

DIADORIM

17
VOLUME 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Diretor Adjunto de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-diretor

Prof. Dr. Pedro Paulo G. Ferreira Catharina

Coordenador do Programa de Letras Vernáculas

Profa. Dra. Angela Beatriz de Carvalho Faria

Substituto Eventual do Coordenador

Prof. Dr. João Antônio de Moraes

Comissão Deliberativa

Representantes Docentes

Língua Portuguesa

Profa. Dra. Regina Souza Gomes

Prof. Dr. Carlos Alexandre Victorio Gonçalves

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira (suplente)

Literatura Brasileira

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (suplente)

Literaturas Portuguesa e Africanas

Profa. Dra. Mônica do Nascimento Figueiredo

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Profa. Dra. Teresa Cerdeira (suplente de Literatura Portuguesa)

Profa. Dra. Luci Pereira Ruas (suplente de Literatura Africana)

Representantes Discentes

Louise Bastos Corrêa (Doutoranda em Literatura Brasileira)

Victor Augusto Corrêa Azevedo (Doutorando em Língua Portuguesa)

Secretaria do Programa de Pós-Graduação

Maria Goretti Mello, Renato Martins e Elizângela Campos

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki

Vice-Diretor

Profa. Dra. Cláudia Fátima Moraes Martins

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação

Profa. Dra. Cláudia Fátima Moraes Martins

Diretor Adjunto de Cultura e Extensão

Prof. Dra. Karen Sampaio

Diretor Adjunto de Administração e Finanças

Luis Ricardo de Almeida Queiroz

Coordenação de Infraestrutura Acadêmica

Prof. Dra. Christine Nicolaides

Coordenação de Intercâmbio e Internacionalização

Prof. Dra. Danúsia Torres

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

Decania do Centro de Letras e Artes

Decana: Profa. Dra. Flora de Paoli Faria

Vice: Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan

Reitor:

Prof. Dr. Roberto Leher

Vice-reitor:

Profa. Dra. Denise Nascimento

Sobre o volume

Literaturas

Comissão Editorial:

Profa. Dra. Violeta Virginia Rodrigues (Editor)

Profa. Dra. Marcia dos Santos Machado Vieira

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira

Organizadores: Prof. Dr. Marcus Salgado

Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior

Design e Diagramação

Helena Gomes Freire

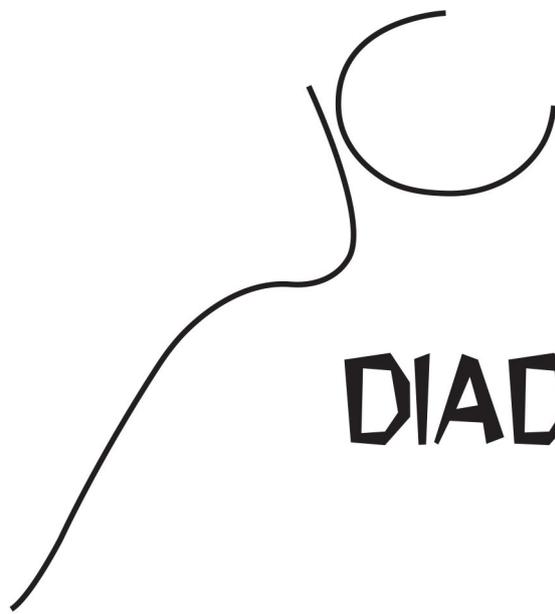
Rafael Laplace | IGEAD

Endereço eletrônico: <http://www.igead.com.br>

Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários - N.17v2(2015) - Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

Semestral.

ISSN: 1980-2552.



DIADORIM

17
VOLUME 2

Sumário

Nota Editorial

Nota Editorial: Volume 17 número 1

Gilberto Araújo e Marcus Rogério Salgado

Artigos

Nota preliminar sobre as origens e os desdobramentos da historiografia da literatura portuguesa (p.12-19)

Roberto Acízelo de Souza

No romance urbano de José de Alencar, os “perfis de mulheres” e a tensão entre os impulsos de realismo e romantismo (p.20-27)

Alcmeno Bastos

Herança romântica no teatro de França Júnior (p.28-35)

Wagner Coriolano de Abreu

Povo e cultura popular: Memórias de um sargento de milícias (p.36-48)

Cilaine Alves Cunha

Álvares de Azevedo - Ariel e Caliban: Uma tentativa do dualismo à unicidade (p.49-65)

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

O nascimento do romantismo em Portugal (p.66-82)

Emanuel Guerreiro

Poesia e renúncia: Para uma leitura ginocrítica de dois poemas de Maria Browne (p.83-94)

Lina Arao e Henrique Marques Samyn

A sombra de Eros: A poética de Nuno Júdice entre o amor e o irreal (p. 95-113)

Rodolfo Pereira Passos

Regionalidade e gênero social em Simões Lopes Neto: A caracterização do feminino enquanto concepção do espaço regional (p. 114-128)

Salete Rosa Pezzi dos Santos e Karen Gomes da Rocha



NOTA EDITORIAL

Gilberto Araújo e Marcus Rogério Salgado

O volume 17 da revista *Diadorim* – Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, compõe-se de nove artigos que versam, majoritariamente, sobre o Romantismo nas literaturas de língua portuguesa, em seus mais variados gêneros (poesia, ficção, crítica, tradução e teatro). O objetivo geral do volume é fornecer um mapeamento, no âmbito dos estudos históricos, das mais recentes investigações desenvolvidas sobre tal objeto e sob tal foco.

Embora haja contribuições em regime de fluxo contínuo, a ênfase no legado romântico não é aleatória, obedecendo a um imperativo cronológico: em 2015, comemorou-se o sesquicentário da publicação em livro de *Iracema*, obra fundamental na definição da estética romântica no Brasil oitocentista. A presente edição da *Diadorim* insere-se no quadro mais amplo de avaliação do legado romântico deflagrado pela obra alencarina.

No processo de seleção dos artigos a comporem a pauta deste número – todos eles analisados de forma criteriosa por pareceristas *ad hoc* atuantes em programas de pós-graduação em diversas instituições de ensino superior do país –, privilegiamos os textos em que é patente a originalidade na abordagem do tema. Os textos foram escritos por pesquisadores das áreas de Literatura Brasileira e de Literatura Portuguesa de universidades situadas no Brasil e no exterior (pois este número contém a colaboração de pesquisador da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve). Ao aforarmos investigações que postulam novas reflexões ou perspectivas para o tema, o resultado final é um conjunto em que o requisito de originalidade une-se ao rigor analítico, propondo aportes significativos para a fortuna crítica do Romantismo e ampliando o foco de investigação no âmbito dos estudos históricos.

O volume abre com “Nota preliminar sobre as origens e os desdobramentos da historiografia da literatura portuguesa”, do Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza (UERJ/CNPq/Faperj). Nesse artigo, o conceituado especialista em historiografia literária descreve o processo de constituição e consolidação da historiografia da literatura portuguesa no século XIX, com notícia tanto de seus antecedentes nos séculos XVII e XVIII quanto de seus desdobramentos no XX e no XXI. É importante destacar como o artigo focaliza trabalhos dedicados à historiografia literária portuguesa, publicados ou em processo de publicação a partir da última década do século passado, que rompem com os esquemas tradicionais da disciplina, fazendo com que, num ambiente acadêmico refratário à história literária, novos projetos historiográficos se proponham não apenas

à clonagem do historicismo oitocentista, mas trazer ao prosaício a diferença revitalizadora da prática historiográfica.

A seguir, em “No romance urbano de José de Alencar, os ‘perfis de mulheres’ e a tensão entre os impulsos de realismo e romantismo”, o Prof. Dr. Alcmeno Bastos (UFRJ), autor de recente obra sobre José de Alencar – *Alencar: o combatente das letras* –, oferece um estudo sobre a tensão entre os impulsos românticos e realistas no romance urbano de José de Alencar. Como destaca o autor, o romancista Alencar estreia com uma narrativa de ambientação urbana (*Cinco minutos*) e encerra sua trajetória com outro romance urbano (*Encarnação*), pelo que se percebe a necessidade de um estudo que dê conta da representação da vida social urbana na obra do autor cearense. Em parte representativa da obra alencarina, a paisagem e o espaço social são constituídos pela Corte do Segundo Império, onde ele mesmo, José de Alencar, desempenhou papéis de proa, não apenas no campo da literatura, como também no jornalismo, no teatro, no direito e na política.

O pesquisador Prof. Dr. Wagner Coriolano de Abreu (Universidade de Caxias do Sul) estuda, em “Herança romântica no teatro de França Júnior”, a persistência de traços românticos no teatro do dramaturgo carioca França Júnior, situado no momento de transição para o Realismo, com particular ênfase sobre a peça *Meia hora de cinismo*. Como frisa o autor, o estudo do teatro de França Júnior possibilita rever um problema recorrente na história da literatura, entendida como ordenamento de material e linear organizado por um paradigma autoral que estabelece valores a partir de um encadeamento esquemático entre vida e obra. Nesse diapasão, o artigo propõe um reposicionamento da obra de França Júnior perante a crítica do passado e uma releitura de sua contribuição ao teatro brasileiro do século XIX.

Em “Povo e cultura popular: *Memórias de um sargento de milícias*”, a Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha (Universidade de São Paulo) investiga na obra de Manuel Antônio de Almeida a índole crítica capaz de revisar idiossincrasias do Romantismo ortodoxo, propondo uma compreensão plural da cultura brasileira, postura que, em certa medida, questiona a unidade exclusivista que o conceito de povo assumiu em boa parte da ficção romântica. Para tanto, a autora examina as posturas judicativas do narrador, explícitas ou oblíquas, em relação a práticas sociais, religiosas e artísticas vigentes no Brasil entre 1808 e 1852, data de publicação do romance.

Em “Álvares de Azevedo: Ariel e Caliban”, Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães (Universidade Federal de Uberlândia) propõe uma leitura de Álvares de Azevedo, com ênfase tanto no contexto histórico-social quanto no conceito de indivíduo, investigando, em *Lira dos vinte anos*, a presença de paradoxos românticos voltados ao restabelecimento da unidade perdida. Em sendo o platonismo um dos horizontes filosóficos do romantismo, verificar-se-á no movimento o renascer do mito do andrógino, em sua condição de ser híbrido, completo e perfeito. Imortal, em sua *autopoiesis*, padece, contudo, do trauma de sua cisão, que acarreta a nostalgia da unidade primeira e perdida. A autora procede ainda à revisão bibliográfica da fortuna crítica de Álvares de Azevedo.

Em “O nascimento do Romantismo em Portugal”, o Prof. Emanuel Guerreiro (Universidade do Algarve) procura analisar as origens do movimento romântico em Portugal, com destaque para o papel inovador de Almeida Garrett e Alexandre Herculano e para o contexto histórico-político que, no início do século XIX, motivou uma nova produção literária. Também avalia como, nas décadas de 1840 e 50, a degenerescência do ideal romântico, com os poetas ultrarromânticos

à sombra de António Feliciano de Castilho, fez levantar a voz de uma geração combativa, com relevo para Antero de Quental, que afirma uma sensibilidade moderna, aliando poesia e filosofia e fazendo da arte experiência do absoluto.

A Profa. Dra. Lina Arao (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e o Prof. Dr. Henrique Marques Samyn (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), em “Poesia e renúncia: para uma leitura ginocrítica de dois poemas de Maria Browne” visam a uma leitura de dois poemas da escritora portuguesa Maria Browne (1797-1861): “O suspiro” e “Desengano”, ambos de *Virações da madrugada* (1854). Defendem os articulistas que uma interpretação informada pela ginocrítica pode oferecer novas percepções sobre a apropriação de *topoi* e imagens românticos por uma poetisa no âmbito da tradição patriarcal. Como ressaltam os autores, em decorrência do permanente estado de constrição social a que eram submetidas as poetisas oitocentistas, as mesmas eram forçadas, por vezes, a optar por um jogo de velamento de aspectos concernentes a suas subjetividades.

O Prof. Rodolfo Pereira Passos (Unesp), em “A sombra de Eros: a poética de Nuno Júdice entre o amor e o irreal”, objetiva analisar as relações intertextuais existentes na obra poética do autor português no tocante a uma vertente literária romântica. Dentro desse prisma, abordam a revisitación do escritor aos poetas do Romantismo alemão, como Hölderlin, e do Romantismo português, como Camilo Castelo Branco. A questão da intertextualidade é marcante na obra judiciana e essa retomada não pode ser vista de forma gratuita, pois evidencia uma atitude de juízo crítico sobre a tradição cultural, desconstruindo não apenas modelos de criação literária, mas, sobretudo, de pensamento. Vale lembrar que Júdice desenvolveu obra como poeta e como crítico, respondendo, portanto, na práxis ao anseio proposto pelos românticos de uma fusão entre palavra poética e palavra pensante.

Finalmente, em “Regionalidade e gênero social em Simões Lopes Neto”, a Profa. Dra. Salette Rosa Pezzi dos Santos (Universidade de Caxias do Sul) e Karen Gomes da Rocha (Universidade de Caxias do Sul) estudam a concepção de “terra natal” nos *Contos gauchescos*, avaliando em que medida essa visão de mundo forja um estereótipo gaúcho, portador de características infensas ao estrangeiro, ao brasileiro e ao feminino. Partindo da análise específica de alguns contos, em especial “O negro Bonifácio”, as autoras investigam ainda a representação do gênero social, construída sob a perspectiva de narradores e personagens oriundos daquele universo gaúcho e masculino.

Os organizadores e os autores convidam o leitor a apreciar as perspectivas teóricas e críticas contempladas ou delineadas pelos nove artigos ora reunidos. As colaborações aqui oferecidas pelos pesquisadores de instituições no Brasil e em Portugal representam colaborações significativas para as investigações sobre o eixo temático da revista, constituindo-se, em muitos casos, avanços em relação ao processo de produção de conhecimento envolvido nas pesquisas em Estudos Literários que têm por foco o romantismo – movimento decisivo na vida literária e cultural do universo lusófono.

Com o breve repasse do conteúdo dos artigos que compõem este número, o leitor terá possivelmente constatado a ênfase na configuração plural e diversificada do movimento romântico. Seja no retorno a nomes consagrados do cânone ocidental (Álvares de Azevedo, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida) ou no resgate de autores hoje menos divulgados (França Júnior, Maria Browne), os estudos enfeixados neste número de *Diadorim* – Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal

do Rio de Janeiro comprovam a necessidade de reavaliação crítica do legado romântico, considerado ponto de clivagem na maioria das literaturas ocidentais, com destaque, neste número, para a alemã, a francesa, a portuguesa e a brasileira. Os estudos apresentados desdobram suas perspectivas a partir de visadas teóricas múltiplas, que cobrem desde a análise estritamente diacrônica (seja das condições materiais de produção e recepção dos textos ou das relações do mesmo com a vida social e os quadros históricos) até estudos de poética comparada em quadrante sincrônico. Prova disso é a presença na revista de estudos voltados a contextos anteriores e posteriores ao Romantismo, comprovando que o movimento constitui um horizonte, endossado ou refutado, para a literatura contemporânea (Nuno Júdice) e mesmo para complexos estéticos que o precederam, à moda do Pierre Menard de Jorge Luís Borges.



NOTA PRELIMINAR SOBRE AS ORIGENS E OS DESDOBRAMENTOS DA HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA PORTUGUESA^{1*}

Roberto Acízelo de Souza²

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p12

RESUMO:

Descreve-se o processo de constituição e consolidação da historiografia da literatura portuguesa no século XIX, com notícia tanto de seus antecedentes nos séculos XVII e XVIII quanto de seus desdobramentos no XX e no XXI.

PALAVRAS-CHAVE: historicismo; século XIX; nação; nacionalidade

ABSTRACT:

It is described the process that led to the constitution and consolidation of the Portuguese literature historiography in the 19th century, together with a brief on its antecedents in the 17th and 18th centuries, as well as on its extensions in the 20th and 21st centuries.

KEYWORDS: historicism; 19th century; nation; nationality

1

Analogamente ao que se passou em outros países da Europa e da América, a historiografia literária nacional portuguesa, no formato moderno de narrativa generalista orientada etiológica e teleologicamente, se constitui e se consolida no século XIX, com antecedentes nos séculos XVII e XVIII.

Nosso propósito aqui é esboçar uma reconstituição sintética do itinerário que conduziu das primeiras tentativas a produtos mais acabados, descrevendo seus marcos principais e suas suces-

1 * Versão revisada e atualizada de ensaio publicado em: *Navegações*: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS; Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa (CLEPUL), v. 2, n. 1, p. 44-48, jan./jun. 2009.

2 Professor Titular de Literatura Brasileira – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

sivas etapas. Nada pretendemos além de uma apresentação concisa das obras e autores integrantes do processo, como primeira providência para um futuro aprofundamento crítico e analítico da questão.

2

No século XVII, não existe ainda a ideia de uma história literária panorâmica, situação que, de resto, como se sabe, não é privativa de Portugal. Assim, no espaço lusitano, o que mais se aproxima desse gênero de estudos encontra-se nas biografias isoladas de autores específicos: a de Camões, por Pedro Mariz, e a de Sá de Miranda, por Gonçalo Coutinho; as de Camões, João de Barros e Diogo do Couto, por Manuel Severim de Farias; a de D. Francisco de Portugal, por Francisco Luís de Vasconcelos (cf. Salgado Júnior, 1973, p. 394-395).

Outra espécie de produção integrante dessa por assim dizer proto-historiografia literária setecentista consiste em simples listagens de escritores e suas respectivas obras, acompanhados de considerações críticas sumárias. Representa essa modalidade o *Theatrum lusitaniae litterarium sive Bibliotheca scriptorum omnium lusitanorum*, que permaneceu inédito em livro; representam-na também o *Elogio dos poetas lusitanos*, de Jacinto Cordeiro, bem como passagens das *Cartas familiares* e do *Hospital das letras*, de Francisco Manuel de Melo, e das *Flores de España*, de Antônio de Sousa Macedo (cf. *ibid.*, p. 394-395).

3

Nos século XVIII, a grandiosa *Biblioteca lusitana*, de Diogo Barbosa Machado, constitui a principal referência entre os antecedentes da história literária propriamente dita. Obra de igreja – digamos assim –, sua elaboração e publicação se arrastou ao longo de 18 anos, com intervalos mais ou menos longos entre os sucessivos quatro volumes, publicados respectivamente em 1741, 1747, 1752 e 1759. Inicia-se com uma carta ao rei, encomiástica e retórica, como era de rigor na época, a que se segue um prólogo em que o abade Barbosa caracteriza o gênero biblioteca e traça-lhe a história. O texto em si consiste em verbetes sobre escritores, dispostos em ordem alfabética e de extensão muito variada, porém de estrutura homogênea: biografia sintética do autor seguida pela lista de suas respectivas obras, ora com apreciação crítica, ora com simples descrição dos títulos inventariados.

Na segunda metade do século e na passagem para o XIX, temos ainda outros trabalhos representativos desse despertar para a historiografia da literatura em terras portuguesas. É o caso das *Memórias para a história literária de Portugal e seus domínios: divididas em várias cartas* (1774), de João Pedro do Vale, pseudônimo de Antônio Félix Mendes (cf. Abreu, in Bolognini, 2003, p. 48), bem como o de alguns estudos integrantes das *Memórias da literatura portuguesa* publicadas pela Academia Real das Ciências de Lisboa (8 v., 1792-1814), especialmente “Memória sobre a poesia bucólica dos poetas portugueses”, de Joaquim Foyos, e “Das origens e progressos da poesia portuguesa”, de Antônio Ribeiro dos Santos (cf. *ibid.*, p. 42-43).

Por fim, mencionemos o *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva e sucessores, obra cuja publicação se inicia na segunda metade do século XIX, mas segue o modelo setecentista da *Biblioteca* do abade Barbosa, inclusive na circunstância de que, mais do que obra de igreja, demandou um tempo de construção comparável ao das antigas catedrais.

Assim, seu primeiro volume é de 1858, ao passo que o último, o vigésimo segundo, saiu em 1923, 65 anos depois, por conseguinte. Até o volume 8, de 1867, Inocêncio Francisco da Silva é seu único autor; a partir do volume 9 (1870), inicia-se a série dita “suplemento”, entrando como coautor Pedro Venceslau de Brito Aranha, devendo ainda assinalar-se que no volume 21 (1914) registra-se a participação de J. J. Gomes de Brito, e que no volume 22 atuam na revisão, além de Gomes de Brito, também Álvaro Neves.³ Refletindo o estado de coisas da época em que começa a ser publicada — meados do século XIX, como vimos —, momento em que as literaturas nacionais de Portugal e do Brasil ainda não se achavam claramente apartadas, a obra arrola autores dos dois grandes ramos da produção literária em língua portuguesa, conforme esclarece o seu subtítulo: “estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil”.

4

Somente no século XIX, conforme antecipamos, o labor historiográfico no campo da literatura portuguesa assume apresentação narrativa. É o momento de ascensão do historicismo, quando se instala uma espécie de amplo pressuposto epistemológico, segundo o qual as coisas só *são* se dispuserem de uma história, ou, em outros termos, as coisas *são* a sua história. Assim, se a literatura portuguesa existe, então possui uma história, que afinal constitui o seu próprio ser. Torna-se desse modo imperioso narrar essa história, concebida como o esforço da nacionalidade no sentido de alcançar expressão literária própria.

A história da literatura, assim, concebida sob um difuso hegelianismo, constitui uma épica do espírito. Implica correlativamente uma etiologia e uma teleologia, isto é, concretiza-se numa narrativa que tanto especula sobre as origens da cultura literária da nação — tidas por manifestações como que apenas premonitórias de um futuro a alcançar — quanto dispõe sobre a sua finalidade, o seu destino: a plena encarnação da ideia do nacional na produção literária.

No que diz respeito a Portugal, inauguram esse novo modo de construir uma imagem da literatura — moderno e romântico por excelência, e bem distinto das representações antigas e clássicas, tipificadas na retórica, na poética e nas “bibliotecas” — alguns autores estrangeiros.

O primeiro deles é o alemão Friedrich Bouterwek, cuja *História da poesia e da eloquência portuguesa* (1805) constitui o volume 4 da obra *História da poesia e da eloquência desde o fim do século XIII*, que por sua vez consta de 12 volumes publicados de 1801 a 1819.

Em seguida, vem a contribuição do suíço Simonde de Sismondi, com a seção dedicada a Portugal — a parte final do quarto e último volume — de sua obra *Sobre a literatura do meio-dia da Europa* (1813).

Fecha o ciclo desses trabalhos inaugurais devidos a estrangeiros o estudo do lusitanista francês Ferdinand Denis, intitulado *Resumo da história literária de Portugal, seguido do Resumo da história literária do Brasil*, publicado no ano de 1826.⁴

3 O *Dicionário* de Inocêncio, como se tornou conhecido, gerou duas obras derivadas: o *Aditamento ao Dicionário bibliográfico português de Inocêncio Francisco da Silva* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927), de Martinho da Fonseca, e o *Índice alfabético do Dicionário bibliográfico português de Inocêncio Francisco da Silva* (São Paulo: Departamento de Cultura / Divisão de Bibliotecas, 1938), de José Soares de Sousa.

4 Encontramos ainda sumárias referências a dois outros estrangeiros que devem figurar na relação: François Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

Nesse mesmo ano, Almeida Garrett dá início à produção nacional no campo da história literária. Sua monografia figura como introdução à antologia de poesia *Parnaso lusitano* (1826), intitulando-se “História abreviada da língua e poesia portuguesa”, título depois alterado para “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”, quando de sua integração às *Obras completas* do autor a partir da edição de 1904.

Apesar da precedência cronológica de Garrett, Francisco Freire de Carvalho reivindica pioneirismo no campo que nos ocupa, como se vê pelo título que atribuiu ao seu estudo — *Primeiro ensaio sobre história literária de Portugal* —, publicado em 1845, mas com a redação iniciada em 1814, conforme declara o autor (Carvalho, 1845, p. 3). Independentemente dessa questão de primazia de publicação, uma coisa, contudo, é certa: Freire de Carvalho é o primeiro a estender o relato até os eventos literários seus contemporâneos, uma vez que Garrett não ultrapassou o século XVIII na sua história.

À contribuição de Freire de Carvalho segue-se a de José Maria da Costa e Silva. A exemplo de Garrett, o autor não ultrapassa o século XVIII nos 10 volumes do seu *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, publicados de 1850 a 1855. A rigor, no entanto, a contribuição de Costa e Silva, segundo, aliás, indica o título da obra, constitui mais uma sucessão de biografias do que uma história literária narrativamente integrada, chegando inclusive em alguns casos a quebrar a ordem cronológica no ordenamento de seus volumes e capítulos.

Esse mesmo ano de 1850 constitui a data provável em que o brasileiro Manuel Antônio Álvares de Azevedo escreveu o seu longo ensaio “Literatura e civilização em Portugal”, publicado postumamente no primeiro volume das *Obras* do poeta, aparecido em 1853. Com ele se inaugura uma tradição de dedicadas e entusiásticas intervenções brasileiras no processo de construção da história literária de Portugal, pois, como se verá adiante, a Álvares de Azevedo, nessa trilha, seguem-se Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, Francisco Sotero dos Reis, Massaud Moisés, Segismundo Spina, Antônio Soares Amora.⁵

Na década de 1850 registra-se ainda o projeto de José Silvestre Ribeiro. Seu trabalho, entretanto, pelo menos segundo o que nos foi possível depreender a partir do prefácio do que chegou a publicar, esteve longe de alcançar o desenvolvimento planejado. Desse modo, os *Primeiros traços duma resenha da literatura portuguesa* não ultrapassaram o que seria o primeiro volume de uma série, publicado em 1853, consistindo apenas numa espécie de introdução teórica para o estudo historiográfico da literatura portuguesa.

Villemain (cf. Salgado Júnior, 1973 [1959], p. 395) e A. M. Sane, este último autor de “Introdução sobre a literatura portuguesa, com notas históricas, geográficas e literárias” (1808) (cf. Abreu, *in* Bolognini, 2003, p. 53). Assinalamos, porém, que não nos foi possível acesso a essas obras.

5 Observe-se que, ao longo dos séculos XIX e XX, a lusofilia, em matéria tanto cultural quanto política, sempre integrou o nacionalismo brasileiro, por paradoxal que isso possa parecer à primeira vista, tendo sido tão comum quanto as atitudes antilusitanas, se é que não prevaleceu sobre estas. Nesse sentido, vejam-se duas manifestações contraditórias no campo dos estudos literários, mais ou menos contemporâneas: enquanto Álvares de Azevedo, no ensaio referido, manifesta apreço e orgulho por poetas portugueses, considerando-os *nossos* e desdenhando de certo nacionalismo que pretendia expurgá-los da literatura brasileira (cf. Azevedo, 2000 [circa 1850], p. 715), Junqueira Freire, numa página de raivosa lusofobia, acusa os portugueses de terem assassinado Antônio José da Silva e Cláudio Manuel da Costa, e de terem ainda intimidado Basílio da Gama, segundo ele fundadores respectivamente da dramaturgia, da lírica e da épica brasileiras (cf. Freire, 1869 [1852], p. 49-51).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

Na sequência cronológica, após os esboços mencionados, devidos a estrangeiros, a portugueses e a um brasileiro, a historiografia literária de Portugal ganharia desenvolvimento mais extenso e minucioso na obra de dois outros brasileiros.

Assim, em 1862 o cônego fluminense Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro publicaria o *Curso elementar de literatura nacional*. Apesar do título, que, dada a nacionalidade do autor, em princípio parece indicar restrição do âmbito do livro à literatura do Brasil, na verdade a obra se ocupa com a literatura da língua portuguesa, sendo de assinalar-se, por sinal, que a literatura portuguesa ocupa espaço maior do que o reservado à brasileira. Mais tarde, em 1873, com o seu *Resumo de história literária*, o autor voltaria a contribuir para a história da literatura portuguesa, pois o segundo volume da obra é dedicado às letras da língua portuguesa, aí compreendidas, como no *Curso*, as literaturas nacionais de Portugal e do Brasil.

O outro brasileiro que na mesma década viria a inscrever-se entre os historiadores da literatura lusa é o maranhense Francisco Sotero dos Reis. A ele devemos um extenso *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, cujos cinco volumes foram sendo publicados de 1866 a 1873, e no qual, a exemplo do que se observa na obra de Pinheiro Fernandes, à literatura de Portugal se reserva espaço bem maior do que o concedido à literatura brasileira.

Um pouco depois dessas contribuições brasileiras mais desenvolvidas, Teófilo Braga, com sua extensa *História da literatura portuguesa*, viria a consolidar de vez a historiografia literária de Portugal. Trata-se de projeto tumultuário e ambicioso, totalizando 10 volumes publicados de 1869 a 1872,⁶ e que geraria três desdobramentos: uma fundamentação teórica — *Teoria da história da literatura portuguesa* (1872) —, uma redução didática — *Manual da história da literatura portuguesa* (1875) — e uma edição refundida (1909).

A década de 1870, por sua vez, assistirá a uma colaboração fortuita entre José Maria de Andrade Ferreira e Camilo Castelo Branco. É que o primeiro morreu tendo publicado o volume 1 de um *Curso de literatura portuguesa* (1875), tendo o segundo seguido o seu plano e dado continuidade ao projeto, originando-se assim obra homônima de sua autoria, publicada em 1876.

5

Consolidada, como vimos, na segunda metade do Oitocentos, a historiografia literária portuguesa continuaria tendo cultores no século XX.

Na década de 1930, aparece decaída em manuais de objetivos estritamente escolares, encontrando-se representada pela *História da literatura portuguesa* de Joaquim Mendes dos Remédios (1930)⁷ e pelo trabalho homônimo de Joaquim Ferreira (1939).

6 João Palma-Ferreira contabiliza 11 volumes (em Braga, 1984, v. 1, p. 8), talvez por considerar parte da obra o livro *Teoria da história da literatura portuguesa* (1872).

7 Segundo informa João Palma-Ferreira, “em 1914 já ia [a obra] em 3ª edição” (em Braga, 1984, v. 1, p. 53), não nos tendo sido possível apurar com segurança a data da primeira. Acreditamos, contudo, que terá sido 1898, sob o título de *Literatura portuguesa: esboço histórico*, obra que, por sua vez, parece ser o segundo volume de outra publicada pelo mesmo editor no mesmo ano, apresentada como segunda edição e intitulada *Introdução à história da literatura portuguesa*. Nesta última, não obstante o título, não se entra propriamente no tema por ele anunciado, havendo três grandes partes, ao que parece concebidas como preâmbulo para uma história da literatura portuguesa: Filologia portuguesa (que trata das origens da língua portuguesa, seus dialetos e relações com outros idiomas), *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

Nas décadas subsequentes, contudo, recupera o nível, reavendo veleidades propriamente intelectuais. Assim, aparece, em 1944, a *História da literatura de Portugal*, de Fidelino de Figueiredo, e em 1955 surge a *História da literatura portuguesa* de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes.

A década de 1960, por seu turno, veria retomada a tradição de participação brasileira no processo de elaboração da história literária de Portugal. Publicam-se então o volume *A literatura portuguesa* (1960), assinado por Massaud Moisés, bem como os três volumes de *Presença da literatura portuguesa* (1966), de que são coautores Segismundo Spina, Antônio Soares Amora e Massaud Moisés.

6

Para arrematar essa notícia sumária, assinalemos que, na passagem do século XX para o XXI, não obstante o pouco interesse que a história literária de modelo romântico-realista vem despertando nesses tempos por assim dizer pós-nacionalistas, observam-se projetos de reciclagem dessa tradição, concretizados em trabalhos produzidos por equipes. Assim, temos notícia de três empreendimentos nessa direção.

Um deles teve a direção do professor Massaud Moisés, tendo resultado em quatro volumes, com o título geral de *Literatura portuguesa em perspectiva*, e subtítulos específicos por volume: 1 – “Trovadorismo e humanismo” (1992), 2 – “Classicismo, barroco, arcadismo” (1993), 3 – “Romantismo e realismo” (1994) e 4 – “Simbolismo e modernismo” (1994).⁸

Um outro projeto — *História crítica da literatura portuguesa* — é dirigido pelo professor Carlos Reis. Prevista para nove volumes, a obra começou a ser publicada em 1993, tendo saído até o momento os de número 1 (1998), 2 (1999), 3 (2001), 4 (2010), 5 (1993), 6 (2000), 7 (2004) e 9 (2005), prevendo-se a publicação do volume 8 ainda para o ano em curso, 2015.

Uma terceira obra conta com a coordenação da professora Isabel Allegro de Magalhães. Trata-se de *História e antologia da literatura portuguesa*, que começou a ser publicada em 1997, sob a forma de fascículos numerados, tendo atingido, até onde nos foi possível acompanhar, o de número 30, datado de 2004.

Esses trabalhos dedicados à historiografia literária portuguesa, publicados ou em processo de publicação a partir da última década do século passado, apresentam em comum o propósito de romper com os esquemas tradicionais da disciplina. Assim, num ambiente acadêmico refratário à história literária, com pronunciada tendência, por conseguinte, a rejeitar os elementos identificadores dessa disciplina — tais como a assunção de um conceito simplista de literatura, a linearidade evolucionista, o nacionalismo isolacionista e acrítico, a magnificação da importân-

Literatura grega e Literatura latina.

8 Como se vê, a participação brasileira na elaboração da historiografia literária de Portugal vem-se revelando uma constante histórica. Assim, temos contribuições que figuram entre as pioneiras — Álvares de Azevedo, Fernandes Pinheiro, Sotero dos Reis —, continuidade dessa tradição no século XX — Massaud Moisés, Antônio Soares Amora, Segismundo Spina — e presença no processo ora em curso de revisão e revitalização da disciplina — Massaud Moisés. Isso naturalmente se harmoniza com a estabilidade institucional da matéria no sistema de ensino brasileiro, particularmente universitário, onde literatura portuguesa há muito assumiu posição paritária com literatura brasileira. Por outro lado, que nos conste, só há uma obra de historiografia literária brasileira devida a autor português: trata-se de *História breve da literatura brasileira*, de José Osório de Oliveira, publicada em 1939, e cuja reedição mais recente saiu em 1964.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

cia das condições contextuais (étnicas, históricas, culturais, sociais, econômicas) —, todas se propõem não reduplicar o historicismo à maneira do Oitocentos, mas introduzir diferenciais capazes de revitalizar a pesquisa historiográfica. Assim, nos três projetos vemos a superação das histórias literárias autorais, em favor de empreendimentos coletivos. Além disso, em todos eles se pretere o rótulo rotineiro de “História da literatura portuguesa”, em favor de títulos que apontam para o propósito de renovação da disciplina, ora pela ênfase na atitude crítica — caso das obras dirigidas respectivamente por Carlos Reis e Massaud Moisés⁹ —, ora pela composição com outro gênero, a antologia, caso dos volumes coordenados por Isabel Allegro de Magalhães.

Referências

- AZEVEDO, [Manuel Antônio] Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal [circa 1850]*. In: _____. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 706-744.
- BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas, SP: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: introdução*. Porto: Imprensa Portuguesa Ed., 1870.
- _____. *Teoria da história da literatura portuguesa: dissertação para o concurso da 3ª cadeira (Literaturas modernas da Europa e especialmente a Literatura portuguesa) do Curso Superior de Letras*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.
- _____. *Manual da história da literatura portuguesa: desde as suas origens até ao presente*. Porto: Magalhães & Moniz, 1875.
- _____. *História da literatura portuguesa*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984 [1869-1872]. 4 v.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de literatura portuguesa*. Prefácio de Viale Moutinho. Lisboa: Labirinto, [1876].
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Primeiro ensaio sobre história literária de Portugal: desde a sua mais remota origem até o presente tempo, seguido de diferentes opúsculos, que servem para sua maior ilustração, e oferecido aos amadores da literatura portuguesa em todas as nações*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1845.
- FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. Porto: Domingos Barreira Editor, 1939.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal: séculos XII-XX*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1966 [1944].
- FREIRE, Luís José Junqueira. *Elementos de retórica nacional*. Introdução de Franklin Dória. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1869.

⁹ Na obra dirigida por Carlos Reis, o próprio título explicita o propósito de aproximação entre história e crítica; na dirigida por Massaud Moisés, por seu turno, tal propósito aparece formulado na “Nota prévia”, onde se lê que a obra consistiria numa “historiografia crítica, e não meramente descritiva [...]” (Moisés, dir., 1992-1994, v. 1, p. 8). *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 12-19, Julho 2015.

GARRETT, Almeida [João Batista da Silva Leitão]. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa [1826]. In: _____. *Obra completa*. Lisboa: Discolivro, 1984. V. 13, p. 269-316.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca lusitana: histórica, crítica e cronológica – na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras, que compuseram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente [...]*. Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca (v.1) / Oficina de Inácio Rodrigues (v. 1 e 2) / Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno (v. 4), 1741-1759. 4 v.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de [Org.]. *História e antologia da literatura portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2008. 4 v.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1970 [1960].

_____. (Dir.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992-1994. 3 v.

OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Inquérito, [1939].

PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes (cônego). *Resumo de história literária*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1873]. 2 v.

_____. *Curso elementar de literatura nacional*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1883 [1862].

REIS, Carlos (Dir.). *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa / São Paulo: Verbo, 1993-2009. 9 v.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. [São Luís]: s.n., 1866-1873. 5 v.

REMÉDIOS, [Joaquim] Mendes dos. *Introdução à história da literatura portuguesa*. Coimbra: F. França Amado, 1898.

_____. *Literatura portuguesa: esboço histórico*. Coimbra: França Amado, 1898.

_____. *História da literatura portuguesa: desde as origens até a actualidade*. Coimbra: Atlântida, 1930.

RIBEIRO, José Silvestre. *Primeiros traços duma resenha da literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853. v. 1.

SALGADO JÚNIOR, António. História literária em Portugal. In: COELHO, Jacinto Prado (Dir.) *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973 [1959]. V. 1, p. 394-398.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Santos, SP: Martins Fontes, 1973 [1955].

SILVA, Inocêncio Francisco da et alii. *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923. 22 v.

SILVA, José Maria da Costa e. *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Lisboa: Imprensa Silviana, 1850-1855. 10 v.



NO ROMANCE URBANO DE JOSÉ DE ALENCAR, OS “PERFIS DE MULHERES” E A TENSÃO ENTRE OS IMPULSOS DE REALISMO E ROMANTISMO

Alcmeno Bastos¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p20

RESUMO:

O artigo oferece um estudo do romance urbano de José de Alencar, a partir da análise da tensão entre os impulsos entre realismo e romantismo.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; realismo; José de Alencar.

ABSTRACT:

This article aims at studying José de Alencar's urban novels out of an analysis focused on the tension between realism and romanticism.

KEYWORDS: Romanticism; realism; José de Alencar.

A carreira literária de José de Alencar começa com um ligeiro romance urbano, *Cinco minutos*, publicado em 1856, primeiro em folhetins, no *Diário do Rio de Janeiro*, e depois em livro, como brinde aos assinantes do jornal. Curiosamente, levando em conta a diversidade de tipos de romances que compõem o acervo alencariano — indianistas, históricos, regionalistas, urbanos e/ou de costumes — termina também com um romance urbano, *Encarnação*, publicado postumamente em 1893. Compõem ainda a face urbana da ficção de Alencar os romances *A viuvinha* (1857), *A pata da gazela* (1870), *Sonhos d'ouro* (1872) e os três que formam os “perfis de mulheres”: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), este último considerado o ponto culminante de sua ficção urbana.

Por definição, o romance urbano toma como matéria a vida na cidade, seus tipos característicos, as relações sociais (casamentos, transações comerciais, heranças etc.) que envolvem as personagens, a topografia urbana, com satisfatória referência de ruas, logradouros, espaços sociais

¹ Professor Associado 3 de Literatura Brasileira – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

de convívio, trajes e linguajar típicos, instituições públicas e privadas; enfim, de um ponto de vista essencialmente realista, mesmo na ficção romântica, a vida coletiva de um determinado espaço físico-social em um determinado momento histórico. Alencar não fugiu à regra, evidentemente. Seu espaço físico-social de eleição é o Rio de Janeiro de sua época, a Corte do Segundo Império, de que ele mesmo, como entidade civil, foi figura proeminente, como advogado, jornalista, escritor (romancista e poeta), dramaturgo, político e ministro de estado.

Tendo sido José de Alencar um combatente das letras, como o prova o notável acervo de textos de intervenção saídos de sua pena, na forma de notas, prólogos, posfácios, cartas, artigos, “advertências”², vale a pena considerar algumas das questões que se colocam para a consideração do seu romance urbano em relação às posições defendidas (ou atacadas) por eles nesses paratextos. Primeiramente, por paradoxal que pareça, tratando-se de um autor inequivocamente romântico, o problema do *realismo* na representação da vida social urbana. Em razão desse propósito de fidelidade à realidade social, podemos examinar o possível teor moralizante da representação ficcional, valendo saber se o autor se contenta com a simples exposição das mazelas sociais, sem entregar-se a digressões conceituais, ou se tem intenção corretiva. Também deve ser levado em conta o alcance mesmo dessa representação ficcional, no sentido de estar ela limitada a segmentos privilegiados da população, e não a toda sociedade, incluídas as camadas “baixas”, e também no sentido de saber se, a rigor, havia *outra* sociedade a ser tomada como matéria. Interessa também, dada a completa inexistência de uma tradição romanesca na literatura brasileira — de *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, publicado em 1843, ou mesmo de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, até o primeiro romance de Alencar, *Cinco minutos* (1856) —, decorrer pouco mais que uma década, discutir a posição de José de Alencar em face dos modeloseuropeus de seu tempo, isto é, se tal relação foi marcada pela mera submissão, como pareceu a alguns de seus críticos no caso do romance indianista (acusaram-no de imitar Chateaubriand e Cooper), mas também quanto aos urbanos (acusaram-no de, em *Lucíola*, haver imitado Alexandre Dumas Filho, com *A Dama das Camélias*³), ou pela inovação, consoante seu temperamento insubmisso em tantos outros pontos de sua vida intelectual. Qualquer que seja a resposta dada à questão anterior, deve-se observar a tensão permanente entre o impulso *realista* de fidelidade na representação da realidade social e o impulso, duplamente romântico, de seguir as tendências da escola e obedecer à exuberância de sua personalidade literária, marcada pela desmedida. Finalmente, sem que isso represente “condenação” ou “absolvição”, dizer se houve correspondência entre seus postulados crítico-teóricos e a efetiva realização literária, neste caso, limitada à ficção urbana.

Centraremos nosso interesse na trilogia dos “perfis de mulheres”⁴. Nela veremos que José de

2 Ver, a propósito, BASTOS, Alcmeno. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2014.

3 Num lance antecipatório às possíveis críticas, Alencar já insere em *Lucíola* uma cena em que Paulo trava com Lúcia interessante conversa justamente sobre *A Dama das Camélias*. E nessa conversa a heroína faz questão de estabelecer diferenças entre ela e a personagem de Dumas Filho, como nesta passagem na qual a primeira fala é dela: “ — Esse livro é uma mentira! — Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame? — Talvez; porém nunca dessa maneira” disse indicando o livro. / — Dando-lhe [ao amante] o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos de corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos?” (p. 401)

4 Por ordem de data de publicação: *Lucíola* (1862). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 293-458; *Diva* (1864). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 459-570; e *Senhora* (1875). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

Alencar, de fato, foi muito além do açucarado vigente em sua época. Surpreende, em primeiro lugar, a atribuição do papel de protagonista à mulher, não no sentido apenas funcional do termo, isto é, no de personagem principal, mas no de que essa figura feminina procede de modo inusual em relação aos padrões vigentes. Não bastasse o propósito declarado de fixar a condição da mulher na sociedade, a despeito de o próprio Alencar ter dito que se tratava de casos especiais, não a norma, os títulos dos três romances já são indutores dessa prevalência. Engana-se, porém, quem supuser que os nomes próprios dos títulos correspondem aos nomes civis das personagens centrais. Trata-se aqui de exercício de investimento ficcional que precede a própria narrativa, uma espécie de elegante engodo quanto às expectativas do leitor. Os três romances, aliás, como era comum na ficção oitocentista, têm prólogos que simulam uma autoria outra que não a do próprio José de Alencar.

Em *Lucíola*, intitulado “Ao Autor” (p. 309), o prólogo, datado de “Novembro de 1861”, vem enigmáticamente assinado por “G.M.,” que afirma ser o livro a reunião de cartas que lhe foram endereçadas pelo “autor”, obviamente das mesmas cartas. Já em *Diva* (pp. 461-462), G.M. passa à condição de destinatária, dado que o prólogo, que não leva data, vem endereçado “A G.M.” e é assinado por “P.”. Esta inicial corresponde a Paulo, protagonista de *Lucíola*, que alude à perda de sua amada Lúcia, em 1856, e conta de sua amizade com Amaral, “moço de vinte e três anos”, a quem conhecera a bordo de navio que o levava para Recife, e de quem recebera “volumoso manuscrito” no qual Amaral contava sua estória. P. refere-se ao livro como “outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro”, “um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura”. Por essas palavras de Paulo deduzimos que G.M. é mais que simples repassadora do “volumoso manuscrito”, alçando-se à condição de editora.

Finalmente, em *Senhora* (p. 955), o prólogo é intitulado “Ao leitor” e vem assinado pelo próprio José de Alencar, que afirma: “Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.” A narração viria de “pessoa que recebeu diretamente, em circunstâncias que ignoro, a confidência dos primeiros atores deste drama curioso”. Assim sendo, o “escritor”, isto é, José de Alencar, o “suposto autor” do livro que chega às mãos do leitor, “não passa rigorosamente de editor”, se bem que tenha tomado a si “o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário”. Com esta ciranda de autores de cartas (Paulo e Amaral) e de editores das cartas (G. M. e José de Alencar), pode-se tanto admitir que G. M. tenha sido apenas um pseudônimo quanto aceitar que com a instalação na cena ficcional de uma senhora respeitável tenha Alencar se prevenido contra eventuais reparos à aceitabilidade das estórias das três mulheres.

Lucíola, na verdade, chama-se Lúcia, nome, aliás, emprestado, pois seu verdadeiro nome era Maria da Glória, antes de, ainda menina, com apenas quatorze anos, e para salvar a família, atacada pela febre amarela, tornar-se prostituta. No prólogo intitulado “Ao Autor”, assinado por “G.M.” e datado de “Novembro de 1861”, o título é assim explicado: “*Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (p. 309). É evidente a comparação proposta entre Lúcia, considerando-se que as meretrizes são também conhecidas como

Aguilar, 1959, pp. 941-1322. Todas as citações serão feitas com base nestas edições, com indicação, entre parênteses, das páginas correspondentes. No caso de *Lucíola*, lamentavelmente esta edição de que nos valemos apresenta grave falha de composição, pois faltam as páginas 425 a 432, o que nos levou a trabalhar também com a edição José Olympio – ALENCAR, José de. *Lucíola – um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

“mariposas”, e o lampiro, tipo de inseto que emite luz no escuro, mas a aparência do vocábulo, que pode ser perfeitamente tomado como substantivo próprio, certamente induz o leitor a esperar que o romance conte a estória de uma mulher chamada Lucíola.

Diva chama-se Emília (apelido familiar: Mila; nos espaços sociais, até mesmo é conhecida como Duartezinha), e só se pode entender o título se o nome, além de supostamente próprio, aludir também à condição ativa da heroína. Apenas uma vez o narrador, o próprio Amaral, a quem a caprichosa menina maltrata com seu jogo de dubiedades, sempre, porém, guardando distância, aplica a ela o designativo “diva”, de passagem e incidentalmente, quando descreve seu aparecimento nos salões: “Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo de Vênus primitiva.” (p. 474).

Já no caso de *Senhora* a distância é maior ainda, de vez que “senhora” é usualmente empregado como pronome de tratamento, modo respeitoso de alguém se dirigir a uma mulher, mesmo que jovem. A heroína se chama Aurélia Camargo, a deferência contida no vocábulo “senhora” não é explicada em momento algum da narrativa, como bem o atesta Luís Filipe Ribeiro “Em nenhuma parte há qualquer referência direta relativa ao título escolhido e sequer a palavra frequente o texto ao longo de suas páginas.”⁵. Por conta do comportamento mandonista de Aurélia, capaz de literalmente comprar um noivo com parte da fortuna recebida em herança, pode-se aceitar que o designativo “senhora” aluda à sua postura superior. No diálogo travado com o tio e tutor, quando lhe comunica seus planos amorosos-mercantis, é taxativa: “ — Perdão, meu tio, não entendi sua linguagem figurada. [o tio usara a expressão “alguém de olho”]. Digo-lhe que *escolho* homem com quem hei de casar.” (p. 969, itálico nosso). E durante o tempo que dura seu “império” sobre Fernando Seixas, o marido comprado, é ela, de fato, sua “senhora”.

Em cada um dos três romances um aspecto em especial da vida na Corte é posto em questão. Em *Lucíola*, a prostituição, a condição da mulher como moeda de troca, quando a jovem Maria da Glória vendeo próprio corpo para salvar a família, e também mais tarde, quando igualmente vendeesse mesmo corpo, agora, na condição de prostituta de alto coturno, praticando, de certo modo, uma vingança contra a sociedade e particularmente contra os homens. Nas palavras da própria Lúcia, “uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega” (p. 382). Em *Diva*, um estudo das naturezas excessivamente sensíveis e caprichosas, como a de Emília, que só retornará ao lugarde submissão “devido” à mulher quando Amaral, que lhe salvara a vida quando ela, ainda menina, padecera grave moléstia, enfim, cansar-se de suas grosserias e travar-lhe do pulso, para que ela, então, submissa, se declare sua “escrava”. E em *Senhora*, a instituição do casamento por conveniência⁶, de novo enfocando a condição mercantilda mulher naquela sociedade e o alpinismo social de tipos como Fernando Seixas, a trocaram de noivas de acordo com o valor maior ou menor do dote. Portanto, três “perfis” que expõem caracteres singulares às voltas com a difícil tarefa de se afirmarem

5 RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 101.

6 Em *Diva* o tema também aparece, embora incidentalmente, quando Amaral, numa das ásperas discussões mantidas com Emília, para atingi-la, diz que se aproximara dela por interesse: “ — À exceção do comércio, a senhora sabe que não no Brasil carreira alguma pela qual se possa chegar depressa... e honestamente à riqueza. A minha, mal dá para viver com decência. Portanto sendo eu honesto... porque tenho medo da polícia, e não gosto que me incomodem... sendo eu honesto, repito, só havia um recuso à minha ambição... Adivinha qual? / — Suspeito; mas diga sempre. / — O do casamento.” (p. 554)

como individualidades e, ao mesmo tempo, obedecerem ao imperativo do amor.

Que nos dois últimos desses romances haja o final feliz, pela reconciliação dos amantes, removidos os obstáculos que impediam a mútua felicidade, e que se possa ver na sujeição de Emília e de Aurélia conservadorismo da parte de José de Alencar, nada disso apaga o teor de crítica social, até mesmo, se assim parecer, à revelia das intenções do autor. Especialmente em *Senhora*, são vários os momentos em que o narrador explicita essa posição. Seixas, por exemplo, embora “incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança”, ainda assim “professava a moral fácil e cômoda tão cultivada atualmente e nossa sociedade”, “doutrina” segunda a qual “tudo é permitido em matéria do amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com e lei e evite o escândalo” (p. 1002).

É movimento corajoso, da parte de José de Alencar, tocar no delicado problema da prostituição, em *Lucíola*, situando a mulher pobre como vítima potencial da infâmia, retratando ambientes de luxúria e não recuando ante a necessidade de descrever cenas de forte sensualidade. A reversão de Lúcia a Maria da Glória, seu sacrifício no altar de honra, seu altruísmo em abdicar do amor de Paulo em favor da irmã, para quem não deseja destino igual ao seu, tudo está de acordo com as posições defendidas por José de Alencar: Lúcia não poderia ser premiada com a realização plena de seu amor, de vez que, infelizmente, mesmo sem ter sido culpada pela queda, ela já estava irremediavelmente manchada pela prostituição. Num dos artigos da polêmica mantida com Joaquim Nabuco em 1875, Alencar faz defesa de *Lucíola* como não apenas um romance que não é plágio de *A Dama das Camélias*, mas que é o seu contrário, pois, se a intenção de Dumas Filho fora “provar no seu livro que a mulher podia regenerar-se pelo amor e para o amor”, a sua fora a de “provar que, se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro”⁷.

Como já dito, nos “perfis de mulheres” há uma tensão permanente entre o olhar realista e a pressão romântica pelas soluções que punham em primeiro plano a força irresistível do amor, capaz, inclusive, de redimir alguém dos seus erros. E era na mulher que o amor deveria mostrar-se como proprietário das almas, dado que era a mulher, assim o pensava José de Alencar, o elo mais fraco da corrente social. Fernando Seixas se redime, resgata a própria honra empenhada na aceitação do dote e do casamento, e por isso pode retomar seu espaço de senhor. Amaral também, a partir do momento em que põe Emília “no seu lugar de mulher”. Apenas Paulo não goza de sua vitória, mas por razões que não estão nele, como já dito, mas sim na impureza incontornável de Lúcia. De certo modo, porém, será ainda o senhor, não mais de Lúcia, mas da irmã, Ana, para quem se torna quase um pai, condição que ela lhe outorga.

Antes que falha na realização de um projeto literário de dignificação da figura feminina, a difícil conciliação entre dois impulsos revela, da parte de José de Alencar, tratar-se de um autor que não se conforma em apenas seguir os ditames da escola romântica, nos seus aparentes estereótipos, e a voga realista, já em plena vigência na literatura europeia desde cerca de vinte anos

7 ALENCAR, José de Alencar. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Organização e introdução de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978, p. 150.

da publicação de *Senhora*, em 1875, o último dos “perfis”. É nítido neste romance o desenho mais consistente da sociedade da época, dos espaços sociais, dos tipos característicos, das engrenagens que submetem homens e mulheres ao império dos interesses conservadores. Merece estudo à parte, incabível aqui, o relativo contraste entre a defesa da escola realista, “moderna”, que Alencar fazia no caso do teatro, desde o final dos anos 1850, e a persistência, no romance, das soluções tipicamente românticas, ainda nos anos 1860/70. Pode-se adiantar que um dos motivos dessa contradição era a crença na função moralizante que o teatro, de comunicabilidade mais imediata que o romance, devia cumprir junto ao público. Paradoxalmente, esse impulso rendeu-lhe contrariedades, a maior das quais foi ver censurada pela polícia sua peça *As asas de um anjo*, sob a acusação de imoralidade. Mas Alencar defendeu o direito de o escritor não fazer vista grossa ante a realidade, como o afirma na Advertência à primeira edição de *As asas de um anjo*, em 1859: “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma.”⁸

Não se deve julgar que Alencar tenha sido incapaz de lidar com essas contradições, ou que tenha sido incapaz de levar até as últimas consequências sua proposta de crítica social: as contradições alimentam sua representação da realidade social, que era, por si mesma, contraditória, na ostentação de uma moralidade epidérmica; e as últimas consequências a que poderia ter chegado sua crítica social eram aquelas mesmas a que chegou, nem mais nem menos. As três personagens femininas não são caracteres monolíticos. No âmbito mesmo da diegese, dão a todos que travam contato com elas, sobretudo os homens, a impressão de serem “incompreensíveis”, verdadeiras “esfinges”, como o confessa Amaral, em *Diva*: “Havia no tratamento de Emília uma variação incompreensível”; ou ainda: “Emília continuou a ser para mim uma esfinge” (p. 509 e 523, respectivamente). São capazes tanto de se mostrarem despidoras em uma cena de nudez completa (Lúcia) quando de parecerem angelicais, ou frias e distantes e, em outro momento, arrebatadas pela paixão. Também o narrador, de *Senhora*, apesar da onisciência, mostra-se, por vezes, perplexo, como nesta passagem: “Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista.” (p. 1127)

Apesar de preparar o espírito do leitor para um desfecho diferente daquele que as normas sociais reservavam à mulher, pintando-as como seres de exceção, enigmáticas, o pudor de Alencar, associado às convicções realistas, fala mais alto e se rende ao conservadorismo. Fazer Lúcia desfilar, “impune”, braços dados com o jovem Paulo, pelos salões da Corte, como sua legítima esposa, plenamente aceita por todos, ou mesmo viver com ele, recolhida, longe do bulício dos salões, seria apenas uma excessiva idealização, em nada conforme à moral vigente no meio em que decorre a ação do romance. A voz romântica, que também fala no texto, é quem dá a última palavra, quando sublima a renúncia da prostituta (Lúcia), quando a eleva pelo sacrifício, travada essa nobilitação pelo impiedoso dever do narrador de conformar-se à verdade dos valores morais em vigor. Trata-se, portanto, de uma espécie de pacto entre duas inclinações do romancista. Também a voluntariosa Emília regride à posição subalterna tanto em respeito à realidade dos costumes quanto em obediência ao postulado romântico da prevalência do amor sobre outras

8 ALENCAR, José de. Advertência e prólogo da primeira edição (1859). In: ---. *Ensaaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 922.

forças definidoras do caráter das personagens. E é em *Senhora* que essa dualidade se faz mais contundente: Aurélia Camargo toma em suas mãos a condução do próprio destino, talvez algum exagero se confrontada essa disposição à real condição da mulher na sociedade brasileira da época, mas essa atuação contestadora, em boa parte do romance, também serve ao propósito de exaltar a força do amor, pois em nenhum momento a moça deixou de amar ao volúvel Fernando Seixas, e atravessa o período de provação (e privação, se atentarmos para a carga de erotismo que se faz presente no romance inteiro) como indispensável à regeneração e ao merecimento das delícias do “santo amor conjugal”. Julgar o final feliz de *Senhora* como falha é não atentar para a dramaticidade dos impulsos que movem a pena alencariana nos “perfis de mulheres”, e mais especialmente no último e culminante romance da trilogia.

O mundo das personagens do romance urbano de José de Alencar é restrito a camadas mais favorecidas da população do Rio de Janeiro da época. Mas não apenas do seu romance urbano, mas de toda a ficção brasileira produzida entre os anos 1850 e 1860, e até meados da década de 1870, com a notável exceção das *Memórias de um sargento de milícias* (publicado originalmente em folhetins no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre 1852 e 1853, sem indicação de autoria, e, em livro, em 1854, com a atribuição da autoria a “um brasileiro”). Ainda que a representação da realidade social não cubra senão um segmento, e deve ser dito que se tratava do segmento visível, o “verdadeiro”, nem por isso a representação perde validade. Aquele era o mundo frequentado pelo próprio José de Alencar, o mundo de que ele já cuidara nos folhetins de “Ao correr da pena”, entre os anos de 1854 e 1855, que lhe era assim familiar. Pela exuberância de sua imaginação, demonstrada nos romances históricos e indianistas, quando mergulhou num tempo e num espaço em que, obviamente, não viveu, ou nos romances regionalistas, quando tanto focalizou o vaqueiro nordestino quanto o gaúcho dos pampas, região na qual nunca pôs os pés, poderia bem suprir a falta de conhecimento direto da realidade das camadas “baixas” da sociedade. Mas não o fez, e nunca pareci se interessar por esse verismo de cores sociológicas.

Referências:

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 293-458.

-----.. *Diva*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 459-570.

-----.. *Senhora*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 941-1322.

-----.. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Organização e introdução de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

-----.. Advertência e prólogo da primeira edição (1859) [de *As asas de um anjo*]. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 922-931.

-----.. *Lucíola – um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

BASTOS, Alcmeno. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2014.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.



HERANÇA ROMÂNTICA NO TEATRO DE FRANÇA JÚNIOR

Wagner Coriolano de Abreu¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p28

RESUMO:

A dramaturgia de França Júnior aparece no capítulo da história do teatro realista, mesmo que considerada continuação da comédia de costumes, realizada no período romântico. Este artigo aponta traços românticos nas primeiras peças de França Júnior (1838-1890), como ponto de partida a um reposicionamento perante a crítica do passado e uma releitura de sua contribuição ao teatro brasileiro do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia, França Júnior, Crítica literária, Romantismo.

ABSTRACT:

França Júnior's dramatic literature is often linked to the realist theatre, even when is considered a follow-up to the tradition of comedy of manners typical of the romantic movement. This article stresses the romantic traces presented in the first theatre pieces by França Júnior (1838-1890). It should function as the point of departure for further criticism about Brazilian theatre back in the 19th century.

KEYWORDS: Comedy, França Júnior, Literary criticism, Romanticism.

A oportunidade de leitura do texto dramático tem sido um acicate à descoberta e ao estudo do teatro, muita vez como ponto de partida relevante à entrada neste universo multifacetado. No Brasil, o texto de Martins Pena ocupa lugar central na dramaturgia da primeira metade do século XIX, sendo literatura bastante procurada quando se busca compreender o período romântico, momento em que se constitui entre nós o teatro propriamente brasileiro (FARIA, 2012, p.7). Ao dramaturgo Martins Pena, por muito tempo, esteve colado o dramaturgo França Júnior, como se

¹ Bolsista PNPd-Capes no Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter. *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 28-35, Julho 2015.

este fosse um continuador direto daquele. A história do teatro assim o falou. O presente estudo visa desmanchar esta amarração, retomando por meio de leituras contemporâneas, que se afastam da historiografia constituída, outros eixos de trabalho e produção a partir da obra dramática.

Joaquim José de França Júnior nasceu em 1840, com o Segundo Império, conforme assinala Edwaldo Cafezeiro, e morreu em 1890, no início da República: “Apesar de formado em Direito, destacou-se profissionalmente como teatrólogo, jornalista e historiador deste período, acompanhando de perto todos os problemas políticos e sociais nas três mais importantes capitais: Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia” (CAFEZEIRO, 1980, p. 25). Com o propósito de preservar a dimensão de dupla face do teatro – texto e encenação – é necessário anotar que este estudo se restringe à leitura literária, em especial ao texto teatral e a sua recepção crítica, teatro publicado como obra incompleta, dado que ao menos nove peças se encontravam perdidas até a edição do Serviço Nacional de Teatro em parceria com a Funarte (1980, p. 34). Raquel Barbosa Silva, em escrito que toma a obra como fonte histórica, documental, revisitando igualmente os estudos que analisam textos teatrais como gênero literário (SILVA, 2011), elenca um repertório de leituras que funcionam como ponto de partida para uma retomada.

A leitura do teatro de França Júnior possibilita rever um problema recorrente na história da literatura, entendida como ordenamento de material, “modo linear segundo o paradigma de grandes autores”, valorizados em esquema de vida e obra (ZILBERMAN, 1989, p. 31). O dramaturgo tem sido atrelado reiteradamente a seu predecessor na comédia nacional, dado como herdeiro de Martins Pena (1815 – 1850). Em crônica de 1906, Artur Azevedo coloca França Júnior como continuador de Martins Pena (FRANÇA JÚNIOR, 1980, p.13). No *Panorama do teatro brasileiro*, de 1962, Sábato Magaldi o coloca como “verdadeiro” continuador de Martins Pena (MAGALDI, 1997, p.140). E, fechando uma tríade, Décio de Almeida Prado, na *Evolução da literatura dramática*, em 1968, afirma que “França Junior começa refazendo Martins Pena”, sendo que “até as personagens dos dois autores se assemelham” (PRADO, 1971, p. 19).

A continuidade, entretanto, não se marca por elementos da poética do período, que os alinharia no romantismo, mas pelo gênero teatral da comédia de costumes, aproximação desfeita pela crítica posterior aos trabalhos mencionados. Na revisão do legado de França Júnior, Iná Camargo Costa desvincula o ordenamento proposto pela história do teatro, mostrando que “o herdeiro não se dedicou à comédia de costumes (como geralmente se afirma) e sim à alta comédia que Martins Pena ‘não teve tempo’ de fazer” (COSTA, 1998, p.158). No meio do caminho entre a crítica do passado, que coloca França Júnior na carona de Martins Pena, e a crítica contemporânea, que o rele por outro viés, se encontra um estudo de 1995, sobre a dramaturgia de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, teatro escrito entre 1846 e 1870. Elizabeth Ribeiro Azevedo assinala que na peça *Meia hora de cinismo* (1861), texto em que França Júnior estreia como dramaturgo, “não se trata mais do *spleen* romântico, impregnado de componentes transcendentais e profundos, mas, simplesmente, da ânsia por divertimento e agitação” (AZEVEDO, 2000, p. 116). Elizabeth Azevedo informa adiante que ele prefere temas caros ao realismo. Na perspectiva desta crítica, portanto, a virada na leitura de França Júnior mexe com a tradição firmada pela história do teatro brasileiro.

Mesmo que colocado junto a escritores do romantismo, inserido ao lado de Martins Pena, Macedo e Alencar, França Júnior aparece como representante do teatro realista. De acordo com João

Roberto Faria, “as duas tendências estéticas convivem durante muito tempo nos nossos palcos” (FARIA, 2000, p. 344), observação que não prevalece em face da história que escreve, dado que registra a passagem do romantismo ao realismo, por volta de 1855, com a criação do Teatro Ginásio Dramático e sua encenação de peças francesas realistas. Na tese sobre o teatro realista no Brasil, ele insere a contribuição de França Júnior como realista, embora faça ressalva de não ser correto classificá-lo: “Verdadeiro continuador da tradição cômica iniciada por Martins Pena, autor consagrado de comédias como *Caiu o ministério* e *As doutoras*, o que pouca gente sabe é que o início de sua carreira artística está ligado à renovação da dramaturgia brasileira dos anos 1860, 1861 e 1862 e, particularmente, a Quintino Bocaiúva” (FARIA, 1993, p. 244). A bem da verdade, quando se trata da relação entre Martins Pena e França Júnior, a crítica refere ao elo por meio da comédia, pouco anotando da confluência estética que porventura possa ser encontrada.

Tanto a confluência de estéticas como a ruptura ou afastamento entre elas, aplicadas à situação do teatro no século XIX, acabam subsumidas pela ideia de teatro costumbrista, que não discute as relações entre o precedente e o novo, voltando-se para a descrição de costumes por meio da qual trata de algumas questões sociais. E a tendência, observa Walter Rela, marca o teatro brasileiro do início ao final do século: “La estructuración del teatro nacional con el aporte romántico, se verá inmediatamente fortalecida con el costumbrismo, corriente que sellará en forma definitiva el tipo de género teatral durante todo el resto del siglo XIX” (RELA, 1961, p. IX). Por esta leitura, a questão do lugar de França Júnior não se resolve e tampouco se enquadra na periodização literária.

Marcia Azevedo Coelho defende que a dramaturgia de França Júnior, ao tomar os temas aclimatados à convenção cômica por Martins Pena, acaba envolvida em equívoco comum acerca do legado, devido ao parâmetro da crítica que se pautou pela concepção evolucionista de história literária. O pano de fundo da perspectiva do dramaturgo foi uma visão política conservadora. A autora reafirma a cisão acrescentando que há uma diferença no modo de representar mulheres, pobres e escravos separando os dois dramaturgos, colocando-os em direção oposta, como já advertira Iná Camargo Costa. No teatro de Martins Pena, mulheres, pobres e escravos são vítimas de um processo social excludente; em França Júnior, são responsabilizados pela continuidade das práticas aristocratizantes da elite (COELHO, 2008, p.13).

Os anos de juventude de França Júnior, ao que indicam as crônicas folhetinescas, foram marcados por atividade de leitura e por ambiente favorável à aproximação com o teatro. No período entre 1840 e 1860, de acordo com a história de Ferdinand Wolf, houve uma grande transformação da cena dramática em face da realidade antecedente. Antes, “o público se contentava com dramas portugueses, traduções de peças francesas e com óperas. Na fase nova domina o gênio de Gonçalves de Magalhães, com intervenção ampla e profunda” (HUPPES, 1993, p. 20). Muitos dramaturgos brasileiros ou europeus que se estabeleceram no Brasil circularam na cena teatral do Rio de Janeiro, no período de formação do jovem França Júnior. Se na crônica de Artur Azevedo (1906) lemos que frequentou o Colégio Pedro II, bacharelando-se em Humanidades e Letras, com Magalhães Júnior damos passo adiante na descoberta de sua preferência pelos escritores do romantismo, pela citação recorrente nos folhetins: “O leitor constante de Lamartine, de Chateaubriand e de Byron, às vezes quase lírico e ainda impregnado do romantismo literário do seu tempo, também sabia ser violento e contundente, quando sob a influência de Alphonse Karr, de Heinrich Heine, de Louis Reybaud. Principalmente de Alphonse Karr, a quem Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão iriam imitar por aqueles dias nas famosas ‘Farpas’” (MAGALHÃES

JÚNIOR, 1957, p. XIII).

Décio de Almeida Prado parece desconsiderar a trajetória intelectual de França Júnior, quando afirma que bate na mesma tecla de seu antecessor e não possui sua espontaneidade cômica na condução das personagens e acontecimentos: “a sua graça é um pouco fabricada, deixando perceber o ranço do folhetinista, da pessoa espirituosa por profissão” (PRADO, 1971, p. 20). Se tomada a opinião do crítico, o efeito de rebaixamento da personagem cômica se estenderá ao dramaturgo, deixando-o na sombra do fundador da comédia. Mas o modo de aproximar as dramaturgias tem mudado, à medida que novos estudos desvendam pontos desconhecidos da história. Raquel Barbosa Silva propõe uma reconstituição da trajetória de França Júnior, considerando-o como homem de Letras do século XIX, profissional que no tempo do imperador fazia peça teatral, jornal, política, versos, discurso, enfim, homem de múltiplas habilidades como o desenhou Nelson Werneck Sodré (SILVA, 2011, p. 17). Como folhetinista, ele registra a memória de ter sido influenciado por Quintino Bocaiúva, quando ainda estudante de Direito em São Paulo, ao escrever sua primeira peça *Meia hora de cinismo* (FRANÇA JÚNIOR, 1926, p. 271).

Meia hora de cinismo encena a vida acadêmica na Faculdade de Direito, em São Paulo, com “pequenas aventuras de jovens estudantes vivendo sem grandes preocupações longe das famílias que os sustentam” (COSTA, 1998, p.158). O termo cinismo se refere ao tédio dos alunos em face da vida pacata e de estudos, que acompanha o uso antigo desta palavra no português (AULETE, 1980, p.713). A ação acontece na casa de estudantes, onde se encontram Trindade (calouro), Frederico (bicho), Nogueira (segundo ano), Neves (terceiro ano) e Macedo (quarto ano), no dia em que o negociante Jacó aparece para cobrar uma promissória vencida contra Macedo. Compõe ainda o elenco um oficial de justiça que não chega a dizer palavra.

Nesta peça, França Júnior segue a poética clássica no cumprimento da lei das três unidades (apenas uma ação, que se passa em não mais de 24 horas e num só lugar), mas provoca ruptura ao deixar de lado a estruturação, com cenas que não encadeiam, quase sem enredo. Por esta falta, a crítica refere à forma desajeitada da peça e a classifica como mero bate-papo cênico (MAGALDI, 1997, p.141). E por não considerar o descuido no encadeamento das cenas como um índice de afastamento de normas, conforme propugnado pela estética romântica, a crítica segue atribuindo ao dramaturgo a condição de continuador de um modelo de comédia, ainda que seu teatro, conforme o que os românticos imaginaram, se afaste das regras do gênero (JOBIM, 1999, p.134).

A experiência da escrita teatral de França Júnior, tomada pelo domínio da carpintaria e da arquitetura cênica, pouco revela da hipótese de uma herança romântica na primeira peça e mesmo na peça *Tipos da atualidade*, que aparece no ano seguinte. Todavia em *Meia hora de cinismo*, a se considerar o drama romântico como uma “idealização da vida” (VASCONCELLOS, 1987, p. 170), temos que o calouro Trindade se porta como o acadêmico ideal, cioso da eloquência e dos conhecimentos jurídicos. Já o veterano Macedo, à procura de salvar a dignidade em negócio financeiro, assina letra promissória que não pode pagar, e acaba sendo salvo pelo colega Nogueira que quita a dívida perante o oficial de justiça, o que constitui outra estratégia ideal de desenlace. São soluções cênicas típicas do romantismo, não apontadas no teatro de seu predecessor, dado que “a nossa tradição crítica [...] estabeleceu a quase total ausência de méritos artísticos (literários) na obra de Martins Pena” (COSTA, 1998, p. 136).

Pela leitura crítica das primeiras peças de França Júnior, os pressupostos do romantismo, como

necessariamente lemos em Schiller, quando estabelece distinção entre a expressão clássica e a artificialidade da expressão de seu tempo, na virada do século XVIII, não aparecem justamente pela recusa em reconhecer nossos dramaturgos como escritores de teatro: “O próprio descaso com que se tem tratado da preservação ou publicação de textos é expressão disso” (COSTA, 1998, p.130). Parte da crítica afirma que França Júnior busca em Martins Pena a exemplaridade, o modelo a ser seguido; outra parte afirma que ele fez teatro realista, afastando-se do modelo e do ideal de comédia de costumes. As duas posições, portanto, refutam a possibilidade de uma adesão à estética romântica.

Teorizando a partir da história do teatro, do início do século XIX, Marvin Carlson recolhe uma distinção entre classicismo e romantismo, atribuída a Giovanni Berchet: “o escritor romântico lida com sua própria cultura, fala ao homem comum e imita a natureza; o autor clássico lida com as culturas do passado, escreve para eruditos e cria uma imitação de imitações” (CARLSON, 1997, p. 192). Carlson observa ainda que a distinção se refere ao assunto e à metodologia do teatro do período na França e Itália. Em certo sentido, esta marcação esclarece a posição de Martins Pena, que escreveu sob a influência do modelo francês, mas voltado para o cotidiano das classes populares, em desfavor da burguesia e seus hábitos culturais. Por outro lado, tanto Martins Pena como França Júnior continuam ligados à tradição poética da comédia, pelo menos no registro que dela faz a história.

E pela baliza desta poética, tomada ao velho *Tractatuscoislinianus*, a comédia encena uma ação absurda e ridícula, embora os propósitos do herói possam ser plenos de grandeza (BENDER, 1996, p. 22). É o que se passa em *Meia hora de cinismo*, onde os episódios que envolvem o calouro Trindade constroem o ridículo da comédia. O enredo é o primeiro elemento relevante da comédia. Trindade interage com colegas da casa de estudantes, expondo uma ofensa sofrida na rua, por parte de pessoas que o atacam com impropérios. Mas em casa continua sendo atormentado pelos colegas de curso. Mesmo que bem avaliado na sabatina de Direito Natural, os colegas o desprestigiam. Por sua vez, ele também participa da falha jocosa, quando ridiculariza e ataca o negociante que chega para receber a promissória de um colega devedor. Sendo herói cômico, lembrando que a personagem é o segundo elemento a ser destacado, Trindade reage aos ataques que sofre, iniciando uma mudança para outra residência, mas é impedido pelos colegas, na pessoa de Nogueira. Cede ao pedido de ficar e, assim que despede os negros carregadores, se junta às brincadeiras e compartilham duas garrafas de vinho, decisão que o coloca de bem com todos, em estado de embriaguez descontraída.

O terceiro elemento que provoca o riso na peça advém do raciocínio inconsequente, que aparece bem ilustrado nos casos de fofoca e difamação, na reação dos estudantes às ideias de Trindade em relação à expectativa de acadêmico. Ivo Bender anota que a peça sendo cômica “é imitação de personagens inferiores e que aparecem, comumente, sob a figura de bufões, fanfarrões, impostores ou pessoas que apresentam estupidez, o discurso será popular e comum” (BENDER, 1996, p. 26). O quarto elemento fundamental da comédia se refere à maneira de falar. França Júnior mistura vocabulário culto com gírias do mundo acadêmico, de modo a mostrar como suas ações conduzem ao ridículo.

O exercício aplicado de marcações da poética, na breve anotação de *Meia hora de cinismo*, põe em destaque a permanência do clássico na dramaturgia moderna. Com o mesmo roteiro, seria possível examinar a peça *Tipos da atualidade*, cujo assunto “foi escolhido dentre os mais caros à

comédia realista: a crítica ao casamento efetuado em razão da fortuna dos cônjuges” (AZEVEDO, 2000, p. 119). Assim, a problemática estética decorrente da periodização literária não prevalece na história do gênero, aparecendo recentemente em estudos específicos calcados na releitura da historiografia teatral. Elizabeth Azevedo deixa entrever as fronteiras imprecisas entre romantismo e realismo na peça de 1862: “Tanto o tema quanto as personagens de *Tipos da atualidade* enquadram-se nos preceitos da comédia realista; contudo, França Júnior insiste em recheiar suas peças com monólogos e apartes, práticas condenadas pelo novo estilo” (AZEVEDO, p. 120).

Em busca da herança romântica na primeira dramaturgia de França Júnior, encontramos Quintino Bocaiúva como referência em sua carreira teatral. A notícia se encontra diretamente na crônica de 29 de maio de 1882, “devo, portanto, a ti e aos teus bons companheiros de lutas a carreira que humildemente trilho” (FRANÇA JÚNIOR, 1926, p.271), e indiretamente na transcrição da mesma por João R. Faria, que destaca o papel renovador do jornalista, fato pouco conhecido (FARIA, 1993, p.244). Bocaiúva, nome indígena adotado por Quintino Antônio Ferreira de Sousa, nascido em 1836 e formado em Humanidades, se consagrou com os dramas *Onfália* e *Os mineiros da desgraça* (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p.285). É também pouco conhecido por sua participação no estabelecimento do cânone literário, como organizador da *Lírica nacional*, considerada ensaio representativo da fundação da literatura brasileira. Fez a antologia, com poemas de vários autores, o ensaio de Adadus Calpe, “Estudo sobre a nacionalidade da literatura”, em defesa de uma política e cultura independentes dos modelos estrangeiros.

Levando em conta esta filiação entre França Júnior e Quintino Bocaiúva é possível considerar uma interpretação das marcas românticas no teatro do primeiro por outro denominador mais substancial do que “regras de composição não clássicas” ou “alma nacional” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 13). O consistente estudo sobre o romantismo, de Michael Löwy e Robert Sayre, oferece alguma baliza para esta releitura ao propor a superação da sequência abstrata dos estilos literários por meio do reconhecimento das condições sociais, ou seja, estabelecer relação entre o romantismo e a realidade social e econômica (1995, p.20). A reconstituição que se opera na leitura das peças de França Júnior, por meio da dramaturgia e da crônica folhetinesca, dispara uma perspectiva que exige retomada dos pressupostos do romantismo, agora entendido não mais por uma ideia, mas por fenômeno com várias dimensões e, em particular, por uma abordagem política.

Referências

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3 ed. em 5 volumes. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2000.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/ ED-PUCRS, 1996.

CAFEZEIRO, Edwaldo. Introdução. In: FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Teatro de França Júnior I*. Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE, 1980.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. de Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 28-35, Julho 2015.

- Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- COELHO, Márcia Azevedo. *Muito siso e pouco riso: a comédia conservadora de França Júnior*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1993.
- _____. Um sólido panorama do teatro brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n.44, p.342-346, dez./fev. 1999-2000.
- _____. Introdução. In: MATE, A. e SCHWARCZ, P.M. (Org.). *Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2012.
- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Folhetins*. Prefácio e coordenação de Alfredo Mariano de Oliveira. 4 ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1926.
- _____. *Política e costumes (1867-1868)*. Organização, introdução e notas de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- _____. *Teatro de França Júnior I*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Fundação Nacional de Arte, 1980.
- _____. *Teatro de França Júnior II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Fundação Nacional de Arte, 1980.
- FREITAS, Luiz Eduardo Viveiros de. *Folhetins e Máscaras: a obra da França Júnior*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica/PPG de Ciências Sociais, São Paulo, 2002.
- HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.
- JOBIM, José Luís. Subjetivismo. In: JOBIM, J.L. *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme J. de F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Introdução. In: FRANÇA JÚNIOR, J.J. *Política e costumes: folhetins esquecidos (1867-1868)*. Organização, introdução e notas de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO A. *A literatura no Brasil: teatro, conto, crônica, a nova literatura*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. pp.7-37.
- _____. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- RELA, Walter. *Teatro costumbristabrasileño*. Selección de las piezas, introducción y versión española de Walter Rela. Rio de Janeiro: INL, 1961.
- Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 28-35, Julho 2015.

- SILVA, Raquel Barbosa. *Ecos fluminenses: França Júnior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*. Dissertação (Mestrado em História). UFJF, Minas Gerais, 2011.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.



**POVO E CULTURA POPULAR: MEMÓRIAS DE UM SARGENTO
DE MILÍCIAS**

Cilaine Alves Cunha¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p36

RESUMO:

Memórias de um sargento de milícias forja uma continuidade temporal ligando 1808 a 1852 para desqualificar práticas sociais, religiosas e artísticas do tempo dos reis. A crítica aos preceitos do romantismo oficial desemboca na compreensão de que a cultura brasileira se consolida pela multiplicidade, fruto da mistura entre várias etnias.

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias de um sargento de milícias*, povo brasileiro, cultura popular.

ABSTRACT:

Memórias de um Sargento de Milícias creates a temporal continuity that binds the years from 1808 to 1852 intending to disqualify social, religious and artistic practices of the age of kings. The critic of oficial romantical precepts results in the notion that Brazilian culture consolidates itself by the multiplicity, thanks to combination of several ethnic groups.

KEYWORDS: *Memórias de um sargento de milícias*, Brazilian people, folk culture.

1. A invenção da categoria “povo”

Em *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida não procura nobilitar, ou apenas desqualificar o indivíduo comum e a vida cotidiana, a material e a dos costumes. Também problematiza jocoseriamente essa matéria até então tida por meramente cômica. Prioriza com relativa benevolência tipos populares, pobres e livres, e encena, impiedosamente, o sistema de favor e proteção que envolve a miséria de suas vidas. Compondo a população majoritária da história, os despossuídos ganham categoria de personagem coletivo e anônimo (DAMASCENO, 1956, p. 159).

O romance baseia-se no princípio que inventa, na esteira dos discursos sobre a emancipação das nações, a categoria “povo” (JAROUCHE 1997, pp. 134-147). A identificação entre a camada

¹ Professora Doutora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

pobre livre e povo brasileiro recorre à voga do nacionalismo que promoveu, como se sabe, a invenção e a recuperação das tradições populares como recurso de afirmação da particularidade local (ORTIZ, 1992; BURKE, 1997).

No *interior das Memórias de um sargento de milícias*, a empatia do narrador com a cultura popular manifesta-se na passagem em que descreve a festa do Espírito Santo, quando emite um de seus raros e discretos elogios a tradições folclóricas do país, especialmente ao grupo de festivas que, em rodas, contam casos ou entoam modinhas:

Fazia gosto passear por entre eles, e ouvir aqui a anedota que contava um conviva de bom gosto, ali a modinha cantada naquele tom apaixonadamente poético que faz uma das nossas raras originalidades, apreciar aquele movimento e animação que geralmente reinavam. Era essa parte (pemitam-nos a expressão) verdadeiramente divertida do divertimento (ALMEIDA, 2006, p. 149).

Outro louvor ainda mais conciso encontra-se na abordagem dos tipos de música que acompanham os modos de se dançar o fado: “muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético” (ALMEIDA, 2006, p. 101).

Baseado, em boa medida, na filosofia da história de Herder, o culto romântico da tradição popular a concebe como um todo orgânico, primitivo, singelo e espontâneo, contrapondo-a à cultura letrada, tida por artificial e fria. Em *Uma outra filosofia da história*, o filósofo alemão combina a ideologia cristã a teses de Rousseau, pressupondo que, numa época primitiva do Oriente antigo, a poesia, associada à música, tivera força viva sobre as ações e costumes do povo (HERDER, s/d, pp. 33-35). Esse período seria também marcado por forte pendor religioso, reabilitado ironicamente como primeira filosofia e primeira tentativa de organizar o mundo de modo natural e criador (ROUCHÉ, s/d, pp. 12-13). Em contraposição, no mundo moderno, o despotismo monárquico, inclusive aquele dito “esclarecido”, a ciência, o sistema educacional e a cultura artística formal corrompem, para o autor, os costumes, tornando frívola a vida cultural. Traçando o elogio da “santa barbaridade” e da desordem, Herder propõe que elas seriam o princípio diretor da efervescência criadora da Idade Média.

Essencialmente poética, a consciência do homem primitivo pensava, nessa ótica, primordialmente por símbolos e alegorias, representando o mundo em fábulas e mitos. Nessa ótica, a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, circula, como esta, oralmente e vincula-se à música, desempenhando funções práticas. Dotando-se de uma sabedoria alheia ao conhecimento formal, a tradição popular encarnaria a alma de uma nação. Já a poesia letrada destina-se à visão, exerce-se de modo individual e desliga-se da vida imediata. Para Herder, a poesia natural primitiva não desaparece com o correr dos tempos, mas guarda resíduos na arte do povo, retornando em ciclos de renascimento de sua nação. Contrapondo arte popular e erudita, propõe recuperar os traços da poesia antiga em usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, canções trovadorescas, no Gênese, em Shakespeare, Homero, Dante etc (HERDER, s/d, pp. 133-135).

No Brasil o pensamento de Herder contaminou escritores reunidos em torno do projeto político do governo imperial, como Gonçalves Dias e José de Alencar. Cada um a seu modo, os indianistas deslocaram, como se sabe, a origem do povo e da cultura brasileira ao período anterior à

invasão do Brasil. Adaptando as categorias herderianas para a representação do aborígine, estilizaram-no como uma suposta comunidade de costumes primitivos, orgânicos e simples, com hábitos solidários e respeitosa dos ritos e memória de sua tradição. A cultura indígena representa-se ali como unidade, concebida como ingênua e, em alguns casos, ciosa de sua liberdade, cartão postal dirigido ao colonizador e à Europa que pretende assegurar a existência no país de uma tradição antiga e autônoma (BARBOSA, 1980, p. 83).²

Com propósitos inversos, que preveem a sua desherocização em outra forma de expressão, o alinhamento do romance de Manuel Antônio de Almeida à tradição folclórica do país é também coerente com procedimentos internos do romance picaresco. Em obras consideradas responsáveis pela criação e consolidação do gênero (*Lazarillo de Tormes*, 1552-1553, Anônimo; *Guzmán de Alfarache*, 1599, Mateo Alemán; e *El Buscón* (1626, Quevedo); ou nas que expandiram e atualizaram a picaresca em seu tempo e espaço social (*Simplicissimus*, 1668, Grimmelshausen; *Gil Blas*, 1715, Lesage; *Moll Flanders*, 1722, Daniel Defoe), a picaresca apoia a criação de sua fábula na cultura popular. Para produzir o anti-heroísmo do órfão abandonado, ela se vale de tipos populares como rufiões, alcoviteiras, clérigos devassos, moços de cavalaria, empregados do Arsenal de Guerra e de ucharias, bacharéis trapaceiros e mentirosos, como João Manuel, pajens, vadios, charlatões, boquirrotas, mulheres intrigantes, prostitutas, entre outros (FIREIRO, 1954, p. 71; GONZALEZ, 1994, pp. 286-287). O efeito de realismo ingênuo com que se tende a traçar o perfil do pícaro resulta de uma interpretação literária do tipo popular.

Ainda que não se descarte, aqui, a hipótese de que Manuel Antônio de Almeida tenha se apoiado diretamente no pícaro clássico para reinventar o gênero, é possível considerar, com Eugênio Gomes, que romances de Charles Dickens e Alexandre Dumas, escritor de eleição de Manuel Antônio de Almeida, também podem ter contribuído para tanto. Além deles, Almeida traduziu *O rei dos mendigos* e *Gondicar ou o amor cristão*, respectivamente de Paul Féval e Louis Friedel. Valendo-se de tipos, ações e situações próprias da picaresca, a obra romântica tende a evitar a mera desqualificação e pode mesmo dignificar heróis marginais e, com isso, relativizar o rebaixamento estilístico com que se representava o gênero tradicional (GOMES, 1958, p. 60).

Certa linhagem de interpretação de *Memórias de um sargento de milícias* entende que parte de sua matéria foi colhida em fonte oral, nos relatos de um velho amigo de Manoel Antônio de Almeida. O sargento português que se instalou no Brasil durante a guerra da Cisplatina, Antônio Cesar Ramos teria conhecido o major Vidigal. Trabalhando posteriormente no *Correio Mercantil*, “prezava muito o Maneco Almeida, o qual, antes de subir para a redação, procurava o ex-sargento, puxava-lhe da língua, armazenava casos e costumes do bom tempo antigo, pra passá-los nos seus folhetins” (ANDRADE, 1978, p. 129). O autor de *Macunaíma* lembra que a prova da fonte oral dos episódios relatados por *Memórias de um sargento de milícias* foi recolhida pelo folclorista Melo Moraes Filho (*Fatos e memórias*) no próprio testemunho de César Ramos.

A hipótese de que os episódios envolvendo a figura de Vidigal tenham sido oralmente recolhidos na tradição local é verossímil com as leis do pícaro e com o preceito romântico que diz que a obra de arte deve imitar casos e lendas que circulam nas tradições locais. Nessa determinação,

2 2 Pinheiro Chaves constata a transposição, pelo indianismo brasileiro, do conceito de *cultura primitiva* para a indígena nos seguintes termos: “Ora, o que sucedeu com a poesia popular na Europa, aconteceu no Brasil com a literatura indiana” (CHAVES, 2010, p.138).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

o poeta, para se tornar verossímil, emula o que o Oitocentos compreende por “bardo antigo”, concebido como um gênio singelo e espontâneo que possuiria o dom natural de recuperar lendas e costumes de seu país, encarnando, com isso, o “espírito” de seu povo.

Ao transformar, com modificações substanciais, o pícaro tradicional em brasileiro malandro, Manuel Antônio de Almeida, por sua vez, prescindiu do ponto de vista do pícaro original. Seguiu, com isso, tendências anteriores que, se abstendo do rigor formal, livremente ou substituíram o narrador de primeira pelo de terceira pessoa, ou realizaram uma alternância entre as duas perspectivas, como respectivamente em *La pícaro Justina* (1605, atribuída a Francisco López de Úbeda), *El donado hablador* (11625-1626, de Jerônimo de Alcalá Yáñez), entre outros (GONZALEZ, 1994, pp. 263-266).

Na oralidade prevista pela picaresca, e em que pese a longa discussão sobre o desconhecimento da autoria de *Lazarillo de Tormes*, seu anonimato, diz Gonzalez (1994, p. 87) é verossímil com o princípio de que a obra brotou de fundo folclórico e com o relato do próprio pícaro da história de vida dele a um amigo. Manuel Antônio de Almeida, por sua vez, preferiu manter, até a sua morte, em 1861, a dúvida sobre a autoria de seu romance, publicando-o sem assinatura no *Correio Mercantil*. Na edição em livro de 1854 e 1855, assinou apenas como “Um brasileiro”. Ao reeditar o livro em 1863, Quintino Bocaiúva atribuiu-lhe a autoria.

Ao se negar a assinar o romance nas duas edições que preparou, Almeida pode prudentemente ter considerado as condições políticas do tempo. Procedimento corriqueiro no século XIX, a publicação de obras literárias sem assinatura e a ficcionalização da autoria são frágeis estratégias para escapar da censura do mecenato imperial e da opinião da elite política e letrada, quando se consideram desonrosos o trabalho e o dinheiro adquirido com a venda da obra de ficção. É também recurso para criar a ilusão de que a história é verdadeira, nascida da experiência cotidiana. É provável que, ao insistir no anonimato, Almeida tenha pretendido criar a ficção de que o típico caso de um malandro astucioso, inerente ao folclore universal, fora recolhido na memória coletiva do país. Independentemente de ter ou não apanhado parte dos episódios com César Ramos, Almeida figura essa memória no título de seu romance e aproveita o folclore popular do país em registro artístico e literário, evidenciando que é “um romancista consciente não apenas das próprias intenções, como (daí a sua categoria literária) dos meios necessários para realizá-las” (CANDIDO, 1975, p. 217).

2. A romântica paródia do nacionalismo oficial

Ao longo de *Memórias de um sargento de milícias*, recorrentemente o narrador interrompe a narração para traçar comparações entre o passado imediato e o presente. Reconhecendo semelhanças, o cotejo pode desaguar na produção de uma linha temporal ligando 1808 à década de 1850. Mesmo que delimite diferenças, o confronto entre os dois períodos históricos tende a desqualificar práticas sociais e discursivas, antigas e atuais. Em passagens que se ocupam do tempo contemporâneo, o narrador trava uma polêmica com as unidades de sentido que organizam a cultura letrada de sua época, parodiando motivos, tópicos e gêneros inerentes aos discursos historiográficos e literários nacionalistas. Pseudo-narrativa sentimental e de costumes, romance de formação às avessas, o livro de Almeida subverte o culto da nação, a saudade da terra, o culto

romântico do sentimento amoroso, agregando-os, de modo dessacralizado, à caracterização das etnias e à ação de algumas personagens. A descrição da cultura cigana apropria-se do preconceito de ontem e de hoje contra esse povo, nos seguintes termos: “A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano” (ALMEIDA, 2006, p. 98). Na forma verbal “fala-se”, a indeterminação do sujeito distancia o enunciador dos discursos que edulcoravam as tradições nacionais. Negando a beleza da cultura cigana sediada no Brasil, abala, com isso, a edificação nacionalista das tradições, em geral, e da exótica, em especial.

No romance, a ambiguidade entre discreta valorização e concomitante distanciamento crítico dos discursos que cultuavam as tradições locais pode ser mais bem compreendida na avaliação do autor de que, em seu tempo, a busca e a produção da especificidade nacional pecavam por excesso: “Muita gente confunde propriedade com excesso de cor local, que longe de dar caráter, desnatura aquilo que se escreve, seja verso, ou seja prosa. No verso esse defeito passa à monstruosidade” (ALMEIDA, 1991, pp. 46-47).

Durante a festa do batizado de Leonardo, o narrador encena o tema da saudade da terra natal na modinha que Pataca canta em homenagem à sua terra:

Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom Português, que o era ele. A modinha era assim:
Quando estava em minha terra, Acompanhado ou sozinho, Cantava de noite e de dia
Ao pé de um copo de vinho (ALMEIDA, 2006, p. 69).

Na canção, os sentimentos que ligam o sujeito da enunciação a seu país de origem derivam de sua pregressa vida boêmia ociosa, o que produz a autodesqualificação do tipo e de sua afetividade nacional. Ricocheteando em seu intérprete, a modinha traça uma caricatura da vida de seu emissor em seu país de origem e, com isso, uma maledicência contra o imigrante português. Em outra passagem, Maria, a mãe de Leonardo, comete adultério e volta a Portugal com um capitão de navio. Nesse momento, o autor empresta a voz do Padrinho para emitir a sua crítica ao sentimento nacionalista: “– Ah! disse o compadre com um sorriso maligno, ao saber da notícia, foram saudades da terra!...” (ALMEIDA, 2006, p. 79).

Entre tantas passagens do romance que desmistificam o culto romântico do amor, uma delas formaliza-se no episódio em que Leonardo Pataca recorre aos trabalhos místicos do Caboclo para reconquistar o amor da cigana: “[...] das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a esse respeito melhor aquinhoado; mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha” (ALMEIDA, 2006, p. 88). Julgando os códigos amorosos de seu tempo pelos do passado, a interpretação de que a rápida troca de um objeto amoroso por outro tenha sido fruto de uma babona compulsão sexual torna ingênua a higienização de certas teorias românticas do amor.

Outra estratégia dessacralizadora do mito amoroso encontra-se no anúncio do namoro entre Leonardo e Vidinha. Nesse momento, o narrador pondera que o fato de essa paixão ter sido mais forte que aquela que antes o herói nutriu por Luisinha contraria a “opinião dos ultrarromânticos, que põem todos os bofes pela boca pelo tal – primeiro amor –: no exemplo que nos dá o

Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro” (ALMEIDA, 2006, p. 259). Considerando que a teoria estética romântica prevê o princípio de que a arte deve realizar, em seu interior, uma crítica dela própria e dos cânones consagrados,³ a sátira formulada por Almeida da tópica da eternidade do primeiro amor formaliza um reparo no excessivo sentimentalismo amoroso, disseminado por práticas literárias do tempo. Na segunda parte do romance, a livre sexualidade de Leonardo motiva a sua índole e sua conduta amorosa. O protagonista experimenta então duas aventuras sentimentais quase concomitantes, de tal modo que elas surgem, desaparecem e ressurgem ao sabor das circunstâncias de sua vida. Apoiada em bases nada transcendentais, antes circunstanciais, a narrativa das aventuras amorosas dos dois Leonardos também degrada um dos princípios do monogâmico amor burguês.

Em outro procedimento de *Memórias de um sargento de milícias*, observa-se que a consciência intrusa comenta ou encena, na ação de suas personagens, a reprodução de hábitos e costumes antigos em seu presente, linearizando o tempo dos reis num *continuum* temporal negativo. Nesse momento, o narrador pode adotar uma estratégia enunciativa própria da ironia, quando finge acreditar que determinadas práticas do tempo da enunciação limitam-se ao passado. Enquanto pinta a festa do Espírito Santo do período joanino, ele afirma: “Entretanto digamos sempre o que eram as Folias desse tempo, apesar de que os leitores saberão mais ou menos do que se trata” (ALMEIDA, 2006, p. 178).

Considerando o leitor contemporâneo à publicação do romance na “Pacotilha”, o maior ou menor conhecimento dessa tradição festiva pelo público testemunha a viva experiência dele na festa que o narrador estiliza. Na descrição das procissões, compara-se o cortejo religioso do passado ao do presente da enunciação para supostamente traçar diferenças:

É quase tudo o que ainda hoje se pratica, porém em muito maior escala e grandeza, porque era feito por fé, como dizem as velhas desse tempo, porém nós, diremos porque era feito por moda: era tanto do tom de enfeitar as janelas e as portas em dias de procissão, ou concorrer de qualquer outro modo para o brilhantismo das festividades religiosas, como ter um vestido de mangas de presunto, ou trazer à cabeça um formidável trepa-moleque de dois palmos de altura (ALMEIDA, 2006, p. 163).

Nos segmentos iniciais do excerto, a comparação entre ambos os tempos resulta na superlativação das procissões antigas em detrimento das que se praticam no tempo do autor, já que antes elas eram de “maior escala e grandeza”. Mas em seguida, o narrador contrasta a sua leitura do fenômeno à percepção dos velhos segundo a qual o suposto esplendor da prática festiva pregressa devia-se à autenticidade do fervor religioso do tempo. Mas ao contrapor-lhes a hipótese de que os exageros ornamentais eram responsáveis pela natureza do evento, o narrador desloca a fé de seus participantes a um plano menor de prioridades. A convicção religiosa como demonstração da grandiosidade da prática antiga perde força diante da mania de ostentação. No contraste entre as duas perspectivas antagônicas, emerge, de um lado, o sentimento saudosista e parcial dos velhos e, de outro, a polêmica do autor com a memória da tradição.

3 “A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da sátira antiga, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte” (SCHLEGEL, 1997, Fragmento 117, p. 38). *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

A crítica ao modismo e luxo reinantes nas festas religiosas antigas pode ser uma referência aos novos hábitos inaugurados então pela presença direta do rei na vida cultural carioca. Logo na sequência desse excerto, leitura análoga afirma que cada uma das profissões “procurava ser mais rica e ostentar maior luxo: a da quaresma era de uma pompa extraordinária, especialmente quando el rei se dignava a acompanhá-las, obrigando toda a corte a fazer outro tanto” (ALMEIDA, 2006, p. 164). Considerando, no entanto, que durante a década de 1850, a figura do imperador também comparecia em festividades públicas, ainda que com menor frequência (CARVALHO, 2007, p. 97),⁴ e

No romance, a fingida restrição da ação a um passado imediato dissimula a crítica ao presente da enunciação. Em outra passagem, comentado a procissão dos ourives o narrador destaca que ela se abria com o bloco das baianas. A presença constante dessa figura na cultura popular brasileira de ontem e hoje atualiza a cena no tempo do autor. Já o ritual religioso praticado por Leonardo Pataca para conquistar o amor da cigana consistiu em orações de três sacerdotes do Caboclo, realizadas à roda da personagem situada ao pé de uma fogueira. No comentário do narrador, “não era só a gente do povo que dava crédito às *feiticiarias*; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar venturas e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições” (ALMEIDA, 2006, p. 88). A expectativa de que o recurso a trabalhos e a entidades místicas pode contribuir para dobrar a fortuna tampouco se restringe ao tempo joanino. Não há novidade em dizer que no passado e no presente brasileiro, políticos e pessoas de extrações sociais e ideológicas distintas recorrem ao expediente.

Em outra aproximação irônica de práticas comuns aos dois tempos romanescos, o método de Vidigal de recrutar soldados caçando a laço indivíduos pobres pelas ruas do Rio de Janeiro reproduz-se no Primeiro e no Segundo Reinado. Em um de seus textos, Sales Torres Homem testemunha a crítica dos liberais à permanência do selvagem recrutamento militar no governo de Pedro II.

Antes de ser cooptado pela política imperial e se tornar visconde de Inhomirim, Torres Homem publica, sob o pseudônimo de Timandro, o panfleto republicano, antimonárquico e nacionalista, *O libelo do povo*, originalmente no jornal *Correio Mercantil* (1849). O texto interpreta o governo de d. Pedro I como resultado de um golpe de Estado que, acobertado “com o manto do imperador”, destruiu a liberdade da nativa elite letrada e econômica, censurou a imprensa, corrompeu a legislação eleitoral e suprimiu o direito que permitia aos súditos dirigir petição ao imperador. O governo imperial converteu o recrutamento militar em bárbaro instrumento de coerção política

(HOMEM, 1885, p. 45-46). Assim também, na análise da Revolução Praieira (1848), modesto, probo e arredo à vida social, Carvalho informa também que o apoio de Pedro II às práticas fes-

4 Tendo em vista que bailes são formas de sociabilidade entre os membros da corte, e a organização e participação deles em festas públicas, instrumentos de legitimação do poder monárquico, José Murilo de Carvalho (2007) traça um paralelo entre a vida social do tempo de d. Pedro II com o de d. João VI. Comparado à excessiva pompa das festividades públicas do período joanino, as do Segundo Reinado teriam sido moderadas, pouco contando com a presença do imperador. Constituindo-o como um homem simples, que mesmo hoje participantes desses cortejos ornamentam janelas e portas durante a sua realização, a crítica de Manuel Antônio de Almeida alcança também o seu presente histórico. Afinal, é “quase tudo o que ainda hoje se pratica”.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

tivas diminuiu a partir de 1852, quando seu governo entra em fase de estabilização.

Torres Homem representa como feroz o modo com que os saquaremas, com o gabinete de Araújo Lima, retomaram, após mais de dez anos de hegemonia dos liberais, o poder e o controle da presidência do Conselho de Estado. Entre as estratégias de repressão aos opositoristas, os membros do Partido Conservador acorrentaram e transformaram liberais e republicanos em recrutas:

Centenas de cidadãos, e entre eles oficiais da guarda nacional, proprietários, honestos pais de famílias, entram na capital acorrentado como recrutas, e antes de serem lançados ao porão dos navios de guerra, são dados em espetáculo, nas ruas mais públicas, à gentilha portuguesa, que triunfa e os cobrem de vaias e balões. Os que ela denuncia serem envolvidos no conflito de nacionalidade de Junho do ano passado são chibatados no quartel da polícia, como aconteceu a Luiz José da Cruz, mancebo de excelentes costumes. O pardo ingênuo de nome Serafim é surrado conjuntamente com outros também livres e brasileiros como ele, pelo mesmo crime, de que o arguiam os lusitanos (HOMEM, 1885, p. 67).

Por fim, no romance de Almeida um dos principais traços da sociedade brasileira recorrente no tempo dos reis refere-se ao regime de favor e cooptação. O tema ocupa um razoável número de pequenos e centrais episódios, caracteriza personagem, intitula e torna-se a pauta explícita de três capítulos: “O – arranjei-me – do compadre” (I: IX), “O agregado” (II: X) e “Empenhos” (II: XXII). Graças à intervenção da Comadre e aos favores do Tenente-coronel, Leonardo Pataca, ao desembarcar no Brasil, ascende à condição meirinha e, mais tarde, é libertado da cadeia. Em pequeno, o filho escapa da miséria absoluta mediante os favores do Padrinho. Expulso de casa pela segunda vez pelo pai pôde contar com os préstimos da família de Vidinha para sobreviver. Graças a um arranjo novamente da Comadre, Leonardo torna-se servidor da ucharia real. Também por meio da intervenção da “madrinha” e com o apoio de d. Maria e Maria Regalada, ele conquista a simpatia de Vidigal para se livrar da patente de sargento. Não é assim obra do acaso e do destino, como o narrador sugere maliciosamente, que Leonardo filho cai sempre nas graças de todos. Disseminado pelas práticas sociais e pela cultura em geral, o sistema de favor e cooptação é um dos principais e raros meios a que os Leonardos, no tempo dos reis, recorrem ou para sobreviver, ou para ascender na hierarquia social.

Na abertura do capítulo “O agregado”, no entanto, o narrador limita ao período joanino a prática de troca de prestação de serviços por apreço, cinicamente distanciando-a do presente da enunciação: “[...] no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando nada havia mais comum do que ter cada casa um, dois e às vezes mais agregados” (ALMEIDA, 2006, p. 257). Institucionalizada no passado e no tempo contemporâneo de *Memórias de um sargento de milícias*, a escravidão, aparentemente ausente, é falada pela aplicação da cultura do arranjo e cooptação nas ações e relações humanas.

Tendo em vista o diálogo do romance de Manuel Antônio de Almeida com práticas sociais e discursivas de seu tempo, a frase de abertura do romance, “Era no tempo do rei!”, mobiliza um tipo de dualidade semântica própria da ironia, reiteradamente adotada pelo narrador como estratégia de dissimulação da crítica ao presente. Ela evoca, já se disse, o motivo típico do conto maravilhoso (CANDIDO, 1992, p. 27), cuja ação, personagens e lugares indeterminam-se espacialmente e temporalmente para universalizar conflitos e desejos. A oração inicial do romance não particulariza o príncipe então dito soberano, nem a data de seu governo. Tampouco delimita

ta com precisão o tempo da ação e da história do Brasil, que podem ser uma referência quer ao período de d. João VI, quer a todo o período monárquico brasileiro. A ironia inscrita na frase deriva da transposição da figura do monarca e da instituição da monarquia a um tempo mítico, fingindo que elas teriam desaparecido da história presente. No distanciamento crítico que afirma para negar, a pressuposição de que elas sejam parte de um período perdido da história da humanidade estranha a sua vigência no século XIX brasileiro.

Considerando que certas práticas sociais, hábitos e costumes relatados em *Memórias de um sargento de milícias* indeterminam-se temporalmente, assim também o Rio de Janeiro figura, por metonímia, a cultura brasileira em geral. Essa hipótese ganha reforço quando se considera que o romance cria personagens representativos muito mais da vida coletiva, alegóricas e típicas, sem particularizá-las regionalmente. O relato ficcional de Almeida procura representar fenômenos sociais, culturais e religiosos inerentes ao país, cujos resíduos reproduzem-se ainda hoje.

3. Representação da cultura brasileira

Em *Memórias de um sargento de milícias*, a reiterada revisão dos pressupostos nacionalistas desemboca numa singular compreensão da cultura brasileira. Por ela, o Brasil é fruto da mistura sexual entre etnias distintas, e sua cultura se consolida pela multiplicidade.

Ao longo do romance, para além de mero documento e abordagem pitoresca da vida cultural carioca festas são procedimentos alegóricos básicos para que se “aprenda o contato e a interação entre culturas diferentes, produzindo metamorfoses e mudanças”

(RONCARI, 2000, p. 549). A representação pictórica e cenográfica da cultura local transforma as manifestações festivas e religiosas em palco onde se encena a multiplicidade étnica e cultural do Brasil. Essa unidade básica de sentido tende a determinar o eixo de seleção e combinação de episódios e cenas das atividades festivas (RONCARI, 2000, p. 555).

Na estilização da vida cigana, o autor privilegia a sua assimilação à cultura local:

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos Ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócio, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares e vivam em plena liberdade (ALMEIDA, 2006, p.98).

Na passagem, o autor equipara o português ao cigano, para neste atualizar o antigo e preconceituoso senso comum ditando que o povoamento do Brasil teria se realizado por indivíduos de baixa índole.⁵ Frequentada também por “gente do país”, a festa dos ciganos realiza-se em um ambiente onde se observa a presença de um oratório,⁶ “iluminado por algumas pequenas velas

5 Numa crônica de estreia da carreira jornalística do autor, publicada em 13 de dezembro de 1851, no *Correio Mercantil*, antes de assumir as funções jornalísticas e de publicar o seu único romance, Manuel Antônio de Almeida refere-se a Mem de Sá pelo epíteto “devastador dos Tamoios”, e aos donatários de terra de um modo geral como “caterva de sentenciados e aventureiros” (ALMEIDA, 1991, pp. 9-10).

6 O oratório dos ciganos consistia “num registro de santo colado ao muro, cercado de bicões de cetim e seda de *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

de cera”, próximo do qual Leonardo e os dois amigos se instalam. Ao reiterar, por duas vezes, a presença do objeto religioso na sala, o autor o transforma em índice da acomodação das crenças ciganas ao misticismo cristão.

Em outro aspecto dessa adaptação, a festa realiza-se predominantemente ao ritmo dançante do fado, considerado pelo narrador originário do Brasil. Para ele, a possibilidade de que essa etnia já estivesse assimilada à cultura local em 1808 evidencia-se ainda no modo com que descreve a dança do fado:

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente; outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual a um só tempo (ALEMIDA, 2006, pp. 100-101).

Manuel Antônio de Almeida seleciona a voluptuosidade como núcleo semântico norteador de sua descrição da dança que, assim, imita a sensualidade rítmica de seus movimentos. Nesse retrato, assiste-se à figuração do ato sexual. Simulando que seu procedimento descritivo básico consiste em estabelecer três variedades diferentes com que se dança o fado, a enunciação desenrola-se em dois eixos descritivos prioritários. Um deles define cada um dos três modos dançantes pelo aumento gradativo do número de dançarinos em cada uma dessas versões: ora uma só pessoa, ora um homem e uma mulher, ora ainda muitas pessoas dançam a um só tempo. No outro eixo, a diferença entre os modos de dançar deriva de seus distintos ritmos que, vistos sucessivamente no conjunto, criam uma progressividade ascendente: (1) ora o solitário dançarino troca passos delicados, difíceis e, assim, lentos, para, ao final, com gestos sedutores de atração e recusa, escolher outro que o substitua; (2) ora homem e mulher dançam em passos que alternam lentidão e rapidez, separação e união; (3) por fim, todos dançam um sapateado estrondoso e prolongado, brando e breve. Na condensação descritiva, a associação entre o gradativo aumento do número de participantes com a paulatina aceleração rítmica do movimento dançante, até o ápice do estrépito prolongado, acumula metáforas de uma orgia e do ritmo do ato sexual. Referido a uma festa compartilhada por nativos e ciganos, o trecho alegoriza o acasalamento entre essas etnias. Afinal, para o narrador, a esperteza, a velhacaria e a ociosidade com que define o caráter do povo cigano não se distanciam do perfil que Leonardo adquire ao longo do livro.

cores vivíssimas, flores e fitas; a um dos ângulos, circundada de ramagens de pitanga, canela, mangueira e jasmims, grande talha coberta com toalha de crivo; ao lado, quatro copos de cristal em salva de prata, coco de prata etc” (MELO FILHO, 1981, p. 37)

Assim, desde garoto, ele já pode “dizer alguma coisa a respeito” do assunto.

Ao longo do romance, multiplicam-se figurações do que se nomeava na época de “influências” estrangeiras na vida cultural do país. Ao lado dos ciganos e da forte presença dos portugueses – fartamente ilustrada em cenas, personagens, episódios, costumes e hábitos –, o retrato da capoeiragem na figura de Chico Juca, da procissão dos ourives, aberta pelas baianas, e dos barbeiros, “composta por meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros”, evidencia a herança da cultura africana.

Acentuando essa variedade como uma soma de culturas no país, na festa de batizado de Leonardo dança-se ao som do fado, alternado com o minuette francês e o desafio de origem lusitana. Acrescente-se a isso a presença de hábitos espanhóis pela via portuguesa. No perfil da Comadre, a mantilha remete a essa herança que, transplantada para o país, perde o seu encanto original para se tornar metáfora de mulher que se oculta enquanto bisbilhota, numa unidade figurativa do tipo que Macedo exacerbará em *As mulheres de mantilha* (1870):

Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma coisa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha de nossas mulheres não; era a coisa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre (ALMEIDA, 2006, p. 105).

Manuel Antônio de Almeida representa uma espécie de sincretismo religioso do país quando encena o português Leonardo aderindo ao misticismo caboclo, e a adaptação da religiosidade cigana e africana a rituais católicos. Entre outros exemplos dessa fusão, a música dos barbeiros, tocada no interior da festa da paróquia do mestre de cerimônias, era composta por “meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestrada desconcertada, porém estrondosa [...]” (ALMEIDA, 2006, p. 143). A inábil orquestra e a desarmonia de seus instrumentos metaforizam um curso da vida e dos costumes distante da ação racional do mundo administrado, reforçando o traço da sociedade que tem na afetividade e na informalidade as leis de suas práticas socioculturais.

Nesse sincretismo religioso também desmorona o recorrente desejo da cultura oficial, como o de Gonçalves de Magalhães, em “Discurso sobre a história da literatura brasileira”, prescrevendo que o caráter nacional típico teria uma tendência a cultivar o monoteísmo e o catolicismo.

O elenco formado por portugueses, africanos, franceses, espanhóis, ciganos e indígenas sobrepõe-se, assim, à interpretação da cultura brasileira formulada pelo nacionalismo e historiografia oficial que, ao defini-la, tende a privilegiar a exclusiva fusão entre aborígene e português. Nessa árvore genealógica de *Memórias de um sargento de milícias* mal comparece a cultura aborígene, rapidamente nomeada durante o ritual na casa do Caboclo. Hábitos e costumes de diferentes nacionalidades metaforizam a diversidade e a singularidade étnica do “povo” brasileiro que, assim, se dota de uma riqueza de influências tal que modifica a cultura de outros povos e vice-versa.

Referências

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Org., introd. e notas Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Atelier, 2006.
- _____. *Obras dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1991.
- ANDRADE, Mário de, “Memórias de um sargento de milícias”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, pp. 125-140.
- BARBOSA, João Alexandre. “Um tópico brasileiro: o indianismo”. In: *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 77-89.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia/ Edusp, 1975, vol. II.
- _____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, pp. 19-54.
- CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHAVES, Pinheiro. “Literatura brasileira de José de Alencar”. In: *Gonçalves Dias e a crítica portuguesa no século XIX*. Org. Maria Eunice Moreira. Lisboa/ Porto Alegre: Centro de Literatura e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ PUC-RS, 2010.
- DAMASCENO, Darcy. “A afetividade linguística nas *Memórias de um sargento de milícias*”. In: *Revista brasileira de filologia*, vol. 2, tomo II, dez. 1956, pp. 155-177.
- FRIEIRO, Eduardo. “Do Lazarinho de Tormes ao filho de Leonardo Pataca”. *Kriterion*. Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, n. 27-28, jan-jun, 1954, pp. 65-82.
- GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Aguiar e Souza Ltda, 1958.
- GONZALÉZ, Mário. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. HERDER. *Une autre philosophie de l'histoire*. Dijon: Aubier, Editons Montaigne, s/d.
- HOMEM, Francisco Salles Torres. *O libelo do povo*, por Timandro. Org. Anfriso Fialho. Rio de Janeiro: Tipografia da Constituinte, 1885.
- JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Sob o império da letra: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP.
- MELO FILHO, Moraes. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EdUSP, 1981.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2002.

ROUCHÉ, Max. "Introduction". HERDER, *Une outre philosophie de l'histoire*. Dijon: Aubier, Editions Montaigne, s/d. pp. 3-25.

SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.



ÁLVARES DE AZEVEDO – ARIEL E CALIBAN: UMA TENTATIVA DO DUALISMO À UNICIDADE

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p49

RESUMO:

O presente trabalho apresenta uma leitura referente as diversas conceituações fundamentadas na grandiosidade do que foi o Movimento Romântico do século XVIII, ao enfatizar o contexto historicossocial, as características e atitudes pertinentes ao fazer poético e ao conceito de indivíduo desse momento, bem como suas mazelas e questionamentos acerca da existência e da arte. Logo após, foi realizado uma investigação do Romantismo brasileiro, enfocando, em especial, a obra de Álvares de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*, pertencente à terceira geração romântica, que priorizou o mal do século, o ultrarromantismo, o pesar, a dor e a melancolia. A partir dos binômios Ariel e Caliban, Azevedo, por meio da atmosfera dos paradoxos românticos, conduziu-se rumo a uma tentativa de se estabelecer a unidade perdida, o tornar-se uno do ser romântico. Foi realizada uma revisão bibliográfica utilizando o método dedutivo, que possibilitou uma melhor compreensão do tema.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Álvares de Azevedo; Dualismo; Unicidade; Subjetividade.

ABSTRACT:

This paper presents a reading concerning the various concepts grounded in the grandeur of what was the Romantic Movement of the eighteenth century, by emphasizing the historicossocial context, characteristics and attitudes relevant to the poetic and the concept of individual that moment, as well as their ills and questions about the existence and art. Soon after, we performed an investigation of the Brazilian Romanticism, focusing in particular of the work Alvares de Azevedo, *Lira of Twenty Years*, belonging to the third Romantic generation, which prioritized the evil of the century, the rousing romantic, grief, pain and melancholy. From the binomial Ariel and Caliban, Azevedo, through the romantic atmosphere of paradoxes, was led towards an attempt to establish the lost unity, becoming one of being romantic. A literature review was

¹ Universidade Federal de Uberlândia.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 49-65, Julho 2015.

performed using the deductive method, which enabled a better understanding of the subject.

KEYWORDS: Romanticism; Álvares de Azevedo; Dualism; Uniqueness; Subjectivity.

1. Aspectos da imponência do movimento romântico

A partir do tempo e espaço que compõem determinada época, pode-se tentar entender as posturas e comportamentos realizados por seus indivíduos. Assim, o movimento romântico tem como alicerces as Revoluções Francesa e Industrial, bem como, os seus ideais propostos. O sujeito, neste período, encontra-se submerso em novos inventos e tecnologias, a partir de padrões científicos e racionais estabelecidos. Entretanto, suas emoções e inconformismos sufocados por este mesmo período, tornam-se foco de suas mobilizações e tentativas de esca/pe.

Carpeaux (1985) relata que o Romantismo, o movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1820, a França; depois todas as literaturas européias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848. Em seu sentido mais amplo, o Romantismo havia sido preparado por teorias filosóficas que situam a experiência na base do conhecimento humano (Locke) ou que realçam a “moral do sentimento” (Shaftersbury).

O Romantismo, como ressalta Guinsburg (1985) é antecedido pelos Séculos das Luzes, que abandonou a visão teocêntrica e teológica judaico-cristã, o qual concebia a História como um ciclo de revelação do poder divino através de Seus atos de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida para uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível do humano e terreno, cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos.

De acordo com Citelli (1993), a palavra romântico fascina e humilha, pois pode referir-se a uma atitude positiva, um gesto condenável, um sonho, ou um alimento para o pleno exercício do imaginário humano. O movimento romântico, segundo Guinsburg (1985) expande-se como uma escola, uma forma, um estado de espírito e também como um forte fenômeno histórico. Dessa forma, a configuração estética teve como antecedentes vários fatos históricos, sociais e culturais. Todavia, Citelli (1993) ressalta que, enquanto movimento, o Romantismo foi mais que um intento de ação de um grupo de poetas, romancistas, filósofos ou músicos. Tratou-se de um vasto movimento onde se asilaram o conservadorismo e o desejo libertário, a inovação formal e a repetição de fórmulas consagradas, o namoro com o poder e a revolta radical. O Romantismo foi marcado por algumas preocupações recorrentes, às quais se pode aliar certo anticlassicismo, uma visão individualista, um desejo de romper com a normatividade e com os excessos do racionalismo, em virtude dos preceitos históricos da época, cujo período corresponde aproximadamente entre o final do século XVIII e meados do século XIX, na Europa, cujo cientificismo urbano-industrial tem seu ápice.

Segundo Guinsburg (1985), observadores da vida social também perceberam o paradoxo criado pela riqueza, de um lado, e a extrema miséria, do outro, de modo que, em meio da abundância, grassava a fome provocada, muitas vezes, por crises decorrentes de um regime de produção desordenado e anárquico, estabelecido pelo liberalismo econômico. Os entusiasmos e paixões, os vôos do pensamento e do idealismo, as teorias, as aspirações e as ilusões, por contraditórias

que pareçam e, sem dúvida, os empreendimentos artísticos da época podem ser encarados como reflexos de uma grande luz, a do Romantismo. Foi este impulso, a penetrar tudo, que elevou as energias do homem e deu a forma a um estilo distinto, que diferencia nitidamente esta época de todas as que precederam ou se lhe seguiram.

A partir do Romantismo encontramos, de um lado, o indivíduo fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnado de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões e, de outro lado, um ser ou organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta.

Rosenfeld & Guinsburg (1985b) pontuam que os românticos vêem o homem, no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-los ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “*mal du siècle*”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”.

A idéia de revolução, a absorção de pontos de vista recolhidos junto ao Iluminismo e ao Liberalismo, a crença na possibilidade de realizar a felicidade humana, animou toda uma geração romântica, situando-a na rota das grandes transformações sociais e históricas que poderiam vir a redefinir positivamente os caminhos da humanidade.

Também não seria mesmo incorreto admitir que o sentimento de descrença pudesse ter vinculações com a própria consciência da inexorabilidade das transformações urbanas, do advento de um tempo que ultrapassou a tradição agrária, da vitória de um mundo inflexivelmente racionalista e preso à lógica da matéria e do dinheiro.

Como ápice da doutrina revolucionária, o espírito do século XVIII estaria isento de regras, logo, o Romantismo existe sob a ótica de não se seguir nenhum norma. Deste modo, havia liberdade de criação, possibilidade de fundir gêneros, de misturar verso e prosa, da mesma forma como inverter o sublime ao grotesco, como faces da realidade. A liberdade de expressão reflete, com isso, a maneira do homem ultrapassar os limites do improvável e do estabelecido como meios de atingir suas aspirações frente a um mundo no qual a proposta instituída pelos seus membros é a de não estarem encarcerados em nenhum paradigma imposto por ideologias coletivas.

O Romantismo, a partir disso, despontou como um movimento contraditório, onde afirmação e negação permitem a ampliação do conflito entre o eu e o mundo, o sujeito e o Estado, depa-
rando-se com a eclosão de uma individualidade em grau e profundidade, como nunca havia se visto (CITELLI, 1993). Portanto, a extrema emotividade, o pessimismo, a melancolia, a valorização da morte, o desejo de evasão, são apenas algumas das formas do romântico revelar sua perplexidade ante a um mundo, cujos padrões e valores ficaram inaceitáveis. Para Kiefer (1985), o Romantismo foi o rebaixamento corajoso ao universo das emoções e Vizziolli (1985) revela que o movimento libera as camadas menos conscientes da mente.

Portanto, o elemento emocional acentua-se como vertente, pois revela o desejo de independência espiritual da burguesia em relação à aristocracia. Com tal postura, o indivíduo começa a possuir mais sensibilidade em decorrência do sentir mais intenso e genuíno, que de fato, talvez tenha nuances de exagero emocional, conquanto se expandindo de “dentro para fora”, expõe uma atitude antiaristocrática:

Originalmente era-se sentimental e exaltado porque a aristocracia era reservada e contida; porém, logo que a intimidade e a expressividade se convertem em critérios artísticos, tornam-se valores prontamente reconhecidos pela aristocracia (CITELLI, 1993, p. 73).

Com isso, a hierarquia psicológica do Romantismo estabelece o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que por sua vez, transborda a categoria de humilde estado afetivo, a intimidade, a espiritualidade exercem a cobiça pelo “sentimento do sentimento ou desejo do desejo”, a partir disso, verifica-se que a sensibilidade enfatiza o “amor da irresolução e da ambivalência” (NUNES, 1985, p. 52). De acordo com Citelli (1993), o Romantismo desdobrou uma tendência extremamente individualista, ou seja, o centro do mundo é o Eu. Entretanto, esta característica não se torna mero resultado da expansão do liberalismo econômico, o qual teve como fundamentos a idéia de acumulação do capital e a mentalidade concorrencial e triunfalista. Também indica o processo de despersonalização disseminado pelo jogo capitalista. Assim, o individualismo constitui-se como um processo sob o fato do homem ter sido fragmentado em suas vocações e desejos e decompondo-se em um singelo comprador de mercadorias.

O conflito do Eu com o coletivo foi detectado por Goethe, que fez parte do primeiro Romantismo alemão, denominado como *Sturm und Drang* – o movimento Tempestade e Ímpeto. Desta forma, o jovem *Werther* do referido autor, transformou-se em um paradigma do herói romântico, pela impossibilidade de se realizar amorosamente com *Carlota* e talvez, profundamente inadequado com o seu tempo e o seu mundo. Em uma de suas cartas, *Werther* escreve:

A vida humana não passa de um sonho. Mais de uma pessoa já pensou isso. Pois essa impressão também me acompanha por toda parte. Quando vejo os estreitos limites onde se acham encerradas as faculdades ativas e investimentos do homem, e como todo o nosso labor visa apenas a satisfazer nossas necessidades, as quais, por sua vez, não têm outro objetivo senão prolongar nossa mesquinha existência; quando verifico que o nosso espírito só pode encontrar tranqüilidade, quanto a certos pontos das nossas pesquisas, por meio de uma resignação povoada de sonhos, como um presidiário que adornasse de figuras multicoloridas e luminosas perspectivas as paredes de sua célula... tudo isso, Wilhelm, me faz emudecer. Concentro-me e encontro um mundo em mim mesmo! Mas, também, aí, é um mundo de pressentimentos e desejos obscuros e não de imagens nítidas e forças vivas. Tudo flutua vagamente nos meus sentidos e, assim, sorrindo e sonhando, prossigo na minha viagem através do mundo (GOETHE, 1971, p. 19).

Assim, neste contexto evasivo do Romantismo, a vida humana se enriquece na medida em que se exacerba a vivência com imagens e através do encontro de emoções e sensações. Com isso, a dimensão concreta do existir estaria submetida à introspecção e subjetividade, pois “o mundo deve estar em mim mesmo”. Portanto, para Citelli (1993, p.12), “resta a vivência interior, o reino da liberdade estaria circunscrito aos nossos próprios devaneios, ao nosso imaginário, à nossa solidão. Daí a metáfora de presidiário que consegue iluminar sua *cela* com as multicoloridas figuras decorrentes do sonho”. Por isso, impressões e sensações organizam-se em sustentáculo

contra a protuberante objetividade burguesa: a alma humana estaria habitada por um reino repleto de bens não qualificáveis e que nem ao menos se materializam.

O Romantismo exercitou um conceito de caça emotiva, um vôo imaginativo, cujo baluarte estaria na experiência individual, a fim de experimentar de maneira singular a racionalidade exterior e afirmar o mistério. Por conseguinte, o verbo imaginar, quase sinônimo de fuga do real, ou até mesmo termos mais depreciativos, inclui: ideal, ilusório, falsidade, utópico, virtual, convite à loucura, entre outras. Citelli (1993), afirma que o Romantismo foi repercurssor do rompimento da faceta embaraçosa da imaginação. Assim, o apelo à subjetividade, denota-se como libertária, inspirando gênios “a missão de separar um mero imitador de modelo de um original inventor de objetos artísticos”.

Sob o plano subjetivo, a realização amorosa era sentida como uma vivência genuína, embora impossível para ser concretizado em um mundo fragmentado. A fuga, a evasão, o ilogismo, a presença de uma visão amorosa, desta forma, assumiram a forte extração platônica. Por isso, o amor romântico prevaleça como força redentora e reintegradora, tanto do homem como da mulher, pela preservação da autenticidade dos sentimentos. Para Vizziolli (1985), na influência platônica, a imaginação incumbiu-se de colocar o homem com o ideal e contemplá-la, tornando-a o mais eficiente estímulo moral.

A tendência dos casos de família, tendo sua miragem na vulgaridade do destino das criaturas humanas é superado por idéias de felicidade e harmonia ou até mesmo o final hollywoodiano ao se salvar a unidade da família, do casamento e promulgar o final “felizes para sempre”, com isso concretiza a subjetividade aliada a imaginação. Como exemplo, vale destacar *Senhora*, de José de Alencar.

Ao penetrar no âmago da realidade, Rosenfeld & Guinsburg (1985a, p. 286) concluem que a imaginação penetra nos espaços mais intensos do Eu e se desencadeiam rompendo barreiras, uma floresta selvagem – o inconsciente. Os românticos, assim, se sentem atraídos por esta região profunda do ser, porque as dissociações, associações, fragmentações que se cindem ou desintegram, fazem domínio da expressão poética e de um reino encantando, o qual não há a racionalidade e nem as leis cotidianas. Por isso, Shelling expõe: “No fundo, eu e a natureza somos idênticos”; ou como Novalis: “Reencontro-me no universo, assim como encontro o universo em mim”. Também pontua: “Preciso apenas penetrar no imo de meu ser, na centelha de minha alma, por assim dizer, na alma de minha alma, para chegar àquela força espiritual que está dentro de mim, que é ao mesmo tempo o universo.

O choque entre o Eu e o mundo, a tensão irreconciliável entre uma sociedade cada vez mais afirmadora da divisão de trabalho e do domínio do capital e o artista romântico incapaz de se ajustar, implica em temas vinculados à fuga da realidade. Portanto, o retorno ao Eu, a intensificação do elemento subjetivo, ou a expansão dirigida a um tempo medieval ou exótico. Nestes encadeamentos, temas como a valorização da morte, a exaltação religiosa e a natureza como elemento regenerador e ideal, talvez neutralizem o permanecer do homem na sociedade (CITELLI, 1993).

O grotesco desabrocha em decorrência das camadas do ser, pois sempre que se produz alguma desordem, o homem percebe-se inábil de exercer qualquer função restauradora, então ocorre um fenômeno estilístico do grotesco e as camadas ontológicas se mesclam. Assim, nota-se o fenômeno na figura de *Quasímodo*, de Victor Hugo, cujo intuito é enaltecer e expressar as nu-

ances das contradições entre a aparência e o desejável para o próprio ser, o modelo promulgado pela cultura e a busca por rompê-lo (ROSENFELD; GUINSBURG, 1985b, p. 292). Tal mecanismo decorre em virtude da identificação do sujeito com os excluídos.

Sendo sentido que o presente não é um tempo agradável, e o sujeito estar margeando por instituições opressoras, umas das alternativas foi recuperar e retornar ao passado, em especial ao mundo medieval, repleto de lendas e mistérios, haja visto que o adjetivo romântico é derivado do substantivo *romaunt* (*roman ou romant*), o qual designa romances medievais e de cavalaria. Notoriamente vários romances são calcados nesta tradição, cujos temas estão ligados às aventuras do rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, como *Ivanhoé* de Walter Scott as lutas medievais baseadas em *Eurico, o Plesbítero* de Alexandre Herculano. Até mesmo o herói indianista de José de Alencar adota princípios como a honra, a dignidade e a coragem.

As naturezas idealizadas e dinâmicas equivaleram a sinônimo de certificação nacional. Para Citelli (1993), de certa forma, os românticos confundiram os conceitos de terra, nação, dimensão física e dimensão política, pois generalizaram que se a terra fosse boa, logo a nação também deveria ser. A partir disso, as florestas viraram símbolos, pois, no Brasil como sua natureza, poderia vir a ser um paraíso futuro. Por isso, ao se enlevar a natureza, estar-se-ia fazendo do mesmo modo com a pátria. Assim, na trilogia de José de Alencar, *Ubirajara, Iracema e O Guarani*, muitas vezes caíram na estereotipia, na queda do exótico para o deslocamento a um lugar utópico, segundo o mesmo autor para o encontro de uma “visão rosseauiana”.

Através do processo de sublimação, o comportamento prende-se à natureza, pois os temas como amor e poder, por sua vez, são condensados em erotismo e satanismo (NUNES, 1985). Quanto ao satanismo, o homem, então, não seria o único agente responsável pela sua condição no universo, sofreria interferências de Deus, quando assim obtivesse êxito em suas metas e, caso transcorresse alguma adversidade, estaria subjugado por Lúcifer.

A atitude do romântico confunde-se com a psicologia do adolescente, quanto à liberdade, paixão e emoção manifestadas com teores intensos e dilatados, embora tenha se solidificado por meio do homem maduro. Outro equivalente da mentalidade romântica é oferecido pela psicologia feminina, visto que a compreensão de determinado problema, embaraça a oferta da complexidade da apresentação, levando a excluir aspectos culturais, históricos e filosóficos do Romantismo, expelindo-se de seu horizonte específico (BORNHEIM, 1985).

De acordo com Candido (1986), o espírito notívago é um dos traços mais típicos do Romantismo e essencial para sentir a atmosfera do poema, pois o gosto pela noite traduz o mistério, o sombrio e finda uma hora em que os acontecimentos sobrenaturais, acoplado à imaginação, são associados. Também, o “gosto pela noite da alma” desvenda o modo de ser do melancólico ou lutuoso, cuja dominação ocorre através das forças incontroláveis, inconscientes. Portanto, na noite, a imaginação romântica desdobra-se em um mundo provocando uma transmutação da maneira de ver e conceber, tanto o mundo exterior, quanto interior. Para Rosenfeld; Guinsburg (1985a), o elemento noturno avalia alguma expressão selvagem e também patológica, refletindo, através disso, a inclinação mórbida.

O Romantismo apresenta um duplo contraste, pois há um saudoso olhar disseminado ao passado, embora, também haja uma atribulação ao deparar-se com o presente. Segundo Bornheim

(1985, p. 213): “a nostalgia não é como pretendem certos autores, um fenômeno primeiro do Romantismo. Inicialmente é o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à sua finitude, e que se expressa sob a forma de nostalgia”. A nostalgia reflete o desejo de reconquistar o infinito: “[...] devemos algum dia, nos tornar onipresentes, todos uns nos outros, sem, contudo, sermos unidade. Pois unos não nos devemos tornar porque, então, o esforço para atingirmos a unidade cessaria”.

2. O romantismo no Brasil e a atmosfera dual

O Romantismo no Brasil, de acordo com Roncari (2002), é compreendido entre o período que vai de 1836, o qual foi o ano de lançamento da revista *Niterói*, até 1837, o ano da morte de Castro Alves. Nesse momento, a época romântica coincidiu com a Independência política do país, em 1822, o que, possibilitou a independência cultural do Brasil, a assunção de uma identidade cultural e uma produção literária mais efetiva.

A valorização das populações indígenas, o índio como herói nacional – correspondente ao cavaleiro medieval, que vivia em grandes espaços de florestas selvagens, eram idealizados e vistos com bons olhos, uma vez que, a influência do “bom selvagem” de Rousseau fez-se presente na essência do Romantismo brasileiro.

A literatura esteve presente nos principais meios de formação da opinião: em jornais, nos pulpitos e nas tribunas políticas, pois era considerada uma concretude, a fim de soldar as opiniões na construção da nacionalidade. A partir da difusão e ordenamento da língua, elegiam-se valores característicos da nacionalidade, como também, aos homens livres de todas as regiões do país, a possibilidade de identificar-se com os seus. Com isso, a cultura passa a ser sinônima da língua.

Para Roncari (2002), o poeta romântico é um inconformista, pois, lamenta não apenas os limites da natureza humana e a falta de contato com o Absoluto, como critica o mundo burguês em que vive, onde as coisas são medidas pelo valor quantitativo. O poeta assumiria no Romantismo, o papel que o sacerdote adotou na sociedade tradicional. Entretanto, ele é acessível e permite que outros mergulhem no divino, isto é, seria mediador do conhecimento e sua missão era a de transmitir ideias. A poesia reflete os grandes acontecimentos, que se espelharia das ideias, passando às coisas, como também acena aos séculos, aos povos e aos impérios.

O Romantismo surge como um movimento de negação, que, para Candido (1981a), seria a ruptura com a literatura portuguesa, uma vez que, profunda e revolucionária, a literatura nacional visou redefinir o lugar do homem no mundo e na sociedade, a partir de sua identificação nacional. Esse novo estado de consciência, cujos traços mais salientes são o conceito de indivíduo e o senso de história, o qual busca, por meio das atitudes românticas do individualismo e relativismo, uma caça rumo ao Eu Absoluto.

A primeira geração da poesia romântica brasileira tem como seu maior representante, Gonçalves Dias, que como, características, adotou a influência da tradição portuguesa clássica, a lírica, a invenção do significante e o saudosismo. A segunda geração vem simbolizada por Álvares de Azevedo, cujas temáticas envolvem o “mal do século”, o fantástico, a melancolia e a morbidez. Já a terceira geração, tem-se Castro Alves, poeta que deu voz às questões sociais, celebrava a vida e o amor erótico (RONCARI, 2002).

Como um movimento do ser adolescente, no Brasil, seu maior representante foi o poeta Álvares de Azevedo, segundo Candido (1981b). O adolescente, muitas vezes, é dividido, não raro ambíguo, advertido por dilaceramentos, assim como o poeta, que, em cuja personalidade literária mistura-se a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade. Há o desejo de afirmar a submissão e o temor de menino amedrontado; a rebeldia dos sentidos, que eleva à extrema idealização da mulher, e de outra, a lubricidade que a degrada. Rebeldia esta, que por vezes, batalha os sexos no seu ímpeto cego, fazendo Satã inclinar-se pensativo sobre *Macário* desfalecido e o próprio poeta mascarar-se de mulher, em um baile, negando a noite toda um admirador equivocado.

Álvares de Azevedo, de acordo com as contribuições de Candido (1981b), sofreu como o adolescente, no entanto, era fascinado pelo conhecimento e se atirou aos livros com ardor; mas, ao mesmo tempo foi suspenso pela obsessão de algo transcendente, a que não ousou entrega-se. Há nele, sobretudo, a adolescência, aquele misto de frescor juvenil e fatigada senilidade, presente nos jovens do Romantismo.

Azevedo, no conto fantástico *Noite na Taverna* (2008, p. 35), expressa sua percepção sobre o homem e a existência, cuja transitoriedade é o foco de suas inquietações, revolta e um sentimento de ausência. No entanto, a falta implica em algo que anteriormente houvera-se estado presente, como a juventude e as ilusões:

O que é o homem? É a escuma que ferve hoje na torrente e amanhã desmaia, alguma coisa de louco e movediço como a vaga, de fatal como o sepulcro! O que é a existência? Na mocidade o é caleidoscópio das ilusões, vive-se então a seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos ante o tempo e murcharam, como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário e este amanhã do velho, gelado e ermo depois como um cadáver que se banha ante de dar à sepultura! Miséria! Loucura!

Sendo assim, o desenrolar do tempo produz um sentimento de nostalgia decorrente de uma dilacerada sensação de impotência, que se demarca em uma contínua e abalada ameaça de despenhar-se. Freud em "*Sobre a Transitoriedade*" (1916 [1915]), analisa os lamentos de um poeta, cujo pensamento recai, invariavelmente, a fadada extinção da beleza, seja ela o esplendor humano, bem como a Natureza que se faz destruída pelo inverno. Por isso, tudo que se constitui como belo, ao cair em decadência, leva o sujeito a um penoso desalento e rebelião frente ao valor dado pela escassez do tempo e ao significado poderoso da destruição. A duração da harmonia natural é condicionada à vida emocional de cada indivíduo, que, assim, dará o tom e o definido espaço atmosférico para sua plenitude ou aniquilamento. Pelo fato de possuímos uma dose generosa quanto à capacidade de amar, que se denomina libido, os objetos danificados derivarão do luto decorrido da morte de toda a beleza e, a partir disso, a energia novamente é liberada, mesmo que protelada poderá substituí-lo por outros ou retornar de maneira provisória ao ego. Quando o ego, finalmente, renunciar o objeto perdido e a idealização encravada no mesmo, conseguirá averiguar o alto conceito das riquezas do mundo e organizará em seu Eu o mérito do efêmero.

O cansaço precoce de viver, o desejo pelo fim, assaltaram com frequência a imaginação de Álvares de Azevedo, com o qual, foi atraído pela sensualidade e ao mesmo tempo afastado pelo crepúsculo moral e pela imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarretou com contrapeso, em muitas vezes, a imaginação, a nostalgia, o vício e a revolta. Morrendo aos vinte e um anos, o poeta, teve o privilégio de corporificar as várias tendências psíquicas de uma

geração, concentrando em si o peso do que se repartia em porções nos demais poetas (CANDIDO, 1981b).

De todos os românticos famosos, Byron exerce influência mais profunda sobre os seus contemporâneos e, sobretudo em Álvares de Azevedo. Para Hauser (1998) através das temáticas do desassossego e do desnorreio românticos convertem-se numa praga, o “*mal do século*”; o sentimento de isolamento transforma-se em um culto ressentimento da solidão, a perda da fé nos antigos ideais redonda em um individualismo e o tédio converte-se no namoro com a vida e com a morte. Álvares como Byron conferem um encanto sedutor à maldição de sua geração e converte-se seus heróis em exibicionistas que expõe ostensivamente suas feridas, em masoquistas, que publicamente se carregam de culpa e vergonha, flagelantes que se atormentaram com autoacusações e inquietações de consciência, e confessam suas boas e más ações com o mesmo orgulho intelectual de posse.

Em *Lira dos Vinte Anos* (2008), coletânea de poemas de Álvares de Azevedo, é uma obra dividida em três partes, sendo estas constituídas: pela primeira – Ariel; a segunda parte – Caliban e, a terceira parte correspondente a poemas encontrados depois de sua morte.

Segundo o prefácio da obra da primeira parte, Azevedo (2008, p. 13) destaca que os poemas são compostos por cantos de um pobre poeta, cujas “primeiras vozes do sábio não têm a doçura dos seus cânticos de amor. É uma lira, mas sem cordas: uma primavera, mas sem flores, uma coroa de flores, mas sem viço”. São significações de sonhos dissipados pela existência, vibrações emocionais, onde a musa seria a própria poesia, por meio de um tom idealizado, positivo, idealista. Essa parte configura-se por Ariel – o bom, o puro.

Já no prefácio da segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, Álvares (2008), oferecerá o nome de Caliban – o mal. Segundo o autor (2008), a unidade do livro, fundamenta-se na binômica, em que duas almas que habitam nas cavernas de seu cérebro, que escreveram o livro. A primeira parte representaria o espírito, a abstração; enquanto, a segunda, abarcaria o carnal, o concreto. Candido (1981b) ressalta que a segunda parte da lira mostra a força do sarcasmo do poeta, o qual a sua poesia despertaria prazeres, e desvendaria a dialética segundo a qual os contrastes favorecem a verdadeira realização do artista.

Nota-se, desse modo, no Romantismo, que é proposto o *phatos* de um novo começo, por meio da experiência de conversão, ao voltar-se para a interioridade. O estilo romântico, assim como, para a proposta poética de Álvares pode ser definido por um sentimento de ruptura, o qual foi vivido como perda, ou ainda o movimento buscou a unidade perdida, ou seja, Ariel e Caliban deveriam tornar-se, por meio da binômica, dos dualismos – para almejar a unidade, o tornar-se uno.

Como tentativas de resgatar a unicidade perdida, homem, Deus e Universo consistiriam um Todo, a forma, o centro, o gérmen, onde a divindade estaria no meio e entre todos. A indistinção entre sujeito e objeto seria fundida no homem, por meio da Natureza, onde se deixava de existir a distinção, assim como foi rebaixado o que era elevado e elevou-se o que era baixo; sacralizou o profano e tornou o profano sagrado. Como poema da primeira parte – Ariel, *AT.*, Azevedo (2008, p. 45), destaca o amor puro e idealizado. O eu-lírico constroeu imagens para construir a mulher – virgem, em uma atmosfera de sonho e devaneio.

A T...

No amor basta uma noite para fazer de um homem um Deus.

PROPÉRCIO

Amoroso palor meu rosto inunda,
Mórbida languidez me banha os olhos,
Ardem sem sono as pálpebras doridas,
Convulsivo tremor meu corpo vibra...
Quanto sofro por ti! Nas longas noites
 Adoeço de amor e de desejo
E nos meus sonhos desmaiando passa
 A imagem voluptuosa da ventura:
Eu sinto-a de paixão encher a brisa,
Embalsamar a noite e o céu sem nuvens;
 E ela mesma suave descorando.

Os alvacentos véus soltar do colo,
Cheirosas flores desparzir sorrindo
 Da mágica cintura.
Sinto na fronte pétalas de flores,
Sinto-as nos lábios e de amor suspiro...
Mas flores e perfumes embriagam...
E no fogo da febre, e em meu delírio
Embebem na minh'alma enamorada
 Delicioso veneno.

Estrela de mistério! Em tua fronte
Os céus revela e mostra-me na terra,
Como um anjo que dorme, a tua imagem
E teus encantos, onde amor estende
 Nessa morena tez a cor de rosa.
Meu amor, minha vida, eu sofro tanto!
O fogo de teus olhos me fascina,
O langor de teus olhos me enlanguece,
Cada suspiro que te abala o seio
Vem no meu peito enlouquecer minh'alma!

Ah! Vem, pálida virgem, se tens pena
De quem morre por ti, e morre amando,
Dá vida em teu alento à minha vida,
Une nos lábios meus minh'alma à tua!
Eu quero ao pé de ti sentir o mundo
Na tu'alma infantil; na tua fronte
Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros
 Sentir as virações do paraíso...
E a teus pés, de joelhos, crer ainda
Que não mente o amor que um anjo inspira,
Que eu posso na tu'alma ser ditoso,
Beijar-te nos cabelos soluçando
 E no teu seio ser feliz morrendo!

O amor à amada associa-se ao tema do amor divino, como no romance de F. Schlegel, *Lucinda*.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 49-65, Julho 2015.

Da mesma forma, os cantos eróticos-espirituais de Novalis, feitos sob os moldes dos cantos pietistas, dedicados à *Virgem Maria*, nos quais, por exemplo, são venerados os seus sagrados seios. Esta religião romântica rejeita as censuras da crítica moralizadora, leva a extremos as suas tendências, como, por exemplo, em relação ao tema de salvação: para os românticos, da mesma forma, não poderia haver uma verdadeira salvação sem que existisse, igualmente, a possibilidade da perdição. Como dirá Novalis; “o pecado é o maior estímulo para o amor da divindade. Quanto mais nos sentimos pecadores, mais nos sentimos cristãos. O objetivo do pecado e do amor é a união total com a divindade” (*apud* ANDRADE, 2011, p. 57). Nesse cenário, Musset (2008, p. 143) descreve:

A curiosidade do mal é uma enfermidade infame, que nasce de todo o contato impuro. É o instinto vagabundo dos fantasmas, que levanta a pedra dos túmulos; é uma tortura inexplicável com que Deus pune os que pecam. Eles desejam crer que tudo falha e todos pecam; e se fosse assim, talvez ficassem desolados.

Contudo, o papel desempenhado por Eva, em referência à expulsão do Paraíso, cria um vínculo e um cenário escatológico entre a mulher e o maligno e, conseqüentemente, transforma-a em uma tentadora e corruptora dos homens. Embora, a reintrodução do culto à *Virgem* pelo pietismo irá contribuir para a revalorização da figura feminina na cultura alemã. Adão, entretanto, representou o amor à matéria e à primitividade.

Inicialmente, o pietismo reflete no século XVII, o desencantamento de uma época em relação ao desenvolvimento tomado pelo protestantismo, como, também, à ortodoxia que transformava e adulterava o espírito de piedade cristã pregado originalmente por Lutero. Seu objetivo foi o de promover uma regeneração, a partir do seu próprio interior, ao mesmo tempo em que aceita as formas já instituídas, mesmo considerado-as imperfeitas. Para Andrade (2011), no pietismo, o sujeito estava em permanente escuta de si mesmo, a fim de revelar um saber sobre si, o que denotaria a análise profunda de seu Eu, a partir de um movimento de constante introspecção e por meio da busca de Deus, o que tornaria assim, indissociável do autoconhecimento e da sua própria subjetividade. Goethe transformará um de seus contatos de juventude com o pietismo em tema de um livro que, se não é inteiramente romântico, entretanto, tornar-se-á o romance-chave da estética romântica, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, o seu livro VI – *Confissões de uma bela alma*, segundo Andrade (2011, p. 47):

Constitui o capítulo religioso deste romance, mas também um importante documento sobre a evolução deste movimento na Alemanha. Em oposição à problemática da salvação, o pecado reveste-se de uma conotação positiva, no sentido de que, somente através dele pode se chegar à salvação, como reflete, no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, a posição do abade pietista que preferia os fiéis que tinham se desviado de seu próprio caminho aos que nunca o haviam feito. Estes desvios de fé têm o poder de mostrar ao fiel o bom caminho – a revelação: a conversação do ser à verdade divina.

O Romantismo é uma forma de gnose, a qual nasce da incompreensão ligada ao mal substancial e ao mal do mundo, o qual é a existência, em que os seres individuais romperam com a unidade divina e com as barreiras do ser, como também, Romantismo e gnose são análogos quanto ao dualismo pessimista e sentimental. A gnose propõe que a religião seja o conhecimento, que por sua vez, é salvador. A revelação é intrínseca e do homem a Deus e de Deus ao homem, como uma das formas de retorno a unidade primitiva; pois, o homem teria vocação ao sublime e seria

divino de Natureza. Também, o Romantismo é ecumênico [toda terra habitada], cuja proposta era de que todas as religiões se equivalessem e, a Igreja deveria ser pobre e igualitária, porque, buscava propiciar a manifestação da divindade em todo e qualquer indivíduo. A única realidade real seria a interioridade – a divindade aprisionada. Assim, paradoxalmente, o Romantismo alargou e reduziu a velocidade do sentido religioso.

No entanto, em consequência da revalorização do pecado, há a recuperação de umas das figuras mais importantes do panteão da mitologia romântica, isto é, do imaginário que se alimentará esta mitologia – já que o Romantismo também se colocava como uma mitologia da razão a serviço das ideias - como afirmará Schelling (*apud* ANDRADE, 2011, p. 57). A figura a que referida é a do Maligno, do demônio, cuja presença firma e serve de apoio à função escatológica atribuída ao pecado, inicialmente pelo pietismo e, posteriormente pelo Romantismo. O século das Luzes, século da razão, tendeu a eliminar do espírito humano os menores traços do demoníaco, uma vez que a razão se impunha à ignorância das crenças impostas e das superstições, da mesma forma que dos desvios da paixão, da imaginação e da fantasia.

Coligado com a perspectiva do mistério e do insondável, o Romantismo dedicou-se determinantemente com a valorização do Eu e da morte. Citelli (1993) ressalta que a fim de se afastar de um mundo incompleto e desajustado, o romântico opta pela morte, como forma gloriosa, gesto definitivo e radical revelar uma profunda indisposição com a sociedade. A morte tornou-se um tema comum em quase todo Romantismo, e também, em Álvares de Azevedo, revestindo-se de maior ou menor dose de lirismo, ora remetendo a uma visão mais ingênua, ou a uma crueldade demoníaca. Há textos românticos sobre a morte que praticamente celebrizaram alguns autores, como no caso, por exemplo, do português Soares Passos e seu *O noivado do sepulcro*, que foi um verdadeiro mapa da morte e do cemitério.

Portanto, a cosmovisão é norteadada através das ilusões e fantasias, que por sua vez, fulguram por meio da assimilação com personagens planas e maniqueístas. Contudo, a morte no Romantismo, em geral denota união, libertação, esperança de sobrevivência, a partir dos paradoxos vivenciados em um mundo injusto, como observado no poema *No túmulo do meu amigo João Baptista Da Silva Pereira Júnior*, de Azevedo, (2008, p. 67), também da parte Ariel:

NO TÚMULO DO MEU AMIGO
JOÃO BAPTISTA DA SILVA PEREIRA JÚNIOR
EPITÁFIO

Perdão, meu Deus, se a túnica da vida...
Insano profanei-a nos amores!
Se à coroa dos sonhos perfumados
Eu próprio desfolhei as róseas flores!

No vaso impuro corrompeu-se o néctar,
A argila da existência desbotou-me!
O sol de tua gloria abriu-me as pálpebras,
Da nódoa das paixões purificou-me!

E quantos sonhos na ilusão da vida!
Quanta esperança no futuro ainda!

Tudo calou-se pela noite eterna...
E eu vago errante e só na treva infinda...

Alma em fogo, sedenta de infinito,
Num mundo de visões o vôo abrindo,
Como o vento do mar no céu noturno
Entre as nuvens de Deus passei dormindo!

A vida é noite: o sol tem véu de sangue:
Tateia a sombra a geração descrida...
Acorda-te, mortal! é no sepulcro
Que a larva humana se desperta à vida!

Quando as harpas do peito a morte estala,
Um treno de pavor soluça e voa:
E a nota divinal que rompe as fibras
Nas dulias angélicas ecoa!

Embora sob as fatalidades circunscritas na sociedade em que se vive o romântico, muitas vezes mergulha na melancolia e na aceitação da sua infelicidade, exprimindo-se num lirismo terno, evocador e, também, muitas vezes mórbido e sombrio. A melancolia noturna e tumular satisfaz à catarse e ao desejo de depender. Derramam-se múltiplas lágrimas, embora o choroso também tenda ao “sorriso entre lágrimas”, ou seja, ao humor.

O *Saint-Preux*, de Rousseau, e o *Werther*, de Goethe foram as primeiras obras que concretizaram a desilusão que se apoderou do espírito humano na era romântica, enquanto o *René*, de Chateaubriand, é a expressão do desespero em que o desengano se converteu. O sentimentalismo e a melancolia do pré-romantismo estavam de acordo com o estado emocional da burguesia antes da Revolução, enquanto o pessimismo e o cansaço vital da *literatura emigré* concordava com o estado de ânimo da aristocracia depois da Revolução (HAUSER, 1998). O desajustamento, o dualismo entre gênio e Satã, que causa mal-estar e a atmosfera mórbida e mesmo melancólica, pode ser observada em *Um Cadáver de Poeta* (AZEVEDO, 2008, P. 115):

UM CADÁVER DE POETA

[...]

O Desconhecido

“Quem sou? um doudo, uma alma de insensato
Que Deus maldisse e que Satã devora!
Um corpo moribundo em que se nutre
Uma centelha de pungente fogo!
Um raio divinal que dói e mata,
Que doira as nuvens e amortalha a terra!...
Uma alma como o pó em que se pisa!
Um bastardo de Deus! um vagabundo
A que o gênio gravou na fronte — anátema!
Desses que a turba com o seu dedo aponta...
Mas não; não hei de sê-lo! eu juro n’alma,
Pela caveira, pelas negras cinzas
De minha mãe o juro!... Agora há pouco,
Junto de um morto reneguei do gênio,
Quebrei a lira à pedra de um sepulcro...
— Eu era um trovador, sou um mendigo...”

Os Românticos, portanto, tinham obsessão pelo *locus horrendus* (lugar horrível, feio, sóbrio e que provoca horror). Os cenários para as histórias, geralmente apresentavam-se em cemitérios, catacumbas, mausoléus, túmulos, casarões/mansões/castelos assombrados abandonados ou em ruínas, florestas escuras, cavernas, grutas, prisões, masmorras, câmaras de tortura, porões e pântanos. Há a presença de uma fauna característica com animais asquerosos: sapos, baratas, vermes, ratos, lagartixas, lagartos; de animais peçonhentos, como cobras, mochos, corvos, escorpiões, aranhas, lacraias e animais de mau-agouro, como corujas, corvos, urubus, gatos-pretos, morcegos, sapos. O poema *A Lagartixa*, de Azevedo (2008, p. 155), da segunda parte da obra, representa uma imagem rebaixada, pois a lagartixa é um animal rastejante, como também, a comparação entre travesseiro e peito sugere a ironia.

IV

A Lagartixa

A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores,
Engrinaldo melhor a minha frente
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa.

O sonho em Álvares, para Candido (1981b) é tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários são tão atuantes quanto o mundo concreto e a fantasia se torna experiência viva que pode causar sofrimento ao eu-lírico. Marcante pelo grotesco e por os amores tangíveis, o poeta se exime deles, recuando-se para o impossível, o inatingível, da mesma forma que fez com os demais por meio da idealização extremada. A mulher adormecida, para Candido (1986), gisgnificou a manifestação do medo de amar do poeta, como a prostitua relatada, em terceira pessoa, seria pálida, bela, um anjo poluído que realizaria as fantasias carnavais do poeta.

O platonismo constitui um dos horizontes filosóficos do romantismo, de acordo com Andrade (2011), o qual acarretará o renascimento do mito do andrógino: o ser híbrido, completo e perfeito. Imortal, posto ser capaz de se auto-engrenar, porém devido à sua cisão, na origem dos tempos, dará origem à oposição dos dois sexos, onde cada um traz em si a nostalgia da unidade primeira. A subjetividade unificada, no entanto, é cindida, dividida em sua unicidade, tentando desesperadamente unir seus antípodas. A produção romântica faz-se, conseqüentemente, a partir da tentativa de fusionar os opostos em todas as suas manifestações.

Desânimo

Estou agora triste. Há nesta vida
 Páginas torvas que se não apagam,
 Nódoas que não se lavam... se esquecê-las
 De todo não é dado a quem padece...
 Ao menos resta ao sonhador consolo
 No imaginar dos sonhos de mancebo!

Oh! voltai uma vez! eu sofro tanto!
 Meus sonhos, consolai-me! distraí-me!
 Anjos das ilusões, as asas brancas
 As névoas puras, que outro sol matiza.
 Abri ante meus olhos que abraseiam
 E lágrimas não tem que a dor do peito
 Transbordem um momento...

E tu, imagem,
 Ilusão de mulher, querido sonho,
 Na hora derradeira, vem sentar-te,
 Pensativa e saudosa no meu leito!

O que sofres? que dor desconhecida
 Inunda de palor teu rosto virgem?
 Por que tu'alma dobra taciturna,
 Como um lírio a um bafo d'infortúnio?
 Por que tão melancólica suspiras?

Ilusão, ideal, a ti meus sonhos,
 Como os cantos a Deus se erguem gemendo!
 Por ti meu pobre coração palpita...
 Eu sofro tanto! meus exaustos dias
 Não sei por que logo ao nascer manchou-os
 De negra profecia um Deus irado.
 Outros meu fado invejam... Que loucura!
 Que valem as ridículas vaidades
 De uma vida opulenta, os falsos mimos
 De gente que não ama? Até o gênio
 Que Deus lançou-me à doentia fronte,
 Qual semente perdida num rochedo,
 Tudo isso que vale, se padeço!

Nessas horas talvez em mim não pensas:
 Pousas sombria a desmaiada face
 Na doce mão e pendes-te sonhando
 No teu mundo ideal de fantasia...
 Se meu orgulho, que fraqueia agora,
 Pudesse crer que ao pobre desditoso
 Sagravas uma idéia, uma saudade...
 Eu seria um instante venturoso!

Mas não... ali no baile fascinante,
 Na alegria brutal da noite ardente,
 No sorriso ebrioso e tresloucado
 Daqueles homens que, pra rir um pouco,
 Encobrem sob a máscara o semblante,
 Tu não pensas em mim. Na tua idéia
 Se minha imagem retratou-se um dia
 Foi como a estrela peregrina e pálida
 Sobre a face de um lago...
 (AZEVEDO, 2008. p. 189).

O poema *Desânimo*, com isso, expressa o desejo insatisfeito e indefinido, o homem romântico sublinhou-se ao satanismo, como forma de conhecimento, poder às causas de conflitos dramáticos e teológicos, com o qual, pactua de sua vontade própria, e contra quem se debate, Lúcifer, anjo caído de Deus, instiga a sede do poder e do conhecimento, a fim de tornar a consciência, tal como *Manfredo*, de Byron, presa da morte e da consciência da culpa. Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal na árvore da vida, ao desencorajar o homem, a infringindo as interdições de Deus-Pai, defronta-se com o seu destino e com a morte, Satã, fonte do vigor do espírito e da imaginação para William Blake, (*apud* Nunes, 1985, p. 73). “aquele que fala aos homens, nos desejos do coração e nos sonhos da alma” (Vigny), é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica, de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e sua impotência real. Símbolo de tudo que *O Primeiro Fausto* de Goethe, captou e sintetizou como trágico embate do destino humano. Conforme salienta Nunes (1985), a ascensão e o decesso, a subida e a queda vertiginosas, tipificam, na lírica e no romance, a conduta espiritual dos românticos, que acompanharam a “turbulência fáustica” em que se forjou o “escudo de sublimação ou do ideal do eu”.

Álvares de Azevedo em sua obra, e em especial na coletânea de poesias *Lira dos Vinte Anos*, por meio de Ariel e Caliban expressão e compõem a evanescência de passagem do consciente para o inconsciente, do definido para o indefinido, do concreto ao abstrato, da solidão ao vaporoso, que aparece na visão da natureza. Uma vez que, o poeta trata de binômios, de dualismo, paradoxos, temática típica do Romantismo, assim como no movimento, a principal ambição de Azevedo foi atingir a superação desses dualismos.

O conflito interior da alma romântica se reflete de modo direto e expressivo à figura do “segundo eu”, que está sempre presente ao espírito romântico e repete-se em inúmeras formas e variações na literatura também romântica. A fonte desta ideia fixa, segundo Hauser (1998) vem por meio do impulso à introspecção, na qual é uma tendência de auto-observação e compulsão do indivíduo rumo ao desconhecido, ao estranho e ao remoto. Também pode representar uma tentativa de evasão dos românticos para se submeterem a aceitar sua própria condição histórica e social. Tal duplicidade precipita-se a tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e di-onisíaco, e busca a partir disso, o refúgio de realidade que é incapaz de dominar por meio racionais. Nessa fuga da realidade, descobre-se o “inconsciente”, aquilo que está oculto e, seguro para a mente racional, a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Descobre que o habitar de duas almas em um mesmo corpo, que carrega seu demônio e seu juiz. O autor (1998) ainda afirma que se descobre, neste momento, a psicanálise.

Referências

ANDRADE, R. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: EduFF, 2000.

AZEVEDO, A. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

AZEVEDO, A. *Noite na Taverna/Macário*. São Paulo: Martin Claret, 2008

BORNHEIM, G. “*Filosofia do Romantismo*”. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- CANDIDO, A. O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981a.
- CANDIDO, A. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981b.
- CANDIDO, A. *Caderno de análise literária*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- CITELLI, A. *Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FREUD, S. *Sobre a Transitoriedade*. (1916 [1915]). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.
- GOETHE, J. W. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. (P. Nasseiti, Trad.). 2ª ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. (A. Cabral trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KIEFER, B. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RONCARI, L. O romântico brasileiro, raça, ego, nação: a procura da identidade brasileira. In: *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985a.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Um Encerramento. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985b.
- VIZZIOLLI, P. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.



O NASCIMENTO DO ROMANTISMO EM PORTUGAL

Emanuel Guerreiro¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p66

RESUMO:

Este estudo procura analisar as origens do movimento romântico em Portugal. Assim, destacar-se-á o papel inovador de Almeida Garrett e Alexandre Herculano e o contexto histórico-político que, no início do século XIX, motivou uma nova produção literária. Também se pretende ver como, nas décadas de 40 e 50, a degenerescência do ideal romântico, com os poetas ultra-românticos à sombra de António Feliciano de Castilho, fez levantar a voz de uma geração combativa, com relevo para Antero de Quental, que afirma uma sensibilidade moderna, aliando poesia e filosofia e fazendo da arte experiência do absoluto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa, Romantismo, Século XIX, Antero.

ABSTRACT:

This study analyzes the origins of the Romantic movement in Portugal. It will highlight the innovative role of Almeida Garrett and Alexandre Herculano and the historical and political context that, in the early nineteenth century, prompted a new literary production. It is also intended to see how, in the 40s and 50s, the degeneration of the romantic ideal, with the ultra-romantic poets in the shadow of António Feliciano de Castilho, raise the voice of a combative generation, with an emphasis on Antero de Quental, who presents a modern sensibility, combining poetry and philosophy and making of art an experience of the absolute.

KEYWORDS: Portuguese Literature, Romanticism, nineteenth century, Antero.

Produtos românticos, nós todos...

E se não fôssemos românticos, se calhar não seríamos nada.

Álvaro de Campos ([1993], p.279)

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (Portugal).
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

1. INTRODUÇÃO

Na transição do século XVIII para o século XIX, a poesia portuguesa tenta conciliar duas atitudes de produção lírica: por um lado, as raízes neoclássicas, reveladas no formalismo da imitação; por outro, uma nova sensibilidade que valoriza o sentimento e o indivíduo, no entanto, limitada pela fidelidade ao Arcadismo. Através de traduções francesas, inglesas e alemãs, os leitores descobrem uma literatura nova que ultrapassa a temática dos árcades, preferindo os poetas buscar a fonte de inspiração no seu mundo interior, dando expressão à emoção que a disciplina neoclássica reprimia. Combinando ingredientes neoclássicos e românticos, correspondendo à partilha de uma nova mundividência, «(...) a sua característica principal é a de ser uma estética da transição.» (Machado, 1985, p.23).² Estes poetas contemplarão temas e atitudes divergentes da contenção arcádica: culto do egocentrismo e da auto-análise, marcados por um destino infeliz e afirmando o individualismo sentimental, por oposição ao mundo exterior; revelam melancolia e pessimismo, gosto pelo «*locus horrendus*» (o *lugar de horror*, soturno e nocturno, em que afloram a solidão e a morte) e pelo macabro, em progressiva substituição dos idílicos cenários clássicos («*locus amoenus*»); manifestam exaltação de sentimentos, principalmente do amor, centrado no sujeito poético e associado à morte, por sua vez associada à noite, versando uma nova natureza mórbida. O poeta cria uma paisagem identificada com os seus estados de alma, prolongamento físico do «eu», pretexto para a contemplação interior: «(...) a poesia dá vazão ao tumulto interior, torna-se expansiva e confidencial, tende a confundir-se com a vida (...)» (Coelho, 1989a, p.866). Contudo, ao nível estilístico, estes poetas ressentem-se da herança neoclássica, manifesta no léxico, na sintaxe e nas formas poéticas adoptadas (mitologia, alegoria, imitação de modelos greco-latinos) e em referências iluministas (deísmo, Razão, Liberdade).³ Releve-se, porém, a procura de uma *linguagem nova*, a busca de uma linguagem directa, com ritmo livre, para o quotidiano e o natural.⁴

Esta mudança não é só artística; marca, também, a alteração da estrutura sócio-cultural, dada a recepção das ideias políticas e sociais das Luzes, pelo que o Romantismo português está intimamente ligado à implantação do Liberalismo, coincidindo com a introdução das ideias liberais ligadas à Maçonaria e semeadas pela Revolução Francesa. Instaura-se, em Portugal, um novo ideário político e social, importado pelos emigrados, mas também herdado do século XVIII português,⁵ com uma nova visão da literatura e estabelecendo um paralelo com o ambiente

2 O autor acentua que se trata *da transição* e não *de* transição, pois já Aguiar e Silva (1988, pp.419-420) considerara que «(...) os períodos literários não se sucedem de modo rígido e abrupto, (...) mas sucedem-se através de zonas difusas de imbricação e de interpenetração. Como fenómenos históricos, os períodos literários transformam-se continuamente – a produção e a recepção de textos alteram constantemente o equilíbrio do sistema literário –, podendo afirmar-se, com alguma razão, que é incorrecta a designação de ‘períodos de transição’, uma vez que todos os períodos são de transição.»

3 Remontando à queda do Marquês de Pombal, Jorge de Sena (1992, p.105) apresenta a seguinte leitura: «A suspensão histórica de 1777-1820, em Portugal, teve por efeito não ter sido possível um *Sturm und Drang* que precedesse o Romantismo, como sucedeu na Alemanha, e para que o país estaria afinal tão preparado como esta (já que a *Aufklärung*, ou as Luzes, teve características barrocas no mundo de língua alemã que não era por certo um modelo de liberalismo). Do mesmo modo, essa suspensão não permitiu que as ideias da Revolução Francesa, ou as que a haviam preparado, tivessem provocado a eclosão de uma nova literatura, liberta dos laços neoclássicos decaídos (...)».

4 Assim descreve Garrett ([1997], p.170) o estilo romântico: «(...) um estilo diferente, outra face de coisas, outro modo de ver, de sentir, de pintar, mais livre, mais excêntrico, mais de fantasia, mais irregular, porém em muitas coisas mais natural.»

5 «Se alguma tradição está atrás dos românticos portugueses, é a tradição pombalina, reformadora, antijesuítica *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

histórico-político. Em Portugal, a expressão romântica explica-se por influência estrangeira, principalmente francesa, continuando, assim, a influência do século XVIII e do Iluminismo, dado os temas, os géneros literários e as ideias serem importados.⁶

Dois nomes se impõem na afirmação do Romantismo português: Almeida Garrett e Alexandre Herculano foram soldados liberais e intérpretes dos ideais revolucionários, dado o seu exílio em França e na Inglaterra, onde contactaram com a ideologia revolucionária e o nascente género romântico. De regresso a Portugal, Garrett e Herculano trazem algumas produções, o conhecimento de novos processos de escrita e diversos projectos, quer políticos quer literários, e a ideia de criar uma literatura nova, de carácter nacional e popular, que fosse expressão dos novos tempos, considerando a revolução literária como um dos aspectos da revolução social⁷ e afirmando o mundo como devir, como história. Herculano, como doutrinador do Romantismo em Portugal, dedicou-se à divulgação de ideias e modelos do Romantismo europeu, publicando, em 1834-35, vários artigos teóricos no *Repositório Literário* e fundando, em 1837, um periódico com vocação pedagógica que se tornaria o órgão do primeiro romantismo português: *O Panorama*.

Curiosamente, Jorge de Sena (1981b, p.100) classifica o Romantismo português como *Contra-Romantismo*:

(...) o Romantismo que tivemos era, sob muitos aspectos, um já *Contra-Romantismo* (como realmente o é o que, em França triunfa por esses mesmos anos). (...) Portugal teve uma sensibilidade romântica que se difunde no primeiro terço do século XIX, com aspectos de incipiência (...).

Justificação? O isolamento do país,

(...) tornado simultaneamente área periférica da sua própria cultura (cuja «capital» partira com D. João VI para o Brasil) e da cultura europeia (de que séculos de vigilante repressão o haviam em grande parte cindido), não possuía as disponibilidades nem a independência cultural cuja centralidade passara ao triângulo Inglaterra-França-Alemanha no século XVIII. (Sena, 1981a, p.93).⁸

Álvaro Manuel Machado (1982, p.19) considera que «(...) a nossa poesia romântica instituiu-se na base de um nacionalismo extremamente rígido que pouco contribuiu para a tornar verdadeiramente europeia e nova.»⁹ Pode mesmo ler-se nas suas palavras uma perspectiva de «secundário», a nível de influências, no Romantismo português: «O único modelo pré-romântico europeu que, desde a Marquesa de Alorna até Castilho (...) teve plena influência na criação poética em Portugal foi o secundário poeta suíço-alemão Salomon Gessner (...).» (Machado, 1996a, p.552). Jorge de Sena (1981b, p.101) aponta, também, a atitude de os iniciadores não se

e modernizadora. Verney, os arcades, a reforma da Universidade, os 'estrangeirados', constituem a verdadeira introdução ao Romantismo português.» Cf. Saraiva, 1979, p.128.

6 No que se refere à influência francesa, Álvaro Manuel Machado (1996b, p.23) afirma que «(...) em Portugal houve muito mais recepção ideológica do que recepção estética.» Quanto à influência inglesa, José-Augusto França (1993, p.21) destaca «(...) os *Night Thoughts*, de Young, e a *Elegy written in a Country Churchyard*, de Gray, que tiveram um papel decisivo na formação da sensibilidade romântica portuguesa.»

7 Defende António José Saraiva (1979, p.129): «(...) a solidariedade entre a revolução literária e a revolução político-social é o que em resumo caracteriza em Portugal o Romantismo.»

8 Carlos Reis (1990, pp.14-15) defende que «(...) o Romantismo português é *tardio* (...) [dado] o seu carácter de Literatura *periférica* em relação aos grandes centros de difusão cultural europeia.»

9 E justifica: «(...) o nosso romantismo literário nasce deformado, quer pelo peso da herança clássica, quer pelas imposições duma ideologia liberal predominantemente nacionalista.» Cf. Machado, *id.*, p.10.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

dizerem «românticos»,¹⁰ remetendo para a Geração de 70 e para a poesia de Antero de Quental o real cumprimento do ideal romântico, como ele fora concebido pelos autores anglo-germânicos:

(...) o desenvolvimento do Romantismo português assume aspectos de Contra-Romantismo (...) que rapidamente se transforma em realismo romântico: (...) a chamada Geração de 70 ou o que ela simboliza levou certos aspectos do Romantismo à sua realização máxima (em muitos poemas de Antero ou de Gomes Leal, em muitas páginas de Oliveira Martins, por exemplo) a verdade é que ela representa, no movimento romântico, em sentido lato, *aquilo que transforma um movimento numa época* (...).

2. Primeira geração romântica

Data-se, habitualmente, de 1825, ano da publicação, em Paris, do poema *Camões* de Garrett, o início do romantismo português. Mas esta obra não teve sequência imediata na literatura portuguesa. Só depois do regresso dos emigrados e do final da guerra civil se verifica o fluxo contínuo de uma corrente literária diferente. É preferível assinalar o ano de 1836, em que se publica *A Voz do Profeta*, de Herculano, segundo o modelo de *Paroles d'un Croyant* de Lamennais; em que os *Ciúmes do Bardo* e a *Noite do Castelo*, de Castilho, que não passam de «*pastiches*» românticos, denunciam o triunfo do novo gosto literário e a sua constituição como código estético-literário.

Educado nos moldes arcádicos, influência de que não se libertará completamente, Garrett abre a porta da literatura portuguesa à estética romântica com os poemas *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826), escritos ainda no exílio, com uma intenção de *regeneração literária*, trazendo já marcas formais e a introdução de moldes românticos: o tema nacional, a preferência pela época medieval, pondo, também, em relevo o fatalismo amoroso, a melancolia e a idealização romanesca das personagens. Estas obras, porém, têm fracos reflexos no mundo cultural português, ainda dominado pela lição neoclássica e arcádica.¹¹ De facto, o contacto de Garrett, no exílio, com

10 Referir-se-á à declaração de Garrett (1977, p.55), nas *Viagens na Minha Terra* (1846): «E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra.». Ou à sua manifestação, no prefácio à *Lírica de João Mínimo* (1829), contra o excessivo romantismo do Norte, de Shakespeare, Madame de Staël, Chateaubriand e os românticos alemães, por oposição ao clássico e luminoso sul, herdeiro dos modelos greco-latinos. António José Saraiva e Óscar Lopes (1987, p.719) corroboram: «Do ponto de vista doutrinário, Garrett nunca se declarou abertamente romântico.». Na minha opinião, as palavras de Garrett dirigiam-se à importação, sem crítica ou originalidade, de modelos românticos franceses e à produção literária portuguesa que o autor considerava afastar-se e degenerar dos ideais românticos e que ficaria conhecida como *Ultra-Romantismo*, confrontando a fórmula repetida e imitada e a falta de naturalidade e de gosto na composição das personagens no romance e no drama. Também Herculano fez uma declaração semelhante, em 1834, no *Repositório Literário*: «(...) neste sentido somos românticos; porém, naquele que a esta palavra se tem dado impropriamente, com o fito de encobrir a falta de génio, e de fazer amar a irreligião, a imoralidade e quanto há de negro no coração humano, nós declaramos que o não somos, nem esperamos sê-lo nunca (...).» (*apud* Machado, 1985, p.77). Recorde-se que Herculano apelidou Byron de «monstro» e a sua recusa de um romantismo negro, obscuro no domínio psicológico: «(...) o lado diabólico e desesperado de Byron não podia ou não devia abalar o edifício, feito de prudência e de ilusão, dos românticos nacionais da primeira geração.». Cf. França, *id.*, p.96.

11 António José Saraiva (1984, pp.102-103) considera *Camões* «(...) formalmente um poema arcádico. (...) Do mesmo ano, outro poema em verso branco, *D. Branca*, anuncia formalmente o propósito de abandonar o estilo clássico: (...) *Professei outra fé, sigo outro rito*.». Mas, já no prefácio da primeira edição do *Camões*, Garrett (1986, p.47) fizera declaração da sua independência literária relativamente aos dogmas clássicos: «(...) declaro desde já que não olhei a regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito. (...) Não sou clássico nem romântico (...).». Helena Carvalhão Buescu (2001, p.13) considera que os dois poemas «(...) correspondem talvez mais a uma declaração de intenções do que a uma efectiva sistematização prática *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

a lição romântica inglesa não determinou o apagamento da formação cultural adquirida na sua adolescência, o que não invalida que a sua produção assuma uma característica romântica: a simbiose, a hibridez, combinando elementos temáticos e técnico-formais neoclássicos e românticos.¹² *Camões* é disso exemplo: apesar de um manifesto de independência, revela um vocabulário arcádico, de inspiração filintista, e a estrutura da epopeia, ao lado de temas como a solidão, a saudade e a definição de um herói romântico, numa tentativa de conciliar a herança clássica nacional com os modelos do Romantismo europeu em que bebera as influências. Já *D. Branca* reveste-se de um cariz tipicamente nacional, abolindo a mitologia pagã e privilegiando a tradição popular. Assim, podemos dizer que, no primeiro quartel do século XIX, o cânone neoclássico debate-se com o gosto romântico, que procura impor-se. A verdade é que, nas primeiras três décadas do século XIX, a vida pública portuguesa vive um período de conflitos políticos e sociais que, ainda por resolver e sanar, tornam difícil a afirmação de uma nova literatura: «Garrett estava perfeitamente afinado pelo tempo internacional do avanço romântico. Quem o não estava era Portugal (...). Um movimento (...) não se faz de si mesmo ou da ideia que tenhamos dele, mas de obras.» (Sena, 1981a, p.92).¹³

Ecos das angústias sociais e espirituais da época reflectem-se na obra lírica de Alexandre Herculano intitulada *A Harpa do Crente* (1838). Evocando a noite, a morte e a atracção pelo passado, os poemas revelam um amargo pessimismo em tom solene e religioso. Herculano, que se iniciara em leituras inglesas e alemãs nos salões da Marquesa de Alorna, recebe, quando do seu exílio em França, influências das escolas francesa e alemã: a sua lírica filia-se na de Friedrich Klopstock, iluminista alemão reconhecido pelo cuidadoso trabalho da linguagem e pela exaltação religiosa.¹⁴ Herculano aspira à força da natureza, à transcendência, à união com o cosmos e cria paisagens de natureza enfurecida, num extravasar de energias contidas. Atente-se na segunda estrofe do poema «Arrábida» (1977, p.54):

Suspira o vento no álamo frondoso;
As aves soltam matutino canto;

dos princípios românticos, e só a partir de meados da década seguinte será viável reconhecer o aparecimento de produtos literários claramente devedores da estética romântica (...).»

12 Recorde-se que, no prefácio à primeira edição de *Catão* (1822), Garrett defendia que a base da *poesia moderna* seria ditada pela combinação entre os géneros clássico e romântico. José-Augusto França (*id.*, p.102) questiona «(...) se será correcto procurar, na poesia de Garrett, uma espécie de síntese dialéctica do Romantismo e do Classicismo. (...) a sua resposta é decisiva para a compreensão do fenómeno romântico em Portugal.». O crítico considera «(...) mais justo ver na criação de Garrett uma sobreposição do que uma síntese – uma espécie de ‘combinação’ (...)» (*id.*, p.103), aquela referida em *Catão* e seguindo uma lição voltairiana. O mesmo estudioso encontra a chave para o problema da compreensão do Romantismo Português: «(...) é que eles pensaram sempre em termos de *género romântico* e não de *romantismo*...» (*ib.*). E conclui: «(...) a categoria *romantismo*, que em torno de um estado de espírito implica toda uma estruturação cultural de que eram incapazes, só dificilmente poderiam alcançá-la os românticos portugueses.» (*id.*, p.104).

13 Se se quiser apontar um texto fundador do Romantismo em Portugal encontramos-lo no prefácio de Garrett (1986, p.47) ao *Camões* – aí afirma que a «(...) índole deste poema é absolutamente nova (...)», revelando um novo gosto e marcas da independência, sinceridade e individualidade.

14 O facto de o primeiro romantismo ainda revelar marcas profundas do pensamento anterior deve-se, segundo Alberto Ferreira, ao «(...) seu apego às luzes, o seu enciclopedismo, a necessidade de remediar a situação histórica legada pelo Antigo Regime. Mesmo em tempo de Pombal não lográmos possuir autêntico movimento iluminista em Portugal. Aos românticos competirá essa tarefa, daí as fraquezas artísticas, os desvios, a natureza militante, ora passadista ora actualizada, do romantismo português.». Cf. Ferreira e Marinho, 1980, p.12.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

Late o lebreú na encosta, e o mar sussurra
 Dos alcantis na base carcomida:
 Eis o ruído do ermo! Ao longe o negro,
 Insondado oceano, e o céu cerúleo
 Se abraçam no horizonte. Imensa imagem
 Da eternidade e do infinito, salve!

Solidário com a Revolução Liberal de 1820, imitação tardia da Revolução Francesa, o Romantismo português é frequentemente descrito como uma *ruptura com o passado* e um *corte com a tradição*. Mas será esta interpretação correcta? No final do século XVIII, surgem, titubeantemente, as primeiras manifestações românticas portuguesas, conhecendo-se as produções inglesa, alemã e, principalmente, francesa, a grande influência, pois será através deste filtro que chegarão a Portugal muitas traduções da nova forma de poetar. Oriundos das Arcádias, os poetas misturam a veia clássica com a recém-nascida inspiração, dando início a uma alteração do cânone literário numa lenta evolução entre as leis de composição, ambas abraçadas por alguns poetas que preparam o caminho para a mudança política ao aderirem às novas ideias revolucionárias com que Garrett e Herculano contactaram diretamente no exílio. Talvez o melhor exemplo desta confluência de ideias e de estilos, cuja conciliação determina o que seria o início do Romantismo português, seja Bocage, que tenta libertar-se das limitações neoclássicas e arcádicas, exprimindo nos sonetos uma mentalidade romântica através de temas como egocentrismo, confessionalismo, revolta e independência pessoal, solidão, sofrimento, o belo horrível da natureza, a morte.¹⁵ Daí que o estilo romântico se afirme lentamente, como identificação de *outro momento*. A veia tradicional mantém-se e as novidades são absorvidas, mescladas – novas ideias em antigas formas.

O fim da guerra civil, em 1834, constitui um marco relevante na afirmação do Romantismo na literatura portuguesa: passado o período mais agudo das lutas liberais, começa a surgir um público leitor numeroso, multiplicam-se as tertúlias literárias e proliferam as revistas que expandem a nova estética. A mudança literária corresponderá a uma mudança de público: a obra literária já não é um mundo fechado de valores para um grupo de eleitos; torna-se uma comunicação franca e directa para todo o leitor. A partir deste momento, os escritores empenham-se na renovação cultural do país e na formação de uma consciência histórico-crítica, contrária ao despotismo e à opressão. A literatura reveste-se como tarefa cívica e meio de acção pedagógica e os escritores românticos intervêm activamente na vida política, como Garrett e Herculano na aplicação da ideologia liberal no reformismo e no desenvolvimento do país.

Jacinto do Prado Coelho (1989b, p.965) defendia que «(...) o Romantismo valeria como um regresso dos Portugueses a eles próprios, românticos *ante litteram* (...)».¹⁶ «Nada desses devaneios metafísicos à moda alemã (...)», conclui Pierre Hourcade (1978, p.23). Será necessário aguardar

15 Álvaro Manuel Machado (1982, p.15) defende que «(...) o soneto é nele um compromisso por vezes penoso, compromisso entre esse passado de rigidez formal e o improvisado de cariz romântico abertamente confessional». O drama de Bocage resultou da dificuldade de conciliação do arcáico com o romântico, aquele na forma, este no sentimento.

16 Já Garrett ([1997], pp.171-172) também defendera, no *Romanceiro*, a longa tradição do género romântico na Literatura Portuguesa: «O género romântico não é coisa nova para nós (...). Depois de introduzido o gosto clássico por Sá de Miranda, e Ferreira principalmente, depois de esquecidas as graças singelas de Bernardim Ribeiro pelos mais ataviados primores de Camões e Bernardes, ainda então houve quem de vez em quando deixasse a lira de Horácio e a frauta de Teócrito para tocar o alaúde romântico dos menestrelis. (...) Não é, portanto, em nenhum sentido, novo hoje para a literatura portuguesa o género romântico (...)».

por Antero de Quental, profundamente influenciado pelo pensamento alemão, para que a reflexão metafísica eleve o Romantismo português a um estatuto comparável ao que foi alcançado noutros países.

O Romantismo português implicou uma relação com o conceito de *Nação* – enquanto ser dinâmico, dotado de uma energia vital e transformadora, capaz de se assumir e de se afirmar – e uma ressurreição poética dos grandes mitos da História de Portugal, como o mito de Camões e o da regeneração nacional. O início do século XIX revelou-se um período de grande instabilidade política, pelo que a produção literária da época é expressão de uma crise de identidade,¹⁷ dado o estabelecimento de uma relação estreita entre literatura e a realidade nacional. Eduardo Lourenço (1988:80) afirma que, desde o Romantismo, a literatura portuguesa reflecte a relação com a nacionalidade e a Pátria e a questão da identidade nacional é continuamente pensada:

(...) é o projecto de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria.* (...) o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a *escrita* (...). A partir de Garrett e Herculano, *Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante.

O Romantismo inaugura uma *idade crítica*, em que a literatura apresenta o modo como é realizada, explicitando a faculdade de criação de textos – o escritor não faz só literatura; tem, também, que pensar o projecto literário que o move e cada obra surge como portadora da sua própria teoria, a defender o seu projecto literário, reflectindo sobre o seu processo de criação e levando, também, o leitor a fazê-lo; pensando o modo como é criada, afirma-se a si mesma enquanto produção, enquanto originalidade. Por exemplo, nas *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, há a permanente reflexão sobre o que é escrita, o que é literatura, como se faz um romance, orientando o autor a leitura ao recorrer à digressão ou à interrupção da narrativa para um comentário ou confidência ao leitor. A literatura toma consciência de si mesma, do poder de (se) escrever e de (se) dizer; interroga-se, sobre o seu destino, o seu lugar, sobre *o que é*. Trata-se de fazer literatura não como imitação, mas criação, invenção, expressão do «eu», um destino pessoal, individual, permanentemente ligado a um destino colectivo, histórico: «(...) é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação para todos nós.» (Lourenço, *id.*, p.83). Trata-se de ler Portugal através da literatura, que traduz a essência do povo, a expressão da nação. Com Garrett, Portugal é valor a interrogar; com Herculano, é valor a recuperar, através de textos narrativos que abordam as origens, a primavera fecunda da pátria lusitana.

Como período literário e cultural de longa duração, implicando rupturas e continuidades, é possível identificar, no Romantismo Português, três momentos ou gerações distintas, mas interseccionando-se entre si, qual «curva sinusoidal», usando a expressão de José-Augusto França (*id.*, p.587). Forma-se, à volta de Garrett e Herculano (também se indica António Feliciano de Castilho, ainda dominado pelo Arcadismo e fazendo a ligação com a geração seguinte), o que se designa como *Primeira Geração Romântica*, empenhada e ligada à instauração do Liberalismo

17 A partida da corte de D. João VI para o Brasil, dada a ameaça das invasões francesas, a consequente elevação da antiga colónia a reino independente e o país entregue ao domínio inglês conduzem a uma situação em que se questiona o sentimento da identidade nacional e desperta o temor do perigo de o país se perder ou deixar de existir enquanto unidade política autónoma.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

em Portugal e versando temas medievais e sentimentais do romantismo francês, fruto dos seus contactos culturais no exílio. Porém, o Romantismo, que nascera como reacção contra o academismo clássico, acabou por cair no formalismo convencional e no sentimentalismo exagerado a que se deu, com um sentido pejorativo, o nome de *Ultra-Romantismo*, dominado pela poesia de João de Lemos e Soares de Passos. Será, pois, com a Geração de 70 que o Romantismo português se reveste de uma *face crítica*, com a poesia e as ideias literárias e filosóficas de Antero de Quental, com a contestação ao sentimentalismo ultra-romântico e uma tentativa de reforma das mentalidades.

3. Ultra-romantismo

Evolução formalista do Romantismo no sentido do excesso, o Ultra-Romantismo predominou entre as décadas de 40 e 60 do século XIX, acentuando, mecanizando ou banalizando características apreendidas, principalmente, na poesia romântica francesa, como pessimismo, melancolia, religiosidade cristã, pendor confessional, idealismo amoroso. Os poetas ultra-românticos recorrem a uma temática melancólica e soturna (a morte, a saudade e o amor infeliz, a cismar com a noite e o luar), num estilo oratório, melodramático, lamuriento, mesmo de ingenuidade infantil. O seu vocabulário é repetitivo e com abundância de adjectivos, um jogo de imagens e palavras que mascara a realidade, predominando a forma sobre o conteúdo. Atente-se na primeira estrofe do poema programático do Ultra-Romantismo, «A Lua de Londres» de João de Lemos:

É noite; o astro saudoso
Rompe a custo um plúmbeo céu,
Tolda-lhe o rosto formoso
Alvacento, húmido véu;
Traz perdida a cor de prata,
Nas águas não se retrata,
Não beija no campo a flor,
Não traz cortejo de estrelas,
Não fala d'amor às belas,
Não fala aos homens d'amor.¹⁸

Outro poema, «O Noivado do Sepulcro», da autoria de Soares de Passos, marca o apogeu do ultra-romantismo. Recitado nos salões da burguesia, acompanhado ao piano, e cantado na rua pelo povo, que adulterava as palavras demasiado eruditas, exprime a visão pessimista desta geração, um «(...) modo de existir esperando pela morte. (...) uma necessidade do estado sentimental do romantismo português.» (França, *id.*, pp.320-321). Produção literária estereotipada e destituída de inovação estética,¹⁹ constitui o retrato de um Portugal afastado da militância liberal e da inovação europeia, reflexo da *paz podre* da Regeneração, aliada do regime, «(...) a expressão

18 In Castelo Branco e Alarcão, 1981, p.48. Este poema é utilizado, crítica e caricaturalmente, por Eça de Queirós ([1977], pp.75-76), na sua obra *Os Maias*, na boca da personagem Eusebiozinho: «- (...) diz (...) aqueles lindos versos que sabes... Não sejas atado, anda!... (...)

Mas o menino, molengão e tristonho, não se descolava das saias da titi: teve ela de o pôr de pé, ampará-lo, para que o tenro prodígio não aluisse sobre as perninhas flácidas; e a mamã prometeu-lhe que, se dissesse os versinhos, dormia essa noite com ela...

Isto decidiu-o: abriu a boca, e como de uma torneira lassa veio de lá escorrendo, num fio de voz, um recitativo lento e babujado (...).

Disse-a toda – sem se mexer, com as mãozinhas pendentes, os olhos mortiços pregados na titi.»

19 Carlos Reis (*id.*, pp.31) classificou esta poesia como «função de decoração da vida social».

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

oficial, e a única garantida pela academia (...)» (Queirós, [1988], p.192); nada perturbava a calma de um país adormecido e Eça de Queirós (*ib.*) classifica estes poetas como «(...) fornecedores selectos da sentimentalidade da província, (...) os poemas como obras impessoais – coisas mandadas fazer numa fábrica, pelo Governo, para uso da melancolia nacional...».

Formara-se, após a guerra civil, uma *oligarquia de barões* que Garrett critica pela renúncia às ideias liberais, dado que se começa a verificar um distanciamento dos programas de renovação do país. Estabilizando-se a vida política portuguesa com a neutralização das forças mais radicais do liberalismo e com a instauração do rotativismo partidário, a literatura tende a acomodar-se. Emerge, então, com o Ultra-Romantismo, uma produção literária que se designará como *literatura oficial*²⁰ e impõe-se o mandarinato cultural de António Feliciano de Castilho, depois da morte de Garrett e do retiro voluntário de Herculano para uma quinta em Vale de Lobos. Considera Alberto Ferreira (s.d., p.108):

(...) impotente, o artista aceita o predomínio social e político do barão, cede às prepotências mundanas ou às imposições do público. Uma tal passividade implica desistência cívica, e a desistência implica um tipo particular de investimento estético; é no banco do coração que o intelectual deposita as suas reservas emocionais. Paradoxalmente, no processo do emburguesamento mental, cada um, mais ou menos, acaba por sucumbir às solicitações e apelos dos instalados, à coacção da mediocridade. Na prática social os intelectuais são atraídos pelo Estado (...). Quotidianamente, a seu lado, numa vigilância invisível, imponderável mas eficaz, a burguesia determina os destinos da arte.

Com a Revolução Liberal de 1820, a burguesia ascende ao poder político. Ganhando relevo social, os burgueses serão os consumidores mais assíduos da literatura romântica, o que fará com que os escritores criem obras ao gosto dos leitores (e, principalmente, das leitoras), favorecendo os interesses da burguesia e provocando a degenerescência do Romantismo.

Para Maria Leonor Carvalhão Buescu (1994, p.79), «(...) esta geração de algum modo faz a gestão de uma crise.». Crise cultural, literária, social, política – ou global? Poder-se-á ler a degenerescência do ideal romântico como uma crise que nasce dentro do próprio Romantismo? Ou toma-se consciência de que a crise é fruto de uma atmosfera apática e abúlica, distante da efervescência revolucionária que animava a participação activa dos escritores vintistas? Significará que, entre a introdução do Romantismo em Portugal, no início do século XIX, pela primeira geração romântica, e a sua efectiva assunção e tentativa de equiparação à restante Europa, com a Geração de 70, a *segunda geração gere* (ou tenta gerir) o tempo entre o ideal e a sua realização?

Com *A Noite do Castelo* e *Os Ciúmes do Bardo* (ambos de 1836, ano em que, também, apresenta a tradução de *Paroles d'un croyant* de Lamennais), Castilho ensaia uma aproximação episódica e convencional ao Romantismo, influenciado por Herculano, numa tentativa de imitação e seguindo, sobretudo, Lamartine, modelo supremo dos poetas românticos portugueses a partir da

20 Expressão utilizada por Antero de Quental no folheto «Bom Senso e Bom Gosto» (1865) para designar os escritores ligados ao poder e às instituições da Regeneração: «(...) para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, (...) pior (...) é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer* e não *repetir*, de *inventar* e não de *copiar*.» (Ferreira e Marinho, *id.*, p.153). Comenta Carlos Reis (*id.*, p.29): «(...) o escritor abdica de uma parte substancial da sua liberdade e aceita carrear nas suas obras valores que sintonizam com um determinado *status quo* dominante. (...) a *Literatura oficial* decorre em linha directa de uma acomodação do escritor a um sistema político-cultural determinado, colhendo dele as benesses que outrora cabiam à protecção dos Mecenas; e com a dependência cultural e mental em que se encontra, o escritor perde capacidade crítica.».

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

década de 50. As primeiras obras poéticas de Castilho apresentam-no como neoclássico e via o Romantismo como sinónimo do Mal; só mais tarde se «converterá», com obras cheias de suspiros e lamentos, trevas e espectros, resultantes da assimilação dos aspectos exteriores e não do autêntico ideal romântico, ficando conhecido pelo formalismo retórico, de metáforas e imagens estereotipadas, mais ênfase que plenitude.

De facto, a partir de 1841, Castilho irá afastar-se da corrente romântica e regressa à sua inspiração arcádica, da qual, na verdade, nunca abdicara. Aliás, em Janeiro de 1845, Castilho critica o romance histórico que Herculano publicara no ano anterior, *Eurico o Presbítero*, o que indis põe os dois, denunciando que a índole do autor tê-lo-ia feito exagerar o infortúnio e as lamentações do monge-guerreiro, não devendo ser tomado como norma ou exemplo, atacando a obra no que ela tinha de *ultra-romântico*.²¹ Contudo, ao próprio Castilho se atribui o tom melodramático e teatral e a ênfase do estilo que caracterizam a poética ultra-romântica, moldando-se ao convencionalismo literário, exaltado como «Papa das Letras» da Regeneração e eleito «Príncipe da Lira» pelos poetas constitucionais.²² Seria, sim, Herculano quem influenciaria esta geração (e, curiosamente, será, também, um ascendente sobre Antero e a sua geração, que criticará Castilho) com o conteúdo emocional, o clima dramático e a forma mística da expressão das paixões de *Eurico* e sob o influxo do pessimismo de *A Harpa do Crente*, impondo uma arte que exprimia os males da alma.²³

De destacar o papel de divulgação da poesia ultra-romântica desempenhado pelas chamadas «folhas de poesia», como *O Trovador* (1844-1848), *A Lira da Mocidade* (1849), *Miscelânea Poética* (1851-1852), *O Novo Trovador* (1851-1856), *O Bardo* (1852-1854) e *A Grinalda* (1855-1869), entre Coimbra e o Porto, revestindo de «provincialização» esta poesia, concentrada naquelas cidades em pequenos grupos literários que se afastavam da evolução do Romantismo europeu.

Defende João Mendes (1982, p.193):

Pode dizer-se que o romantismo português trouxe novidades quanto aos temas poéticos, mas não as completou com a reflexão crítica dos problemas. E dessa falta de colaboração da inteligência resultou o carácter retórico que domina quase toda a poesia ultra-romântica. (...) Foi o predomínio ou da paixão patriótica, ou da ênfase da paixão amorosa, ou do entusiasmo libertário e político – em qualquer dos casos, a sobreposição da paixão àquele equilíbrio profundo da unidade, inteligência e gozo que deve caracterizar a emoção estética.

A reflexão crítica será tarefa que a geração que se ergue contra Castilho e o Ultra-Romantismo tomará como sua missão, contra o adormecimento intelectual e literário em que Portugal mergulhara, distante do que se pensava e criava na restante Europa. Antero de Quental é a face mais visível dessa luta e da renovação e introdução de uma nova forma de pensar e de criar na mentalidade nacional do século XIX.²⁴

21 «Declara-lhe a perigosidade da tendência, considera a invenção sombria, estilo exagerado e enfático – repete mais explicitamente que se não deve imitar...». Cf. Ferreira, s.d., p.85.

22 Afirma Carlos Reis (*id.*, pp.19) sobre Castilho: «(...) só do ponto de vista ideológico (e, também, em certo sentido, psicológico) pode associar-se à segunda geração romântica.». Acrescenta (*id.*, p.28): «(...) o legado que a segunda geração romântica recebe é o de Herculano e não tanto o de Garrett; que os gostos literários do Ultra-Romantismo se moldam pelo figurino sombrio do *Eurico* e não pelo arrojado ideológico e estilístico das *Viagens*.».

23 «O autor de *Eurico* conforma e conformiza a ideação sentimentalista e mística do romantismo.» Cf. Ferreira, *id.*, p.96.

24 «Antero surge como pioneiro numa renovação do romantismo na poesia portuguesa, que irá desenvolver-se *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

4. Antero de Quental e a renovação romântica

Álvaro Manuel Machado (1996a, p.552) considera que «(...) o nosso romantismo é, por convenção, considerado *historicamente* acabado em 1865, data da publicação dos folhetos de Antero de Quental contra Castilho e do desencadeamento da célebre ‘Questão Coimbrã’ ou de ‘Bom Senso e Bom Gosto’ (...).». Significará esta ideia que se convencionou fazer desta polémica o marco de uma *nova literatura* – mas terá o Romantismo sido recusado, ultrapassado, substituído, por acção dos jovens polemistas contra o romantismo «velho e cansado» de Castilho e seus discípulos? E haverá melhor forma de interpretar o significado de *Romantismos*, como Álvaro Manuel Machado lê na expressão deste movimento em Portugal,²⁵ ou de como se revela a multiplicidade do ideário romântico e das suas tendências por vezes conflituosas, do que a *Questão Coimbrã*? Não se trata de um combate entre Romantismo e Realismo (se bem que, num outro enquadramento ideológico, os aspectos destacados pela geração coimbrã marcarão o advento do Realismo),²⁶ mas de uma polémica dentro do Romantismo, entre duas gerações românticas, duas visões do Romantismo: o *oficial*, convencional e artificial, levando ao exagero e deturpando hiperbolicamente o que o orientara à nascença – o sentimento como valor predominante e a intuição original do infinito; e a face idealista da vanguarda, polémica e crítica, representada pelos jovens estudantes contra a degenerescência em que caíra a segunda geração romântica e que procura a renovação e a aplicação do *ideal* romântico – a liberdade, a originalidade, a autonomia da arte, a rebeldia, romântica por natureza e que será a forma pela qual os jovens estudantes se manifestarão.²⁷ Esta actuação contra o «*status quo*», corporizado em Castilho e manifesta no pensamento e na produção literária de Antero e dos seus companheiros, é norteadada pelo romantismo alemão que, no final do século XVIII e princípio do século XIX, se desenvolveu no sentido da fundamentação filosófica de uma nova maneira de ser artística, considerando Antero (1989, p.835) que «(...) foi o ponto de partida da actual evolução da literatura portuguesa.».

Considera Pierre Hourcade (*id.*, pp.27-28):

a partir da década de 60. A adopção de modelos literários estrangeiros até então pouco explorados, como os do Romantismo alemão e o de Baudelaire, além da influência dum Vítor Hugo cósmico, decisivo para a evolução literária e ideológica de toda a Geração de 70, norteará essa renovação.» (Machado, 1986, p.77). Contudo, já na década de 50, a literatura portuguesa começava a revelar novas preocupações com a realidade contemporânea: ao lado do contemplativismo lamartiniano, dos temas funéreos e do sentimentalismo convencional, surgiam temas humanitários e progressistas, influenciados pelo protesto libertário de Victor Hugo. Escritores como Lopes de Mendonça, Amorim Viana ou Henriques Nogueira aproximam-se do socialismo, descrentes da possibilidade de se alcançarem as reformas sociais e políticas, despertando uma consciência social que seria seguida, mais tarde, por Antero e Teófilo Braga.

25 «Portugal romântico? Mas que romantismo? Diríamos melhor: romantismos. Por outras palavras: Portugal duma fragmentação romântica de *longue durée* em que problemática nacional e modelos estrangeiros provocam, a vários níveis e em diferentes períodos, fluxos e refluxos da grande maré romântica europeia.» Cf. Machado, 1996b, p.13.

26 Curioso é que o próprio Castilho e os seus seguidores considerassem que a sua literatura era «realista», alegando o cultivo do realismo na escrita de ideias claras e simples: «Se acaso há realistas, defensores da naturalidade da expressão, modo simples de falar e escrever, eles situam-se, precisamente, do lado de Castilho. Realismo contrariava transcendentalismo, pecado de que eram acusados tanto Antero como Teófilo. Ser realista, aqui, equivalia a usar conceitos e modos de os exprimir suficientemente simples para serem entendidos.» Cf. Marinho e Ferreira, 1989, p.11.

27 «Com a Geração de 70, processa-se uma extraordinária revolução cultural e literária que, em síntese, poderá ser qualificada de *redescoberta* do Romantismo como um todo, isto é, como fenómeno universal (ou mais propriamente europeu (...)).» Cf. Machado, 1996a, p.553.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

(...) entre 1865 e 1880 é incontestável que um segundo romantismo, muito diferente do primeiro, ocupa um lugar preponderante, e que este segundo romantismo é de inspiração e de expressão quase exclusivamente francesas. A verdadeira influência do romantismo francês não se exerceu em Portugal senão precisamente no momento em que ele deixou de agir no seu país de origem, e exerceu-se sobre uma geração literária que se dizia muitas vezes inspirada por um ideal completamente diferente.

Assiste-se, pois, a uma *renovação* do Romantismo, um *novo romantismo* ideológico apelidado de «romantismo social», opondo-se os seus cultores aos poetas imediatamente seus antecessores. Hourcade, como outros críticos, optam por classificar esta nova geração como «segundo romantismo», considerando Garrett, Herculano, Castilho e os ultra-românticos como o primeiro momento romântico na literatura portuguesa.²⁸ Os novos poetas recuperam os ideais dos primeiros românticos, retomando a crítica garrettiana e a combatividade herculaniana, redescobrimo os modelos da poesia romântica europeia e assimilando uma *totalidade romântica* vagamente imitada ou até mesmo ignorada pelas gerações anteriores.²⁹ Expondo uma *nova configuração artística da realidade* sob a forma de uma sensibilidade moderna, adoptam o exemplo do messianismo político e social de Victor Hugo, poeta iniciador do romantismo francês e, mais tarde, exilado, seu reformador – nesta época, em França, domina o naturalismo de Zola. É, portanto, francesa a maior influência desta nova geração, mas não esqueçamos o pensamento alemão, influente em e com Antero de Quental, determinando a *nova ideia* que se procura introduzir no nosso país, como «(...) se a literatura portuguesa tivesse integralmente renegado o seu Romantismo por volta de 1860, para se dizer filho de um idealismo radicalmente diferente. Nada disto aconteceu (...).» (Hourcade, *id.*, pp.26-27).³⁰

O *programa anterior* não rompe com o Romantismo, mas com aquele Romantismo estereotipado que cultivava temas medíocres, e defendia a arte como forma de consciência insubmissa;

28 A verdade é que nem sequer existe um fosso temporal entre a primeira e a segunda geração, considerando-se Garrett e Herculano numa primeira fase, a que se seguiram os ultra-românticos: «(...) o Ultra-Romantismo não vem *depois* do Romantismo; surge (ou, se se preferir, vai surgindo), em tempo romântico, como degenerescência de temas, de valores e de formas literárias, implicando-se nessa degenerescência factores socioculturais de incidência ideológica (...).» (Reis e Pires, 1993, p.246). Já Jacinto do Prado Coelho (1989b, p.962) considerara que «(...) não parece fácil delimitar cronologicamente os dois conceitos, e mais convirá considerar ‘romantismo’ e ‘ultra-romantismo’ duas facetas paralelas, simultâneas, dum movimento único.». Contudo, Álvaro Manuel Machado (1986, p.48) distingue-as: «Esta divisão em duas gerações não é fantasista nem arbitraria, ela relaciona-se essencialmente com factores históricos e ideológicos: a ‘primeira geração’ esteve (...) ligada a um romantismo liberal, frequentemente militante (caso sobretudo de Herculano), enquanto que a ‘segunda geração’ se afastou, em geral, das lides políticas e sociais, refugiando-se, por volta de 1850, numa mitologia provincial de um romantismo funéreo, por vezes marcado por um nacionalismo decadentista.»

29 Enumera Álvaro Manuel Machado (1996a, p.554): «(...) da mitologia de Shakespeare a Dickens, Coleridge ou Edgar Poe; de Goethe a Heine, Hoffman e Novalis; de Lamartine (liberto da retórica sentimentalista e funérea ultra-romântica) a Nerval, Balzac, Michelet, Taine, Renan, Proudhon, Baudelaire, Flaubert e Victor Hugo, conciliando-os com as novas ideias do Realismo-Naturalismo de Zola e o positivismo de Comte.»

30 «O prolongamento do romantismo alimentará os Coimbrões na polémica do Bom Senso (já injustamente classificados de realistas, eles, pobres moços, tão românticos!) (...).» (Ferreira, s.d., p.36). Considerando o *romantismo poético contemporâneo*, datando-o dos finais do século XVIII até aos nossos dias, Joel Serrão (1983, p.99) declara: «Em todo esse longo período, *que não findou ainda*, a onda de fundo da poesia ocidental, apesar das correntes e contracorrentes que a constituem, é romântica – e é o romantismo que, em dada perspectiva, constitui a *actualidade* poética da nossa civilização. Um romantismo em devir, é certo, e, por vezes, em oposição a si mesmo, negando-se, e que se metamorfoseia, sem que se lhe altere, contudo, a sua natureza fundamental.». Afirma-se, na sua essência, o género poético romântico como devir, não se apreendendo ou esgotando numa única interpretação crítica; é infinito na sua liberdade, sem lei que o domine, absolutamente único porque livre, afirmando-se nessa expressão que é procura de (se) dizer.

daí que ele recupere, do primeiro Romantismo português, tendo Herculano como mestre reconhecido, o pensamento filosófico alemão e a fusão de ideias filosóficas com a poesia, continuando, após a *Questão Coimbrã*, na sua acção idealizante e antiformalista. O Romantismo português revelou-se pouco atraído pelo transcendentalismo ou pela exploração do inconsciente e do onírico, pelo que será a produção poética anterior que virá afirmar um princípio de *modernidade*, renovando a linguagem poética e despertando ideias que serão desenvolvidas futuramente.³¹

Álvaro Manuel Machado considera que nos escapou a lição do grande romantismo europeu, sobretudo a mais elevada e cósmica, a do romantismo alemão, quase desconhecido e nada estudado a nível da história das ideias filosóficas e da teorização literária, exceptuando alguma atenção restrita por parte da Marquesa de Alorna e de Herculano.³² No entanto, Antero beberia da influência alemã, sem deixar de ser original ou de estar enraizado na cultura portuguesa, opondo-se à estética narcisista da facilidade ultra-romântica.³³ Será Antero quem pensará o Romantismo não em termos de género, mas assumindo-o plenamente numa estruturação reflexiva, ao empreender a criação de uma poesia que Álvaro Manuel Machado (1982, p.21) designa como «poética do absoluto»:

Influenciado sobretudo pelos românticos alemães, mas também por Vitor Hugo, Antero exprime essencialmente, desde *Odes Modernas*, o absoluto da ideia filosófica como poética do absoluto numa estética romântica que, não se confinando a um período literário preciso, pretende tornar-se uma estética essencialmente intemporal e elaborada a partir duma linguagem simbólica.³⁴

Aspirando à Liberdade e à Justiça, pela via da Razão (recuperação iluminista onde persiste a influência francesa), Antero recupera do romantismo alemão a ideia de fazer da arte experiência do absoluto, por ela manifestando o caminho para a intuição do infinito, que é libertação de regras e restrições à inspiração artística e libertação do contingente e efémero mundo das aparências. Porém, esta busca ansiosa, desesperada e melancólica do absoluto revela-se, no sujeito poético romântico, sob a forma de imagens do silêncio, da noite, da morte e na aniquilação física e espiritual. O apelo cósmico do absoluto nocturno filia Antero na linha de Hölderlin ou Novalis, resultando esta poética do absoluto romântico em niilismo, que se exprime por ima-

31 Álvaro Manuel Machado (1986, p.88) defende que «(...) a grande lição deste poeta foi a de retomar *todas* as ideias estéticas, históricas, religiosas, sociais e políticas desde o início do nosso Romantismo, mas acrescentando-lhe um sentido de romantismo como ‘arte moderna’, para utilizarmos a célebre definição de Baudelaire: ‘Qui dit romantisme dit art moderne – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimés par tous les moyens qui contiennent les arts.’».

32 José-Augusto França (*id.*, pp.95-96) traça igual diagnóstico negativo: «É todo um lado nocturno da poesia que fica de fora da formação (e da informação) do romantismo nacional. Vastos domínios de modernidade (da modernidade ‘desordenada’) subtraem-se assim à exploração dos Portugueses: não foram descobertos nem sequer procurados. Pior ainda: os românticos nacionais não seriam capazes de penetrar neles, e ainda menos de neles viajar... O caos do *Sturm und Drang* não podia convir a uma geração que assumia a responsabilidade de criar um universo ainda iluminado pelas ‘Luzes’ do século XVIII.».

33 «A influência da filosofia alemã na nossa acanhada cultura constitui um facto romântico – ou corresponde à introdução do romantismo como *forma literária autónoma*.» Cf. Ferreira, s.d., p.103.

34 Recorde-se o que escreveu Eduardo Prado Coelho (1987, pp.181-182): «Mas que é a poesia romântica, o género romântico? É mais de que uma poesia, é mais de que um género – é o *absoluto da literatura*. (...) A poesia romântica é a pobre e inadequada expressão (...) para formular esta *invenção da literatura* como ponto de convergência de todos os géneros, (...) é imprescindível uma literatura em demanda de si mesma, empenhada num movimento de linguagem, que de si própria se desprenda, e caia nesse vazio do pensamento, nessa síncope do discurso (...), que é o *excesso de pensar* no mais profundo do gesto romântico.».

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 66-82, Julho 2015.

gens obsessivas da noite, onde a representação da morte se assume em ambientes fantasmáticos ou espectros que, como enviados *do outro lado*, revelam ao (ou do) sujeito poético uma idealização e uma possibilidade de comunicação entre dois níveis opostos, mas que comungam entre si. Ao poeta-sujeito poético assiste a capacidade de estabelecer uma ligação espiritual com um universo onírico, imaterial, um mundo inteligível onde ele *vê com os olhos da alma* a bênção a que aspira, perseguida como redentora e que o libertará da prisão material do mundo dos sentidos. No entanto, da impossibilidade de atingir o Absoluto, a que os românticos aspiram, nascem o pessimismo, a melancolia, o desespero, o sofrimento. A desmesura das ambições e a instabilidade social e política provocam um sentimento de frustração e de inadaptação, emoções desordenadas e um desconforto psicológico e moral conhecido pela expressão *«mal du siècle»*:

(...) a indefinível doença que alanceia os românticos, que lhes enlanguesce a vontade, entedia a vida e faz desejar a morte, (...) exprime o cansaço e a frustração resultantes da impossibilidade de realizar o absoluto. (...) A energia anímica super-abundante, geradora de tensões insuportáveis, mãe dos infinitos desejos e dos sonhos sem limites, é que explica essa estranha florescência de tédios e agonias que devastou a sensibilidade romântica. (Aguiar e Silva, *id.*, p.547).

Para Friedrich Schlegel, a essência da poesia romântica residiria na sua insatisfação perpétua de desejo de infinito, designada como *«sehnsucht»*:³⁵ «(...) palavra alemã, dificilmente traduzível que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado.» (Aguiar e Silva, *id.*, p.545). Sem jamais poder atingir a perfeição e um mundo superior que a razão não sabe definir («Lá! Mas aonde é lá? aonde?». Quental, 2002, p.100), os românticos começam a idealizar, «(...) perseguindo com ardente desespero um ideal abscondito e distante, buscando angustiosamente a verdade que lhes poderia iluminar o abismo da vida.» (Aguiar e Silva, *ib.*). Caem, assim, no desespero e a angústia metafísica surge, inevitavelmente.

5. Conclusão

Vemos, pois, que, no início do século XIX, ao nascimento do Romantismo português faltou uma reflexão que materializasse e operacionalizasse o ideal romântico. Garrett empreende, conscientemente, uma primeira tentativa de poesia romântica, mas combina a sua formação clássica com a inovação desejada, indicando mais do que realizando, dado revelar, ainda, influências arcádicas. Herculano, teorizando ao mesmo tempo que criava, limitou a sua visão do romantismo ao ligar nacionalismo e religião, a que acresce o estilo oratório e uma intenção moralizante. Contudo, a sua consciência pioneira de ideias encontraria sucessor em Antero de Quental: ambos defendiam uma renovação literária que passava pelo conhecimento da produção romântica europeia, principalmente alemã. Perante o conformismo e o marasmo contemporâneos, Antero confronta e exorta os seus pares à mudança, à reflexão e à actualização do que se produzia na restante Europa, seguindo a visão que Victor Hugo tinha do poeta como profeta de novos ideais, um visionário do futuro, e o representante da consciência moderna que era o poeta «satânico» Baudelaire. Projecto frustrado, afinal, de que a desistência do poeta ou o assumir do vencidismo

35 «Essa abertura ao sobrenatural, vagamente entrevisto e mal captado, provocava no artista uma insatisfação, sempre nova e sempre activa, uma nostalgia que Frederico Schlegel chamava ‘Sehnsucht’, e que poderia talvez traduzir-se por ‘saude’ (...).» Cf. Mendes, *id.*, p.20.

do seu grupo serão retrato: de um país agarrado ao passado e renitente à transformação.

Será, pois, com a produção poética anterior que encontraremos a assunção do ideal romântico. Antero defende a missão social da poesia na conquista da liberdade moral, a independência e a dignidade do pensamento. Criador de uma poesia de reflexão filosófica, predominantemente influenciado pelo romantismo alemão, o poeta renovaria um género clássico: o soneto, entendendo que a sua forma concentrada e rígida se adequaria à definição rigorosa da expressão de ideias, na intuição do transcendente e da comunhão com o universo. Lemos, em Antero, um dramático conflito entre sentir e pensar, um «eu» dividido e em crise, ao (auto-)analisar-se, procurando superar a negatividade, fonte de melancolia e pessimismo. Daí, a atracção anterior pela ideia de morte não ser algo negativo, mas a resposta à busca angustiada do ideal, libertando-se do sofrimento que põe obstáculos à aspiração a uma *outra realidade*. Na linha de Novalis, a noite, para Antero, tal como a morte, faz esquecer ao homem a miséria do mundo, permitindo-lhe o contacto com o bem, com o absoluto, meta de uma evolução espiritual.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988, 8.^a edição.

BUESCU, Helena Carvalhão. «Práticas sócio-institucionais do literário no Romantismo». In.: *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001, pp. 13-29.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. «O Romantismo. Heranças e Inovações». In.: *História da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, 2.^a edição, pp. 72-78.

CAMPOS, Álvaro de. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática, [1993].

CASTELO BRANCO, Maria do Carmo e Maria de Lourdes Alarcão. *Do 'Tibur' ao 'Cenáculo'*. Porto: Porto Editora, 1981.

COELHO, Eduardo Prado. «A literatura é uma ideia nova na Europa». In.: *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 172-189.

COELHO, Jacinto do Prado. «Pré-Romantismo». In.: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1989a, 3.^o volume, 4.^a edição, pp. 866-868.

----- . «Romantismo». In.: *op. cit.*, 1989b, pp. 962-965.

FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do Romantismo Português*. Porto: Litexa, s.d., 3.^a edição.

FERREIRA, Alberto e Maria José Marinho. *Antologia de Textos da Questão Coimbrã*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, 2.^a edição.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira. Porto: Porto Editora, 1977, 2.^a edição.

----- . *Camões*. Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Editorial Comunicação. 1986.

----- . *Romanceiro*. Seleção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. S.l.: Editora Ulisseia, [1997].

HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. S.l.: Livraria Bertrand, 1977, tomo I.

HOURCADE, Pierre. «As influências francesas sobre a literatura portuguesa do século XIX». In.: *Temas de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1978, pp. 21-38.

LOURENÇO, Eduardo. «Da Literatura como Interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)». In.: *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, 3.^a edição, pp. 79-118.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Poesia Romântica Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

----- . *As Origens do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1985, 2.^a edição.

----- . *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1986.

----- . «Romantismo». In.: MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996a, pp. 551-554.

----- . *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal. Ensaios de tipologia comparativista*. Lisboa: Editorial Presença, 1996b.

MARINHO, Maria José e Alberto Ferreira. *A Questão Coimbrã (Bom Senso e Bom Gosto)*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1989.

MENDES, João. *Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1982, volume III, 2.^a edição.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, [1977], 32.^a edição.

----- . «Testamento de Mecenas». In.: *Últimas Páginas*. Mem Martins: Publicações Europa-América, [1988], pp. 190-194.

QUENTAL, Antero de. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, 1989, volume II.

----- . *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

REIS, Carlos (coord.). «O Romantismo em Portugal: configuração periodológica e enquadramento sociocultural». In.: *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, pp. 11-34.

REIS, Carlos e Maria da Natividade Pires. «A Segunda Geração Romântica: o Ultra-Romantismo». In.: *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1993, Volume V, pp. 243-274.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

----- . «Os Primeiros Românticos». In.: *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1984, pp. 101-112.

SARAIVA, António José e Óscar Lopes. «O Romantismo – Introdução». In.: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1987, 14.^a edição, pp. 705-727.

SENA, Jorge de. «O Romantismo». In.: *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1981a, volume I, pp. 83-94.

----- . «Para uma definição periodológica do Romantismo português». In.: *op. cit.*, 1981b, pp. 95-106.

----- . «Antigos e Modernos». In.: *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992, pp. 89-114.

SERRÃO, Joel. «O devir da poesia romântica no devir da sociedade burguesa (Esboço de investigação)». In.: *Temas de Cultura Portuguesa*. S.l.: Livros Horizonte, 1983, volume I, pp. 97-123.



POESIA E RENÚNCIA: PARA UMA LEITURA GINOCRÍTICA DE DOIS POEMAS DE MARIA BROWNE

Lina Arao¹ e Henrique Marques Samyn²

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p83

RESUMO:

O artigo visa a propor uma leitura de dois poemas da escritora portuguesa Maria Browne (1797-1861): *O suspiro e Desengano*, ambos de *Virações da madrugada* (1854). Argumentamos que uma interpretação informada pela ginocrítica pode oferecer novas percepções sobre a apropriação de *topoi* e imagens românticos por uma poetisa no âmbito da tradição patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Browne; romantismo; ginocrítica.

ABSTRACT:

The article aims to provide a reading of two poems by Portuguese author Maria Browne (1797-1861): *O suspiro* and *Desengano*, both from *Virações da madrugada* (1854). We argue that an interpretation informed by gynocriticism may offer insights into the appropriation of romantic *topoi* and images by a female writer within the patriarchal tradition.

KEYWORDS: Maria Browne; romanticism; gynocriticism.

Este artigo inscreve-se na proposta de releitura da obra literária de Maria Browne (1797-1861), poetisa portuguesa cuja produção lírica, convencionalmente inscrita no âmbito ultrarromântico, vem sendo deslocada para segundo plano em relação a autores contemporâneos. Ainda que apareça em importantes livros de historiografia literária portuguesa³, a figura de Browne continua sendo relacionada quase sempre com a de Camilo Castelo Branco, dando-se mais importância a um evento biográfico (muito mais porque se refere à vida de um dos mais estudados autores portugueses do que por interesse pela existência de uma autora influente no cenário cultural do Porto através de seus célebres salões literários) do que à produção literária da poetisa. Trata-se, por conseguinte, de demonstrar que, para além das interpretações superficiais e estereotipadas,

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

3 Pode-se elencar a obra de Jacinto do Prado Coelho, *Poetas do Romantismo* (1965), a de Álvaro Manuel Machado, *O Romantismo na Poesia Portuguesa* (1986), e a de Vitorino Nemésio, *Ondas Médias*, entre outras.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

a obra poética de Maria Browne apresenta uma riqueza estética que pode facultar uma reavaliação de sua importância para a história da literatura portuguesa.

Aqui proporemos leituras em profundidade para dois poemas de *Virações da Madrugada*, livro que pode ser considerado a edição definitiva da obra poética de Maria Browne, ainda que jamais comercializado⁴. *O suspiro* e *Desengano* são composições líricas que remetem à ideia de renúncia; à resignação a um estado de isolamento imposto pelo reconhecimento da impossibilidade de superar obstáculos impostos por uma ordem exterior que acaba por constranger a subjetividade ao silêncio e ao recolhimento, ainda que disso derivem o sofrimento e a dor. Como buscaremos demonstrar, uma compreensão adequada dos poemas exige, como pressuposto, uma leitura atenta aos procedimentos de criação literária característicos da autoria feminina; em outras palavras: apenas se consideramos que as obras foram compostas por uma escritora sujeita aos mecanismos de opressão que incidiam sobre as mulheres em Portugal no século XIX torna-se possível extrair deles toda a sua riqueza de sentido.

Avancemos para a leitura do primeiro dos poemas mencionados:

O SUSPIRO

Vai, suspiro da minha alma,
D'amargo pranto banhado;
Deixa o triste afflicto peito,
Vôa a quem te ha chamado.

Mas quem ha-de conduzir-te,
Filho da minha saudade?
Fiar n'um amigo? é homem,
Tem d'essencia a falsidade.

O vento sempre inconstante
Póde-te o rumo trocar,
E levar-te a outro peito
Onde não queiras entrar.

A sensível meiga rôla
Póde n'um laço ficar,
E por entre os seus queixumes
Meus segredos revelar!

Volve, suspiro, a meu peito;
Vem morrer-me ao coração!...
Onde amor te deu a vida,
Dê-te o sepulchro a razão.
(BROWNE, 1854, p. 35-36)

4 De acordo com Jacinto do Prado Coelho (1965, p. 39-40), existem apenas três edições da produção lírica de Maria Browne. A primeira surgiu com o título de *Coruja Trovadora*, contendo vinte e sete poesias, não constando data e local de impressão. A segunda é publicada sob o nome de *Soror Dolores* (um dos pseudônimos da poetisa) e acrescenta vinte e nove poemas além dos já publicados na edição anterior, mencionando apenas de forma manuscrita o ano de 1849. Por fim, a terceira edição, intitulada *Virações da Madrugada*, explicita o ano de publicação – 1854 –, mas não revela o nome de sua autora e tampouco local onde foi editada. É o livro mais completo, uma vez que apresenta trinta e cinco poemas juntamente com os que apareceram na segunda edição. No entanto, é um volume muito raro, visto que provavelmente não foi vendido, somente cedido a quem o pedia. Ademais, conta-se que um de seus filhos, Manoel Browne, teria arruinado os exemplares restantes após a morte da escritora.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

Já por seu título, *O suspiro* remete ao estado característico de uma subjetividade em desalento – algo reiterado pelo par de versos que abre a estância inicial, em que avulta um jogo retórico cujas particularidades importa destacar: de um lado, a expressão afetiva do sujeito lírico é enfatizada pela construção pleonástica que, pelo uso do possessivo, situa no próprio âmbito anímico a origem do suspiro, deslocando para o texto poético o que já no título se encontrava sugerido; de outro lado, a ideia de lamento é intensificada quando, no segundo verso, não apenas se explicita o pranto subjacente ao suspiro, mas este também é associado à amargura. Trata-se, por conseguinte, de um texto construído para, já em um momento inicial, expor uma subjetividade poética consumida pela dor – o que, em termos retóricos, pode visar à *captatio benevolentiae*, encenando os excessos discursivos da sinceridade motivada por uma condição íntima extrema. O terceiro e quarto versos da estrofe inicial desenvolvem essa estratégia retórica, remetendo a um tema caro ao ideário romântico: a tentativa de superação do isolamento solipsista – tema facilmente reconhecível pelo leitor epocal, por demasiado frequente na poética ultrarromântica. Especialmente notável é o contraste propiciado pela imagem do “triste aflito peito”, que aqui surge em oposição à “alma” constante do verso inicial: o deslocamento que assim se opera para o espaço corpóreo evoca a materialidade que obsta a plena expressão anímica, propiciando todo o conjunto de obstáculos que emergirá nas outras estrofes da composição.

Com efeito, os empecilhos impostos pelo processo de objetivação da interioridade se impõem de forma imediata, o que suscita o questionamento acerca do meio adequado para a viabilização do lamento. Como já demonstra uma leitura superficial, é em torno da efetiva impossibilidade de comunicação do estado subjetivo que se desenvolvem as três estâncias centrais do poema, nas quais se aventam três possíveis caminhos para a expressão do queixume que serão, não obstante, descartados como impróprios para a efetivação da tarefa. Antes de avançarmos para as considerações em torno dessas estrofes, no entanto, vale destacar a qualificação do suspiro como “filho da minha saudade”, construção cujo paralelismo com “suspiro da minha alma” não é, decerto, acidental; para além de reiterar a origem fulcral do lamento, a evocação da saudade mobiliza um tema caro ao ideário lusitano, que talvez aqui possa ser associado à esfera feminina precisamente pela associação com a ideia de maternidade tradicionalmente associada às mulheres.

O primeiro dos caminhos cogitados para a transmissão intersubjetiva do suspiro é descartado de forma peremptória, cabendo observar que a argumentação em torno de sua ineficácia ocupa meia estrofe, ou seja, metade do espaço argumentativo utilizado nos outros casos; como lemos nos terceiro e quarto versos da segunda estrofe: “Fiar n’um amigo? é homem, / Tem d’essencia a falsidade”. Aqui, a estratégia retórica propicia a construção de um *oximorum*, gerando uma antítese entre portador e qualidade (LAUSBERG, 2011, p. 230) que é suficiente para consumir a argumentação: como poderia, afinal, o “amigo” ter “da essência a falsidade”, o que deriva do fato de ser homem? Impõe-se o evidente corolário: se a condição masculina é o que determina a aleivosia do sujeito, homem algum poderá, em qualquer momento, ser confiável, o que obstrui qualquer possibilidade de uma amizade efetiva.

O que há de notável nesse momento é a inversão que o poema de Maria Browne efetiva em relação ao ideário patriarcal, consoante o qual a falsidade seria um atributo característico da subjetividade feminina. Na impossibilidade de abordar aqui mais extensamente essa longa e vasta tradição, evoquemos apenas um par de registros que nos fornecerá elementos para tratar

de manifestações literárias a ela associadas. Primeiro, o notório poema 70 de Catulo⁵:

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti
in vento et rapida scribere oportet aqua.

Como destaca Arthur Weeler (1974, p. 231), o poema catuliano maneja tópicos constantes do pensamento misógino greco-romano, remetendo mais diretamente ao fragmento 741 de Sófocles – “Juramentos de mulher na água escrevo” – e um epigrama de Calímaco, sendo especialmente relevante a enfática repetição *dicit – dicit – dicit*. Cabe, todavia, ressaltar que a volubilidade da mulher se faz presente também no pensamento cristão, o que se encontra exemplarmente explícito na tradição deuterocanônica – “Toda malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela!” (Eclo, 25: 26) –, mas também emerge em diferentes discursos – como toda a literatura teológica em torno das *molestiae nuptiarum* e nas práticas inquisitoriais, por exemplo⁶.

No caso particular de Portugal, o estereótipo em torno da inconstância feminina se encontra presente no adagiário tradicional: “Molher, vento, e ventura, asinha se muda”; “Da má molher te guarda, e da boa não fies nada”, registra a compilação publicada por Francisco Rolland (1841, p. 78-79). Por outro lado, uma peça literária que atualiza o tema explorado por Catulo é este soneto de João Xavier de Matos, que atuou na Arcádia Portuense sob a alcunha Albano Eritreu (1827, p. 77):

Promettendo a Limano Dorothea
Guardar-lhe a fé, que seu amor devia,
Tomou por testemunha a luz do dia,
E os juramentos escreveu na areia.

O vento, que a revolve, e que a manea,
Pouco a pouco a escritura desfazia,
Vendo isto a Pastora, que faria?
A Limano também riscou da idea.

5 Para melhor esclarecimento, transcrevemos duas traduções para a língua portuguesa. A primeira é de João Angelo Oliva Neto (CATULO, 1996, p. 144):

Minha mulher me diz que com ninguém se casa
menos eu, nem se Júpiter pedir.
Diz. Mas o que a mulher diz ao amante ardente
convém ‘screver no vento e na água rápida.

A segunda é de Lauro Mistura (CATULO, 2003, p. 25):

Minha mulher diz que não prefere
deitar-se com ninguém a não ser comigo,
mesmo que o próprio Júpiter o peça.
Diz. Mas o que a mulher diz
ao amante apaixonado é preciso que
se escreva no vento e numa água
que rápida se move.

6 Sobre as *molestiae nuptiarum*, cf. BLOCH, 1995, especialmente cap. I; sobre práticas inquisitoriais, cf. a influência do tratado *De Secretis*, de Pseudo-Alberto Magno, no *Malleus Maleficarum* (cf. texto introdutório de Lemay, 1992).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

Vejão la como a fe está bem segura
 Em peito feminil: Que documento
 Para quem crer mulher, ou crer Ventura!

Se ainda na que tem mais fundamento,
 Quanto diz, quanto escreve, quanto jura,
 He areia, que a move qualquer vento.

Trata-se, claro está, do mesmo *topos* misógino, que ademais recorre a uma imagem análoga: a fidelidade que Doroteia assegura a Limano deve ser escrita na areia, assim como a constância prometida por Lésbia a Catulo deve ser escrita no vento ou na água ligeira, porque tanto uma como outra não estão verdadeiramente propensas a cumprir seus juramentos; nenhuma superfície, portanto, mais adequada para o registro das promessas femininas do que aquela que rapidamente se transforma, uma vez que só assim poderiam acompanhar a transitoriedade característica das mulheres. Cabe perceber, portanto, que Lésbia e Doroteia são versões de um mesmo “eterno feminino”, conquanto separadas por mais de um milênio e meio; nenhuma é digna de confiança, porque ambas são desleais por natureza.

Esses exemplos bastam para ilustrar a longa persistência do estereótipo que é subvertido no poema de Maria Browne, que podemos analisar a partir de um duplo enfoque. Em primeiro lugar, é notável que, erguendo-se conscientemente contra uma tradição milenar, o sujeito poético não recorra a qualquer argumentação mais elaborada, limitando-se a sustentar aquilo que a contraria; no âmbito do pensamento patriarcal, pode-se vislumbrar aqui um recurso retórico próximo do *genus obscurum* (LAUSBERG, 2011, p. 230), na medida em que o discurso poético parte de pressupostos que ultrapassam a capacidade de compreensão daqueles a quem se dirige. Cabe considerar, no entanto, que isso se inverte quando se considera uma expectativa de leitura que, pela via oposta, estabeleça com o discurso lírico uma relação de cumplicidade, algo factível em um momento no qual o público leitor feminino se expandia em Portugal; nesse caso, verifica-se uma ampliação da *captatio benevolentiae*, visto que entre a escritora e a leitora se estabelece um pacto na via contrária ao senso comum tradicional.

Um segundo enfoque para os referidos versos está relacionado a um processo mais complexo de subversão da mentalidade patriarcal. Como vimos, os poemas de Catulo e de Xavier de Matos questionam, desde uma perspectiva patriarcal, a confiabilidade daquilo que expressam as mulheres com valor de verdade, seja através do dizer – algo enfatizado pela repetição vocabular no poema latino –, seja através de outros modos de materialização verbal ou escrita – “Quanto diz, quanto escreve, quanto jura”, sustenta a composição do arcade lusitano. A composição de Maria Browne, por sua vez, inverte esse processo de distorção da verdade, deslocando para a natureza masculina a instância corruptora: a impossibilidade de transmissão do suspiro através do amigo deve-se ao fato de a falsidade pertencer à essência dos homens; por conseguinte, torna-se possível supor que a pouca confiabilidade das mulheres, sempre reafirmada pela tradição patriarcal, constitui efetivamente um modo através do qual puderam os homens transferir para a “natureza” feminina sua própria predisposição à aleivosia.

A terceira estrofe do poema parece sintetizar as considerações desenvolvidas anteriormente, uma vez que transfere as tradicionais atribuições femininas da volubilidade e da falta de confiabilidade a outro ente, completamente externo e contrário à subjetividade poética. O “vento”,

como elemento natural que pode ser associado com a violência das forças ambientais, não se coaduna com as intenções do eu lírico e tampouco pode ser controlado em suas atividades: “inconstante”, ele não se subjugua às vontades da subjetividade e, mais do que isso, poderá levar uma fundamental parte sua (o suspiro, que, filho de sua saudade, precisa ser protegido e bem conduzido pelo zeloso cuidado materno, se levamos em conta as “obrigações” impostas à figura da mãe oitocentista) a destinos equivocados, transformando-se, por essa razão, em um elemento potencialmente traiçoeiro. Da mesma maneira com que o eu lírico não pode fiar-se nos homens, em essência desleais, imediatamente descartados como condutores de seus “suspiros”, não pretende também governar o vento, visto que constata sua impotência diante de forças construídas e conduzidas em contraposição à sua própria subjetividade. As possibilidades de expressão almejadas pelo eu poético ficam limitadas pelo *status quo* que não se modifica, obrigando-o a tentar encontrar novas alternativas. No entanto, à medida que gradualmente o discurso misógino e patriarcal vai sendo questionado e desfeito, vão se tornando, ao mesmo tempo, cada vez mais restritas as esferas de possível atuação do eu lírico, já que, como sua constatação demonstra poeticamente, os dados externos nunca são confiáveis.

A penúltima estrofe evoca ainda uma última via para a transmissão do suspiro, desta vez colhida entre os animais. A dupla adjetivação da rola, qualificada como “sensível” e “meiga”, destaca-se por ser ela a única a quem se concedem atributos positivos; desse modo, se já num primeiro momento o homem – por sua falsidade – e o vento – por sua inconstância – despertavam a desconfiança da subjetividade lírica, com o pássaro isso não ocorre, o que constitui um motivo especialmente relevante para uma análise minuciosa desse elemento. Ave bastante comum em Portugal no período oitocentista, cujo arrulhar era percebido como um sinal do início da primavera, a rola apresenta um par de qualidades associadas ao ideal de feminilidade romântico: a meiguice e a sensibilidade; pode-se, portanto, supor que se trate de uma representação, se não da própria autora empírica, da categoria de gênero à qual pertencia enquanto mulher sujeita às imposições da sociedade patriarcal. Disso deriva uma situação paradoxal: se, por um lado, a ave seria a transmissora mais adequada para o suspiro – por ser a única que, compartilhando as mesmas qualidades com a subjetividade poética, poderia conduzi-lo sem de alguma forma corrompê-lo –, por outro lado ela estaria sujeita a dispositivos opressores similares aos que incidem sobre as mulheres. A imagem da rola que, aprisionada por um laço, vê-se estrangida a revelar os segredos deve ser compreendida em um contexto no qual a mulher não apenas estava desprovida de capacidade jurídica – lembremo-nos de que o Código Civil de 1867 imporia o dever de obediência ao marido, cuja autorização era necessária para que a esposa pudesse adquirir ou alienar bens ou exercer qualquer profissão, por exemplo – como também era educada para a menoridade intelectual, ocupando invariavelmente a posição de um sujeito sub a tutela masculina. Desse modo, se também a rola é ao fim descartada como mensageira para o suspiro, isso não se deve a quaisquer desvios que possa impor de forma deliberada, mas a uma desconfiança que a reconhece como submissa a estruturas opressoras das quais não pode esquivar-se.

Finalmente, sem opções e contexto favoráveis para a recepção de seu suspiro poético, a expressão mais intrínseca de sua subjetividade (novamente, cabe notar que a designação do suspiro como filho da sua saudade demonstra a sua importância – é uma parte fundamental de seu ser – e o cuidado com que deve conduzi-lo), o eu lírico demanda, na última estrofe do poema, que ele retorne à sua origem, onde invariavelmente será aniquilado por não ter recebido a concessão

para cumprir seu objetivo – a de exprimir-se livremente. A destruição da possibilidade de expressão do sujeito poético feminino enseja a introdução de uma dicotomia não mencionada nos versos anteriores, mas bastante frequente nos discursos sobre as diferenças e as consequentes hierarquias predominantes na identificação dos gêneros: o amor, representante, neste poema, da emoção e da sensibilidade, em contraposição à razão.

Conforme Alison M. Jaggar (1997, p.157), na tradição filosófica ocidental, de forma típica,

o racional tem sido posto em contraste com o emocional e esse par contrastado tem sido, por sua vez, vinculado a outras dicotomias. A razão não só se opõe à emoção, mas é associado ao mental, ao cultural, ao universal, ao público, ao masculino, enquanto a emoção é associada ao irracional, ao físico, ao natural, ao particular, ao privado e, obviamente, ao feminino.

Essa oposição cultural foi naturalizada a partir de um conjunto de teorias filosóficas e “científicas” que procuraram associá-la diretamente com as diferenças observadas nos corpos femininos e masculinos. Somente como exemplo, pode-se citar Rousseau, cujos textos influenciaram na problemática das reivindicações femininas e na consolidação de um imaginário masculino sobre a figura da mulher (o papel social feminino como exclusivamente aderido às funções da maternidade e do matrimônio é um tópico fundamental na teoria rousseuniana), uma vez que, como filósofo iluminista, teve participação direta nas discussões acerca dos ideais de liberdade individual e igualdade entre os homens. No entanto, a nova política implantada através da Revolução Francesa não promoveria, como muitas feministas do período imaginaram, a transformação das mulheres em verdadeiras cidadãs; ao contrário, foram relegadas às mesmas funções sociais anteriores, privadas de seus direitos sociopolíticos, reforçando-se as diferenças hierarquizantes que lhes obstavam mesmo um plano educacional como o oferecido aos homens.

Nesse sentido, é célebre a contribuição de Rousseau com seu livro *Émile, ou De l'éducation*, em que advogou por uma educação fundamentalmente distinta para homens e mulheres, baseando-se nas diferenças então consideradas naturais entre ambos. Conforme aponta Adília Maia Gaspar (2009, p. 38), de acordo com a teoria rousseuniana, “nas mulheres, a natureza incutiu determinados sentimentos, como a vergonha ou pudor, que juntamente com a razão dos homens contribui para regular a sexualidade”. Atribui-se apenas aos homens a faculdade da razão, justificando-se as outras dicotomias originadas dessa característica supostamente intrínseca. A subordinação das mulheres, assim, poderia ser explicada pela natureza, como afirma o filósofo na citada obra:

Quando a mulher se queixa a respeito da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão; esta desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro (ROUSSEAU, 1995, p. 428).

Se as mulheres foram determinadas pelo nascimento à maternidade e se entre as suas características “naturais” não figurava a razão como no caso dos homens, a educação feminina, segundo Rousseau, deveria ser diferenciada, e almejar algo distinto seria desafiar os desígnios da natureza. Como seres mais fracos, cujas armas são o pudor, a vergonha e a delicadeza, as mulheres estariam sempre submetidas ao poder masculino, constituindo-se como objetos a serem observados, desejados e conduzidos – “pela própria lei da natureza, as mulheres, tanto por elas como por seus filhos, estão à mercê do julgamento dos homens” (Ibidem, p. 432). O discurs-

so de Rousseau busca legitimar os paradigmas patriarcais socialmente constituídos a partir da conformação biológica feminina, consolidando a ideia hegemonicamente consagrada de que as mulheres deveriam receber uma educação definida por e para os homens, a fim de “serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância” (Ibid, p.433).

A contradição implícita nesse ideário (se a submissão feminina é algo supostamente produzido pela natureza, não haveria necessidade de ensino tão contundente e prolongado) é, com efeito, um ponto de intensas discussões e questionamentos por parte de mulheres escritoras que buscam romper com esse modelo social feminino limitador de suas ações ao âmbito estritamente doméstico do cuidado da família e da casa. A última estrofe do poema de Browne recusa, então, o senso comum que atribui às mulheres a emoção e o sentimento amoroso e conseqüentemente a incapacidade de racionalização ao afirmar a existência tanto do amor quanto da razão. Se o amor deu vida aos suspiros e, portanto, à sua vontade de expressão da subjetividade, a razão coloca fim a essa aspiração. Ao contrário do que pregavam os valores patriarcais, o eu poético enfatiza a própria existência de uma subjetividade que não é constituída apenas na relação com a alteridade masculina (não se conforma como um acessório subordinado, criado para servir os outros) e que, ademais, é plena no sentido de que apresenta uma faceta emocional e amorosa bem como sua contraparte racional. Note-se que há ainda uma oposição entre esses dois âmbitos na medida em que se um dá a vida, o outro dá a morte: devido às restritivas condições de vida das mulheres oitocentistas, cujos interesses intelectuais e artísticos eram socialmente reprimidos, o eu lírico racionalmente renuncia ao talento e à ambição de expressar literariamente sua subjetividade (dá sepulcro ao suspiro, ordenando que ele retorne ao seu peito).

No poema *Desengano*, Maria Browne segue ponderando sobre os tópicos desenvolvidos em *O Suspiro*:

DESENGANO

Sonho, ou deliro!
Quem ousa crêr
Que podem sombras
Sensíveis ser?

Se fui amada,
Se fui amante,
Se fui trahida,
Se fui constante...

Além do Lethes
Tudo passou!
Tudo da mente
Fugiu, voou!

Já não me embalam
As illusões!
Eu nego o amor,
Nego as paixões!

(BROWNE, 1854, p. 42)

A composição lírica divide-se em dois momentos temporais – presente e passado –, que demarcam experiências opostas: um passado que possivelmente foi ativo, cujos eventos estão conscientemente sendo relegados ao esquecimento pelo eu poético, e um presente de renúncia e negação, tornando-se, por isso, um tempo de aridez e de ausência de acontecimentos concretos. A renúncia explicitada ao final do poema relaciona-se com a privação das ações “reais”, visto que tudo se reputa ao “sonho” ou ao “delírio”, onde domina a ambiguidade e a incerteza do imaterial e do não vivenciado. Construído o poema numa linguagem cifrada, não se pode ter certeza sobre a que se reportava a poetisa quando introduz as “sombas”: tanto podem representar as lembranças do passado que assolam ainda o presente através do sonho e do pensamento delusório, referindo-se, neste caso, o adjetivo “sensíveis” ao fato de que as sombras não podem ser sentidas realmente (“quem ousa crer” que podem ser percebidas pelos sentidos do eu lírico ou que podem, um dia, tornar-se sensíveis, concretas), quanto podem hipoteticamente aludir aos empecilhos enfrentados, os que lhe impuseram a decisão final de renunciar aos sentimentos. Neste sentido, as “sombas” são insensíveis, destituídas de emoção, o que, por conseguinte, faz com que conduzam a sensibilidade ao desaparecimento ou ao âmbito do sonho e do delírio.

Na segunda estância, retornando ao passado, demonstra-se a oposição entre dois posicionamentos do eu lírico – como objeto e sujeito das atribuições dadas: ser amado e ser traído / amar e ser constante. Note-se que, assim como no poema anteriormente analisado, o tópico da constância é resgatado invertendo-se a polaridade instituída pelo imaginário patriarcal, uma vez que constante foi o eu lírico feminino no processo amoroso, restando a inconstância ao ser amado, cuja fidelidade é posta em questão. A volubilidade passa a ser, então, uma característica masculina, representada por uma prática para a qual a sociedade patriarcal fazia vista grossa – a infidelidade dos homens, mesmo quando casados –, prerrogativa que certamente não se estendia às mulheres, cujo recato era exigido sob quaisquer circunstâncias e cujo não atendimento era severamente punido socialmente⁷ (no caso do adultério, as punições judiciais eram sempre mais brandas para os homens). Os sofrimentos impingidos possivelmente pelas incertezas do sentimento amoroso (e, ao que parece, principalmente pelas inconstâncias masculinas), entretanto, são obliterados, tirados da mente por força consciente do eu lírico, como ficará evidente na última estrofe do poema.

As ilusões, relacionadas com os problemas de cunho afetivo, emocional – as paixões e o amor –, que no passado tiveram importância, são obstinadamente recusadas no presente. Nesse contexto, surge novamente a questão da dicotomia razão *versus* emoção, subvertendo-se, da mesma maneira que em *O Suspiro*, o paradigma tradicional que associa o primeiro elemento à mente masculina e o segundo à feminina. A subjetividade poética marcadamente feminina rejeita as emoções racionalmente, visto que tal atitude deriva de uma pretérita experiência malfadada. Essa preocupação encontra-se bastante presente em muitas autoras do romantismo inglês, conforme indica Anne K. Mellor; por exemplo, em Jane Austen, podendo-se rastreá-la, anteriormente, no pensamento de Mary Wollstonecraft. Mellor (1993, p. 33) afirma que a pensado-

7 Vale notar que no Código Civil de 1867 o divórcio não era reconhecido, apenas a separação judicial; ao passo que o adultério da mulher era considerado uma causa legítima, o adultério do marido só o seria caso houvesse escândalo público, completo desamparo da mulher ou se o marido mantivesse concubina teúda e manteúda no domicílio (art. 1204; cf. *Código Civil português*, 1872, p. 135). Já o Código Penal de 1852 punia o adultério da mulher com degredo temporário; já o homem casado, apenas caso mantivesse amante teúda e manteúda na casa conjugal, seria condenado na multa de três meses a três anos (art. 404; cf. *Código Penal*, 1855, p. 119).

ra feminista inglesa, contrária aos resultados obtidos pela Revolução Francesa para a situação feminina (a proposição feita pelo ministro da educação francês em 1791 de um sistema público educativo somente para homens é um dos fatos criticados), apresenta uma ideologia romântica feminina baseada na “crença na capacidade racional e igualdade da mulher” (tradução nossa). Além de reivindicar a educação feminina equivalente à oferecida aos homens (que formaria mulheres racionais, cidadãs responsáveis, mães mais preparadas), Wollstonecraft também advoga por matrimônios mais igualitários, construídos por meio da estima, respeito e compatibilidade entre os cônjuges. Seria, assim, um “casamento do amor racional, ao invés daquele da paixão erótica ou desejo sexual” (1993, p. 34, tradução nossa), que, de acordo com ela, não poderia prolongar-se por muito tempo, encaminhando a mulher, sobretudo, à infelicidade, prejudicando seu bem-estar. Cientes da condição de eterna subordinação feminina (primeiramente quanto ao pai; posteriormente, quando casadas, com relação ao marido, e, quando solteiras, ao irmão ou a qualquer outro homem mais proximamente aparentado), muitas escritoras do século XVIII e XIX, segundo Mellor, propõem às mulheres que prefiram usar sua racionalidade para escolher seus esposos; que elejam o amor racional, recusando as paixões eróticas que poderiam conduzi-las, ao final, a situações negativas e nocivas para elas mesmas.

Em *Desengano*, o sujeito poético precisamente descarta as paixões e o amor, sentimentos ilusórios, a partir de uma decisão racional que de alguma forma pode resguardá-lo de posteriores sofrimentos causados por essas emoções. Contudo, ao recusar um aspecto do imaginário patriarcal na definição da figura feminina (aquela “naturalmente” propensa para a emotividade e avessa à razão), uma outra faceta da sua subjetividade precisa ser obliterada, relegada ao rio do esquecimento: as paixões eróticas das mulheres, seus sentimentos amorosos não podem expressar-se livremente porque havia um igualmente poderoso cerceamento social no que concerne ao corpo e à sexualidade femininos. Como objeto de posse, observação e desejo masculinos, o corpo da mulher continuava a ser vigiado: de acordo com Michelle Perrot (2008, p. 64), “a virgindade no casamento é seu capital mais precioso” e pertence mais aos homens do que a elas, uma vez que é utilizada como valorização do “produto” saído da casa paterna para ser entregue na do marido. O controle da sexualidade feminina segue sendo crucial na manutenção do matrimônio e, conseqüentemente, da boa estruturação da nação, visto que cada vez mais se enfatiza o papel fundamental da mulher-mãe na educação dos filhos (os futuros cidadãos) e na conformação de um ambiente familiar saudável e harmonioso.

Vivendo em permanente constrição social, tanto no que se refere aos corpos quanto às mentes e à possibilidade de livre expressão literária, as poetisas oitocentistas precisavam, muitas vezes, optar por escamotear algum aspecto de suas subjetividades. Tal procedimento apresenta-se também em autoras inglesas como Christina Rossetti e Elizabeth Barrett Browning, que de acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar⁸ (2000, p. 564), “construíram sua arte numa aceitação voluntária de destituição apaixonada ou reservada” (tradução nossa). Sobretudo na obra de Rossetti, em que as individualidades femininas são punidas quando ousam buscar o poder intelectual

8 No fundamental livro *The Madwoman in the attic*, publicado em 1979, Sandra Gilbert e Susan Gubar demonstram, a partir da leitura ginocrítica da produção narrativa e poética de escritoras oitocentistas consagradas de língua inglesa (Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot, Christina Rossetti, Elizabeth Barrett Browning e Emily Dickinson), que se pode traçar uma espécie de tradição literária de autoria feminina, construída diferentemente da hegemônica (de autoria masculina).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

e o da sexualidade (elementos relacionáveis por não constituírem parte do ideal socialmente construído do feminino no século XIX), subsiste a desistência desses valores, restando frequentemente um ambiente estéril, como um espaço vazio associado às lacunas deixadas pelo não desenvolvimento de uma necessidade de expressão poética à qual não podem dar vazão. No caso de Maria Browne, a negação do amor e das paixões relaciona-se com a mesma escolha pela destituição de uma parte da subjetividade que se associa concomitantemente com a sexualidade e com a escrita: se o poema trata das ilusões – amor e paixões – passadas e se o eu lírico decide finalmente deixá-las todas para trás, finda também o discurso literário, concluindo a poesia com versos em que nega veementemente tudo o que lhe inspirou a escrever.

O processo de socialização, bem como o confronto com paradigmas literários e sociais que conformam o modelo ideal da feminilidade oitocentista, influenciam a produção literária de autoria feminina; desse modo, muitas vezes surgem imagens e estratégias poéticas análogas entre as expressões literárias de distintas autoras de um mesmo período ou contexto histórico, como se demonstra no cotejo de textos de Maria Browne com os de poetisas de escrita inglesas analisadas por Mellor, Gilbert e Gubar. Levando em conta elementos presentes mais predominantemente na escritura de autoria feminina, revelam-se novas leituras da obra produzida pela poetisa portuguesa, que podem rastrear as ideias furtivamente expressas sob as imagens tradicionalmente consideradas pela crítica como típicas ou superficiais. Assim, a atmosfera de pessimismo, melancolia e resignação e os elementos da natureza (o vento como força destruidora e a meiga pomba de *O Suspiro*) não são apenas lugares-comuns da literatura ultrarromântica, mas podem estar relacionados com as dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras, cujas estratégias literárias precisavam equilibrar o que poderia ou não ser ocultado: que particularidades do sujeito poético feminino e quais questionamentos poderiam ficar explícitos? Em *O suspiro e Desengano*, assevera-se a razão como atributo feminino máximo, uma vez que ela se converte em instrumento de escolha entre distintas destituições – agindo racionalmente, perde-se o amor e, com isso, a livre expressão literária.

Referências

- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BROWNE, Maria. *Virações da madrugada*. [S. l. : s. n.], 1854.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução comentada de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Poemas. In: NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza. *Poesia lírica latina*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CODIGO CIVIL PORTUGUEZ. Annotado por José Dias Ferreira. v. III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872.
- CODIGO PENAL. Aprovado por decreto de 10 de dezembro de 1852. Lisboa: Imprensa Nacional, 1855.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do Romantismo*. 1º Vol. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965.

GASPAR, Adília Maia. *A representação das mulheres no discurso dos filósofos: Hume, Rousseau, Kant e Condorcet*. Rio de Janeiro: Uapê, SEAF, 2009.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2a ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

JAGGAR, Alison M. “Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista”. In.: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (ed.). *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LEMAY, Helen Rodnite. *Women's secrets: a translation of Pseudo-Albertus Magnus' De Secretis Mulierum with commentaries*. Nova Iorque: State University of New York Press, 1992.

MATOS, João Xavier de. *Rimas de João Xavier de Matos, entre os pastores da Arcadia Portuense Albano Erithreo, dedicadas a' memoria do grande Luiz de Camões príncipe dos poetas portuguezes, dadas a' luz por Caetano de Lima e Mello*. Tomo I, nova edição. Lisboa: Typografia da Academia R. das Sciencias, 1827.

MELLOR, Anne K. *Romanticism & Gender*. New York & London: Routledge, 1993.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

ROLLAND, Francisco (F.R.I.L.E.L.). *Adagios, proverbios, rifãos, e anexins da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1841.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio; ou, Da educação*. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

WHEELER, Arthur Leslie. *Catullus and the traditions of Ancient Poetry*. Los Angeles: University of California Press, 1974.



A SOMBRA DE EROS: A POÉTICA DE NUNO JÚDICE ENTRE O AMOR E O IRREAL

Rodolfo Pereira Passos¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p95

RESUMO:

A ausência e as sombras do amor são umas das principais linhas de força da poesia de Nuno Júdice. O presente artigo tem como objetivo analisar as relações intertextuais existentes na obra poética do autor no tocante a uma vertente literária romântica. Dentro deste prisma, abordaremos a revisitação do escritor aos poetas do romantismo alemão, como Hölderlin, e do romantismo português, como Camilo Castelo Branco. A questão da intertextualidade é marcante na obra judiciana e esta retomada não pode ser vista de forma gratuita, pois corrobora com uma atitude de juízo crítico de toda uma tradição cultural, desconstruindo não apenas modelos de criação literária, mas, sobretudo, de pensamento. O jogo amoroso e a mulher amada são trespassados por uma mnemônica perda de fundamento, a qual designamos como *Antiphysis*, uma experiência estética oposta à mimesis e ao suporte da realidade. Será nosso intuito ainda apresentar e questionar algumas teorizações sobre o Romantismo e sua correspondência com o mundo atual e suas consequentes correlações com a obra do autor português.

PALAVRAS-CHAVE: Amor, Antiphysis, Intertextualidade, Nuno Júdice, Poesia Portuguesa.

ABSTRACT:

The absence and shadows of love are among the main thrust of Nuno Júdice's poetry. The objective of the present work is to analyze the intertextuality with regard to the field of Romantic literature. In this approach, we'll focus on the revisiting of German Romanticism, especially Hölderlin, and Portuguese Romanticism, via Camilo Castelo Branco. Intertextuality is a remarkable feature in Nuno Judice's work and the author constantly revisit the great artists to corroborate an attitude of evaluate the cultural tradition, deconstructing different models of literary creation and thought. The loving game and the beloved woman are braided by a mnemonic loss of foundation that we call *Antiphysis*, an aesthetic experience opposed to mimesis and against reality. We have the romantic ideas as the center stage with intention to expose and ask about the

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 95-113, Julho 2015.

Romanticism and to reflect about the relation between contemporary world and the consequent relation to the work performed by the Portuguese poet.

KEYWORDS: Love, Antiphysis Intertextuality, Nuno Júdice, Portuguese poetry.

O mundo precisa ser romantizado. Dessa forma, reencontra-se o sentido original. Romantizar nada é senão potenciar qualitativamente. Nessa operação, o eu inferior é identificado a um eu melhor. (...) Na medida em que dou ao banal um sentido elevado, ao habitual um ar misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma experiência infinita, eu o romantizo.

(NOVALIS)

Nuno Júdice, escritor português nascido em 1949, possui uma vasta produção poética, ganhadora de diversos prêmios, principalmente pelas suas obras *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (Prêmio Pablo Neruda de 1973), *Lira de Líquen* (Prêmio Poesia PEN-Club Português de 1986), *As Regras da Perspectiva* (Prêmio D. Dinis – Fundação Casa de Mateus de 1990), *Meditações sobre Ruínas* (Prêmio Associação Portuguesa de escritores de 1994 e obra finalista do Prêmio Europeu de Literatura).

Além de sua obra poética, Nuno Júdice também desenvolveu obras ensaísticas sobre poesia, demonstrando sua preocupação sobre o lugar do poético e da literatura na contemporaneidade, principalmente com as obras intituladas *O processo poético* (1992) e *As máscaras do poema* (1998), livros de referência na reflexão sobre poesia. De acordo com o poeta romântico Novalis, em seus fragmentos logológicos, quem não é capaz de fazer poemas, também só os julgará negativamente. A verdadeira crítica pressupõe a capacidade de produzir ela mesma o produto a ser criticado.

Corroborando estas concepções, Schlegel (1994) sustenta que a poesia romântica deve fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural; questões presentes e vitais em toda obra judiciana. Convém notar ainda que para o filósofo alemão, a poesia romântica é uma poesia universal progressiva; o gênero da poesia romântica estaria sempre em evolução: esta seria, portanto, sua verdadeira essência, ou seja, estar em eterno desenvolvimento.

Novalis (1988) compreende que a poesia e a mulher amada se misturam de forma inequívoca; e o amor é o que nos leva para outra esfera, uma nova dimensão da existência, inferindo, de modo análogo, que a poesia possui semelhante poder. Por isso, diz que o verdadeiro começo é poesia natural e o fim seria o segundo começo, isto é, a criação da poesia artística. Exemplar nesta ótica, é formulada a arte poética de Nuno Júdice, no sentido em que o amor, a memória e a poesia possuem uma surpreendente e misteriosa interconexão. Todavia, convém notar que esta harmonia está repleta de sombras do amor, a ausência da mulher amada, percorrendo a obra judiciana de forma obsessiva.

Percebe-se, desta forma, um profícuo diálogo com o sujeito romântico no tocante à solidão e ao incessante amor que não se concretiza no tempo presente em sua plenitude; sendo justo notar, contudo, uma espécie de desdobramento para a ordem do vazio, signo patente da arte moderna, na qual o pensamento enfrenta sem cessar os enigmas da palavra e o processo de ruínas que se instaura no sujeito lírico de forma devastadora.

Convém lembrar que os estigmas ou sintomas da poesia romântica, segundo Hugo Friedrich (1978), são encontrados também nos principais poetas modernos: a transcendência em dissonâncias e fragmentos, compreendendo que a harmonia plena e totalidade se encontram em

processo agudo de ruínas. Se pensarmos, por exemplo, nas ideias de Novalis, o caos deve permeiar a poesia, na qual a fantasia e magia linguística são desejadas, em detrimento da realidade e da ordem, conforme as concepções estéticas do poeta romântico.

Segundo Andreia Guerreiro Correia (2013), a poesia de Nuno Júdice apresenta-se como salvaguarda para um amor sofrido, cujo traço idiossincrático é a ausência da pessoa amada. Para a autora, é notável a importância da retórica do amor para os mecanismos memoriais da poesia, a qual sua tônica é a existência de “recordações-fragmento” que partem de um manancial maior e indissociável, a mulher amada, por sua vez, desencadeado apenas pela escrita e pelo ato de recordar. Dentro deste prisma, Lopes (2003) compartilha uma visão semelhante, todavia, verifica que a recordação judiciana produz um inexorável vazio; a força de um acontecimento, atrelado às sensações sem conceitos claros, busca um abrigo, um refúgio para o seu inerente espaço em branco, ou seja, a linguagem e sua elaboração estética.

Conforme Pedro Meneses (2011), em seu artigo intitulado “Recuperação do romantismo como material em Nuno Júdice e Rui Chafes”, o autor entende que a composição judiciana recorda também a classificação de Schiller, na qual o eu próprio, ao incluir-se por vontade expressa no poema, se desumaniza e se reencarna no rito purificador da emergência lógica e estética. Neste sentido, “a desumanização do sujeito implica reversivelmente a antropologização da citação, da origem da modernidade, do romantismo. Esta humanização ingênua da origem vai ao encontro da dependência da estética de Schiller”. (MENESES, 2011, p. 78). Neste viés se encontra a animização da natureza, irrompendo da destruição fantasiosa do sujeito e do objeto; porém, ainda segundo o autor, Schiller iria mais longe do que Kant, por exemplo, às expensas, porém, da animização, que humaniza a natureza. Ao pretender explicar o belo de uma forma “sensível e objetiva”, Schiller demonstra que, no domínio estético, a razão não governa totalmente os sentidos, assente numa matriz de objetividade artística, isto é, a compreensão de um mundo intuído pelos sentidos possui por si mesmo um significado estético. Este ponto deixa entrever também a ação retórica judiciana, numa recuperação romântica da liberdade dos sentimentos dentro do prisma da linguagem, no que concerne, de modo análogo, aos ideais de Schiller.

Por outro lado, segundo o ponto de vista de Schlegel, romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia (sem o significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental), uma vez que, sentimental seria o que nos agrada, onde o sentimento domina, mas se trata antes de um sentimento espiritual, ou seja, não provém exclusivamente dos sentidos. Como diz o filósofo, “a fonte e alma de todas estas emoções é o amor, e na poesia romântica é preciso que esteja pairando, quase invisível e por toda parte, o espírito do amor; é isto que aquela definição deve apontar” (SCHLEGEL, 1994, p. 65).

No poema de Nuno Júdice, “Amor, um dever de passagem”, nota-se, já pelo título do poema, a noção de transitoriedade e efemeridade do sentimento, o amor, que ao mesmo tempo, mostra-se inescapável, um “dever”, com o prazer de um paradoxo, inelutável. Neste sentido, o eu lírico sabe previamente que algo já se preparava contra o seu corpo, ainda que amparado por um conhecimento pleno “da vida efêmera dos gestos”:

Fui envenenado pela dor obscura do Futuro
Eu sabia já que algo se preparava contra o meu corpo
Agora torço-me de agonia
Nos versos deste poema.
Esta é a terra outrora fértil que meus dedos dilaceram.

Os meus lábios são feitos desta terra,
São lama quente.
Vou partir pelo teu rosto para mais longe.
A minha fome é ter-te olhado
e estar cego. Agora eu sei que te abres para o fogo
do relâmpago.
Tenho a convicção dos temporais.
já não ei nem o que digo nem o que isso importa. Guia
dos meus cabelos rasos, da melancolia,
da vida efêmera dos gestos.
Nesse dia fui melhor actor que minha sinceridade.

A cesura enerva-me no estômago.
Cortei de manhã as pontas dos dedos mas sei já que
elas crescerão de novo a proteger as unhas
Talvez a vida seja estranha,
talvez a vida seja simples
talvez a vida seja outra.
A linha branca da Beleza é a minha atitude que se transforma.
A violência do sono sobe
sobre o meu conhecimento.

Fui algures um horizonte na secessão das pálpebras.

(JÚDICE, 2000, p.107)

Vale a pena citar que “dor”, “agonia” e “melancolia” são elementos tipicamente românticos que balizam o poema, permeado de igual modo por formas inconstantes da natureza: o relâmpago, o temporal e o fogo; acontecimentos que estão sempre de passagem, assim como o amor, porém não deixam de consumir, de forma devastadora, aqueles que ousam penetrar em seu domínio.

O sujeito lírico professa que a linha branca da Beleza é a sua atitude que se transforma. Beleza e transformação possuem aqui uma relação de sinonímia permeada pela cor branca. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant fornecem toda uma gama de significação da cor. Segundo eles, o branco é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem; e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento. A valorização positiva do branco, que tradicionalmente se estabelece, também está ligada ao fenômeno iniciático. “Não é o atributo do postulante ou do candidato que caminha para a morte, mas daquele que se reergue e que renasce, ao sair vitorioso da prova” (1991, p. 141-143).

Sob esta perspectiva de iniciação e transformação, Nuno Júdice reitera o verso “tudo à minha volta se transforma” em dois poemas distintos, nomeados como “A imagem sombria” e “O sombrio excesso da ausência”. No primeiro poema, da obra *As Inumeráveis Águas*, o sujeito lírico inicia o ato poético com uma voz em primeira pessoa: “Eu digo: Tudo à minha volta se transforma; e a poderosa poeira / das afirmações devora, sacrificando a um culto íntimo / Foi isto no ano em todas as árvores deram fruto” (2000, p. 141).

No tocante ao segundo poema, presente na obra *O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, o primeiro verso, da mesma forma, aparece na primeira pessoa: “Ouço o imperecível coração do / Ser. É já um dia de viajante, e o olhar acompanha a madrugada / despertadora do homem, que uma sonolência protege ainda / das palavras essenciais.” A mulher amada agora nasce “da

vindima mortal do Divino, guiada pela constância profunda do presságio”, com a mesma compreensão e reiteração final do sujeito lírico: “Tudo à minha volta se transforma” (2000, p.166). Recomeço e transformação figuram um eterno retorno ou um novo paradoxo: “a revelação do idêntico nas marés desordenadas da estranheza” (2000, p. 166). A pergunta que nos surge, neste viés: seria o idêntico excesso de um amor ausente? O que se sabe é que o “caminhante de sombras – perseguidor vigilante de um rumo arcaico” (2000, p. 166) contemplou, de maneira efêmera, a descida da divindade pelo prisma de um “amor impaciente” e fugaz.

Convém salientar que sombras ou imagens sombrias são uma constante na obra judiciana, através das quais o amante promove um diálogo sagrado, envolvido constantemente por elementos da natureza, numa mesma projeção divina. Leia-se, neste sentido, o poema “A ilha de Ovídio”:

Aqui, o vento e a chuva
Falam com o mar. Ouço-os
Sem entender o
Que dizem. Mas no fundo,
Onde os relâmpagos não
Chegam para iluminar o
Horizonte, a tua voz conversa
Com as sombras, como no dia
Em que chegaste.

(JÚDICE, 2000, p. 556)

Ovídio, para quem as musas atraíam-no de maneira irresistível, nascera com uma natural vocação para a poesia, na qual dizia: “*Et quod temptabam dicere versos erat*” (Tudo o que eu digo me sai em verso). Em sua obra *A arte de amar*, inicia seu tratado poético ensinando aos jovens amantes que a arte é que deve guiar o amor: “É com arte que se manejam a vela e os remos que faz com que os barcos naveguem céleres; é a arte que permite aos carros correrem velozes; da mesma forma, a arte deve governar o Amor” (OVÍDIO, 2011, p. 23).

Segundo o poeta latino, Vênus lhe confiou a mestria do Amor, ainda que muitas vezes ele possa revoltar-se contra suas lições, na verdade, não passa simplesmente de uma criança dócil, que se deixa guiar. “O amor me obedece, ainda que transpasse meu coração com suas setas e que agite suas tochas. E quanto mais cruelmente me transpasse e me abraça, mais saberei vingar-me das feridas que me causou” (2011, p.24).

Todavia, no que diz respeito à mulher amada, nota-se que a poesia de Nuno Júdice não segue algumas das principais lições de Ovídio: “Tua busca não há de levar-te pelo mar afora, nem por longos caminhos” ou ainda “esforça-te para que o amor seja duradouro” (2011, p.25). Em termos mais específicos, o sujeito lírico judiciano, em contrapartida, permeado pela ausência ou apenas pelas sombras do amor, radica uma vertente romântica essencial por meio da criação poética. Nessa perspectiva, leia-se o poema “A sombra de Eros”:

A terra tem limites que mal conhecemos; ouço
as primeiras gotas da chuva, pesadas contra o vidro
e uma voz fala-me dessa ignorância, explicando-me
o seu sentido. “Imagina a forma do ser cuja essência
desejaste; empresta-lhe um corpo, a figura
concreta que o escultor ousaria, a túnica imaterial
da humanidade; anima os seus lábios: e
deixa que eles formulem a primeira interrogação. Ah,

e se um grito de amor te fere os ouvidos, reza
 pelos amantes para quem o instante se transformou
 em eternidade: da sua uníssona respiração
 brotou esse murmúrio que escorre pelo rosto de pedra,
 como água, numa simulação da vida. Cede
 à ilusão que as aparências suscitam, na ambígua
 duplicidade do espírito. Rouba, a esses que o nocturno
 abraço confunde, a imagem do amor, o sentimento
 que nada define, a obscuridade da ternura, e desenha-os
 sem remorso – apesar do inverno – na brancura
 de um verso”

A noite não impede que o seu rosto
 se torne visível, sorrindo, no prazer lento
 da melancolia. Os olhos, para quem a surpresa do dia
 é uma antiga abstracção, habitam-se a fixar
 a alma ofegante do desejo – breve aspiração que
 entorpece os sentidos, conduzindo os seus passos furtivos
 para o êxtase de um sono inquieto e propício:
 habitam-no as sombras pálidas e aladas que a folhagem
 das margens abriga; e nele permanece aquela
 cujos cabelos secaram na febre da vigília. Dentro de ti,
 ao seu lamento – como se a luz súbita no fundo da casa
 a pudesse trazer de volta, sem o sudário do poema
 no anseio nascente da primavera. “Esquece-me”, diz, no
 entanto” devolvendo-me ao refúgio do nada.” Assim,
 o dia tornará a sua existência improvável; e
 o primeiro canto dos pássaros exila a sua voz
 no insalubre caminho da memória
 Eles, porém, consumando o mistério que os corações
 liberta da noite, aproximam os lábios. Que palavras
 inúteis ressuscitariam outro amor nesse
 que o presente cinge?

(JÚDICE, 2000, p. 413)

Se num primeiro momento um grito de amor poder ferir, haverá ainda a possibilidade de uma redenção poética por meio dos amantes isolados no tempo, “para quem o instante se transformou em eternidade” (2000, p. 413). Cabe ainda observar que o amor é um sentimento que não se define e a mulher amada, da mesma forma, não poderá aparecer jamais sem o “sudário do poema”. Neste sentido, é necessário destacar o fato de que sua escrita promove uma reflexão sobre o próprio ato de criação poética numa trajetória assumidamente autorreflexiva: “Que palavras / inúteis ressuscitariam outro amor nesse / que o presente cinge?” (2000, p.413). A interrogação deixará entrever que a imagem do amor e a obscuridade dos sentimentos podem ser sempre desenhados e retomados, sem remorso, na brancura de um verso.

Convém notar que a primeira obra publicada de Nuno Júdice, de 1972, chama-se justamente *A Noção de Poema* e possui como um de seus temas centrais a busca por uma compreensão do ato poético, ou seja, uma reflexão sobre o próprio poema e sua criação, questionando também, dentro desta perspectiva, o lugar da poesia no mundo. Este livro, por exemplo, traz como epígrafe as palavras do intelectual Rui Diniz, poeta português que também estreou na década de setenta, nas quais suas ideias, neste texto, apresentam um carácter nomeadamente reflexivo sobre a arte:

A arte, diz-se, põe hoje problemas de sua teoria no próprio acto de sua invenção. Põe-se a si mesma em causa no interior de si mesma; procura, no gesto com que se cria, definir-se, postular-se, explicar-se de forma mais próxima de si; mais correcta porque elimina o processo de dicotomia estabelecido pela existência de dois ofícios: o teórico e o prático, e mais verossímil porquanto é por um gesto de invenção (mas apresentado aqui com grande honestidade e clareza) que elabora a sua teoria, as suas axiomas; porquanto é ainda práxis a sua teorização.

(DINIZ, *apud*, JÚDICE, 2000).

Sob tal perspectiva, a arte e sua teorização estão permeadas por um contundente enlace, corroborando com o movimento de criação poética. O sentido de colocar-se “a si mesma em causa no interior de si mesma” indica o gesto autorreflexivo que busca também Nuno Júdice, em toda sua trajetória artística. Dentro deste prisma, o amor, em sentido análogo, é expressado, ou seja, se encontra permeado feericamente pelas palavras, segundo as quais a vida se perde dentro da criação, numa insólita relação de sinonímia. A título de exemplo, temos o poema “Amor”:

Um poema, dizes, em que
O amor se exprima, tudo
Resumindo em palavras

Mas o que fica
nas palavras
daquilo que se viveu?

Um pó de sílabas,
O ritmo pobre da
Gramática, rimas sem nexos...

(JÚDICE, 2000, p. 568)

Desde seu primeiro livro de poesia, percebemos que para Nuno Júdice existe uma notável tentativa de desligar o poema de tudo que lhe é exterior², e este intento quase utópico, e, por conseguinte, bastante provocador, aponta de modo patente para a problemática da representação da realidade e seus sentidos no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, tem-se o questionamento da mimesis, categoria central do ocidente na reflexão sobre a arte. Dentro deste prisma, temos uma pergunta decisiva: “o que se entende por mimesis?”, na semelhança de como fez Luiz Costa Lima em seu estudo *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*, publicado em 1980. Segundo o crítico brasileiro “a ficção ainda supõe a mimesis pelo lado da recepção porque a obra deve ser composta de tal maneira que permita ao receptor reconhecer a verossimilhança do enredo e, daí, identificar-se com ele” (LIMA, 1980, p. 236). Vale a pena ressaltar que Luiz Costa Lima estudou a obra do escritor argentino Jorge Luís Borges, e encontrou uma certa forma de uma experiência contrária à mimesis, chamada de *antiphysis*, cuja relevância para o sentido de nossa discussão possibilita contemplar a própria escrita poética de Nuno Júdice. Este novo conceito significaria ausência de correspondência ou perda de fundamento, isto é, com a “perda do lastro representado pela physis, a antiphysis passa a sig-

2 Diz o escritor em uma de suas entrevistas: “A Noção de Poema era um livro com um duplo propósito. Era por um lado um manifesto, e por outro uma tentativa de desligar o poema de tudo o que lhe fosse exterior. O primeiro poema do livro era o que refletia melhor essa intenção. A parte mais substancial do livro, vista hoje, talvez se desprendesse já desse objetivo pragmático” (Cf. MARQUES, 1989, p.12).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 95-113, Julho 2015.

nificar multiplicação de falsas correspondências” (Ibidem, p. 239). Em se tratando da experiência borgiana, o espelho seria a imagem central ou ideal da *antiphysis*.

No que diz respeito à experiência poética de Nuno Júdice, devemos ter em conta que quando a linguagem refere-se sobre si mesma, numa atitude autorreflexiva, ela pode estabelecer uma disposição imagética na semelhança de espelhos que se relacionam, criando um reflexo que incide ao infinito. Em nossa abordagem, especialmente no que tange à questão da *antiphysis*, e sua relação aparentemente oposta à mimesis, tentaremos verificar como esta oposição pode dar-se no nível da linguagem, mais precisamente no tocante à reflexão metapoética judiciana.

No poema “Destino”, do livro *A Fonte da Vida*, por exemplo, é notável uma espécie de busca da mulher amada através da memória, desejo de ver “o reflexo de um rosto que se perdeu”, porém com uma advertência ao leitor e aos que possam acreditar plenamente no que está escrito: “ó vós que acreditais no poema!”. Ou seja: o sujeito acenderá o fogo da memória, buscará a imagem que ama, mas sua espera estará pautada também no “crepúsculo das estrofes”, radicando sem dúvida um gesto poético autorreflexivo, e em contraposição a uma evidente vida real.

Uns afastam-se em busca de cidades
obscuras, nórdicas, seguindo o caminho
do inverno. É verdade que a chuva atrai
os mais tristes, os poetas, os que se
demoram na contemplação dos vidros,
esperando que a humidade deixe ver
o reflexo de um rosto que se perdeu;
mas também o caminho que seguiste foi
esse, e nenhum canto me conduz através
dele, como outrora a flauta guiava
os passos do pastor. Que rebanhos, porém
podem distrair o amante da sua obsessão?, ou
que vida permite, ainda, que se atravessem
pontes sem regresso, e se deixe para trás
a paisagem conhecida, o refúgio das margens?

Parti, porém, ó vós que acreditais
no poema! Deixai-me sozinho com a imagem
que amo, acendendo o fogo da memória com
o nome que nenhum silêncio me roubará; e
não desabitueis da sombra que habita
o lugar em que estive, essa que tem consigo
o segredo do vinho que amadurece, e um riso
de rosas com a brancura do dia que nasce. Vejo-
vos desaparecer, deixando-me com as nuvens
que voltam, devagar, e com a terra húmida
do outono, chamando, pelos pássaros que tomam
o rumo do sul. Quem ouvirei, agora, quando
as tardes caírem de súbito, e a noite me
empurrar, com o seu punho, para a solidão
de uma alma sem a satisfação da eternidade?

Tu, porém, e as palavras que me deixaste
obrigam-me a esperar, no crepúsculo das estrofes,
as mãos que se juntam, os olhares que se fixam,
a figura do amor em cada novo reencontro.

(JÚDICE, 2000, p. 755)

No que tange à questão da memória, segundo Ida Alves, a poesia torna-se uma “mnemônica especial”, isto é, uma arte de fortalecimento da memória do sujeito e da cultura que o formou. Assim, a poesia de Júdice, com forte feição narrativa, conta, a cada poema, uma breve história, integrando muitas narrativas numa história maior: a própria cultura humanística, em que se insere também a arte. Como a pesquisadora bem percebera, as histórias do sujeito falam do jogo da vida: a nostalgia da infância, a vivência do amor e suas impossibilidades, a solidão nas grandes cidades, as angústias e inquietações da alma. Porém, o que deve ser destacado, para o sentido de nossa reflexão, é que as imagens compreendem “memórias fingidas”. Dito de outro modo: ainda que possam existir fatos referenciais claramente apontados, “a escrita não se pretende biográfica, pelo contrário, insiste na capacidade criadora de instantes existenciais, num imaginário livre” (ALVES, 2000, p. 250).

Nesta mesma linha de pensamento, Alfredo Bosi (2004), por exemplo, lembra que a mimesis não é idêntica em todas as épocas, e por isso, conhecer quem mimetiza, também como, quando e onde, não seria uma informação exterior, ou um simples problema, mas algo essencial na reflexão sobre a arte. Leia-se, neste sentido, o poema “Regra de Composição”, que revela de maneira clara toda esta rede de sentidos:

Ganhei o conhecimento seguro da indecisão – alma, movimento
de vulnerabilidade... ó balbuciar visionário das palavras solitárias...
condenação obscura...divina...imprecisa...

A linguagem conceptual dos viajantes da ruptura...Ó deuses,
quem persegue e ensombra os meus poemas? quem celebra ainda
[os elementos
primordiais do sofrimento? O pressentimento luminoso
de um rosto.

Escrevo contra a exigência ética dos cultores de realidade. Agir
é uma forma de maculação...A disponibilidade da alma consagra
[o hexâmetro...
a loucura progride sem remissão... apogeu
do outono! Anseios de alma! quem interpretará
o meu silêncio? Desvendarei a lonjura... o peso intemporal da
[exegese... o verbo
sublime de uma ressonância de indiferença...

Ouvi esta palavra: deus. Ela surge em relação recíproca
com o poema de que eu faço parte. No autêntico tudo deverá ser
ao mesmo tempo prodigiosamente coerente e misterioso... tudo
[deverá ter
alma... a natureza misturar-se-á insolitamente com o mundo
do espírito...nostalgia infinita do irradiante fundamento da
[realidade...
consumação da expectativa... consolação da crença numa ideia
[absoluta
e transcendente...

A sabedoria ditou-me esta imagem: morte, perspectiva
de celeste infinitude.

Muro, espelho interior, energia metafísica de um coração
especulativo...Deus nasce na alma. A intuição é mística. Eu sou-vos

compreensível. Concebo a conformidade idêntica do despojamento
do circunstancial e da verdade humana...fundamento da natureza
[divina...
estirpe turíngica da claridade indizível...Ó eu próprio, conceito
dúctil de uma arqueologia egocêntrica... Fechar-me-ei no recôndito
do excesso... mergulharei no meu ser em serena divindade...
ascenderei à certeza... deus! deus! Vocação formal! redescoberta
[de impunidade!

eis os modelos retóricos de uma evolução posterior.

(JÚDICE, 2000, p.78)

Note-se, por exemplo, o verso “Escrevo contra a exigência ética dos cultores de realidade”, o qual podemos dizer que sintetiza muito daquilo que a obra poética do autor significa, qual seja, todo “fundamento da realidade” é permeado pela linguagem e pelas próprias palavras que o absorvem e o sustentam, sendo que esta “regra de composição” persegue o sujeito lírico de forma incessante, numa inquietação que abarca também a imagem da morte, da transcendência e de Deus, em modelos propriamente retóricos: questões que “surge[m] em relação recíproca com o poema”, no qual o eu ficcional está firmemente ancorado.

Na ordem em que “tudo deverá ser ao mesmo tempo prodigiosamente coerente e misterioso” podemos enxergar o fio condutor incessante do pensamento judiciano, quando a noção de transcendência é constantemente problematizada e, de modo análogo, com inquietações em moldes românticos, “tudo deverá ter alma... a natureza misturar-se-á insolitamente com o mundo do espírito”, sob o prisma de quem contempla a busca pela essência da poesia.

De acordo com Ida Alves (2000), na década de quarenta, em Portugal, começam a circular traduções da poesia de Hölderlin e de Rilke, poetas exemplares para uma “mitologia do poético”, que será bastante considerada pelos jovens poetas que começam a publicar nessa época como Eugénio de Andrade, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen; e continuará em poetas dos anos 50, influenciando uma escrita poética ontológica, com primazia da palavra; na qual a linguagem configura-se como essência do humano, direção tomada também pela poesia de Nuno Júdice. A pesquisadora ressalta também a semelhança da poética de Nuno Júdice com a do poeta português Carlos de Oliveira, no sentido de que os dois seriam “poetas-pensantes”, pois, essencialmente, interrogando o lugar do poema, contemplam o próprio fazer poético e oferecem cada texto como um gesto de reescrita do mundo ao qual o ato de leitura poderá se aliar numa prática transformadora da linguagem, significando assim “uma partilha de conhecimento por meio da poesia” (ALVES, 2000, p.76).

Conforme as ideias do filósofo alemão Martin Heidegger, a obra do poeta romântico Hölderlin não deve ser entendida a partir de uma questão de pensamento, mas, sobretudo, como *constituindo* uma questão de pensamento. Considerações análogas a essas foram feitas por Werle (2005), no trabalho *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*, no qual o autor pode verificar que o trajeto do filósofo alemão, no encontro com a poesia de Hölderlin, é ainda determinada pela questão do ser, mais especificamente, o problema da verdade do ser. Contudo, para Heidegger, Hölderlin seria o poeta dos poetas, aquele que vai buscar a poesia em sua originária essência, e, com isso, busca a si mesmo. À luz desta perspectiva, sob um novo olhar, o poeta torna perceptível a potência da poesia, projetando-a adiante de seu próprio tempo.

De modo análogo, a relação de Nuno Júdice com Hölderlin deve ser analisada a fundo, principalmente no que tange à reflexão sobre o próprio poema e o lugar do poético, permeando também sua valia no mundo ocidental:

Hölderlin não é um poeta que somente faz poesia e, além disso, teoriza sobre a arte poética, mas alguém que poetiza a própria poesia. Em sua obra, vemos a poesia colocada em questão como tal. Em seu labor poético se anuncia o que é o mais essencial da essência da poesia, [diz Heidegger:] “aquilo que nos obriga a uma decisão, se e como tomaremos no futuro seriamente a poesia, se e como portaremos os pressupostos para permanecerem em seu campo de força”. Hölderlin estaria colocado numa dimensão histórica para o destino do pensamento e do povo ocidental (WERLE, 2005, p.26).

Já em sua primeira obra, *Noção de Poema*, de 1972, Nuno Júdice compõe um poema dedicado ao poeta alemão, intitulado de maneira simples e direta como *Hölderlin*. Aqui, o escritor português, numa busca da “fonte magnífica do poema”, nos apresenta, de maneira lírica, uma visão especial sobre o poeta romântico:

Eis como o vejo – ligeiramente soerguido, a pena segura na mão
pendente, olhar fixo no pintor que o desenhou, o papel fortemente
Preso aos dois dedos, o indicador e o médio, da mão esquerda, sobre
a mesa. Ele é holderlin, nos anos de experiência e reflexão.

Escreveu cartas aos amigos e ao editor. Na verdade esta é apenas
uma parte de sua vasta obra. A carne verbal da sua metafísica, essa
encontra-se na chapa metálica que imprime os seus poemas. Criou
um estilo de ascendência sóbria. No verão, só os grandes calores
o perturbavam, e sentava-se junto à janela, recitando
para o ocidente, para onde julgava ficar a Grécia. A sua vontade era,
certamente, instituir um império da arte, mas disso o dissuadiu
o exemplo homérico – apropriação cultural de um elemento estrangeiro,
A sobriedade, o mais oposto à natureza oriental dos gregos.

Tentou o inverso. A instabilidade religiosa, bebida em swedenborg,
contrastava com o apagamento do carácter, experiência característica
que sempre se repete. Gênio intolerável, dominou o entusiasmo
excessivo qu em Abril deste ano pude constatar – lendo as “Observações
sobre Antígona”. Aí, os princípios servem para marcar um fundo
despezo pelo homem, para justificar os hábitos, o que se depreende
da carta a schelling de 1803: “É perigoso” afirma, “tirar as regras
da nossa arte apenas da perfeição grega”. E conclui
ao destino a relação viva ao idêntico que o marcara profundamente.

Ele tinha a magnitude sobrenatural da individualidade que,
reflectindo o seu próprio ideal, focava concentradamente as pro-
porções relativas da ilustração. A extensão dos versos, determinada
pelo comprimento do poema, era assim afirmada como elemento inato
da composição, tudo o contrário de uma técnica ocasional, que separasse
o conhecimento da tradição. Ousando pois a simetria, fechando
a inteligência à interpretação moral e à vontade inspiradora, ele
ofereceu-se, sacrifício magnífico de um corpo enlouquecido, à própria
inspiração, a qual o guiou nos anos desencantados da loucura.

Meses antes, porém, pudera explicar-se. A natureza do seu país
tornara-se-lhe uma obsessão. Ele estudava-a – à tempestade, não apenas
como aparição suprema, mas precisamente sob este aspecto, como poder
e como figura, entre as outras formas do céu; e à luz sagrada,
como princípio modelador das formas e como genial configurante,

de modo que a sua força se juntasse aos diversos elementos naturais, constituindo a fonte magnífica do poema. Comentando a necessidade de estabelecer contacto, ele acrescentou que seu caminho, iluminado pela filosofia nativa, era o da alegria sem artifícios – pura.

Atestando a sua existência, isto é, procurando aproximar-me da sua voz ausente, eu concludo, com ele próprio, que as linhas da vida são diversas. Elas são como caminhos e como limites das montanhas.

(JÚDICE, 2000, p.90)

De maneira clara, o sujeito lírico tenta aproximar-se da voz ausente do poeta, para chegar a conclusões que não seriam possíveis sem este acercamento ou convergência poética; em outras palavras, verifica-se a potência da intertextualidade instaurando novos caminhos de pensamento.

Refletindo sobre esta conexão, Nuno Júdice, como escritor convidado, comenta sobre alguns de seus pontos de contato com o poeta alemão, no Colóquio Interdisciplinar Friedrich Hölderlin, realizado em 2 e 3 de dezembro de 1993:

É evidente que não se fala de um poeta, ou se escreve sobre ele, se não tivermos pontos de contacto com a sua linguagem. Para mim, o que é decisivo na poesia de Hölderlin é a concepção do mundo como forma de uma outra coisa, significado ou imagem, que está para além dele mas à qual não se chega porque há o obstáculo da linguagem, a “dificuldade” de ter de dizer o que não pode ser dito, ou ainda a exigência de manter o silêncio dentro do poema. Através dele chegamos a zonas da literatura que, de outro modo, continuariam a colocar obstáculos a quem vive no mundo contemporâneo, em que não é possível já manter a atitude ingênua e confiante perante os elementos e a natureza; e encontramos uma respiração da palavra que transporta o passado clássico, com o seu ritmo natural, ainda não subvertido por certos artifícios modernos que transformaram o poema num objeto de imagens articuladas mecanicamente por exigência da metáfora, desligando-se progressivamente de um sentido final e configurante do que é dito.³

Pelo caminho traçado, é notável que a questão da intertextualidade é marcante na obra judiciana e que essa retomada não pode ser vista de forma gratuita, pois corrobora com uma atitude de juízo crítico de toda uma tradição cultural, desconstruindo não apenas modelos de criação literária, mas, sobretudo, de pensamento.

Dentro deste prisma, o filósofo italiano Gianni Vattimo (1996) deixa claro que o ser como horizonte capaz de abertura só se realiza como vestígio de palavras passadas, como anúncio transmitido, e, desta forma, joga com as ressonâncias do termo *Geschick*, que significa destino e envio. Assim, fica elucidada a importância da tradição, isto é, da transmissão de mensagens linguísticas cujas cristalizações constituem o horizonte dentro do qual o ser do homem é jogado enquanto projeto histórico. Tem-se, portanto, o envio, a “missão-destino-dom” (VATTIMO, 1996, p. 118) do ser, um confiar-se rememorando ao vínculo libertador que nos coloca dentro da tradição do pensamento. Vattimo esclarece, em termos heideggerianos, que o que era decisão antecipadora da morte, em *Ser e Tempo*, tornou-se, nas obras tardias de Heidegger, o pensamento como rememorar, que se realiza enquanto o ser do homem confia no vínculo libertador que retorna, isto é, claramente se contrapondo ao esquecimento do ser, característico da metafísica.

O rememorar como volta aos momentos decisivos da história da metafísica é a forma defin-

3 Revista Runa (1994), “Hölderlin e a reflexão poética”, apud ALVES, 2000, p. 118.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 95-113, Julho 2015.

itiva do pensamento do ser que se deve realizar. *An-denken* é “rememorar” que, portanto, se contrapõe ao esquecimento do ser. O filósofo italiano ainda explica que, recorrendo à história da metafísica como esquecimento do ser, o *Dasein* se decide pela mortalidade e se funda como totalidade hermenêutica, cujo fundamento consiste na ausência de fundamento. Este pensar rememorativo indica o modo de pensar pós-moderno e, dentro do contexto heideggeriano, significa principalmente pensar o que ainda não foi pensado: o ser, e a pertença existente entre o homem e o ser (cf. TEIXEIRA, 2009). Este desvendar possui também um posicionamento e sentido que abre portas para instabilidades ontológicas; abre-se caminho para a pluralidade e tolerância num mundo no qual a responsabilidade é do homem, embora, ele não esteja mais guiado por utopias ingênuas ou pautado em poderes transcendentais.

Interessante observar que Hans Robert Jauss (1996) adverte que até mesmo o conceito de modernidade, que pretende expressar a autoconsciência de nosso tempo como uma oposição ao passado, paradoxalmente, apresenta um retorno histórico cíclico. Ou seja, segundo o crítico, existiria um caráter ilusório do conceito de modernidade como o tempo ou a época presentes, representando o novo. Tampouco, a modernidade representaria o progresso com relação ao passado. Entretanto, o senso comum da palavra “moderno” marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo, entre as novas produções e aquelas que se tornaram obsoletas.

Convém notar, por outro lado, que o pós-modernismo não propõe esta oposição determinante, visto que, nas suas prerrogativas estéticas, há exatamente nenhuma arte obsoleta. Tudo pode ser revisitado e reconstruído para uma revelação das forças que oprimem o homem. Neste cenário, o alento heroico do artista como gênio e a crença na originalidade da obra de arte constituem modelos tipicamente modernos que começaram a perder força.

Segundo Walter Moser (1999), a secundariedade da produção artística e cultural é um dos traços que compõem o *Spätzeit*. Este último termo se desdobra nos seguintes componentes semânticos: perda de energia, decadência, saturação cultural, secundariedade e posteridade. Não abordaremos todos estes traços, mas de forma geral, apenas para a compreensão, o sujeito humano do *Spätzeit* é o homem que chega tarde, e, seu drama artístico está em ter nascido em um mundo culturalmente pleno, ou seja, saturado dos restos das épocas que o precederam. Assim, o sujeito deverá enfrentar os obstáculos à produção artística, uma vez que tudo já foi dito.

A obra de Nuno Júdice em diálogo constante com diversos poetas, filósofos e artistas, corresponde, de certa forma, à secundariedade do *Spätzeit*. Todavia, deve ser concebida de forma positiva, pois

[...] é, então, de seus sistemas secundários que o sistema pode tirar suas oportunidades de sobrevivência, em forma de revitalização. Em outras palavras, a desordem dos elementos secundários de um sistema salva-o de uma morte que lhe estaria assegurada se ele não fizesse seguir a dinâmica primária da ordem (MOSER, 1999, p. 40-41).

Dentro desta perspectiva, Nuno Júdice retoma o escritor romântico Camilo Castelo Branco, num poema em prosa intitulado “A camiliana noite”, reelaborando ficcionalmente os últimos instantes da vida do escritor:

- Corrijamos o teu estilo, minha plácida Ana, dizia Camilo. Ana enchia duas tigelas com tinta vermelha. “O sangue dos teus cães”. Nas escadas Jorge uivava. Camilo acendia o charuto de Ana e deitava as mãos aos olhos. – O fumo, não suporto o fumo. Estendia os braços para uma resma de papéis. – Saíam, saíam!, gritava não se sabe a quem, não

se sabe porquê. Ana despia-se: Escrevo melhor, Camilo. Jorge subia à árvore frondosa, sob a qual um cavalo areado esperava. As mais vulgares suposições do seu cérebro interrompido realizavam-se subitamente. Era um pássaro, era um corvo. Levava a mão ao ouvido direito e ouvia o mar. Olhava o umbigo e via o infinito. Ana, nua, ia para baixo da árvore e montava no cavalo. – Esporeio-te de romântica convicção. A própria música do vento adquirira esse aspecto trágico do amor irrealizado. Mas se tudo se interrompesse, se a interrompesse o seu curso, repetia Camilo. Nada, ainda, se verificava pela primeira vez. Um vago desejo de nada entrava no jogo de possibilidades formulado por Jorge. – Pai, pai, o estranho apelo desse teu mundo perturba-me e dói-me. Via Camilo, de mãos nos ouvidos, a esvair-se em sangue. Não precipitei o teu tiro final, dizia Ana à beira do corpo. – Fez-se a tragédia. Antes ouviu-se o choro de duas mulheres. Pouco depois, um navio sulcava o campo. – Ó sangrento arado, disse Jorge. (JÚDICE, 2000, p. 197)

Camilo Castelo Branco raptara seu grande amor, Ana Plácido, uma mulher casada, sofrendo ambos as consequências deste gesto romântico: o cárcere. Após a liberdade e a morte do marido de Ana, passam a viver finalmente juntos. Um dos filhos do casal, Jorge, era supostamente louco, pelas considerações do próprio pai. Camilo teve uma vida dedicada inteiramente à escrita literária, não só para o sustento de sua conturbada família, mas também para sua própria sobrevivência e realização pessoal, em moldes tipicamente românticos. Diante de uma impiedosa e progressiva cegueira, suicida-se em 1890, com um tiro de revólver, como indicado também no poema de Nuno Júdice.

Em sua vasta produção ficcional, Camilo Castelo Branco logrou destaque em Portugal principalmente por suas novelas passionais, atingindo o auge de sua maturidade narrativa com “O Romance de um homem rico” (1861), “Amor de Perdição” (1862) e “Amor de Salvação” (1864). As narrativas, de modo recorrente, trabalham com o excesso de sentimentalismo, amores impossíveis e negativismo existencial (interconexão ao desejo de morte). Todavia, convém notar que o escritor, como uma constante, revela traços estilísticos que apontam para uma possível superação do Romantismo, no que diz respeito a uma inquietação irônica e satírica, de modo a revelar a fragilidade de um modelo romântico ideal.

Como bem observou Maria Alzira Seixo (2004), uma particularidade camiliana notável consiste na capacidade do escritor inscrever seu “investimento passionais” na própria estrutura narrativa; isto significa que a aparição de um universo simulado, preenchido com os habituais valores românticos (individualismo, exacerbamento emocional, conversão abrupta das situações no seu revés), é também catalisado por uma particular “mundividência” de autor, ou seja, a presença do mundo pode aparecer como referência, emblematizando a relação com o signo literário.

Nas palavras da autora, trata-se de uma paixão feita narrativa, isto é, uma escrita ainda vivenciada, e, por isso, interconectada ao discurso romanesco. Todavia, à luz dessa passionalidade, podemos compreender alguns dos traços estilísticos diferenciados do escritor, tais como as constantes interrupções do narrador e a aparição de uma fina ironia implicada neste viés narrativo.

De acordo com Jacinto do Prado Coelho (1983), o que interessava ao novelista Camilo Castelo Branco eram os amores desastrosos e trágicos, mas também indicar de forma sutil as “ridiculezas” dos personagens, emergindo, assim, da estrutura narrativa o riso e a sátira; tais casos amorosos tornaram-se para o autor a sua especialidade, a ponto do adjetivo “camiliano” encerrar as ideias de “romanesco” e de “patético”. Por outro lado, segundo o crítico português, cabe à ironia o papel de clarificar o quinhão de falsidade no que diz respeito à espiritualidade de

atitudes e estilos em voga no Romantismo, designadamente na esfera do amor.

Dentro desta perspectiva, no que diz respeito à obra camiliana, a ironia romântica tem como pressuposto um questionamento consciente da criação literária, promovendo uma constante desconstrução da ilusão ficcional: solo propício também para o desenvolvimento da poética judiciana. Como bem observou, a propósito deste processo, a pesquisadora Lélia Parreira Duarte (1993), a emergência de uma voz enunciadora em Camilo, por exemplo, deve ser compreendida como um procedimento irônico que destrói a ilusão de espontaneidade da criação literária, revelando o trabalho em que se empenha o criador. Neste mesmo viés compreendemos o processo de criação da poesia de Nuno Júdice: a consciência da obra como construção linguística e artificial, indicando uma falta de essência absoluta, como apontavam, de forma análoga, as concepções de Schlegel.

Schlegel (1994) reconheceu que o homem aspira a um ideal absoluto, mas acaba por compreender que o Absoluto não é acessível ou realizável, desencadeando uma tensão entre o eu e o mundo, ou seja, o sujeito reconhece a própria impossibilidade de seu desejo, e, assim, a ironia romântica toma forma como contradição essencial do homem em face de sua ânsia por um ideal sem fundo. Conclusões notavelmente similares foram tiradas por Nuno Júdice, no que diz respeito ao fundamento da realidade, compreendido somente ao nível da linguagem poética, exercido pelo ato da escrita; corroborando, assim, o enlace entre uma transcendência vazia e amores imaginados.

No que tange à esfera romântica, Jacinto do Prado Coelho (1983), também constatou que a possibilidade de um tratamento irônico estaria relacionado às contradições entre uma ânsia de absoluto implícita no impulso amoroso e a efemeridade das paixões, imaginadas pelas personagens como eternas. Neste sentido, verifica-se que a ironia em relação à retórica e ao espiritualismo do sujeito romântico pleno desencadeia o riso, mas prioritariamente, chama a atenção do leitor para o laborioso trabalho de criação desenvolvido pelo artista da palavra. De modo análogo, enxergamos o vértice bem postado do pensamento de Nuno Júdice: a escrita autorreflexiva corrobora uma realidade sem fundamento, assim como a aparição da mulher amada por meio de gestos mnemônicos e em moldes essencialmente retóricos.

Sobre o ato de escrever, ainda temos que ter presente que a criação pode também comover e deleitar, além do leitor, seu próprio autor: nesta linha de pensamento, afirma Nuno Júdice em entrevista à jornalista brasileira Denira Rozário:

- Escrevo e isso me dá prazer. Se há um sofrimento decorrente da escrita, trata-se de um sofrimento que desemboca numa forma mais elaborada ou perversa, de gozo. No entanto, o elemento fundamental da escrita poética é o trabalho, ou seja, uma intervenção sobre uma matéria, que são as palavras, no sentido de as transformar no objeto poético (JÚDICE apud ROZÁRIO, 1994, p. 281).

Mario Faustino (1997), em um belíssimo texto, em forma de diálogo, em sua obra intitulada *Poesia-Experiência*, discute sobre o papel da poesia para os homens e para a sociedade, elaborando inicialmente a pergunta: “Afinal de que serve a poesia?”. Nesta linha de reflexão, o sujeito do diálogo diz acreditar em múltiplas valências do fenômeno poético, mas em um de seus sentidos essenciais, a poesia, como instrumento, serve basicamente para ensinar, comover e deleitar os homens. (*ut docet, ut moveat, ut delectat*).

Neste sentido, a escrita poética rejubila o ser humano, estimulando-o a alegria de viver. E mais: “Toda grande poesia, em particular aquela do tipo ‘comovente’ relembra ao homem sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida” (FAUSTINO, 1997, p.30).

Em relação ao próprio poeta, a arte poética exerce uma função genuína, pois, o poeta, através de sua arte, pode alcançar sua libertação e autoafirmação; num processo de mudança de sua própria condição, a poesia se torna, portanto, intensamente necessária:

- A partir de certo ponto – para alguns desde o primeiro contato – a poesia se identifica de tal modo com o poeta que este não pode mais dispensar aquela. Sem ela o mundo lhe seria tão escuro e confuso que o destruiria. O poeta é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até os ossos a necessidade de experimentar (e não apenas de observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta o ataca, celebra ou lamenta. A poesia provoca, deflagra, registra, sublima e decide a luta entre o poeta e o universo, luta que pode acabar ou pela derrota do artista – sempre de certo modo uma vitória – ou por um sereno pacto final entre os dois cosmos exterior e interior, reconciliados. No combate bem combatido entre *Homo* e *Mundus*, a poesia conduz o poeta ao seu nirvana especial (Ibidem, p.31-32).

De acordo com Teresa Cristina Cerdeira, não se pode perder a convicção de que a ficção sempre dialoga com o tempo e, assim, “amplia o terreno da análise da cultura”, não somente enquanto documento, mas também como “tecido produtor de sentidos que reinventa com seus meios próprios, os limites do referencial” (2000, p.213), o que concerne aos limites entre História e Literatura, e na relação entre Filosofia e Literatura, na questão ontológica e pós-moderna com seus ramos modificadores de percepção e existência sociais. Entendemos que a literatura contemporânea portuguesa é construída também a partir de um “diálogo de obsessões, como presença de fantasmas de textos fundadores da cultura” (Ibidem, p.17), o que permite Nuno Júdice atravessar os tempos e costurar diversas ideias, permeando diversas obras literárias para recobrir sua própria percepção do presente. Desta forma, a vitrine anacrônica teórica é plausível, pois ideais românticos e filosóficos, por exemplo, destacados em nossa leitura, são revisitados e (re) criados com vistas a esmiuçar a própria época contemporânea.

Por fim, nota-se que a união entre poesia e reflexão sobre a arte é exaltada por um pensamento que gira em torno de uma realidade sem fundamento (compreendida como *antiphysis*) e em torno de um enlace enigmático com a memória. Dentro desta perspectiva o poeta sente a necessidade de reagir às palavras, dando voz aos seus fantasmas e a sua própria criação: em outros termos, Nuno Júdice descobriu uma produtora morada onde as sombras do amor e a linguagem podem se encontrar e, assim, estabelecerem a mais significativa existência poética.

Referências

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – Poetas da Linguagem*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

ALTER, Robert. “A mimese e o motivo para a ficção”. In: _____. *Em espelho crítico*. Trad.: Sérgio Medeiros e Margarida Golsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.127-147.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

- AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Reflexões sobre a Arte*. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Trad.: Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. : Vera da Costa e Silva et alii. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1991.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- CORREIA, Andreia C. Campina Guerreiro. “Estratégias da memória na poesia de Nuno Júdice: viagem pela terra de ninguém”. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 35, n. 1, p. 33-37, Jan.-Mar., 2013.
- DUARTE, Lélia Parreira. “A tessitura irônica da queda de um anjo de Camilo Castelo Branco”. In: *Revista Estudos Literários UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 82 - 97, out. 1993.
- FAUSTINO, Mario. *Poesia Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad.: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAMA, Chimena Barros da. “O Movimento criativo em A Noção de Poema, de Nuno Júdice”. In: *Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)* Vol. 7, 2º sem. 2009.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. 12ª ed. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- _____. *Ser e Tempo*. Parte II. 6ªed. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- _____. *Interpretaciones sobre la poesia de Hölderlin*. Trad. José Maria Valverde. Barcelona: Ariel, 1983
- _____. *Conferências e escritos filosóficos*. (Coleção Os pensadores) Trad. Ernildo Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 95-113, Julho 2015.

Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

JAUSS, H. R. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, H.K. *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.

JÚDICE, Nuno. *Poesia Reunida 1967-2000*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

_____ *O processo poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

_____ *As Máscaras do Poema*. Lisboa; Aríon, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOPES, S. R. *Literatura, Defesa do Atrito*. Viseu: Vendaval, 2003.

MARQUES, Carlos Vaz. Júdice em causa própria. Entrevista. *Jornal das Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 17 out. 1989, p.12.

MENESES, Pedro. “Recuperação do romantismo como material em Nuno Júdice e Rui Chafes” In: Eunice Ribeiro (ed.). *Envolvimento e Clímax. Do entre das Artes*, 2011. p. 77-91.

MOSER, Walter. “Spätzeit”. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

NOVALIS. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Trad: Carlos Ascenso André. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira: O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. *A República*. 9ª ed. Trad.: Maria Lucia da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século” In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CES-PUC-MG. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, v 8, n. 15, 2004, p. 15-45.

ROUANET, Paulo Sergio. “A deusa razão”. In: *A crise da razão*. NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia: e outros fragmentos*. Trad.: Victor-Pierre Stirnemann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. *O rio com regresso: Ensaios camilianos*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: Nilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.



REGIONALIDADE E GÊNERO SOCIAL EM SIMÕES LOPES NETO: A CARACTERIZAÇÃO DO FEMININO ENQUANTO CONCEPÇÃO DO ESPAÇO REGIONAL MASCULINO

Saete Rosa Pezzi dos Santos¹ e Karen Gomes da Rocha²

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p114

RESUMO:

O presente ensaio aborda, sob a perspectiva da regionalidade, questões inerentes à temática da literatura regional e regionalista, localizando a obra *Contos gauchescos* num espaço definido como *terra natal*, o pampa gaúcho, na perspectiva de Schumann (2013). Essa concepção do espaço regional vem a colaborar para o estabelecimento do mito do tipo gaúcho, através da busca pela unificação de particularidades inerentes ao estereótipo gauchesco masculino, assim como reforça o *status* excludente daqueles que com o meio não se identificam: o estrangeiro, o brasileiro, a mulher, etc. Em relação ao gênero social, analisa-se o papel da personagem feminina Tudinha, no conto intitulado “O negro Bonifácio”, como a mulher que, através da representação feita pela visão masculina de Blau Nunes, é tida como contradição do mundo social estabelecido.

PALAVRAS-CHAVE: *Contos gauchescos*; Simões Lopes Neto; terra natal; gênero social; “O negro Bonifácio”.

ABSTRACT:

This paper addresses, from the perspective of regionality, matters inherent to the subject of regional and regionalist literature, placing the work *Contos gauchescos* in a space defined as *hometown*, the gaúcho pampa, in the view of Schumann (2013). This conception of regional space comes to work for the establishment of the myth of the gaúcho type, through the search for the unification of peculiar characteristics to the male gaúcho stereotype, and reinforces the excluding status of those with the space do not identify: the foreigner, the Brazilian, the women, etc. In relation to the social gender, it is analyzed the role of the female character Tudinha in the short

1 Professora Adjunta III da Universidade de Caxias do Sul.

2 Universidade de Caxias do Sul.

story entitled “O negro Bonifácio”, as the woman who, through the representation made by the male view of Blau Nunes, is seen as a contradiction of the established social world.

KEYWORDS: *Contos gauchescos*; Simões Lopes Neto; homeland; social gender; “O negro Bonifácio”.

Artigos de fé do gaúcho

[...]

11º *Mulher, arma e cavalo do andar, nada de emprestar.*

12º *Mulher, debomgênio; faca, debomcorte; cavalo de boaboca; onça, debom peso.*

13º *Mulher sardenta e cavalo passarinho... alerta, companheiro!*

[...]

21º *Quando falares com homem, olha-lhe para os olhos; quando falares com mulher, olha-lhe para a boca... e saberás como te haver...*

Simões Lopes Neto

Nesta terra de centauros, a feminilidade é temida.

Donaldo Schüler

Simões Lopes Neto marca a literatura sul-rio-grandense através da expressão legítima de uma região³ muito particular em sua obra *Contos gauchescos*, a qual, editada pela primeira vez em 1912, compõe-se de uma coleção de 19 contos que têm como ambientação o pampa gaúcho. Acrescenta-se à noção de região a concepção de que:

No discurso literário, debate-se o que deve ser reconhecido como específico de uma região e seu ‘caráter’ – como delimitação em relação a outras regiões e suas identidades -, e o que se deveria preservar e fortalecer no âmbito da sociedade, da vida cultural e da política. As regiões e suas características são representadas na literatura; por sua vez, essa representação que surge na cabeça do leitor, e vai além, colabora para formar e estilizar a imagem da respectiva região (STÜBEN, 2013, p. 40).

Tal ideia de região, representada no universo ficcional, é delineada através da estrutura narrativa da obra simoniana, a qual está, em consonância com Flávio Loureiro Chaves, “na dependência do ponto de vista de Blau Nunes justamente porque Simões Lopes Neto elaborou a expressão da realidade a partir desta dimensão da *visão ‘com’*, que privilegia o *eu* da personagem central ao atribuir-lhe a faculdade da narração” (1982, p. 225), a qual, não apenas inclui a obra no regionalismo, mas que, ao incorporá-lo, “tenha conseguido dialeticamente ultrapassá-lo para expressar uma *visão de mundo*” (CHAVES, 1982, p. 16). Verifica-se que, ainda assim, os *Contos gauchescos* são

expressão do regional e traduzem uma ideologia regionalista, porque delineiam intencionalmente um espaço físico particularizado dentro duma prosa mimética; mas, sobretudo, porque nele representam um mundo e um código social que se encerram em si mesmos. Se obtivermos uma visão panorâmica, constatar-se-á que na divisão maniqueísta deste mundo social há os “de fora” e os “de dentro”, erguendo uma barreira quase intransponível entre o território privilegiado do pampa e o que está situado além de suas fronteiras, distinguindo o *gaúcho* de todos os outros, inimigos ou forasteiros

3 Conforme Pozanato (2003, p. 152), uma região “é constituída, portanto, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la” e, ao citar Paul Bois, em relação à discussão do que se faz a região, se é o espaço, o tempo ou a história, assevera: “é a história. Se a região se apresenta como um espaço, ela é um espaço definido por uma história diferente da do espaço vizinho e externo. Essa ênfase na história como fator constituinte da região remete para a importância maior dos fatores sociais em confronto com os fatores de ordem física ou da *paisagem*. Mas remete, principalmente, para uma visão sistêmica da regionalização como processo” (idem).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 114-128, Julho 2015.

(CHAVES, 1982, p. 14).

Assim, são as particularidades presentes no texto que o unificam enquanto obra literária regional⁴/regionalista⁵, e que se justifica através da

‘Literarização da região e regionalização de sua literatura’ (e regionalização da região, ou seja, a adaptação da região a ela em uma literatura regionalizada de uma imagem literarizada) frequentemente estão entrecruzadas até o ponto de uma indissolubilidade (JOACHIMSTHALER apud STÜBEN, 2013, p. 40).

Guilhermino César, ao chamar a atenção para a riqueza vocabular presente na obra, aponta que:

Simões Lopes parece ter desenterrado um léxico perdido de há muito no chão da campanha; pôs na boca do peão cousas esquecidas; ressuscitou termos; expressões e modismos do tempo em que as fronteiras do Sul oscilavam dia a dia, conforme a estrela das armas portuguesas ou castelhanas” (1971, p. 329).

Incorporada através da perspectiva do protagonista Blau Nunes – ele conta, segundo seu modo próprio de falar, as histórias e, em consonância com César (1971), acrescenta-se a ideia de que:

Só então a oralidade da fala da região transporta-se de modo natural para a literatura, neutralizando a distância, até então persistente, entre o mundo do narrador e o das personagens. Junto com a linguagem, introduz-se a visão que o homem do campo tem de sua realidade circundante, carregada de elementos lógicos e mágicos, racionais e sagrados, segundo uma experiência mítica característica daqueles que ainda vivem muito próximos da Natureza. [...] [...] o escritor desnuda o modelo idealizado do Regionalismo, não por denunciar seu convencionalismo e artificialidade, mas por recuperar sua origem popular, nômade e guerreira, à época da formação da sociedade sulina, quando o gaúcho podia acreditar-se indomado como a natureza que o cercava (ZILBERMAN, 1985, p. 29).

Esse modo de falar, calcado na oralidade, expressa a aproximação do universo ficcional com a construção da identidade regional, conduzindo o interlocutor em uma jornada no tempo e no espaço, cujo texto é permeado pela linguagem regional, também unificadora para a região, em que a criação deste “novo mundo”, mesmo ao ancorar-se nos elementos locais, deles não depende. Simões Lopes Neto, conforme preconiza Stüben [quando teoriza em relação aos autores de língua alemã], não é apenas testemunha da época, mas é também testemunha do espaço

4 A *Literatura Regional* (em sentido programaticamente referente à região do produtor, escrito com maiúscula!), consoante Joachimsthaler (2009, p. 34), “exige do *regional* (e se necessário também contra ele) a construção de um modelo de cada região, que ou pretende instituir a identidade coletiva para os habitantes dessa região (no caso de antigos expulsos) ou pelo menos expressar uma identidade única, coletiva, pretensa ou realmente já existente (ou ainda com intenção se distanciando criticamente)”, em que essa definição de *Literatura Regional* “interessa-se pelos elementos semânticos formadores de sentido, que produzem uma consciência regional esteticamente comunicativa em si mesma”.

5 A obra de Simões Lopes Neto, em discussão entre teóricos, viria a se caracterizar como regional e não regionalista. Para Candido (1964), o humano cederia lugar ao pitoresco no regionalismo, sendo o homem peça da paisagem. A mesma concepção de regionalismo é exposta por Zilberman (1982), em que uma obra condensaria a supremacia do meio sobre o indivíduo, sendo este produto do espaço. Pensando-se em *Contos gauchescos* (1912), comparativamente com outras obras tidas como regionalistas, aqueles transcendem o “âmbito forçosamente restrito ao regionalismo” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 218), posto que não há primazia da região sobre o homem, conquanto os “causos” teriam cunho regional, devido ao substrato humano presente no texto. Na dissertação de Geneviève Faé, intitulada *A mulher em Simões Lopes Neto e em Jorge Luis Borges: uma ausência presente?* (PPGLET – UCS, 2011), apresenta-se uma argumentação e discussão muito pertinente acerca da classificação da obra de Simões Lopes Neto em regional ou regionalista (vide Referências).

(2013, p. 41) e das peculiaridades linguísticas:

Cuê-pucha!... É bicho mau, o homem! (“O boi velho”, p. 47)

Veja vancê; sempre a estrangeirada, especulando cousas de que a gente nem fazia caso...

Eguada xucra, potrada orelhana, isso, era imundície, por esses campos de Deus; miles e miles!... (“Correr eguada”, p. 51)

Não sei si era inveja, ou intrigas ou queixas ou ganas que alguns lhe tinham. As cousas foram-se parando embrulhadas na tal assembléa e uma feita, não sei por que chicos pleitos o general e o coronel Onofre Pires tiveram um desaguisado; o general deu as costas, num pouco caso e o coronel saiu, num rompante, batendo forte os saltos dos botins. (“Duelo de farrapos”, p. 100).

Na concepção de Joachimsthaler, a “região” (também concebida como “pátria”) (2009, p. 30-31) vem a ser um espaço cultural para aqueles que nela nasceram ou que para ela se dirigiram,

por meio da consciência de sua particularidade, por meio do desenvolvimento do acúmulo cultural casual num sistema de (auto-)criação, num ‘espaço significativo’, num modo de expressão – tratado e elaborado de forma linguística, artística e/ou jurídica – de uma existência situada espacialmente.

Na obra em questão, estabelece-se o tipo regional, peculiar, na figura de Blau Nunes:

E, do trotar sobre tantíssimos rumos: das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; dos ranchos em que cantou, dos povoados que atravessou; das coisas que ele compreendia e das que eram-lhe vedadas ao singelo entendimento; do pêlo-a-pêlo com os homens, das erosões da morte e das eclosões da vida entre o Blau – moço militar – e o Blau – velho, paisano –, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações – casos, dizia –, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca. [...]

Patrício, escuta-o. (LOPES NETO, 2002, p. 16) .

O espaço cultural presente em *Contos gauchescos*, não concebido de forma especular, pode ser tido como o pampa gaúcho, espaço significativo para o desenrolar da narrativa e das vivências das personagens, cujas reflexões giram em torno do ser humano. Esse espaço/região, por sua vez, ainda em conformidade com Joachimsthaler (2009), pode ser dividido, conceitualmente, em “região” político-jurídica – “muitas vezes marcada por ‘engajamentos identitários’ manipuladores” -, e em uma região cultural-literária, por outro lado e embaixo. Na verdade, ambas complementam-se e imbricam-se como instrumento de fomento à criação do mito do gaúcho, visto que ele, não sendo apenas mero produto do meio, identifica-se com o espaço ocupado, transforma-o, vive-o e nele se estabelece, posto que:

A condensação do espaço cultural num espaço significativo [...] pressupõe, (pelo menos) um sujeito semantizador, que atribui à região uma particularidade como seu sentido. Este sentido constrói identidade, lealdade, proteção e pertencimento, garante e une, prende e protege. Ele consolida mitos regionais (muitas vezes presos a tipos de identificação carregados simbolicamente), estereótipos próprios, mas também ritos e hábitos, particularidades linguísticas e modos de comportamento formadores de hábitos (modos essenciais formados pela corporeidade e formas de tempo livre, até a forma de processos de reação a gestos e feições reagentes à psique e ao espírito) no sujeito e empresta estabilidade ao seu estar presente no local correto” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 31).

Apresenta-se como “sujeito semantizador” de todos os preceitos a figura do narrador/personagem Blau Nunes, o qual estabelece o núcleo da narração, permitindo a formulação de um mito de origem através de um passado concebido como comum à determinada comunidade, alian-

do-se à ideia de coletividade:

A memória é certamente uma memória coletiva que restabelece o tempo histórico e, assim, os acontecimentos decisivos que traçam a crônica de uma determinada região, o pampa. Mas também é a recordação da experiência individual, a recuperação autobiográfica que justamente seleciona e interpreta tais episódios, oferecendo-nos urna versão peculiar, banhada na subjetividade. Ora, tudo o que sabemos nos é dado exclusivamente através da perspectiva de Blau Nunes, constituído em narrador privilegiado de todos os *casos*. Assim, não há por onde dissociar as duas coisas, memória e recordação, ambas estão fundidas na elocução em primeira pessoa e relativizam pertinentemente uma à outra (CHAVES, 1994, s.p.).

A pátria gaúcha [o pampa] é simbolicamente o espaço que aglutina os relatos em torno de acontecimentos na Região da Campanha nos fins do século XIX, na qual, em conformidade com Chaves (1994, p. 224), não é mais importante o lugar, mas o “sinal” que o reveste de significação particular e permite nomeá-lo. A “Pátria”, como assevera Joachimsthaler,

significa para o “homem inevitavelmente territorial” o prender-se nesta particularidade inerente a ele juntamente com o seu próximo. Ele participa, antes de mais nada, desta particularidade pelo fato de que também ele a representa na sua vida. Ele se torna, assim, elemento visível da ação cultural da espacialidade coletiva maior, num caso de sorte (historicamente incomum) em que (co-) autor e obra são um só. Contanto que ele possa pelo menos pertencer (2009, p. 31-31).

A própria caracterização e apresentação do narrador/personagem, feita no “Prefácio” de *Contos gauchescos* pelo interlocutor, explicita o tipo gauchesco da narrativa que dá verossimilhança aos casos contados, especialmente por ter participado da história do Rio Grande, em que é abordada uma sociedade repleta de mitos e idealizações:

E, por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquisto tapejara Blau Nunes, desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de forriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré. (LOPES NETO, 2002, p. 16)

Assim, utilizando-se da descrição do meio geográfico, da linguagem coloquial e do uso de características inerentes aos hábitos e costumes, ao calcar-se na tradição, a premissa ideológica presente nos contos diz respeito à manifestação de um sentimento de manutenção dos preceitos contrários a qualquer abertura para o progresso, para o exterior ou, ainda, para os antigos padrões de conduta (CHAVES, 1982, p. 15) e, contados pelo envelhecido vaqueano⁶ Blau Nunes [“Querido digno velho! Saudoso Blau!”], faz-se a manutenção da tradição.

Nos *Contos gauchescos* são narradas, mais especificamente, as aventuras de peões, soldados, estancieiros, e enfatizada a bravura, a lealdade e os aspectos particulares do ser e viver gauchescos, através do ponto de vista do personagem/narrador e que comporta, por sua vez, a trajetória dessa mesma personagem, e acabam por tipificar a *raça gaúcha*. Tem-se a preservação e enaltecimento do passado heroico, gerado pela tradição – em conformidade com Chaves, “em parte

6 Pessoa que conhece perfeitamente os caminhos e atalhos de uma região, podendo servir de guia aos que precisam percorrê-la. Pessoa que tem prática, habilidade, destreza, para qualquer trabalho ou arte. Tapejara (Extraído do *Minidicionário Guasca*, Zeno e Rui Cardoso Nunes).

histórica, em parte literária” (1982, p. 15) – e que corrobora a concepção de uma raça máscula, viril e em contraste com o elemento externo, isto é, a figura do gaúcho tradicional: o herói de múltiplas guerras. O regional vem a ser definido em contraposição ao nacional, ao estrangeiro, através de uma identidade percebida enquanto gauchesca em uma rede de relações que se estabelece no curso da obra de Simões Lopes Neto.

Delineiam-se, por conseguinte, questões inerentes às particularidades da obra, em que:

É necessário, pois, reconhecer nos *Contos gauchescos* [...] uma característica documentária que vai da linguagem dialetal aí incorporada até a fixação de um código ético específico, passando pelo registro histórico e a fotografia duma tipologia social. Tudo isto concorre para a definição do texto dentro do regionalismo. Tal era a tendência predominante não só no Rio Grande do Sul, mas em grande parte da literatura brasileira neste período (CHAVES, 1994, s.p.).

Se são reconhecidas tais particularidades na obra, “chamar-se-á pois regionalismo aquela representação do regional que obedece a um programa, a uma vontade de fazer, a um projeto elaborado segundo as convenções e a ideologia do que se pode denominar um movimento literário”. Em contrapartida, “o critério de regionalidade deve pois abarcar tudo aquilo que traz a marca do regional como uma forma do particular. [...] a regionalidade está na representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional” (POZENATO, 1974, p. 20) e, como consequência, tem-se a identificação e descrição de “todas as relações do fato literário com uma dada região”, cujo conceito refere-se à regionalidade, conforme José Clemente Pozenato (2003, p. 155) explica.

Ao regionalismo, por sua vez, “pode ser identificado como espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade”. São as idiosincrasias que compõem o universo ficcional de *Contos gauchescos*, “que não é senão uma jornada pelo interior do Rio Grande do Sul durante a qual Blau Nunes, velho peão de estância e guerreiro vindo das guerras ‘do tempo do Oribe’, assinala os lugares e rememora *casos* para proveito de seu jovem companheiro e interlocutor?” (CHAVES, 1982, p. 70).

Em relação à obra, ainda no que concerne à concepção de regionalismo, Flávio Loureiro Chaves elucida:

Por um lado o relato do vaqueano logra dinamizar paisagens, registros folclóricos, crônicas históricas (isto é, a matéria morta do regionalismo) ao integrá-los no universo da experiência individual. Por outro lado, confere uma impressionante unidade ao conjunto dos episódios, estendendo entre todos uma espécie de fio subterrâneo. Tanto podemos ler as aventuras de Blau Nunes, enquanto episódios autônomos, como podemos lê-los também à maneira de um romance psicológico - a revelação do homem que recorda e, ao fazê-lo, ingressa numa solitária epopéia em busca da própria identidade (CHAVES, 1994, s.p.).

Para Rafael José dos Santos (2009, p. 3), o *regional* caracteriza-se como um “elemento significativo da representação de identidade”, o qual é “construído como traço distintivo do local, apropriando-se e reelaborando significantes que podem incluir da paisagem às práticas lingüísticas, da culinária à religiosidade e à origem comum”. Em *Contos gauchescos*, além dos elementos mencionados, apresenta-se a solidificação do mito do gaúcho, que recai, para Santos (2009),

no sentido de uma “cultura *regional*”⁷ fundamentada na associação mecânica entre, de um lado, um conjunto de valores, estilos-de-vida, práticas sociais, modos de fazer, saberes e artefatos culturais e, de outro, uma determinada territorialidade” (p. 4).

No texto simoniano há elementos que subsidiam e evidenciam uma ideologia laudatória da figura do gaúcho, de forma a estabelecer o mito, especialmente ao contrastá-lo com o elemento estranho ao meio/paisagem e que, de certa forma, delineia-se a concepção da “região como insularidade”, sendo-lhe atribuída uma “centralidade, um caráter irredutível à sua população, que passa a ser interpelada como *povo*”⁸, portadora de uma essência e uma autenticidade” (SANTOS, 2009, p. 4).

Supere-se, como tese, a concepção de “pátria” utilizada pelos gaúchos para caracterizar o torrão natal. Enquanto para Mecklenburg (2013, p. 174), *Heimat* (Terra natal) é entendida como origem territorial de indivíduos ou grupos e pode ser compreendida como *pátria* (*Vaterland*), conceitualmente relacionadas, para Schumann (2013, p. 238-239), existe a diferenciação entre os termos, em que *terra natal* significa um espaço pequeno, orientando-se contra os nivelamentos nacionais - “O territorial, o particular, expressa: com o regional pretende-se dizer *terra natal*” -, a palavra *pátria* “é usada com referência a *grandes* estruturas políticas, como a nação [...]; e *terra natal* é aplicada quando falamos sobre a nossa própria conexão regional”. Embora intercambiáveis para Mecklenburg (2013), parece-nos que a diferenciação de Schumann (2013) cabe à análise de *Contos gauchescos*, uma vez que *terra natal*, para o autor, é um fenômeno literário [referindo-se à realidade alemã e aqui também é cabível] e é porque, também, no texto simoniano, através da “construção de comportamentos ligados ao regional” (SCHUMANN, 2013, p. 241-242), apresenta-se como um processo que

vivifica essas paisagens com pessoas, com uma população – somente o convívio possibilita uma inserção no conceito *terra natal*. Dado que o aspecto natural, topográfico, é representado como imutável (e ao mesmo tempo tipificado: montanhas, mar, florestas – [no caso de *Contos gauchescos*, o pampa gaúcho]), o tipo étnico, da mesma forma, é imutável. A ênfase de tais harmonias nos textos literários proporciona, em relação ao público, uma garantia de estabilidade (social), uma vida erguida pela natureza e a segurança do *próprio*, que é inconfundível.

Mas esse sentimento de unificação de um povo, expresso em sua *terra natal* [o pampa gaúcho], através e ao longo da narrativa, também traz consigo uma outra ideologia, mesmo que seja proposta intrinsecamente uma “consciência regional”, a qual tem cunho segregador e não totalizante:

Entretanto, apesar do sentimento de totalidade propalado na ‘Apresentação’, no sentido de procurar abranger a diversidade natural e cultural do Rio Grande do Sul, Simões Lopes Neto restringe seus contos unicamente ao mundo da Campanha, como se o passado e o presente gaúchos fossem formados apenas pelo universo simbólico daquela região. Os eventos narrados, protagonizados ou testemunhados por Blau Nunes desenrolam-se na área geográfica dos campos sulinos, onde se desenvolveu a atividade pecuária” (ARENDE, 2010, p. 188).

Desse ponto de vista, a tematização, como proposta por Schumann (2013), “do cotidiano rural

7 Consoante Rafael José dos Santos, uma cultura “não se circunscreve ou se insere em uma região: ela a *escreve*, parafraseando Geertz, e os fios da teia da cultura são tecidos a partir de relações sociais” (2009, p. 14).

8 Em *Contos gauchescos*, como o povo gaúcho em sua totalidade.

e de certos códigos de moral, como lealdade, simplicidade, honestidade, etc.”, mesmo que vise à integração, coloca-se como fator de segregação, pois

tais representações de valor não passam somente por situações econômicas e jurídicas constituídas de regiões específicas, pois elas também agem como posições pré e extrapolíticas: um conhecimento constante, seja de cunho civil, camponês ou proletário, e suas formações de grupos ou partidos resultantes podem ser reprimidos em favor de um conjunto superior de valores, que se estende por todos os participantes da respectiva pequena sociedade. A integração do conceito *terra natal* a concepções morais coletivas serve também, dessa forma, para um nivelamento das potenciais tensões sociais (SCHUMANN, 2013, p. 246).

Se a obra de Lopes Neto, *Contos gauchescos*, inova ao dar voz ao vaqueano Blau Nunes, ao tipo popular, ela também é excludente, visto que o estrangeiro, o nacional e a mulher têm papéis “menores” na narrativa e, geralmente, são os motivos dos conflitos nos contos. Assim, para Arendt,

tal postura remete ao requerimento de uma identidade exclusiva e hegemônica – a campeira – para todos os habitantes gaúchos, numa mostra clara de que todos devem se conectar umbilicalmente àquela região do estado que, por seu passado supostamente heróico, reivindica para si o direito de síntese da gauchidade” (ARENDRT, 2010, p. 188).

Na mesma linha, podem-se destacar as considerações de Regina Zilberman (1985, p. 27), no que concerne à obra: “[...] enquanto vigora a perspectiva autonomista e federalista no Rio Grande do Sul, vigora também o Regionalismo. Este, por sua vez, assume traços peculiares perante seus co-irmãos brasileiros, ao seguidamente apresentar o gaúcho como superior aos outros tipos humanos”: como o estrangeiro e o castelhano (“Deve um queijo”); o ilhéu (“Melancia - coco verde”); o brasileiro não rio-grandense, como o homem refinado e urbano (“Chasque do Imperador”).

A esses tipos humanos concebidos como menores em relação à superioridade do gaúcho homem, propõe-se que seja acrescentada a representação da figura feminina. Dos dezenove contos, a mulher aparece em oito deles, estando no centro da narrativa (como em “O negro Bonifácio” e “No manatial”) ou, mais substancialmente, no papel de coadjuvante (“Os cabelos da china”, “Melancia coco verde”, “Contrabandista”, “Jogo do osso”, “Duelo de farrapos” e “Penar de velhos”), em que em alguns deles as personagens têm nome e, em outros, apenas a sua caracterização. A voz narrativa estabelece que “ao localizar os seus casos num passado distante, mas pleno de heroísmo, valentia e honradez, Blau Nunes, na verdade, sacraliza esse tempo como um mito unitário e, assim fazendo, trai uma postura romântica simultaneamente nostálgica e idealizadora” (BITTENCOURT, 1999, p. 26).

À explanação de Bittencourt (1999) faz-se uma ressalva: não é traída a postura romântica, mas antes é possível conceber que tal posicionamento seja, em realidade, trazido à tona na narrativa, pois a visão masculina do narrador/personagem, ao prestar seus testemunhos ao interlocutor/escriva que, em conformidade com Chaves, imprime ao texto “o motivo da *viagem* servindo para deflagrar no espaço da memória a atualização do passado, assegurando assim a relativa unidade da seqüência episódica” (1982, p. 102). Sendo o ponto de vista primordialmente masculino, a concepção da mulher enquanto personagem ficcional [e por que não dizer real?], não é renovada ou inovada de todo. Ao interlocutor/escriva e, mais atualmente, ao leitor, cabem a tarefa de interpretação da trama e a visão, então, exposta acerca da figura feminina.

Ainda em relação à abordagem das figuras ficcionais em *Contos gauchescos*, embora não sejam “os donos do poder (proprietários de terras e chefes militares) que recebem a aura heróica, mas sim o simples peão, detentor dos atributos de valentia e honradez, e capaz de perceber a fraqueza dos grandes”, é relativizada a visão do vencedor, pois “é a sua história (de um simples peão) que é narrada como parte integrante da história do Rio Grande do Sul, dando-lhe a densidade e a dignidade que não possuía quando considerado apenas ‘bucha de canhão’ ou ‘trabalhador servil’, dentro da perspectiva ideológica tradicional” (BITTENCOURT, 1999, p. 27). Mesmo procedente à inversão da visão do vencedor para a do peão pobre, na obra simoniana é possível deparar-se com a manutenção da visão masculina dicotômica em relação à mulher: o anjo ou o demônio, que se comporta, age ou reage (ou não), dentro do grupo no universo ficcional.

Historicamente, em uma perspectiva de resgate da tradição literária e do cânone, Regina Zilberman expõe o fato de que dentro da ficção (assim como na vida em sociedade), no Rio Grande do Sul:

sem qualquer legitimidade e reconhecimento social, mesmo entre as classes dominantes, a mulher não tinha na literatura nenhum aliado. Não era personagem interessante, não se registrando, dentre os ficcionistas do século XIX, qualquer figura feminina de destaque: ou são pálidas amadas dos heróis, filhas ou irmãs de grandes médicos ou proprietários rurais em época de casar, ou são elementos colaterais da trama, de caracterização epidérmica e participação ocasional. (ZILBERMAN, 1985, p. 77)

Tal tradição literária corroborou o apagamento da mulher ou, quiçá, atribuiu-lhe um mero papel que, subalterno, a caracterizasse como elemento menor:

[...] embora os poetas mencionem amores e abandonos, solidão e ânsia de morte, decorrente da desilusão afetiva, está ausente, por sublimado, o erotismo feminino. A paixão, se existe, dá-se num ambiente descarnado, em que as imagens neutralizam o desejo. Este se apresentará na ficção de um autor, e regionalista: João Simões Lopes Neto.

Com efeito, é ele quem sugere, num conto como “O negro Bonifácio” (dos *Contos gauchescos*, 19120, a manifestação da paixão feminina, que, contrariada, pode motivar a mutilação do parceiro. [...])” (ZILBERMAN, 1985, p. 79).

De significado afetivo e enfático, a *terra natal* vem a reivindicar um modelo integrativo, o qual “serve para o desenvolvimento dos mitos originais: vida em comunidade, simples e geralmente rural, que é definida através de uma harmonia entre o entorno e o amparo de influências externas” (SCHUMANN, 2013, p. 249). É possível perceber a busca por uma uniformização para essa construção, também social e identitária, e a perpetuação, mesmo que parcialmente, das tradições. Simões Lopes Neto inova, sem sombra de dúvidas, o que a tradição regionalista propunha (e propõe), contudo, deve-se questionar essa função do discurso literário regional, enquanto forma de manutenção da ideologia patriarcal.

Em relação a conceitos tradicionais, o “sistema de gênero de nossa sociedade e a forma como este influencia e determina a identidade dos sujeitos sociais de acordo com o sexo” (SCHNEIDER, 2000, p. 119), por sua vez, também se faz presente na obra simoniana, no universo ficcional dos *Contos gauchescos*, de modo que, mais especificamente,

o sistema de gênero é um sistema de representação que caracteriza e dá significado ao sujeito dentro da teia social. Um dos aspectos problemáticos das organizações de gênero do sistema patriarcal reside em sua organização assimétrica. O sujeito

masculino é sempre definido a partir de uma posição central, de maneira mais positiva e independente do que o feminino. Essa relação desequilibrada é resultado de uma visão filosófica de opostos absolutos, onde o masculino é tomado como paradigma da existência humana. O que não é masculino (ou seja, o feminino) existe apenas em relação a ele, devendo assumir posições marginais, o *status* do Outro (SCHNEIDER, 2000, p. 119-120).

A partir da constatação de que o feminino estabelece-se a partir do masculino, propriamente na visão e concepção masculinas do feminino, este ensaio, detém-se no conto intitulado “O negro Bonifácio”, cuja personagem principal, embora o título referencie um nome masculino, recaia na figura de Tudinha, cuja situação proposta é a de vingança por parte da protagonista, culminando num ato de extrema violência.

Quem apresenta as personagens e tece comentários acerca das mesmas é o fio condutor de todos os contos: Blau Nunes. No conto, a narração é feita em 3ª pessoa, e o narrador dirige-se a um hipotético interlocutor, de tanto em tanto, com a expressão ‘escuite’. A partir da visão da voz narrativa masculina, é feita a descrição pormenorizada de Tudinha, a “chinoca mais candogueira” daqueles pagos, assim como também é descrito o negro Bonifácio. E é esse olhar (e julgamento), o ponto de vista de Blau Nunes, que vem a caracterizar tanto a personagem feminina, quanto a masculina:

... Si o negro era maleva? Cruz! Era um condenado! ...mas, taura, isso era também! Quando houve a carreira grande, do picaço do major Terêncio e o tordilho do Nadico (filho do Antunes gordo, um que era rengo), quando houve a carreira, digo, foi que o negro mostrou mesmo pra o que prestava...; mas foi caipora.

Escuite.

A Tudinha era a chinoca mais candongueira que havia por aqueles pagos. Um cajetilha da cidade duma vez que a viu botou-lhe uns versos mui lindos – pro caso – que tinha um que dizia que ela era uma

“..... chinoca airosa,

Lindaça como o sol, fresca como uma rosa!...” (LOPES NETO, 2002, p. 23).

Logo, constata-se que, no plano descritivo, assim como também no simbólico, como via de regra, a vida das mulheres reduz-se a “ser objeto da representação masculina, e não sujeitos do processo representativo: e as mulheres tradicionalmente defrontaram-se com representações do feminino construídas a partir do olhar masculino” (SCHNEIDER, 2000, p. 120); essa visão é promotora da manutenção do mito patriarcal, em que se instaura, regionalmente, a figura de um tipo feminino em contraste com o masculino:

Conforme Chaves (1982, p. 105),

o título é quase uma armadilha, um engano intencional: o eixo deste conto não é o negro, nem qualquer dos seus antagonistas, porque a verdadeira personagem é uma mulher; ela gera os acontecimentos; sobre ela se volta desde o início, a observação do narrador. Se não o repararmos é porque justamente o texto equilibra dois níveis – o episódico aparente e o psicológico, reservado a uma de suas personagens e, até certa altura, imbricado em detalhes e palavras cujo significado pleno não se traduz de imediato.

Da personagem feminina conhece-se quase tudo, o interior e o exterior, enquanto das personagens masculinas apenas a aparência exterior fica mais evidente. Tudinha é a perdição, figura de desejo, inclusive do elemento “de fora”, e motivo de versos. A caracterização como “chinoca”, entendendo-se ao mesmo tempo, e dubiamente, como uma caboclinha ou como uma mulher

de vida fácil, e como “candongueira”, comparando-a ao animal arredio e “manhoso que foge com a cabeça, quando se quer por-lhe o freio, o bucal ou tosá-lo” (CARDOSO NUNES, 1994, p. 34), insinua a composição de uma personagem artilosa e de comportamento animalesco, como se comprova no seguinte trecho do “causo”: “E o sujeito quis retouçar, porém ela negou-lhe o estribo, porque já trazia mais de quatro pelo beicho, que eram dali, da querência, e aquele tal dos versos era teatino...” (LOPES NETO, 2002, p. 23). Verifica-se, aqui, também, a rejeição ao estrangeiro – o “teatino” – que, não pertencente à *terra natal*, tampouco se qualifica ou se enquadra nos padrões, nem do espaço, nem do círculo social.

E a descrição da personagem, no início da narrativa, dá contorno ao tipo feminino idealizado e, ao mesmo tempo, coberto por uma aura de mistério, de dubiedade e indefinição:

Alta e delgada, parecia assim um jerivá ainda novinho, quando balança a copa verde tocada de leve por um vento pouco, da tarde. Tinha os pés pequenos e as mãos mui bem torneadas; cabelo cacheado, as sobrancelhas finas, nariz alinhado.
Mas o rebenqueador, o rebenqueador... eram os olhos!...
Os olhos da Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustado: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo... ouvindo mais, que vendo...
Face cor de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam de ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju...
E apesar de arisca, era foliona e embuçalava um cristão, pelo só falar, tão cativo...
(LOPES NETO, 2002, p. 23-24).

A protagonista e a mãe, sia Fermina (“ainda fazia um fachadão”), foram às carreiras. Também foram os quatro namorados de Tudinha, sendo um deles o Nadico (“o mais de todos”) e “sem ninguém mais esperar, também apareceu o negro Bonifácio. É assim que o diabo as arma...”:

O negro não vinha por ela, não; antes mais por farrear, jogar e beber: ele era um perdaço pela cachaça e pelo truco e pela taba.
E bem montado, vinha, num bagual lobuno rabicano, de machinhos altos, peito de pomba e orelhas finas, de tesoura; mui bem tosado a meio cogotilho, e de cola atada, em três tranças, bem alto, onde canta o galo!...
Ena garupa, mui refestelada, trazia uma chirua, com ar de querendona...
Eta! Negro pachola! (LOPES NETO, 2002, p. 24)

O negro, por sua vez, que já viera acompanhado, provoca novamente Tudinha jogando nas carreiras contra o cavalo do Nadico:

- i. Ora bem; depois de se mostrar um pouco, o negro apeou a chirua e já meio entropigaitado começou a pastorejar a Tudinha... e tirando-se dos seus cuidados encostou o cavalo rente no dela e aí no mais, sem um – Deus te salve! – sacudiu-lhe um envite para uma paradita na carreira grande. A piguancha relanceou os seus olhos de veado assustado e não se deu por achada; ele repetiu o convite da aposta e ela então – depois explicou – de puro medo aceitou, devendo ganhar uma libra de doces, si ganhasse o tordilho. O tordilho era o do Nadico.
- ii. Ficou fechado o trato. (LOPES NETO, 2002, p. 25)

Segundo Chaves (1982, p. 106), toda a tensão do relato,

9 Conforme o *Minidicionário guasca*, teatino “aplica-se à pessoa que anda fora de sua terra, longe de sua querência, como animal sem dono”. (CARDOSO NUNES, 1994, p. 147).

essa intuição transmitida ao leitor de que alguma coisa represada pode estourar a qualquer momento, deriva exclusivamente da caracterização da personagem feminina, reside nos olhares que se cruzam e desviam, na reiteração contraditória – “olhos de veado assustado” ou “olhos como pra gente que já os conhecesse?” –, reside também no riso cortado em meio, na impossibilidade de determinar logicamente uma qualidade imponderável que só pode, enfim, ser expressa por via metafórica: ‘Mas o rebenqueador, o rebenqueador... eram os olhos!... Emaranhando-se já pela falsa pista do título, adquirindo a verdadeira dimensão neste precário equilíbrio dos olhares tímidos que se transformam em açoites, das palavras que pressentidas não chegam a ser ditas, o discurso converge para uma só personagem, seu núcleo está ancorado na enigmática ambigüidade da mulher por quem os machos se estraçalham.

Aceita a aposta, “ganhou, de fiador, o do Nadico, o tordilho”, e Tudinha, ao boliche, “lá foi, de charola”. Também vai o negro Bonifácio, para pagar a “morocha”, pois se “havia perdido, pagava”: “A morocha parou em meio um riso que estava rindo e firmou nele uns olhos atravessados, esquisitos, olhos como pra gente que já os conhecesse... e como sentiu que o caso estava malparado, para evitar o desaguisado”, disse para entregar à sua Fermina o lenço de sequilhos. Enraivecido, estende-lhe novamente o braço, “oferecendo o atado dos doces”. Inicia a confusão: Nadico retira-lhe a trouxinha da mão e a usa para bater na cara do negro Bonifácio. Envolvem-se na “peleia” os outros namorados de Tudinha, uma vez que todos tinham contas a ajustar com “aquele tição atrevido”. Junta-se à confusão sua Fermina, que jogou água quente no negro e este, depois de urrar, atravessou-a com o facão. Ao mesmo tempo, um bolaço atirado por um homem acertou a cabeça do negro, que caiu. Tudinha, que não chorava mais pelo Nadico morto e pela mãe Fermina, que estava estrebuchando, com muita raiva, saltou sobre Bonifácio, tirou-lhe o facão e vazou os olhos dele. Depois, cravou o facão debaixo da bexiga “- e uma, duas, dez, vinte, cinqüenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer reduzir a miangos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!...” (LOPES NETO, 2002, p. 28).

Concluído o massacre, Blau Nunes retoma a palavra e, então, é apresentado o verdadeiro motivo – “uma razão lógica”, conforme Flávio Loureiro Chaves – como explicação aos episódios sucedidos, “explicação que ele próprio obteve muito depois, investigando e reconstituindo o passado” (CHAVES, 1982, p. 106), e que se resume em um único parágrafo:

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fora o primeiro a... a amanonsear a Tudinha; que ao depois tomara novos amores com outra fulana, uma piguancha de cara chata, beíquada; e que naquele dia, para se mostrar, trouxera na garupa a novata, às carreiras, só de pirraça, para encanzinar, para tourear a Tudinha, que bem viu, e que apesar dos arrastados de asa daquela moçada e sobretudo do Nadico, que já a convidara para se acolherar com ele, sentira-se picada, agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem... por isso é que ela ficou como cobra que perdeu o veneno. (LOPES NETO, 2002, p. 28).

É possível apreender da história um vínculo entre a mulher [Tudinha] e o desequilíbrio mental, um estado de loucura temporária, de forma que ela se configura como uma desajustada, a fim de se adaptar ao meio. Não se esperaria de uma representante do sexo feminino tamanha brutalidade, mas que se explica por ter uma

identidade menos definida, mais fluida, em mulheres não deveria, como tradicionalmente acontece, ser imediatamente taxada de patológica, já que, em muitos casos, essa fluidez pode indicar uma forma de preservação psicológica da mulher dentro de uma sociedade patriarcal (SCHNEIDER, 2000, p. 122).

Posto que a identificação da mulher ocorre através do vínculo materno e oscila com o desejo de posse do *status* social paterno, a flutuação identitária é justificada.

A temática verdadeira do conto, consoante apontamentos de Flávio Loureiro Chaves, é a *mulher rabiosa*, “incognoscível e indomável”, a qual não se situa apenas como “foco gerador da violência e da desmedida dos machos (o negro e todos os seus antagonistas); ela também surge como a causa das dúvidas, dos silêncios, das reticências, isto é, da área problemática que Blau Nunes não sabe resolver” (1982, p. 109), logo ela é intuída como um animal selvagem. Como não obedece aos códigos de feminilidade vigentes, no que diz respeito ao seu comportamento, a personagem Tudinha sofre esse processo de animalização, de desvario, de descontrole sobre suas emoções quando chega à situação limite. Tal comportamento, em uma situação real, e sendo possível sua transposição ao ficcional, pode ser explicado por Schneider: “Através do que é definido como seu ‘desequilíbrio’, as mulheres podem, por conseguinte, desconstruir conceitos de feminilidade pertencentes a um sistema de gênero opressor” (SCHNEIDER, 2000, p. 124).

O mundo do vaqueano é o da ação, compreendendo-se aquilo que pode ser “domado, toureado, dominado e possuído. O ato da castração, praticado pela mulher, torna-se aqui o requinte da violência devastadora, mas adquire também o sentido simbólico da ruptura, da mutilação definitiva, da separação intransponível, eliminando toda hipótese de união dos contrários” (CHAVES, 1982, p. 109-110). Poder-se-ia ir além e dizer que a mulher toma para si o lugar do homem no universo ficcional, o papel dele enquanto sujeito agente e capaz de subverter o sistema dominante.

Embora as incertezas de Blau Nunes e suas hesitações em relação às razões da protagonista revelem a visão masculina, talvez essa percepção não estivesse pronta para lidar com os revéses em relação à imagem feminina estigmatizada, uma vez que essa *visão de mundo* é a do vaqueano:

Até hoje me intriga, isto: como uma morena, tão linda, entregou-se a um negro, tão feio?...

Seria de medo, por ele ser mau?... Seria por bobice de inocente?... Por ele ser forçado e ela, franzina?... Seria por...

Que, de qualquer forma ela vingou-se, isso, vingou-se...; mas o resto que ela faz no corpo do negro? Foi como um perdão pedido ao Nadico ou um despique tomado da outra, da piguancha beijuda?

Ah! Mulheres!...

Estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho... (LOPES NETO, 2002, p. 28).

Finda-se por questionar: a figura feminina, quando não compreendida, recai sobre a concepção de serem as mulheres todas as mesmas? Se ao narrador/personagem foi dado o poder de idealizar o feminino, a partir da observação dum caso particular, tem-se a “aquisição de uma determinada noção do feminino, derivada da personagem que, se foi individuada no curso do relato, volta a ser generalizada agora: *bicho caborteiro*” (CHAVES, 1982, p. 110). Mais do que uma visão particular, através da literatura, os tipos – o gaúcho, o nordestino, o estrangeiro, a mulher – são instaurados.

Ainda no que diz respeito ao arquétipo feminino, em “O negro Bonifácio”, é Tudinha quem decide seu destino e toma para si a ação. Segundo Chaves, sob o ponto de vista sociológico, ela é a contradição do mundo social que transparece e, “a sociedade machista, patriarcal e conservadora privilegiou o protótipo masculino, sublimando em princípios e valores éticos aqueles atributos da coragem pessoal, da valentia, da afirmação violenta de masculinidade” e, a mulher,

por ser excluída da esfera da ação, é fetichizada, tornando-se o “limite” do homem: “por isto é inacessível e identificada ao pecado, ao demoníaco; por isto, ainda, centraliza uma área de ‘desequilíbrio’, cuja última consequência é a associação de sua figura com a destruição e a morte” (1982, p. 120). Dessa maneira, na observação do particular regionalizado e sua expressão simbólica, resta à personagem feminina sucumbir; senão, quando subverte, enlouquecer.

Referências

- ARENDRT, João Cláudio. O imaginário social em João Simões Lopes Neto. *Métis: História & Cultura*, Caxias do Sul, v. 2, n. 4, jul./dez. 2003.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: nacional, 1964, p. 31-56.
- CARDOSO NUNES, Zeno e Rui. *Minidicionário guasca*. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1956; 1971
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e Invenção - Ensaios de Literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.
- _____. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- FAÉ, Geneviève. Regionalidade em Simões Lopes Neto: fortuna crítica. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 7, n. 8, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3691/2920>. Acesso em: 01 maio 2014.
- MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: In: ARENDRT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 173-195.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de Ficção: História da Literatura Brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: _____. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.
- RUBERT, Nara Marley Aléssio. Simões Lopes Neto e o nome do Rio Grande do Sul no cenário nacional. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n. 43, dezembro de 2011. p. 333-344. Disponível em: <http://www.google.com.br/?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=0CE-kQFjAF&url=http%3A%2F%2Fseer.ufrgs.br%2Fcadernosdoil%2Farticle%2Fdownload%2F25311%2Fpdf&ei=0RmLU6DGD6rmsATZzoDQDA&usg=AFQjCNG-l1ChribIcp-CcTYKKu-VKQwWMjg&bvm=bv.67720277,d.cWc> Acesso em: 01 maio 2014.
- SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares*, n. 2, jul-dez 2009. Disponível em:
- Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 114-128, Julho 2015.

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/328>. Acesso em: 24 mar. 2014.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, M.; NEIS, I. (Org.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 119-139.

SCHUMANN, Andreas. Tradições estruturais da identidade regional. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 237-254.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, J. C.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 37-73.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha*. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.