diferentes peças, podem ser lidas isoladamente, sem que se tornem incompreensíveis.

O Preâmbulo, e o Prelúdio, – creio eu – explicam satisfatoriamente qual é o gênero dessas composições, e qual a intenção do autor com essas evocações fantásticas.

Como muitas vezes a enunciação da idéia nessas poesias fica como que incompleta, e as transições são um pouco bruscas, julguei dever usar em alguns lugares das linhas de pontos, a fim de indicar que há ali uma lacuna no pensamento, que o leitor suprirá do modo que melhor lhe aprouver.

O AUTOR

ANEXO D.4 – Prefácio de Poesias, livro publicado em 1865

Prólogo

Conta-se que Camões, tendo naufragado em uma praia das Índias, salvara a nado os seus Lusíadas, trazendo-os em uma das mãos em cima das ondas.

Essa tradição é bem difícil de acreditar-se, mas não é impossível.

Aquele rude soldado, afeito a afrontar os perigos e fadigas da guerra, e as privações da pobreza, inspirado pelo gênio, e alentado pelo amor e pelo patriotismo, era capaz de tamanho esforço e denodo.

A glória lhe mostrava além um vislumbrante futuro, que trazia seu nome até nossos dias, rivalizando com os de Homero e Virgílio, de Tasso e Milton; e o nobre e infortunado amante de Catarina de Ataíde, morrendo em um hospital, podia ouvir em seu leito de morte, entre os soluços do pobre Jau, os rumores da posteridade repetindo seu nome, e entoando seus cantos imortais.

Com esta tirada nãoensem os leitores que pretendo nem de longe comparar-me com o divino cantor dos Lusíadas...

Eu não arriscaria nem um fio de cabelo de minha cabeça, a não ser algum desses que começam a branquejar-me, – para salvar esse pot-pourri que aí vai, nem das chamas, nem das ondas, nem mesmo das traças e dos ratos, nem de outros mil perigos a que estão sujeitos todos os papéis deste mundo.

Principalmente na época que atravessamos o papel está sujeito a toda sorte de avarias.

Cumprer que renasça o tempo dos pergaminhos, que eram mais duros e compactos, enquanto não se inventa um papel impermeável, e uma tinta indelével.

Entretanto, apesar de não ser eu nenhum Camões, nem meus versos nenhum Lusíadas, não foi contudo para mim pouco árdua a tarefa de colecionar a trouxe-mouxe (*sic*), e salvar essas poucas produções que hoje ofereço ao público, frutos de quadras mui diferentes de mais de quinze anos de vida errante, inquieta e agitada...

– Pois deveras!... Perguntará o leitor com toda a razão em perto de 20 anos de trabalhos poéticos apenas nos apresentais esse mísero punhado de poesias mal ataviadas, incompletas e incorretas?... Sois muito tardo em produzir!...

Para responder-vos, amigo leitor, me é preciso estender-me mais algum pouco, bem a meu pesar.

Deveis saber primeiramente que a minha vida não tem sido, nem podia ser inteiramente consagrada ao culto das musas. Prouvera a Deus que o fosse!...

A cultura das letras e da poesia não estando por ora assaz vulgarizada entre nós, não pode constituir uma profissão, um meio de viver ao abrigo das necessidades, segundo as exigências da época e do país em que vivemos.

Portanto... A conclusão é clara.

Demais, amigo leitor, minha vida, posto que não ociosa, tem sido inquieta e errante, meu destino incerto, e vagas minhas aspirações.

Ora tudo isto não é muito consentâneo com a índole do poeta, do verdadeiro adorador das musas, – se bem que eu, ainda que indigno delas, não consinto que ninguém me lance a barra adiante no ardor do culto e veneração que lhes consagro.

– Mas Camões, mas Byron, mas Chateaubriand, Tasso, não têm tido a vida triste, errante, inquieta?!... E entre tanto que de obras esplêndidas não nos legaram!...

– Por piedade; não me acabrunheis com o peso de tão gloriosos nomes!

A isso, amigo leitor, para não desculpar-me com a minha insuficiência, pois que a modéstia não é hoje de bom-tom, e seria parvoíce de minha parte não me inculcar por um gênio, – a isso somente responderei: – Outros tempos, outros costumes, outros países, outras condições, e mil cousas outras, que seria longo enumerar.

Espero que o leitor não me fará mais perguntas embaraçosas, e portanto tratemos de concluir quanto antes este prólogo, que já vai longe.

Vou pois explicar a razão por que não tenho amontoado volumes sobre volumes, posto que tenha rabiscado muito papel.

Em primeiro lugar entendo que nem tudo quanto se escreve merece as honras de ser editado em livro.

Em segundo lugar o pouco que tenho escrito existe disperso e solto, como as escrituras da sibila, ao capricho dos ventos revoando.

Ora é o esboço de um drama, que lá fica nas gavetas sem chave do estudante de S. Paulo. Ora são folhas soltas de um ensaio de romance, que o vento, entrando pelas janelas abertas, entorna pelo pátio, e as faz rebolcar-se na lama.

Ora é uma ode esquecida entre as páginas de um livro.

Ora um madrigal, que foi para a fonte ensaboar-se com a roupa.

Ora são artigos de periódicos, literários, que se imprimem depois de muitas fadigas e despesas, e depois se distribuem alguns raros exemplares, indo o resto para as tavernas servir de embrulho.

Ora são folhetins neste ou naquele gênero; e todos sabem que o folhetim é por sua natureza efêmero.

Ora é um folheto, que se imprime com muita dificuldade, e do qual se tiram apenas algumas centenas de exemplares, e se esvaecem como um vapor por esse espaço imenso.

Ora é uma composição ligeira, que se confia a um amigo, e que este, tão descuidoso como o autor, vai passando de mão em mão, até que se lhe perde o rasto.

Ora é um drama, que se confia a um teatro com toda a fé e esperança, e que fica enterrado na poeira dos arquivos, sem que se lhe tenha lido uma só palavra, – fóssil que algum dia talvez os geólogos desenterrarão.

E por estes e vários outros modos o autor tem perdido não pequena porção de seus manuscritos.

Já se vê que se não salvei a nado as minhas poesias, não sou menos herói do que Camões, fazendo-as escapar de todos esses naufrágios e perdições de toda sorte. Se o público e mesmo a posteridade me não ler, não será, portanto por minha culpa.

Felizmente a publicação da presente coleção está agora confiada à casa do Sr. Garnier, que tantos serviços têm prestado à literatura brasileira, editando nitidamente em Paris os escritos de nossos autores mais notáveis, quer poetas, quer prosadores. É uma garantia de que estas produções, que agora o autor entrega à publicidade, ficarão para sempre a salvo de tantos naufrágios e perdições.

O autor agradecendo ao público e à imprensa da Corte e das províncias as palavras lisonjeiras com que até aqui tem acolhido as folhas esparsas de suas poesias, compromete-se a ir fazendo esforços para salvar mais algumas e compor novas.

ANEXO D.5 – Prólogo da obra Folhas de Outono de 1833

Prólogo

Não tenho por costumes escrever prólogos ou preâmbulos, precedendo as poucas e fracas produções literárias que até aqui, tenho entregado à luz da publicidade. Entendo, que as explicações, que aí se podem dar, as reflexões, que aí se expandem, não lhes pode atenuar os defeitos, nem realçar o mérito, que porventura tenham.

É verdade que um bom prólogo constitui às vezes por si só uma obra magistral, como são, por exemplo, o prólogo de *Cromwel*, de V. Hugo, alguns prefácios do visconde de Castilho, e alguns proscritos de José de Alencar, que são incontestavelmente de grande valor literário e filológico. Eu porém não pretendo e não posso fazer outro tanto ao entregar ao público esta pequena coleção de poesias; mas veio-me a vontade, e me é talvez mesmo necessário por esta vez conversar um pouco com o leitor, se ele estiver por isso.

Em primeiro lugar cumpre-me pedir desculpa ao amabilíssimo e pacientíssimo leitor por não poder eu acompanhar em tudo a moderna escola poética, hoje em voga no Brasil por importação. Creio, que é uma importação, que, em vez de melhorar, estraga e desvaira a índole da inspiração nacional. Não posso compreendê-la, e por isso não posso acompanhá-la.

Não posso compreender, o que seja uma escola literária, que se subjeta a um sistema crítico-filosófico-histórico-filológico-etnográfico-sociológico, etc., etc.

É querer amarrar o leviano, gracioso e independente batel da inspiração ao reboque da pesada charrua da crítica moderna, tão cheias de teorias sibilinas, e ainda mais carregada de erudição que a antiga.

Censuram muito os que ainda respeitam os preceitos gerais do bom gosto literário, – que são muito análogos aos do bom senso, prescritos por Aristóteles, Longino, Horácio, Boileau, Marmontel, Laharpe e outros, e entretanto querem nos impor, a nós imaginadores e não teóricos, o jugo ainda mais pesado dos críticos e filósofos, que cada dia surgem na Europa querendo fazer uma nova revolução ou evolução nos domínios da filosofia e da literatura.

Dessa maneira suprimir-se-ia, já não digo o individualismo, mas até o nacionalismo em literatura, causa de que tanto se preocupam nossos jovens e talentosos escritores, e que, entretanto eles mesmos inconscientemente vão abafando ou acanhando com as subtilezas do criticismo das literaturas européias.

O gênio é com razão comparado à águia. Quem é que traça à águia o giro altaneiro de seu vôo pelos diáfanos e infindos campos do espaço?... Quem lhe indica o rumo das excursões pelos livres e imensos horizontes?...

Assim também o poeta verdadeiramente inspirado, aquele que tem imaginação brilhante e fecunda, alma sensível e apaixonada pelo belo, e que dispondo de uma inteligência robusta possui idéias suas adquiridas e firmadas pelo estudo e reflexão, não deve escravizar-se a classe alguma de Aristarcos; abandone-se à sua própria inspiração, se não quiser desencarrilhar-se desastrosamente.

A moderna crítica literária, – principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender, é inteiramente descabida, – atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada.

Está no gosto deste século do vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva.

Parece-me contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista, o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeira inspirada e criadora.

Creio que os poetas brasileiros, nascidos no seio de uma pátria nova, e cheia de seiva juvenil, não devem ter os olhos incessantemente fixos nas freqüentes evoluções das literaturas cansadas das nações do velho mundo.

Se eles têm em si sangue novo e vivificante, para que recorrer ao expediente da transfusão de sangue velho e viciado por contínuas fases de transformações?

O que pode ter de comum a musa brasileira com as musas que inspiraram Goethe o panteísta, Byron o céptico misantropo, Musset o sensualista tresvairado?...

Para que havemos de nos enredar nos mistérios herméticos do Fausto, nas paixões turbulentas, sombrias, libertinas de Lara, de Manfredo, de D. Juan, de Rolla?...

Hoje os grandes modelos, os faróis, que os jovens poetas brasileiros têm diante dos olhos, são Zola, e Guerra Junqueiro.

Dous ilustres poetas sem dúvida, no gênero que cultivam na sociedade em que vivem, na evolução, que seguem.

Mas nós devemos, ou podemos seguir a mesma trilha?...

Nosso país é tão diverso, nosso clima tão diferente nossa índole tão divergente, nossos costumes tão outros, nosso estado de nascente civilização ainda tão distanciado desse requinte de poesia real, ou realismo poético, que a escola dos dous ilustres poetas não pode vingar, nem dar bons frutos na terra de Santa Cruz.

Podemos e devemos admirá-los, mas não tomá-los por modelo.

Zola e Guerra Junqueiro não são mais que continuadores de Byron e A. de Musset; levam avante a mesma obra com mais desgarre e mais requinte ainda. Essa hoje tão preconizada escola realista é muito mais velha do que pensam. A Damas das Camélias, de A. Dumas filho, quase nenhuma diferença tem da Marion de Lorme, de V. Hugo, e a Lucíola, de José de Alencar, é uma fusão das duas primeiras. Podemos ainda remontar a muito mais alta antiguidade, e apontar o Decameron, de Boccaccio. Este sim é o verdadeiro fundador da escola realista, a qual por consequência existe já há mais de quatro séculos.

No meu entender o que se chama escola realista, com mais propriedade se deve chamar um gênero, a que qualquer pode se entregar, uma vez que se sinta com pendor e aptidão para ele. Porém é o maior dos absurdos querer inculcá-la como a última, a única, a mais perfeita manifestação do belo em literatura.

Mas não devo ocupar por mais tempo a atenção do leitor com uma questão, que exige longos desenvolvimentos, e não cabe portanto nos limites de um prólogo a um limitado número de poesias de bem pouco valor. Aventurando estas reflexões, é meu único propósito exhibir minha profissão de fé em literatura, declarando que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra que não sigo escola nenhuma.

Por isso não se me vá atribuir a ambiciosa pretensão de querer passar por um gênio criador, por chefe de escola, abrindo novos horizontes, explorando minas desconhecidas e fazendo o batel da inspiração vogar:

"Por mares nunca dantes navegados".

Pelo contrário procuro moldar minhas fracas produções pelos melhores tipos da arte quer antiga, quer moderna. Somente procuro não ser imitador servil de nenhum deles.

Há também outra inovação, com a qual não tenho podido me conformar. A primeira, de que tratei, ocupa-se com o fundo; esta porém diz respeito à forma.

Quero falar do verso alexandrino, hoje tão em voga, de preferência a outro qualquer metro. É moda. Já não se diz – fazer versos –, mas sim – fazer alexandrinos.

A moda, não contente de exercer império absoluto no vestuário da espécie humana, pretende também invadir a região das artes, da poesia e da literatura.

Ao balão e à crinolina sucedeu o alto grudado no traje feminil. Na poesia aconteceu o mesmo, porém com inversão. Aos antigos e variadíssimos metros tão vantajosamente usados na poesia portuguesa, vai-se substituindo o predomínio quase exclusivo do verso alexandrino, que bem se pode chamar o balão da moderna poesia; o metro das palavras balofas e retumbantes; dos plurais enfáticos - como eternidades – imensidades; – das sinonímias intermináveis, metro, que reclama, não por necessidade ou elegância, mas para encher medida, o emprego da conjunção e a cada passo; metro enfim de incontestável monotonia.

Perdoem-me os adoradores do alexandrino, não me excomunguem. Se a tolerância religiosa é um dogma da moderna civilização, não o deve ser menos a tolerância em doutrinas literárias. Demais eu não sou propagandista; apenas enuncio e procuro justificar simplesmente e sem pretensão alguma a minha opinião individual.

Entendo que o metro alexandrino é o mais monótono, pesado e inflexível, de que pode dispor a língua portuguesa, e que, não é sem razão, que os antigos bem raras vezes o empregavam. Não devemos de todo abandoná-lo; há ocasiões, em que tem ele todo o cabimento; mas parece-me que só emprega do com muita parcimônia, ou intercalado com outros ritmos, e manejado por mãos habilíssimas pode produzir bom efeito.

O alexandrino não dispensa a rima. Sem ela e às vezes mesmo com ela quase se confunde com a prosa. Poderia aqui citar numerosíssimos exemplos; mas

não devo estender muito estas páginas. Se o consoante no alexandrino é trelado dous a dous, é de uma monotonia abominável; se distancia-se (*sic*) um pouco, a rima torna-se quase insensível, e portanto de muito fraco efeito.

Entretanto, – não sei por que razão –, o verso francês que tem número de sílabas igual ao do nosso alexandrino e o verso heróico latino, que é ainda mais extenso, possuem muito mais flexibilidade, são muito mais maleáveis, ou por outros termos, prestam-se a exprimir com mais facilidade a forma o som, a cor, o movimento da idéia.

O alexandrino, pelo contrário, com sua pesada monotonia e inflexibilidade, torna-se quase absolutamente refratário à onomatopéia, sem a qual não há no verso nem harmonia nem melodia. A poesia constitui como um meio termo entre a prosa e a música, e portanto não deve prescindir daquelas duas condições; é de sua essência harmoniosa e melodiosa. O verso pode estar construído com irrepreensível correção; mas se não contém ao menos uma daquelas qualidades, é verso sem poesia, ou por outra, é prosa em verso. É o que seria uma música falada, em cuja execução só se observa o compasso, da medida do tempo.

Em confirmação do que levo dito, indicarei alguns exemplos.

Leia-se os primeiros versos da *Henriade*, que são rápidos e calorosos:

*Je chante ce heros, qui regna sur la France
Et par droit de eonquête et par droit de naissance.*

Leia-se depois estes da *Passagem do Reno* de Boileau:

*Au pied du mont Adule entre milie roseaux
Le Rhin tranquille et fier du progres de ses eaux,
Appuié d'une main sur son urne penchante
Dormait au bruit flateur de son onde naissante,
Lorsqu'un cri tout à coup, suivi de mille cris...*

Note-se o contraste que há entre os quatro primeiros versos, repassados de pausada e majestosa melodia, e o último, que brusco e rápido indica belamente a transição para nova ordem de idéias.

Confronte-se ainda este verso de *Mellevoie*:

*Je meurs et sur ma tombe, ou lentement j'arrive
Com este outro, não me lembro de que poeta:
Apprentis cavallier chevauchait à ta trace.*

com (*sic*) este outro, não me lembro de poeta:

Apprentis cavalier chevauchait à ta trace.

Que diferença de movimento, de entonação, e pode-se dizer mesmo de colorido!

Passemos agora ao metro latino, e exemplifiquemos ainda, que é este o melhor meio de fazer sentir *a minha opinião*.

*Arma, virumque cano, Trojoe qui primus ab oris
Italiam fato profugus, lavinaque venit, etc.*

Há aqui o tom altivo e entusiástico de quem vai entrar na exposição de grandiosos acontecimentos.

Confronte-se com estes versos o princípio do canto IV do mesmo poema:

At regina gravi jamdudum sacia cura...

Vemos nestes exemplos, como a mesma metrficação, na língua francesa e latina, se acomoda admiravelmente a todos os assuntos, a todos os tons. Esses exemplos poderia eu multiplicá-los a ponto de fatigar, mas a preguiça de escrevê-los, e o receio de enjoar o leitor, me aconselham que não cite senão mais um exemplo, e este o mais frisante de entre os versos do grande poeta e grande metrficador latino. São os seguintes:

Ille latus niveum molli fultus hyacintho
.....
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum
.....

Agora peço licença aos idólatras do alexandrino para perguntar-lhes, se o seu metro favorito é susceptível de tamanha variação de tom, colorido e movimento?...

Por mais que leia essa infinidade de alexandrinos, que anda por aí a granel em livros e jornais, encontro neles por vezes muita inspiração, estilo brilhante e elevado, belíssimos conceitos, mas quase nunca essa túnica prestigiosa, que reveste a verdadeira poesia, e sem a qual a musa é uma estátua fria, imóvel, incolora; quase nunca essa cadência musical e imitativa, que coloca a arte de

Homero e Virgílio entre a de Demóstenes e Cícero e a de Rossini e Verdi, fazendo-a participar das vantagens de uma e de outra, encantando ao mesmo tempo o pensamento e os ouvidos.

Vou ainda citar um exemplo, e este é de um gênio. O visconde de Castilho, que além de possuir uma imaginação brilhante e fecunda como bem poucos, era um adestrado metrificador, deixou-nos, ao par de (*sic*) magníficos exemplos, preciosas teorias. Mas infelizmente foi ele que nos últimos quartéis da vida introduziu em Portugal a mania do moroso e arrastado alexandrino, que os poetas brasileiros adotaram, abraçaram com um fervor, um fanatismo tal, que... Parece, que ainda estamos nos tempos coloniais, durante os quais só era bom o que nos vinha do Reino. E dele mesmo, desse bardo imortal, que vou tirar o exemplo, do quanto é superior o nosso verso de onze sílabas ao de treze para todos os assuntos, e principalmente para assuntos elevados. Quem não tem lido e não sabe até de cor os *Ciúmes do bardo*? Esses magníficos versos hendecassílabos, apesar de não rimados, gravam-se por si mesmos na memória do leitor. Há, entretanto uma produção do mesmo poeta, recheada dos mais engenhosos conceitos, rica de imagens e dessa brilhante e variada linguagem, que só ia (*sic*) empregar o grande bardo lusitano, mas que, em meu entender, perde grande parte do seu valor, não tanto por ser longa, mas por ser escrita em versos alexandrinos rimados dous a dous. E custoso lê-la de fio a pavio sem fadiga e mesmo sem algum enfado.

Refiro-me a uma poesia, que li na "Revista Contemporânea" de Portugal, notável e preciosa revista, em que colaboravam, além do mesmo Castilho, as outras sumidades da literatura portuguesa, como A. Herculano, E. Castelo Branco, Latino Coelho, J. Machado, etc., etc. Foi feita expressamente para uma célebre atriz portuguesa Emilia das Neves, e devia ser por ela recitada em uma representação, que não se realizou, infelizmente para o fim humanitário, a que era destinada, mas felizmente para a poesia, que mesmo lida não deixa de ser monótona e fatigante em razão do ritmo, em que é escrita, e que recitada ainda mesmo por essa hábil artista, com custo, creio eu, poderia ser ouvida e entendida.

Basta sobre este assunto, a respeito do qual bem desejara eu estender-me mais um pouco a fim de provocar alguma discussão entre meus colegas, e nomeadamente o meu amigo Machado de Assis, poeta de forma pura e elegante, e primoroso romancista, o qual sei que é também apaixonado do alexandrino, posto que dele não faça uso exclusivo.

Outro motivo, que me induziu a fazer um prólogo a esta pequena coleção de poesias, foi o ter lido há tempos em um jornal da Corte um artigo do Sr. Valentim Magalhães, em que tratando de um outro poeta novo de Minas, o Sr. Augusto de Lima, lê-se o seguinte trecho, que parece aludir à minha pessoa:

"Deve orgulhar-se nele (Augusto Lima) a província de Minas, cujo maior poeta, outrora tão ardido e fecundo, hoje se esteriliza numa apatia mórbida, donde só rebentam monótonas cantilenas em honra de César".

Não me tenho em conta do maior poeta da província de Minas, nem mesmo do cantão, em que resido; mas é bem certo que só eu, ao que me consta, fiz algumas poesias em homenagem a SS. MM. II., quando visitaram a capital desta província, e portanto creio que não vou errado tomando para mim a alusão do Sr. Valentim. Como nenhum outro se apresentara para solenizar com os produtos de sua musa tão auspicioso acontecimento, se não era de minha rigorosa obrigação, julguei ser ao menos um dever de civilidade da minha parte, render aos ilustres hóspedes as devidas homenagens pelos meios ao meu alcance.

Mas essa alusão, em parte tão honrosa para mim, e tão acima do meu mérito real, é de todo o ponto injusta, quando me supõe engolfado em mórbida apatia, donde só rebentam monótonas cantilenas em honra de César. Com a publicação desta coleção o Sr. Valentim se convencerá, que não é tanto assim.

Que essas cantilenas, – apenas duas, – são monótonas, eu o reconheço, e até mesmo mal feitas, porque foram quase improvisadas no meio do tumulto e ruído das festas. Mas agora, ao editá-las de novo na presente coleção, tomei o cuidado de corrigi-las e melhorá-las, – não sei se o consegui, – a fim de torná-las mais dignas dos altos personagens, a quem são dirigidas, e mais merecedoras da indulgência do Sr. Valentim Magalhães, cujo alto critério e ilustração muito respeito.

Ouro Preto, 10 de agosto de 1882.

ANEXO D.6 – Prefácio do Índio Afonso

Ao leitor

A notícia começa por estas palavras: – Índio Afonso, herói de um dos contos de Bernardo Guimarães, etc... – Semelhante notícia a ser exata vem desmanchar completamente a figura do meu herói, a quem atribuí caráter magnânimo, índole bondosa e sentimentos generosos.

Ora, em vista disto, para que não se pense que em meu conto tive o propósito de fazer a apologia de um facínora, cumpre-me declarar o que há de real e de fictício em minha narrativa, e em que baseei para prestar ao Índio Afonso o caráter com que aparece em meu romance.

Como se vê, o Índio Afonso é personagem real e vivo ainda. Sua figura, costumes, maneiras, tom de voz, modo de vida são tais quais os descrevi, pois tive ocasião de vê-lo e conversar com ele.

Os dois sobrinhos que andam sempre em sua companhia também realmente existem; Caluta, Batista e Toruna são porém meras criações de minha imaginação, assim como o são quase todos os feitos e proezas que faço o meu herói praticar.

É verdade que quando estive na província de Goiás em 1860 e 1861, ouvi contar diversas façanhas do afamado caboclo; mas quando me lembrei, há pouco mais ou menos um ano, de escrever este romance, já delas me restava apenas uma vaga-reminiscência e, por isso é possível que uma ou outra tenha algum laivo de veracidade.

Para desenhar-lhe o caráter baseei-me no que em Catalão ouvia dizer a todo o mundo. Todos o pintavam com o caráter e o costumes que lhe atribuo, e era voz geral que ele só havia cometido um homicídio, e isso para defender ou vingar um seu amigo ou pessoa de família.

A descrição dos lugares também é feita ao natural, pois os percorri e observei mais de uma vez. Com o judicioso e ilustrado crítico o Sr. Dr. J. C. Fernandes Pinheiro, entendo que a pintura exata, viva e bem traçada dos lugares deve constituir um dos mais importantes empenhos do romancista brasileiro, que assim

prestará um importante serviço tornando mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país.

Por isso faço sempre passar a ação dos meus romances em lugares que me são conhecidos, ou pelo menos de que tenho as mais minuciosas informações, e me esforço por dar às descrições locais um traçado e colorido o mais exato e preciso, o menos vago que me é possível.

Eis o que há de real em meu romance. Se porém o Índio Afonso é um bandido ordinário, um facínora feroz e ignóbil como tantos outros, pouco me importa.

O Índio Afonso de meu romance não é o facínora de Goiás; é pura criação de minha fantasia.

Ouro Preto, 28 de fevereiro de 1873.

ANEXO D.7 – Prefácio de Ermitão de muquém

Ao leitor

Cumpre-me dizer duas palavras ao leitor a respeito da composição do presente romance, o qual (seja dito de passagem) repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás.

Consta este romance de três partes muito distintas, em cada uma das quais forçoso me foi empregar um estilo diferente, visto como o meu herói em cada uma dela se vê colocado em uma situação inteiramente nova, inteiramente diversa das anteriores.

A primeira parte está incluída no Pouso Primeiro, e é escrita no tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas. É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de há um século; mas deve-se refletir, que é só nas cortes e nas grandes cidades que os costumes e usanças se modificam e transformação de tempos em tempos pela continuada comunicação com o estrangeiro e pelo espírito da moda. Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservarão inalteráveis durante séculos, e pode-se afirmar sem receio que o sertanejo de Goiás ou de Mato Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado.

Do meio d'essa sociedade tosca e grosseira do sertanejo o nosso herói passa a viver vida selvática no seio das florestas no meio dos indígenas. Aqui força é que o meu romance tome assim certos ares de poema. Os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua história é quase nenhuma, incompletas e sem nexos. O realismo de seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mui vago, e talvez em grande fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas enchanças para desenvolver os recursos de sua imaginação. O lirismo, pois, que reina n'esta segunda parte, a qual abrange os Pousos Segundo e Terceiro, é muito desculpável; esse estilo um pouco mais

elevado e ideal era o único que quadrava aos assuntos que eu tinha de tratar, e às circunstâncias de meu herói.

O misticismo cristão caracteriza essencialmente a terceira parte, que compreende o quarto e último pouso.

Aqui há a realidade das crenças e costumes do cristianismo, unida à ideal sublimidade do assunto. Reclama pois esta parte um outro estilo, em tom mais grave e solene, uma linguagem como essa que Chateaubriand e Lamartine sabem falar quando tratam de tão elevado assunto.

Bem sei que a empresa é superior às minhas forças; bom ou mau, aí entrego ao público o meu romance; ele que o julgue.

Ouro Preto, 10 de novembro de 1858.

O Autor

ANEXO E.1 – Carta a Carlos José dos Santos

Carlos,

Queluz, 14 de dezembro de 1876.

Muita atrapalhação, alguns afazeres, alguma moléstia e alguma preguiça, não pouca, não me permitiram prontificar o drama Os Inconfidentes, como eu pretendia, e tínhamos conversado, para a Sociedade Dramática de São Miguel de Piracicaba, dá-lo a 2 de dezembro do corrente. O trabalho, aliás, não era insignificante.

Relendo esse drama, achei-o soberbamente defeituoso e carecendo de ser refundido completamente. E não podia sair coisa muito boa. Melhor do que ninguém, sabes com que pressa, e em que circunstâncias manipulei semelhante droga. Agora desejo saber se em qualquer outro tempo, serve. Se servir, porei mãos à obra e lá para janeiro estará pronto; assim como também poderei fornecer, para o mesmo Teatro, A Captiva Isaura, que está prontinho, ou outra qualquer composição dramática, que me sair da cachola.

Conversa, pois, com os interessados a esse respeito (parece-me que são os Velosos) e manda-me resposta com a brevidade que puderes. Agora, outro assunto:

Quando estiveres com o nosso bom vizinho, o meu amigo e confessor, o piedoso anacoreta D. Frei Sebastião de Santa Perpétua¹³⁰, queira apresentar-lhe os meus respeitos e pedir-lhe sua santa bênção para este seu humilde irmão e servo no Senhor assegurando-lhe que nunca dele me esqueço em minhas orações e práticas devotas, e de jejum e abstinência.

Comunica-lhe também a notícia de que este seu humilde fâmulos está compondo uma jaculatória mui devota e pede sua benévola autorização para que este fraco produto lhe seja dedicado, e debaixo de seu apostólico patrocínio possa correr mundo.

Adeus, Carlos, goza saúde e prosperidade, e aceita os protestos de sincera estima e afeição do teu amigo velho.

Bernardo Guimarães

¹³⁰ Frei Sebastião de Santa Perpétua, citado na carta, nunca existiu. Trata-se de uma brincadeira de autor com um outro seu amigo, o capitão Augusto Pinto, oficial da Secretaria da Instrução Pública.

ANEXO E.2 – Carta a Fernando Saldanha Moreira

"Algum tanto reservada"¹³¹

Saúde e Bênção apostólica, Frei d. Saldanha Moreira¹³²

Cai-me a cara em terra, a pena no chão, os óculos no nariz... quero dizer... Na testa etc. etc., quando considero os 21 mil setecentos pecados mortais, que tenho cometido para com V. Revdma., olvidando responder conscienciosamente as múltiplas e incisivas missivas, com que V. Revdma. me tem honrado. É isto devido a circunstâncias de cataclismas horríficos.

Em primeiro lugar recebi um autógrafo, manuscrito, ou como melhor nome em direito tenha, do sr. Washington Badaró, que li com alguma dificuldade, e que tenho na gaveta para restituir ao dono sem lhe faltar uma vírgula. Estrear assim uma carreira qualquer não é bom. Queime esse romance e faça outro. Assim fazia eu.

Pouco tempo depois recebemos de vossas sagradas mãos um mimo preciosismo para meus pequenos filhotes – três cromos, mas muito de defeituosos. O cão nunca mais levanta a perdiz, e eu de arma feita! Oh ! Isto é desesperador!... E a Constança¹³³ com tanta vontade de comer perdiz! E os dois coelhos, coitadinhos! Tão medrosos, tão descuidosos, sem poder serem comidos nem pelo lobo, nem pelo Horácio!¹³⁴ E eu com tanto desejo de comer lombo de veado! Mas um maldito cão, que lá está de sentinela nem me deixa encostar a mão no chifre do veado! ... O são as coisas desse mundo!?! Com o bico n'água e morrendo à sede!

As páginas do álbum que V. Revdma. enviou me estão guardadas cautelosamente para serem enchidas de um modo digno de nós ambos. São tantas as incumbências, as encomendas de que me encarregam, meu confrade, que vejo-me atordoado para acudir a tudo e, por isso, não tenho remédio senão adiar

¹³¹ Nota irônica do autor no canto superior da carta.

¹³² Fernando Saldanha Moreira, nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, advogado que na época era estudante na Faculdade de Direito em São Paulo.

¹³³ Constança Guimarães era filha de B.G. Morreu aos 17 anos, vítima da tuberculose, tendo sido noiva do poeta simbolista Alphonsus de Guimarães.

¹³⁴ Horácio Silva Guimarães era filho de Bernardo Guimarães.

algumas que não são sangria desatada. Desejava bem que V. Revdma. aparecesse por cá para conversarmos mais de espaço, mas...

Junta, inclusa e autuada, vai a recomendação que reclama e dirá V. Revdma. de viva voz ao meu antigo colega, amigo e co-provinciano F. Aurélio, que logo que aparecer a *Enjeitada*, não me esquecerei de enviar-lhe um exemplar pois é uma recordação dos velhos tempos da antiga Paulicéia. No mais, meu Reverendo, envie-lhe um abraço na paz do Senhor.

Este seu humilde confrade,
Bernardo Guimarães

Ermitão do muquém, 6 de fevereiro de 1882. Dia de Santa Dorotéia e do B. Antônio de Amândula, e da Lua no Equador.

ANEXO E.3– Carta a um compadre

Meu prezadíssimo Compadre e Amº.

O. Preto, 15 de 7bro. de 1882.

Tenho o prazer de participar-lhe que sua Comadre, no dia 5 do corrente, deu à luz da publicidade mais um volume de carne e osso, do sexo masculino, nítida e solidamente encadernado. Não lhe comuniquei há mais tempo este esplêndido e glorioso sucesso, porque o resguardo não me permitiu. É mais uma verba para o orçamento da despesa, mas como as câmaras ainda estão abertas, vou pedir-lhes que votem a competente quota.

Desculpe este modo de participar, tão fora dos estilos oficiais, e aceitem o Compadre e Comadre muitas saudades de todos desta casa.

Seu amº. e compadre Bernardo Guimarães

ANEXO E.4 – Carta a Fernando Saldanha Moreira

Saúde e bênção ao meu caríssimo confrade D. Saldanha Moreira¹³⁵, futuro bispo de Constantinopla.

Em segundo lugar devo participar a V. Excia. Rvdma. que a minha esposa já deu à luz da publicidade mais um reverendíssimo volume macho¹³⁶, a 5 de setembro (*dies alba notanda lapillo*). Em quarto lugar felicito a V. Excia. Rvdma. de não ter morrido, o que seria deplorável. Em décimo lugar envio-lhe minhas congratulações episcopais por se achar nessa ilustre Paulicéia (de tão recordosa memória, quero dizer, de tão memoriosa, ia dizendo, saudória mimosa... arre! que estou quase como o bom e estimável dr. Brotero, velho¹³⁷, um dos homens da nossa antiga Academia, cujo nome venero sinceramente, e mais alguns, porque, à exceção de um Jerônimo Prudêncio Tavares de Tal Cabral¹³⁸ (*sic*), a quem Deus, digo mal, o diabo haja, todos me trataram com atenção que eu não merecia; creio que está fechado o parênteses... isto de andar entre parentes é o mesmo que entre paredes). (Está feita a parede).

Diz na ínclita encíclica, que tenho diante dos olhos, que sabe que a *Enjeitada*¹³⁹ já abriu os olhos!!! — por isso não é novidade. Quanto ao século ter nela dado um beijo, há a esse respeito controvérsias e haverá conferências, que terão lugar no século cento e setenta e nove, com a assistência de S.M.I do Kediva e de Arabi, e consta que Sesostri também comparecerá, acompanhado de Semíramis, Cleópatra, Alexandre Magno (não pensem que é Tamagno, cantor italiano, nem Carlos Manho) estamos outra vez às voltas com os parentes (que parentalha aborrecida!) Aristóteles, Sardanapalo, Castro Urso, Inês de Castro, Camões, D. Quixote, Gambetta, o Padre Fidélis da Caderneta, Sancho Pança, Mefistófeles e Fausto, Lord Byron e a minha reverendíssima pessoa que, nessa ocasião, estará

¹³⁵ Saldanha Moreira na época era estudante da Faculdade de Direito de São Paulo.

¹³⁶ O "volume macho" descrito por Bernardo Guimarães tratava-se do seu penúltimo filho, nascido em 5 de setembro de 1882.

¹³⁷ O conselheiro José Maria de Avelar Brotero foi o primeiro professor da Faculdade de Direito.

¹³⁸ Prudêncio Geraldo Tavares da Veiga Cabral, professor de Direito Administrativo Brasileiro na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, foi o responsável pela reprovação de Bernardo Guimarães em 1851, obrigando-o a prestar novos exames em 1852. Dele, aparentemente, Bernardo Guimarães guardou mágoa toda a vida, como se pode constatar pela ironia contida na carta.

¹³⁹ Referência ao romance **Rosaura, a Enjeitada**.

talvez com dor de barriga e por isso me mandarei representar por alguns de meus netos, para arranjar os quais deixo encarregados os meus filhos. O único volume da Enjeitada que, por minha ordem e à minha custa foi enviado a São Paulo, e que dei ordem (posso dizer assim) ao sr. Garnier, foi um estudante a quem consagro muita simpatia, e mesmo amizade, se é que um velho como eu pode consagrar amizade a um moço tão distinto, outra vez os parênteses — (Boaventura Britto Guerra).

O Luís Guimarães¹⁴⁰, meu sobrinho, poderia ter levado a minha velha efígie, quero dizer retrato, (*ma portraiture*, como dizia Balzac), estou ficando pedante e citador como ... 3 000 000 000 000 000 000 000 ... de diabos; façam a conta.

Ora, sendo certo que os três ângulos de um triângulo são iguais a dois retos, ninguém pode duvidar que Santo Antônio nasceu na China. Plutarco em suas biografias esqueceu-se de nós! Que patife! Entretanto eu sei que o avô dele bebia vinho às canadadas!¹⁴¹ Que patifaria! São cousas deste mundo... Digo mal, são cousas do outro mundo. É mesmo o mar profundo.

De admirações e interrogações
Por essas infinitas amplidões.

Ah! Por falar em retrato, veio aqui um homem, o Sr. Freitas, genro de Emílio Salvador Ascagne, a quem com muito prazer entreguei em mão própria a minha velha efígie. Esse senhor, por afinidade, é parente do meu bom amigo e colega Francisco Aurélio de Sousa Carvalho. Eu pretendia mandar um exemplar da Enjeitada a Francisco Aurélio e Laurindo Abelardo de Britto mas... mas... se eu não morrer — mas eu que não terei remédio senão morrer.. mas pretendo deixar isto para mas tarde —, em janeiro do ano seguinte hei de manifestar perante o orbe católico um pequeno sinal de minhas simpatias que tenho por esses belos e inteligentes meninos da minha idade. Há lá em São Paulo um menino da minha idade e do meu nome, o muito calvo Bernardo Gavião Peixoto¹⁴² (é pena ser gavião) mas é bom rapaz; fez e creio que ainda está fazendo belíssima administração na província do Rio de Janeiro. E como deve estar longe da Paulicéia, por isso não lhe envio muito saudar, porque se poderia perder em estrada de ferro ou no mar.

¹⁴⁰ À época dessa carta o sobrinho de Bernardo Guimarães era estudante da Faculdade de Direito de São Paulo.

¹⁴¹ Conforme o dicionário Aurélio, canada é uma antiga unidade de medida de capacidade para líquidos, equivalente a quatro quartilhos, isto é, 2.622 litros.

¹⁴² Bernardo Gavião Peixoto fora um brigadeiro, desconhecemos outra informação a respeito.

Agora, falando sério, o meu busto é verônica?¹⁴³ O diabo do Guilherme Linau faz negócio e eu não posso comportar a despesa, porque... Porque... Sou pobre. O Peregrino, que hoje está na Corte, pediu-me autorização para reproduzir a minha verônica; e eu passei ordem franca para te enviar uma (vai minha bênção papal ao Zé Luiz e Zé Fernandes) que trará sempre ao pescoço porque afugenta febres... *Si quaeris miracula...* Eu mesmo não sei se sou Santo Antônio ou São Bernardo, a única coisa que sei é que sou santo, mas não da minha devoção!!! Heresia! Tremenda heresia!! Eu sou santo é de minha devoção, porque nunca achei quem goste de mim como eu mesmo.

Eu gosto de mim de uma maneira... Ah! Meu Deus!... Muitas vezes tenho vontade de me surrar com um bacalhau, que eu bem mereço, mas fico com tanta pena de mim! E é por isso que te peço que venhas me dar essa surra, porque eu... Eu... Não tenho ânimo. Reveste-te de coragem, surra-me, e eu te pagarei na mesma moeda!... Mas qual! Já vejo que nem eu nem tu podemos desempenhar essa heróica missão! Pobres mortais! Infeliz mundo! Desgraçada Pátria! Mísero gênero humano! Infelizes pais!... Miserandas mães, Tristes filhos! Caducos avós! Deploráveis tios!... Desamparados sobrinhos! Ó mui formosas e ditosas primas (de violão, bem entendido), porque eu não tenho prima alguma e se tenho é mais velha do que eu... Não vale a pena. O tratante do José Luiz não quis ter a pachorra de copiar os versos que fiz ao Sete de Setembro (sei que não foi preguiça, nem má vontade; é mais natural que ele mesmo, estonteado como é, não tivesse os supraditos), mas eu com o auxílio de minha memória e alguns autógrafos meios rasgados, os recompus, e foram impressos no Jornal do Comércio e n' A Província de Minas.

Eu pretendo fazer publicação de poesias bestialógicas, não obscenas, e entre essas uma das mais patuscas e *estudentásticas* (*sic*) que tenho é uma paródia a Castro Alves, que começa assim:

Era hora das epopéias
Das epopéias gigantes
Na frente dos estudantes
Pululam gentis idéias

¹⁴³ Verônica: Rosto, retrato, pintura da face, *portrait*. Personagem bíblica em alusão ao pano que Verônica enxugara o rosto de Jesus.

Quase que posso jurar que o José Luiz tem ela no seu canhenho. Eu não escrevo (o José Luiz porque sei que não me responderá nem pau nem pedra). Se eu soubesse que ele me respondesse, mesmo que me passasse uma descompostura...! Quem pergunta quer saber. Quem escreve quer resposta.

Amen
Dominus vobiscum

Cantochão

	●	●
●		
	● ●	

Et cum spirituo tuo
Sursum Corda

Lembranças ao fariseu dr. Padre Justino de Óculos Azuis, e diga-lhe que a classe dos jesuítas tolera-se neste pobre Brasil, mas não se estima.

Teu sincero amigo
Bernardo Guimarães

P.S. Creio que o Justino não é padre, mas é cousa pior ainda... haja boa interpretação.

Errata: Não pretendo morrer em janeiro do ano seguinte. Lembranças ao fariseu dr. Padre Justino de Óculos Azuis, e diga-lhe que a classe dos jesuítas tolera-se neste pobre Brasil, mas não se estima.

ANEXO F.1 – FOLHETIM INÉDITO DE BERNARDO GUIMARÃES

Folhetim da Actualidade

Eil-o tombado na noite sempiterna das eras extinctas o anno da graça de 1863!...

Ainda bem! este anno fatal já pesava horivelmente sobre o mundo.

E' um defunto de mais!... não importa; antes elle que qualquer , meus caros leitores. Penso que nenhum de vós discrepará da opinião que acabo de emitir.

E além de tudo parece-me que nenhum defunto, em tempo nenhum, teve menos direito á nossas saudades!...

Em um outro hemispherio, esse anno, que lá se vai, passou como um furacao devastador, abalando tudo e semeando ruinas e estragos.

Passou como o simoum, enviado por Deos em dias de colera, e deixou vestígios de lagrimas e sangue, de luto e desalento, de decepções e de descrença.

Esse anno, que será talvez um dos élos mais pesados da cadeia deste seculo (ao menos assim o desejamos, e esperamos), viu sem a menos piedade e com estranhas de bronze a misera Polonia em lucta desigual e desesperada, porém sublime de heroismo, debater-se agonisante entre as garras do tigre moscovita, sem trazer o mais leve lenitivo a seus males, sem ao menos abrir-lhe no horisonte do porvir um vislumbre de esperança!

Este anno vio, sem arripiar-se, renascer em toda a sua força o direito de conquista, e um despota estrangeiro, com a maior sem cerimonia, arvorar-se em tutor de um povo livre e independente, impôr uma forma de governo a um dos mais bellos e nobres paizes do continente americano, e testemunhou a amarga irrisão de andar-se offerecendo aos pimpolhos disponíveis das dymnastias européas a coroa do antigo reino dos Aztekes.

E vio descendentes dos heróes de Marengo, de Wagram e de Austerlitz, - em vez de correrem para onde os chamava o dever e a honra, em vez de acudirerem aos gritos de agonia de uma nação generosa, que implorava seu auxilio – deslustrarem os louros de seus antepassados, vangloriando-se pela fácil conquista de um povo, valente e brioso da verdade, mas nascente ainda e fraco pela desunião.

E vio fabricarem-se chaves falsas para solemnizar-se a entrega de uma cidade com pompas idículas e sem significação... miseravel parodia das façanhas do grande imperador.

Este anno vio, com a mais estranhavel indiferença umas das mais pavorosas guerras civis, de que ha exemplo na historia, continuar-se sem interrupção no meio de um povo, que pela sua organização interna, pelo prodigioso e colossa desenvolvimento de sua prosperidade material, parecia estar ao abrigo de todas as commoções, e era apontada pelos povos de um e outro hemispherio como – nação modelo.

E vio no seio desse povo excepcional, a arte da destruição, bem como antes as artes da paz, o commercio e a industria, fazer um progresso assombroso em breve lapso de tempo, e aquelles que pareciam ter esgotado todos os segredos da mechanica para aproveitarem as forças da natureza na arte da [...] queza, apresentarem ainda mais estupendos inventos na arte da matança e da d [...] tação.

Este anno vio na Prussia o espirito tacanho o absolutismo feudal entrar em uma luta frenetica e desassissada contra a torrente das idéas do seculo, e por uma tendencia reaccionaria inquálificavel querer voltar aos tempos de Frederico II de bellicosa memoria.

Vio a Italia perder o fructo de seus heroicos esforços, e não dar um só passo para a grandiosa idéa da unificação; [...] e as batalhas gloriosas de Magenta e Solfer [...] – tanto sangue generoso derramado em [...] – ficarem inutilisadas pelo sopro esterilizador de uma diplomacia de embustes, e procrastinações.

Vio o heróe da Italia, o vulto mais nobre e mais sympathico das modernas luctas, depois de ser surprehendido nas gargantas de Asperomonte por uma horda de bandidos, ferido, preso, e mettido em uma masmorra, como se fosse um miseravel salteado por esses mesmos, a quem sua espada e o prestigio de seu nome glorioso tinha aberto os caminhos da victoria, definhar no retiro de uma solitaria, objecto do culto e da admiração d [...] undo na verdade, mas vendo com pezar sua espada ociosa enferrujar-se na bainha.

Este anno vio a diplomacia desenvolver como nunca todo o luxo de suas patranhas, de suas astuciosas combinações e [...] stereis negociações, sem resolver o minimo ponto das questões capitaes, que agitam o mundo, sem outro resultado mais do que encher os seus protocolos de um diluvio de notas, manifestos, despachos, memorandums, ultimatus e mil outras papeladas semelhantes; sem

poder impedir que surgissem mil novas complicações, e sem poder evitar que se derramasse mais uma gota de sangue.

Vio a mania dos congressos, burla de moderna invenção, igual á diplomacia e talvez mais esteril do que ella, tomar uma voga immensa, a ponto de Napoleão III proprôr a idéa de um congresso dos soberanos europeos em Paris, para regularem entre si os negocios do universo!!...

A idéa era grandiosa de mais, e quase que tocava ás metas do impossivel!...

Por isso não foi acolhida favoravelmente, e o projecto parece que infallivelmente vai gourar.

Este anno vio nas republicas argentinas recrudescer o espirito de discordia, devastando cada vez mais aquellas bellas regiões e aquelle infeliz povo, tão dignos de mais prosperos destinos.

Vio em Madagascar o assassinato de um rei Radamá, e sobre o throno, elevado com cimento de sangue, assentar-se uma rainha Raboda.

Vio no Japão o incendio total de uma cidade, que contava mais de 200,000 habitantes.

Este anno vio, – (e este é o principal característico os acontecimentos que vio) vio o espirito do absolutismo, com audacia sem exemplo erguer a fronte enrugada e sinistra, o oppôr á torrente poderosa das idéas liberaes uma resistencia obstinada , um obstaculo tenaz, proprio para provocar as mais desabridas luctas.

Vio... vio muita cousa ruim e se alguma cousa boa testemunhou, foi tão insignificante, que nem de leve pode contrabalançar os nefastos acontecimentos que tem de figurar nos annaes desse anno fatidico, a que a historia tem de consagrar uma pagina negra.

Assim pois, quanto ao estrangeiro, o anno que acaba de expirar, deve cahir no tumulto, coberto de pragas e maldições.

Ninguem de certo quererá dizer-lhe – a terra lhe seja leve, – antes todos dirão a uma voz: – Sepultemol-o debaixo de uma lapida bem pesada, calquemol-o sem piedade nos abismos do mais profundo olvido, e condemnemol-o sem remissão á execração da posteridade.

E para nós outros brasileiros, como correu esse anno? Seria por ventura mais benévolo, menos cruel do que para os outros povos?

Não, não; este anno correu-nos aziago, como a bem tempo não se tem visto outro; foi para nós mais fertil em males do que a boceta de Pandora.

Estreamos este anno malfadado tragando o fel do insulto, vendo a violação de nosso territorio, e a nossa dignidade nacional altamente offendida pelo governo de uma nação prepotente, em virtude de excentricos caprichos de um diplomata de cerebro escaldado.

Estreamos o anno debaixo do peso de apprehensões sinistras, no meio da agitação anciosa, que produz a imminencia de um grande perigo.

Vimos suscitar-se, pois, mais uma grave complicação, cujos resultados immediatos mal pudemos conjurar, – porque não o confessaremos? – á custa de alguma humilhação.

E essa dificuldade ainda esta pendente; ainda é um ponto negro e ameaçador no horisonte do porvir; é ainda [...] que o anno defunto transmite a seu succesor.

Mas a questão anglo-brasileira – a não ter outras consequencias, a ter uma solução pacifica como todos esperam – , não foi o peor dos males que tivemos a soffrer. Talvez serviu ella de salutar estimulo aos nossos [...] rios, um choque electrico, que acordou os sentimentos de nosso orgulho de nação, adormecidos na modorra da indifferença.

Foi um incidente, do qual um governo habil e energico ainda póde aproveitar-se para regular definitivamente e de modo [...] no e conveniente certas questões da mais alta importancia entre as duas nações.

Volvamos as vistas para a politica interna; e que nos deu o anno findo.

Vio successivamente nascerem tres cousas, que não estavam muito na ordem natural dos acontecimentos; tres cousas distinctas, mas que se ligam entre si, como os elos de uma cadeia.

A liga, a dissolução da camara e as eleições!

A liga é, na opinião mais geral, descendente em linha recta, ou antes, é a perfeita metamorphose da defunta conciliação.

E' a lagarta que se transformou em crysalida, e hoje renasce borboleta matizada de mil brilhantes cores.

Dirão que a liga existia já desde 1862.

Existia, é verdade; mas estava ainda no ovo; estava no periodo da incubação; ainda não tinha de todo quebrado a casca.

Existia; mas ainda não tinha tomado posse da situação; ainda não se tinha erigido, como hoje, em um poder do estado.

Ainda o grão-mestre da ordem não tinha inaugurado o seu *Grande Oriente* ou directorio central, e creado essas lojas filiaes, que se ramificaram por todo o imperio.

Ainda não existia esse club omnipotente, ante o qual todo o paiz se curvou obediente, e a cuja sombra vegeta o governo.

A liga é portanto um dos monstruosos partos de anno findo.

Reservou-se para surgir em toda a plenitude de sua força e poderio no nefasto anno de 1863, que felizmente acaba de morrer antes de nós. Permitta Deos que com elle morram todos os males, que engendrou.

O nascimento da liga tinha sido annuciado ao mundo por grandes e pavorosos signaes no céu e na terra.

Em tempos não remotos um sanhudo cometa, cuja comprida cauda media cerca de 15 gráus na esphera celeste, appareceu no oriente, e por largo tempo pairou sinistro sobre a terra de Santa-Cruz; e o povo, que o olhava com terror, vio nelle desastrosos presagios.

Não muito tempo depois nesta mesma terra de Santa-Cruz, ouviram-se rugidos subterraneos, e sentiram-se commoções de terra, que se estenderam por todo o longo espinhaço da cordilheira do mar, e repercutiram em varios outros pontos deste vasto imperio.

Era a terra, que gemia e estremecia no fundo de suas entranhas, como que presentindo as tremendas calamidades, eu tinham de peza sobre este malfadado paiz.

E não faltou quem desses phenomenos tirasse os mais funestos agouros, que desgraçadamente se forma convertendo em realidades palpaveis.

A liga nasceu, cresceu e prosperou. Porque assim estava escripto!

O anno de 1863 em todos os pontos do globo tinha de ser fatal ás idéas liberaes, ás idéas de regeneração e progresso.

Havia muitos annos que o partido liberal no Brasil achava-se proscripto, mas aguardando resignado o dia do triumpho de suas idéas, de que nunca desesperou, e empregando lentos e perseverantes esforços para accelerar a vinda dessa época.

Por algum tempo a conciliação , que se lhe veio atravessar no caminho, o teve adormecido em seus braços, e o partido liberal, embahido pelos affagos dessa fada seductora, esqueceu-se de sua missão.

Mas para logo apercebeu-se, que esse lethargo enervador lhe era fatal.

Despertado pela voz da consciência arrancou-se dos braços da perigosa Circe, e com energia nova arrojou-se na liça.

Em pouco tempo, á custa de coragem e não interrompidos esforços, conquistou terreno immenso.

A calmaria pôdre, creada pela conciliação, desapareceu. De novo as ondas se agitaram; os partidos se foram discriminando.

O formidavel redente, em que se encastellava o partido conservador, assistida de continua metralhada, vacillou, tremeu desde os alicerces, e abriu larga brecha aos adversarios.

A idéa liberal via approximar-se o momento do triumpho.

Mas as fadas... as fadas sempre foram as inimigas dos heróes.

Ulysses quase que se ia esquecendo, nos braços de Circe, da esposa, do filho e de sua querida Ithaca.

Telêmaco, seu filho, por amores da nympha Eucharis, esteve por pouco a olvidar a patria, e o throno de seus pais.

Enéas, fascinado pela belleza de Dido, e pelos esplendores e prazeres de sua côrte, esteve por um nada a deixar de consummar os grandes feitos, que os oraculos annunciaram, e a deixar de fundar esse heróico povo, *ge [...]s unde latinun. Albanique patres atque alta m [...] nia Romœ.*

Reinaldo, cahindo nos laços de Armida, ia quasi deixando em poder dos sarracenos o santo sepulchro de Christo, e quase fez gourar o grandioso assumpto do admiravel poema do Tasso.

E o heróes da liberdade hoje no Brasil, fascinados pelos sorrise seducções de uma fada, que se chama liga, esqueceram-se da alta missão, a que os destinos os chamavam.

E trahiram ao seu partido, e ás idéas generosas que proclama.

E a esse partido, por cujos esforços escaparam do naufragio, e sobre cujos hombros foram conduzidos ás regiões do poder, voltaram-lhe as costas, e lhe disseram: – Não sois dos nossos?

Approveitaram-se da barca, em que por mares procellosos, atravez de syrtes e corôas singrava a idéa liberal; até que chegaram ao desejado porto. Mas depois que ganharam terra, com a planta do pé impelliram de novo o audacioso batel para o meio dos parceiros e dos vagalhões irritados, e em ar de escarneo disseram-lhe – boa viagem!...

Ainda bem, que aos pilotos, que o dirigem ainda não esmoreceu-se o animo; ainda lhes sobra a resolução e denodo para affrontar novas tormentas.

Mas foi ainda uma tremenda decepção, que produzia muita descrença nos homens e nas cousas!

O partido liberal perdeu todo o terreno, que até então conquistára á custa de peniveis esforços.

A fada – Conciliação –, metamorphoseada em – Liga –, poz a perder a situação devida a tantos sacrificios.

Porque os heróes do nosso tempo não são da tempera dos heróes antigos?

A Liga deu á luz a dissolução da camara, a qual engendrou a eleição ultima, de cujo ventre sahiu a camara, que hoje se intallou.

E o que dará a camara.

Veremos. Esperemos os factos,e depois julguemos. Não tenhamos a louca pretensão de enxergar o futuro por entre esta espessa cerração, que nos envolve.

Demais ha filhos, que em nada se parecem com seus progenitores, principalmente quando procedem de uma liga estranha e inconcebivel.

Filhos desta ordem costumam muitas vezes renegar seus pais.

E' claro, pois, que o anno, que acabou, é indigno de receber honras funebres; e nem merece uma missa de corpo presente, uma simples encommendação.

Eu seria de opinião, caso elle tivesse um corpo, que seu cadaver fosse queimado, e suas cinzas entregues ao vento, para que delle não ficasse memória; e caso tivesse uma alma, que ella fosse votada aos deuses infernaes.

Mas lancemos o véo do esquecimento sobre o cadaver hediondo do passado, e apressuremo-nos em saudar o novo anno, que desonta.

Saudemos o anno novo, e roguemos-lhe, que nos traga alguma cousa melhor, do que nos trouxe seu antecessor de execravel memoria.

Por mais obscuros e inextrutaveis que sejam os caminhos do futuro, o anno novo é sempre bem vindo; é sempre uma esperança, que reluz no horisonte, e traz um halito bemfazejo, que nos alenta e regenera o coração. Portanto lhe devemos todas as zumbaias, todos os cumprimentos do estylo.

Devemos dar-lhes as festas; mas tambem devemos lh'as pedir.

E de certo que vem elle agora debaixo de bons auspicios; promette-nos muito, e nenhuma rasão séria póde ter para faltar ás suas promessas.

Primeiramente promette-nos 8 mezes de sessão do corpo legislativo! Só esta promessa encerra em si um milhão de cousas, e talvez, quem sabe? O germen de dous ou tres ministerios.

Este anno promette a escolha de quatro senadores, para encherem cadeiras vazias na representação nacional, o que não é tão pouca cousa na balança dos negocios politicos.

Promette-nos demais um novo ministerio.

Não diz porém qual será, e de proposito para não tirar ao negocio o sainete do imprevisto e do inesperado. Se todos já soubessemos quaes serão os novos ministros chamados, a cousa perderia toda a graça da novidade, visto como sabemos, que as cousas continuarão na mesma e só as pessoas mudarão.

Mas já que os papeis são sempre os mesmos, é bom que haja variedade de actores, e melhor ainda se estes forem os que menos se esperarem.

Promette-nos ainda este ano, – mas assim com certo ar de duvida, – a solução definitiva da questão anglo-brasileira, o que não será máu.

Cumpre-nos sahir desta situação dubia e penivel para com uma nação, com quem temos, por tão largo tempo, entretido tão estreitas relações de commercio,

Este anno promette tambem ser bissexto, isto é, promette-nos dar um dia mais do que os outros annos. Esta promessa creio que será religiosa e mathematicamente comprida, segundo resam os calendarios.

Este anno promette-nos, outro sim, mais doze mezes de vida e saude, e esta é a mais seria e a mais solemne de todas as suas promessas, cumprimento da qual devemos exigir-lhes solidas garantias.

Emfim, este anno promette muitas e grandes cousas, e praza ao céu que as realise todas, a fim de não termos occasião de lhe lavrarmos um epitaphio tão desconsolador como este, que gravamos sobre a campa de seu finado antecessor:

– Vio continuarem os males do passado, vio surgirem novos males, e a nenhum delles soube dar remédio.

B. Guimarães.

ANEXO G.1 – POEMA INÉDITO DO PADRE ARAXÁ

Comentário: O presente poema foi publicado juntamente com considerações a respeito da presença dos jesuítas no Rio Grande do Sul.

A voz do chirú¹⁴⁴

Já nas matas *Tupã* se escondeu;
Noite escura começa a descer;
O macuco¹⁴⁵ piou não demora
Curupira¹⁴⁶ nos campos correr.

*Urutão*¹⁴⁷ solitário não tarda,
Como um triste gemendo de dor
Alto grito arrancar lastimoso,
Feio grito de agouro e de horror.

É de noite que a gente assustada
Vê medonho luzir *Mboytatá*¹⁴⁸;
E' de noite que o tigre esfaimado
Traíçoeiro seu bote vos dá.

Recolhei-vos *Guris*¹⁴⁹, neste mato,
Vinde todos aqui, rodeai-me;
Acendei a fogueira que apaga,
Nesta rede depois embalai-me.

Embalai-me, *Guris*, nesta rede,
Que o *Chirú* vai seu tempo lembrar,
Um *Chirú* que já viu tantas luas,
Quantas cousas vos pode contar!

Oh! que tempo, que festa, que povo
Tão feliz quando eu era Guri...
Vós, crianças, que agora nascestes
Quando, quando vereis o que vi?

O que aí nesse morro perdestes,

¹⁴⁴ Chirú, palavra guarani, diz – velho.

¹⁴⁵ Pássaro que pia ao anoitecer e ao romper do dia.

¹⁴⁶ Animal fabuloso de forma humana. Dizem os gentios que convidam as pessoas para o mato. Vulgo chama caipora.

¹⁴⁷ Espécie de coruja.

¹⁴⁸ Mboytatá, cobra de fogo.

¹⁴⁹ Guri, rapaz na língua Tupi: corresponde a piá do guarany, e também é usado na campanha do Rio Grande.

Desgraçados *Guris*, não sabeis;
O que ali se passou noutras eras
Nem por sombras jamais pensareis.

Nesse morro que agora é tão ermo,
Quantas casas eu vi branquejar!
Quem as via de longe dissera,
Lindas garças no campo a brincar,

Branco templo, formoso, tão vasto
No mais alto do morro se via:
Pirajú¹⁵⁰ no Uruguay não refulge
Como o gallo da torre fulgia.

E o que havia lá dentro do templo,
Isso não, eu não sei vos contar:
Só no céu, de Tupã na morada
O que eu vi podereis encontrar.

Mas que é feito de tantas grandezas,
Que é dos padres, dos meus Guaranis,
Que é da igreja, das festas tão lindas?
Ai de nós, sumiu tudo, *Guris*!

Tudo, tudo acabou-se na terra,
Sem ventura *Chirú* só fiquei,
E hoje resto de um povo tão grande
Eu vos conto o que outrora passei.

Ah ! ninguém neste mundo m'inveja
Maravilhas que eu vi noutra idade;
Solitário no meio das ruínas
Só me resta de tudo a saudade!

Ó meus filhos! Eu sou como o tronco,
Que sozinho nas matas ficou;
Como o tronco mirrado, sem folhas,
Nessa mata que o fogo queimou.

Quando agora eu contemplo estas ruínas,
Minha aldeia que o mato cobriu.
Essa torre isolada tão negra,
Que tão alva e tão linda se viu.

Quando em vez de seu sino que a noite
Para reza me vinha chamar,
Eu só ouço no meio das revas
Rouca voz da *sundaria*¹⁵¹ gritar:

¹⁵⁰ Piraju é o nome guarani do peixe dourado: compõe-se de Pira (peixe) e jú (amarelo).

¹⁵¹ Sundaria, outra espécie de coruja.

Quando vejo essa Igreja caindo,
As colunas quebradas no chão;
Praça, quinta, colégio searas
Tudo em mato, hoje tudo sertão;

Quando vejo tapera tão muda,
Rica aldeia que foi meu amor...
Oh! Meus olhos de pranto se cobrem,
Nem sei como não morro de dor:

S. Miguel, S Miguel, quem diria,
Que hoje assim tu virias morrer;
Ah! Porque quis Tupã que eu vivesse
Para um quadro tão triste hoje ver?

.....
.....

Ai, *Guris*, noutro dia eu vos falo,
Que hoje a dor não me deixa falar:
Oh! Deixai-me sozinho na rede,
Que preciso, desejo chorar...

Padre Araxá.

Fonte: ARAXÁ, Padre. A voz do Chirú. **A Atualidade**. 01 mar. 1864, p. 3.

ANEXO H.1 – TEXTO POSSIVELMENTE ESCRITO POR BERNARDO GUIMARÃES

O teatro lírico, e o Correio da Tarde

O *Correio da Tarde* é essencialmente lírico; é este um fato do qual não é mais permitido duvidar.

Cada vez, que alguma voz se ergue na imprensa ou na tribuna para profligar o barracão, aí se apresenta o contemporâneo para defendê-lo, como único e incansável paladino da cena lírica.

Mais pronto não acudia D. Quixote com a lança em riste e viseira derrubada em defesa da honra e formosura da senhora de seus pensamentos, da incomparável Dulcinea de Toboso.

E depois não quer o contemporâneo, que se diga, que existem laços estreitos, aliança íntima em ter ele e a cena lírica! já o Sr. D. Manoel, por ter combatido na tribuna com todo o vigor e franqueza de sua palavra esse escandaloso abuso das loterias, foi vítima de uma solene descalçadeira do contemporâneo; foi o galardão, que recebeu por ter prestado um importante serviço, impedindo este ano a passagem do aumento das loterias ao teatro lírico.

Agora coube-nos também a nossa vez.

Em seu número de 14 do corrente, o *Correio da Tarde* invectiva-nos desabridamente e chama-nos de exagerados, caluniadores, mentirosos, etc.

Dá-nos também, é verdade, prudentes e salutareos conselhos, para que não façamos *fiasco*, segundo a frase lírica do contemporâneo, na carreira do jornalismo, e não acabemos mal com todos, e o que mais é, mal com a nossa própria consciência.

Grande pecado mortal é por certo combater o teatro lírico, para que o ilustre contemporâneo assim nos agoure um futuro tão negro, tantos males, tantos comprometimentos, tantos remorsos consciência. Nós pensávamos, pelo contrário, que com isso prestávamos um grande serviço ao país, que praticávamos um ato meritório aos olhos da justiça, quer humana, quer divina, e que se algumas

consciências têm de ver-se em tratos por causa do teatro lírico, não eram por certo as nossas.

Mas tudo acontece ao avesso do que se pensa. Somos nós que temos de fazer penitência por causa do teatro lírico!

Diz contemporâneo que nos tornamos eco do Sr. D. Manoel, que fizemos nossa opinião daquele ilustre senador. Muita honra nos caberia por certo em acompanhar a opinião de um senador tão ilustrado, de um caráter tão puro e franco como o Sr. D. Manoel; mas saiba o contemporâneo que não é de agora que combatemos os desperdícios do teatro lírico. Já em nosso programa anunciamos que era essa a nossa intenção; aí se lêem estas palavras: – Bradaremos contra a dissipação do dinheiro do contribuinte, empregado em subvencionar cantoras e hístriões, que divertem uma Corte ociosa e ávida de prazeres – Admira também que o *Correio da Tarde* já se tenha esquecido que há bem poucos meses sustentamos com ele uma polémica sobre esse assunto, onde tivemos ocasião de explanar largamente nossas idéias. Sempre que se oferece ocasião, não temos cessado de profligar esse abuso; a opinião que sustentamos não é particularmente do Sr. D. Manoel, nem nossa, nem de outro qualquer; é de todos que pensam seriamente sobre os negócios do país; não somos portanto eco da opinião deste ou daquele; somos assim eco da opinião pública.

Com o intuito de provar que o teatro lírico italiano é uma necessidade pública entre nós, o contemporâneo opõe-nos as palavras de alguns escritores notáveis, e os uso (*sic*) das nações civilizadas que auxiliam o canto com grossas somas.

Não entraremos em largos desenvolvimentos sobre esse ponto, porque não queremos repisar o que já amplamente se tem dito sobre isso, e julgamos que o publico a esse respeito já tem de há muito formado o seu juízo.

Não deixaremos contudo de fazer algum reparo sobre uma citação feita pelo contemporâneo. “Os teatros, – diz ele, fundado na autoridade desses escritores notáveis, – interessam a arte literária, pelas produções que inspiram e vivificam, à indústria pelas empresas que alimentam, à política pelos sentimentos que fazem nascer ou que desenvolvem. Enquanto a multidão corre a procurar aí a distração, eles oferecem um objeto de graves meditações ao legislador e ao homem de estado.”

Consideradas em sua generalidade, sem atender-se á circunstâncias de tempo, nem lugar, nem a outras muitas circunstâncias de outra ordem, essas proposições podem-se aceitar como verdades.

Mas apliquem-se elas ao teatro lírico italiano no Brasil, isto é, da Corte do Brasil, as cousas mudam inteiramente de figura.

Quem com efeito ousará dizer que com a existência de um teatro lírico italiano n Rio de Janeiro, esses grandes resultados de que falam esses escritores, se tem obtido ou se poderá obter?

Que vida, que inspiração pode dar á arte literária no Brasil a existência desse teatro, onde se canta em uma língua estranha, e cujo acesso, em razão das grandes despesas que exige, só é concebido a um pequeno número de freqüentadores efetivos? Pelo contrario, não tem ele contribuído poderosamente para matar entre nós o desenvolvimento a arte dramática, fazendo uma terrível concorrência a outros estabelecimentos teatrais, absorvendo em si todos os recursos pela alta proteção de que goza, e impondo-se á vaidade da Corte como o único espetáculo digno de ser freqüentado pela sociedade de bom tom? Não é esse teatro e seus apaixonados que procuram fazer crer que a língua portuguesa não é cantável, e se tem esforçado por fazer abortar a nascente instituição da opera nacional?

“Os teatros interessam á indústria pelas empresas que alimentam.” Este pensamento aplicado ao nosso teatro lírico parece uma irrisão.

Que indústria alimenta entre nós esse teatro? Pelo contrario, ele não faz mais que absorver a substancia que deveria ir vivificar e dar incremento ás indústrias tão atrasadas do país, mormente a agrícola.

A não se considerar a própria empresa lírica como uma especulação industrial, não sabemos que outra indústria fomenta esse teatro, se não essa imoral agiotagem da venda dos bilhetes, feitos pelos cambistas, e outros que não são cambistas, e outras especulações vergonhosas, e o luxo ruinoso das famílias.

Quanto ao modo, porque o teatro lírico interessa á política entre nós, entendemos que não pode ser senão por meio dessa generosidade que o canto italiano inspira aos nossos legisladores, e que os faz descerrar com tanta prodigalidade os cordões da bolsa pública em favor daquele teatro.

Concessão de loterias e mais loterias, eis também seguramente o assunto de graves meditações, que o teatro lírico tem oferecido aos nossos legisladores, e homens de estado. Fora disso não sabemos que ele lhes tenha inspirado grandes

idéias, nem elevados pensamentos. Quanto a nós, não damos muito por esses estadistas que se vão inspirar no teatro lírico e nos salões do luxo: julgamos que pelo estudo acurado do país em si mesmo, e de necessidades, pondo-se em contato com o povo, ouvindo suas queixas, vendo por seus próprios olhos os sofrimentos deles, os nossos estadistas teriam muito mais felizes inspirações, do que aí nesses teatro, engolfados em uma atmosfera de perfumes e harmonia.

E talvez – quem sabe? – a política tenha andado ultimamente á matroca em nosso país porque os nossos homens de Estado em grande parte são formados na escola do teatro lírico. É mais um mal, devido á maléfica influência daquele teatro.

Diz o contemporâneo, que é inexato o que dissemos, quando avançamos que o *Correio da Tarde* é em grande parte sustentado pela empresa lírica, como seu órgão, e meio poderoso de obter favores dos poderes do estado, e diz que com isso rogamos uma calúnia ao gerente do teatro lírico, e lançamos uma injúria no proprietário do *Correio da Tarde*. Entretanto em outro lugar diz, que quando fosse exato, que o *Correio da Tarde* pertencesse á empresa lírica, para defender seus interesses, nenhum mal nisso haveria, quando a maioria dos sócios assim o resolvesse. Portanto se nisso não haveria mal, como diz o contemporâneo, em nossas palavras não podia haver calúnia, nem injúria.

Entretanto a voz pública, fundada em indícios mui veementes, denuncia a existência de uma liga íntima e mui estreita entre as duas entidades e diz que o *Correio da Tarde* é hoje um acessório da empresa lírica. A propriedade daquela folha passou do gerente do teatro lírico para os Srs. Pinto e Veja, um fornecedor, outro regente da orquestra lírica. O *Correio da Tarde* tem constantemente defendido com calor os interesses desse teatro. Tudo isso induz a crer que é bem fundada a opinião do público a esse respeito.

Não voltaremos mais a esta questão do teatro lírico; porque já se acha amplamente elucidada e já vencida na opinião pública. Além disso não se tendo votado o aumento de loterias no senado, graças aos esforços do Sr. D. Manoel, essa discussão fica adiada para quando reviver esses projeto de loterias o qual fazemos votos para que fique eternamente sepultado debaixo de uma nem pesada lápida.

ANEXO H.1 – TEXTO POSSIVELMENTE ESCRITO POR BERNARDO GUIMARÃES

O Sr. padre Corrêa e a Crítica

Li com interesse dous artigos, publicados na parte literária da – *Atualidade*, a respeito das sátiras e epigramas do Sr. padre Corrêa, porque entendo que o gosto entre nós em matéria de literatura vai-se pervertendo de uma modo lastimoso, e que é preciso, que a crítica imparcial e severa se erga entre nós, e vá formando o espírito público, que até aqui só tem achado para guia-lo alguns artigos de encomenda nas gazetas, que costumam elogiar a todo mundo, que se apresenta em público com um volume na mão.

Na censura daquelas sátiras epigramas, posto que achasse o estilo por demais cru e desapiedado, folguei contudo de ver, que já nos vamos acostumando a não ter diferenças para com os escritos da mediocridade, sobre os quais Horácio lavra esta inexorável sentença de condenação

Non dii, non homines, non concessêre columnae

O que há de estranho na resposta, que pelo, *Correio Mercantil* deu o autor das sátiras, é a audácia, com que ele se coloca em paralelo com Tolentino, que até aqui, como Molière e Lafontaine, ainda não achou imitadores. O Sr. padre Corrêa poderá ter em ponto maior e mais vivo algumas leves manchas, que se notam no estilo daquele engraçado e original escritor, mas está bem longe de possuir nenhuma de suas qualidades. A precisão, aticismo e sobriedade do estilo, a picante originalidade do conceito, o torneio engenhoso, com que sabe dar um ar de encantadora novidade a pensamentos bem comuns, e sobretudo aquele tom de ingênua malícia, se assim me posso explicar, que domina em todas as suas sátiras, e com que fere de um modo tão delicado, que faz sorrir até as suas próprias vítimas, onde os deparareis nas sátiras e epigramas do Sr. padre Corrêa? Em parte alguma; há tanta distância entre o mestre de retórica de Barbacena e o de Lisboa, quanta há entre Molière e qualquer gaiato de aldeia.

Entretanto existem entre nós alguns talentos, que poderiam bem fazer reviver o brilho de nossas letras, tão ofuscado a tempos a esta parte: mas esses de ordinário não são os mais pressurosos em se inculcarem ao público com um chuveiro de volumes, como Scudery de quem diz Boileau:

*Bienhereux Scudery, dont la fertile plume
Entasse chaque année volume sur volume:*

Esses pelo contrário se encolhem como as modestas violetas, apenas afagando com seus perfumes aqueles, que se lhes avizinham. Assim por exemplo conheço eu um padre de Minas que como o Sr. padre Corrêa, costuma dar-se, além de outros gêneros de poesias, também ao gênero satírico, e ao qual, se á alguém é possível fazer ressuscitar entre nós o estilo de Nicolau Tolentino, a ninguém com mais justiça do que a ele cabe essa glória. Eis aqui uma de suas composições a qual peço, que me digas se não a julgaríeis saída da própria lavra daquele engenhoso poeta. É dirigida a uma velha pretensiosa, que mandara flores ao autor:

Basta, mulher, de ilusão;
Teu rosto velho e desfeito
Só merece compaixão;
Inspirar pode respeito,
Mas amor... não pode, não.

Prudência de velha fina
Assenta e muito me agrada
Na mulher moça e ladina;
Mas nunca em velha enrugada
Louco amor de uma menina.

Olha, se a língua malvada
Perceber nesta cidade
Tais brincos de criança
Nos restos da antiguidade,
Tu morres de caçoada.

É belo em tempo de inverno
Ver uma vargem florida;
Mas ver um dragão tão terno
No triste inverno da vida...
Não se atura nem inferno.

Aborrece a humanidade,
Mas regala a muita gente
Sobre as cãs da velha idade
Ver pulando doidamente
Folias da mocidade.

Eu que sempre retirado,
Sem ter amor, sem ter graça,

Vivo sempre desprezado,
Inda para mais desgraça
Sou mártir do teu agrado.

Amante que é desprezado
Chora e geme em soledade;
Mas eu lamento o meu fado
Porque tenho a infelicidade (*sic*)
De ser hoje o teu amado.

Fiz mal, fui bem temerário
Em receber tuas flores,
Mas enfim como vigário
Em paga dos teus favores
Vou mandar-te um bom rosário.

Fonte: **A Atualidade**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1859, p. 2.

ANEXO H.2 – TEXTO DISPERSO POSSIVELMENTE ATRIBUÍDO A BERNARDO GUIMARÃES

A alma e a besta

Xavier de Maistre consigna em sua preciosa obra – *A viagem em redor de meu quarto* – uma observação psicológica, de que faz largas e interessantes aplicações no desenvolvimento de suas idéias.

O homem é em todos os passos de sua vida sucessivamente regido por dous princípios contraditórios, que vivem em eterna luta. As vezes um deles parece triunfar e dominar absolutamente; mas eis que de improviso surge o outro, invade o espírito e faz emudecer tão completamente ao seu antagonista, que mesmo não lhe consente ficar dele memória.

Ao primeiro de Maistre denomina – *alma*; ao segundo – *besta*; como porém a repetição deste nome poderá ferir a delicadeza de ouvidos áticos, o humorístico escritor substituiu-o pelo demonstrativo – *outra*.

A alma é o princípio nobre, desisteressido (*sic*), dever na frase dos filósofos, bem na linguagem do Evangelho, causa sublime que nas relações privadas determina a prática dessas virtudes que acham a aprovação da consciência humana em todos os tempos e em todas latitudes, e que no mundo político opera esses prodígios de dedicação e sacrifícios, que, feitos em prol da pátria excitam a admiração até dos povos selvagens.

A *besta*, – a *outra* simboliza o princípio de Epicuro: é a síntese das indignações grosseiras do homem, representa a carne com todas as suas tendências sensuais. Quando ela predomina, a idéia do dever oblitera-se, a honra torna-se uma palavra irônica, a dignidade humana um anacronismo; então o homem, essa criatura feita á imagem de Deus, converte-se em fera bruta, que entregue exclusivamente ao império dos instintos materiais, retouça no lodo dos vícios, como, bebe, e dorme esquecido de sua origem divina. Para o homem em tal estado o primeiro móvel de suas ações é o gozo material; o último de seus votos é ainda o gozo material.

Xavier de Maistre estudou apenas o influxo dos dous princípios no indivíduo; mas assim como a vida do homem é entrecortada pelo domínio, ora de um ora de outro; assim também na vida das nações há períodos brilhantes, em que a força atuante é a alma, e outros, tristes, sinistros, em que a *besta* reina soberanamente.

Não é de mister pedir a confirmação desta verdade á história das antigas nacionalidades do velho mundo. O império do Brasil data de ontem, e no curtíssimo período de sua existência política já oferece vivos exemplos do domínio de um e outro princípio.

De 1822 até 1840 predominou no espírito do país a *alma*, o princípio nobre.

É de nossa história o período das grandes dedicações, do patriotismo, das virtudes cívicas; é a época heróica.

A constituinte falando diante de um poder impaciente, susceptível e irascível uma linguagem enérgica, independente e forte porque era a voz da nação; a legislatura de 1826 a 1830, advogando com uma constância e coragem antigas a causa do país, regularizando as finanças, organizando tribunais, formulando códigos e pugnando heroicamente pela liberdade política; o povo reunido no campo de Santa Anna em 1831, e representando uma dessas cenas grandiosas e majestosas em que ele exerce por si e diretamente a soberania; a câmara dos deputados assumindo a direção suprema do país e salvando-o de perigoso eminentes; Feijó abdicando o poder com a rigidez de espartano e com [...] dos melhores tempos da república: são os pontos culminantes desse glorioso lapso de tempo, em que a *alma* infiltrando-se por todas as camadas da sociedade, vivificou-a e iluminou-a com seus raios divinos.

O princípio imaterial, porém, já tinha imperado por muitos anos; era chegada a vez da *besta*. De 1840 por diante, ou governassem liberais, ou saquaremas ou prevalecesse o célebre sistema da conciliação, quem em fundo reinou e tem reinado é decididamente a *outra*.

E com efeito o período que se estende desde aquele marco ate os dias de hoje, tem sido assinalado pelo desprezo e esquecimento da dignidade humana e pela invasão crescente se princípio sensual e grosseiro.

Os caracteres antigos, as grandes virtudes cívicas, as nobres dedicações pela causa da pátria foram condenados como dogmas de um culto reprovado. A honrada pobreza dos venerandos cidadãos da antiguidade foi tida como a mais cruel das humanas desventuras: Lentullo com seus magníficos palácios, com sua

maravilhosa opulência, com seus homéricos jantares, com suas concubinas, tornou-se o ideal da suprema felicidade neste mundo.

Durante o decurso do período aludido o mau princípio tem atuado com indômita energia em todos os pontos da sociedade brasileira.

A idéia do dever foi substituída pelo sentimento do *gozo material*. Os sonhos do glória se esvaíram diante do cálculo frio do interesse.

A mais fervente aspiração de hoje é o *gozo material*; o ouro e o dinheiro, o centro para onde convergem todos os esforços.

O dinheiro é a síntese mais vasta de todos os gozos materiais; ele pois, pela fora da lógica tornou-se o Deus da época.

A *besta* levou seu sinistro inflexo a toda a máquina política.

A carreira política, que outrora atraía a flor da inteligência brasileira pelo brilho da glória, tornou-se uma exploração comercial. Na extrema dela lá está acenando, não os louros da coroa cívica, mas o *gozo material*.

Nas altas posições de estado ninguém viu mais o prêmio dos serviços, da virtude e do saber; todos enxergaram e enxergam nelas unicamente os bons ordenados e as boas graças que se traduzem por milagres de uma nova alquimia em gozos materiais.

Até o impassível poder judiciário enamorou-se da *outra*. A balança da justiça em vez de ponderar a razão e o direito pesou e pesa o ouro.

É finalmente a *besta* quem faz as eleições e empunha o cetro de legislador.

A *besta* reina soberanamente. Para o princípio imaterial o esquecimento, a [...] culto fervoroso e sincero; a dedicação, o esforço, todas as horas, todos os momentos da vida.

Triste país, triste geração!

Fonte: **A Atualidade**. Rio de Janeiro, 28 já. 1860, p. 3.

ANEXO H.3 – TEXTO INFORMATIVO A RESPEITO DA OBRA DE BERNARDO GUIMARÃES

Parte Literária

No *Echo du Brésil*, folha francesa, habilmente redigida, e de grande critério, que se publica semanalmente nesta Corte, tivemos o prazer de deparar com o seguinte favorável juízo a respeito do nosso distinto poeta o Sr. Dr. Bernardo Guimarães:

“É crença nossa, e temos dito muitas vezes, que se a natureza é rica neste solo do Brasil, a inteligência e sensibilidade do homem não o são menos. – Sem isso a obra de Deus teria sido incompleta. Há ação e reação constante entre a alma humana e as circunstâncias exteriores, somos essencialmente os filhos do país, em que nascemos, *filhos da terra*, como vulgarmente diz a gente do povo.

É justamente essa identificação do homem com o país, que sempre desejamos. – Todas essas vozes do ar, da floresta, do oceano, todos esses esplendores e magnificências não devem perder-se no espaço. – Cumpre, que façam vibrar o coração do homem, do poeta; no meio de todas essas vozes, de todos esses mistérios da natureza, temos precisão da voz humana, das de todos esses mistérios do pensamento.

Temos sempre desejado poetas *filhos da terra*. Quando vos leio, meus senhores, procuro o esplendor de vossos céus, os aromas de vossas selvas, ou o gorjeio de vossas aves, todas essas harmonias novas, que me são desconhecidas. – cai-me o livro das mãos, se nele só deparo com idéias de todos os tempos e de todos os países. Nesse caso francamente vos declaro, que prefiro mil vezes Homero e Pindaro, Virgílio e Horácio, Dante e o Tasso, Schiller e Goethe, Milton e Pope, Victor Hugo e Lamartine; vossa inspiração cheira-me então ao murrão da vela, e a poeira dos velhos *in-folio*. – Que é da vossa força viva?

Graças a Deus começamos a possuir poetas diretamente inspirados pela natureza, e, sem fazer injustiça a ninguém, citaremos em primeiro lugar Gonçalves Dias. Foi ele o primeiro, que abriu por assim dizer a escola nacional, que deve um dia libertar-nos dos imitadores e plagiários.

Acabamos de ler em muitos jornais brasileiros uma peça do Sr. Bernardo Joaquim da Silva Guimarães intitulada – *O balão (sic)*. O que mais nos admirou nessa obra é a finura e graça da crítica, os engenhosos desenvolvimentos, que o autor soube dar a um assunto tão pouco poético em si mesmo, e, quanto em nós cabe julgá-lo, a riqueza e elegância do estilo.

Essa leitura induziu-nos a procurar conhecer melhor o poeta.

É então, que tivemos entre mãos uma brochura, que tem por título – *Cantos da solidão*.

Felicitemo-nos por ter reconhecido nesses cantos as qualidades, que em nosso entender constituem o verdadeiro poeta. Percorrendo essas páginas, sentimo-nos tocados, a emoção do poeta nos penetra, há calor, vida. – O Sr. Guimarães tem alguma coisa de novo a dizer-nos; ele fala do Brasil. Inspira-se do passado, lança um olhar sobre o futuro de sua pátria. Seu estilo é cheio de imagens ricas e justas. O poeta maneja com facilidade pouco comum todos os recursos de sua bela língua. Parece-nos sobre tudo merecer atenção, entre outras coisas, a *Dedicatória ao Sr. Antonio Felisberto Nogueira* (p.7) *O Ermo* (p.37) – *O Devanear do sceptico (sic)* – (p.47) *No meu aniversário* (p. 47) *Visita a sepultura de meu irmão*. – (p.60) *À sepultura de um escravo* (p.60) – *O destino do vate* (p.68).

Essa ultima peça particularmente nos interessou, não só pelo seu mérito real, mas também porque é consagrada à memória de nosso antigo amigo Antonio Francisco Dutra Mello, uma das mais nobres criaturas, que tem passado por este vale de lágrimas. Dutra Mello morreu na idade de 22 anos; era membro do Instituto Histórico. Ninguém melhor que ele sabia o latim, o português, o francês, o inglês, as matemáticas, a história, a geografia. Começara a aprender o grego consigo só. – Publicou diversas composições poéticas, em que se revelam a mais pura e viva sensibilidade, e certo espírito de nativa originalidade, que lhe deviam assegurar o primeiro lugar, se sua débil constituição não tivesse sucumbido a seus numerosos trabalhos.

Convidamos o Sr. Guimarães a perseverar na carreira. O que dele temos lido, permiti-nos predizer-lhe um brilhante futuro.