

**A HISTÓRIA DA LITERATURA  
COMO PROBLEMA:  
REFLEXÕES SOBRE  
A CRISE PERMANENTE  
NOS ESTUDOS DIACRÔNICOS  
DE LITERATURA**



**ORGANIZAÇÃO:**

**ROBERTO ACÍZELO QUELHA DE SOUZA  
E CONSTANTINO LUZ DE MEDEIROS**

**A história da literatura como problema: reflexões sobre a crise  
permanente nos estudos diacrônicos de literatura**

⋄

**Organização:**

Roberto Acízelo Quelha de Souza  
Constantino Luz de Medeiros

**ABRALIC**

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro  
2018

**ABRALIC**

Associação Brasileira de Literatura Comparada

**Realização: Biênio 2016-2017**

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

**Conselho Editorial Série E-books**

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

**Organização deste volume:**

Roberto Acízelo Quelha de Souza

Constantino Luz de Medeiros

**Coordenação editorial**

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

**Série E-books ABRALIC, 2018**

ISBN: 978-85-86678-07-3

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>



## SUMÁRIO

Prefácio – p. 6

*Roberto Acízelo Quelha de Souza; Constantino Luz de Medeiros*

Ainda sobre o regionalismo – p. 9

*Fernando Cerisara Gil*

Sem prólogo nem epílogo. Notas sobre experimentos de historiografia literária contemporânea – p. 27

*Heidrun Krieger Olinto*

A história da literatura brasileira, de Silvio Romero. Seus intempestivos e úteis equívocos – p. 44

*Joana Muylaert*

A presença de Boccaccio na *Letteratura italiana dele origini*, de Gianfranco Contini – p. 67

*Raphael Salomão Khéde*

Tradução e literatura nacional: um estudo do empreendimento editorial de B. L. Garnier (1870-1880) – p. 85

*Valéria Cristina Bezerra*

A questão da língua no Romantismo e no Modernismo brasileiros – p. 100

*Márcia Regina Jaschke Machado*

Proposições para os estudos diacrônicos de literatura: as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar – p. 115

*Rodrigo Vieira Ávila de Agrela*

Por uma questão de nacionalidade: José de Alencar e Macedo Soares – p. 136

*Juliane de Sousa Elesbão*

A presença do poeta B. nos periódicos cariocas na virada do século XIX para o XX – p. 152

*Isabela Melim Borges*

História da literatura como uma Gaia Ciência – p. 181

*Aline de Almeida Moura*

Perfis da crítica: consolidação de contextos e contextos de consolidação – p. 196

*Márcio Roberto Pereira*

Entre a ficção e a história: elementos góticos em contos e romances de Alexandre Herculano  
– p. 208

*Hugo Lenes Menezes*

A reconfiguração dos discursos sobre a literatura no primeiro romantismo alemão – p. 224

*Constantino Luz de Medeiros*

## **A HISTÓRIA DA LITERATURA COMO PROBLEMA: REFLEXÕES SOBRE A CRISE PERMANENTE NOS ESTUDOS DIACRÔNICOS DE LITERATURA**

Roberto Acízelo Quelha de Souza;  
Constantino Luz de Medeiros (Orgs.)

### **Prefácio**

Desde o surgimento do conceito moderno de história da literatura, no bojo do cosmopolitismo e da conscientização histórica que insuflava os espíritos nas primeiras décadas de 1800, os problemas relacionados à aproximação entre história, teoria e crítica literárias já eram visíveis a muitos estudiosos. August Wilhelm Schlegel, em seus Cursos sobre Literatura Bela e Arte (1801-1804), afirma que a história da literatura pode ser considerada uma ciência porque trata daquilo no qual ocorre um progresso infinito. No entanto, com as diversas ondas de contestação da história a partir da metade do século XX, o discurso histórico, e nele se enquadra igualmente o discurso sobre a história da literatura, passa a ser motivo de desconfiança.

O primeiro ataque ocorrido ainda nas primeiras décadas de 1900 se dava por motivos estéticos, no âmbito da busca pela autonomia das vanguardas modernistas. Após isso, as correntes críticas de filiação aos estudos intrínsecos, como o formalismo russo, o estruturalismo, e a desconfiança pós-estruturalista com as metanarrativas ou narrativas totalizantes, a partir de 1960, tornam o terreno da história da literatura um campo minado de radicalismos e distorções. Nesse ambiente, poucos ousam empenhar-se na defesa da dimensão histórica da literatura, como os estudiosos da estética da recepção. O panorama atual passa pelo surgimento do materialismo cultural nos anos de 1980, o avanço dos estudos culturais, marxistas, feministas, pós-coloniais, nos quais uma das grandes questões que se coloca é a da representação das vozes oprimidas pelo discurso histórico hegemônico.

Diante de tais perspectivas, ainda seria possível falar em crise da

história da literatura, ou os estudos diacrônicos não fazem mais sentido? Se a história deve ser lida a contrapelo, como compreendia Walter Benjamin, ou ainda como constructo social e cultural de um discurso hegemônico, na conceitualização de Foucault, então como compreender e delinear o que foram os discursos literários do passado? Em outras palavras, faz ainda sentido estudar a história da literatura?

Nosso simpósio, denominado “A história da literatura como problema: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura”, foi realizado nos anos de 2016 e 2017, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, no âmbito dos Congressos Internacionais da Abralic. Os textos reunidos neste livro procuram refletir e discutir, entre outras questões, os problemas atuais e históricos concernentes aos estudos sincrônicos e diacrônicos de literatura. As diferentes abordagens e perspectivas para os estudos literários aqui elencados fornecem um quadro abrangente e diversificado sobre a temática proposta pelo simpósio.

Tratando da ausência do conceito de regionalismo na crítica e na história literária no século XIX, o ensaio *Ainda sobre o regionalismo*, de Fernando Cerisara Gil discute as razões para a ausência do conceito, assim como o momento de seu surgimento. A intersecção entre a diacronia e a sincronia nos estudos e teorizações de Hans Robert Jauss é o tema do ensaio *Sem prólogo nem epílogo. Notas sobre experimentos de historiografia literária contemporânea*, da pesquisadora Heidrun Krieger Olinto. Em *A história da literatura brasileira*, de Silvio Romero. *Seus intempestivos e úteis equívocos*, Joana Muylaert reflete sobre o projeto historiográfico literário de Silvio Romero e sua pertinência ainda na atualidade.

O ensaio de Raphael Salomão Khéde intitulado *A presença de Boccaccio na Letteratura italiana dele origini*, de Gianfranco Contini, parte da crítica textual, e da análise linguística para tentar reconstruir a análise realizada pelo filólogo italiano sobre a obra de Giovanni Boccaccio. Já Valéria Cristina Bezerra realiza uma interessante pesquisa e discussão sobre as atividades editoriais de Baptiste-Louis Garnier em *Tradução e literatura nacional: um estudo do empreendimento editorial de B. L. Garnier (1870-1880)*. Apresentando alguns apontamentos sobre o tema da língua no Romantismo e no

Modernismo, em *A questão da língua no Romantismo e no Modernismo brasileiros*, Márcia Regina Jaschke Machado discute como a questão da língua, embora intensamente debatida no século XIX, é retomada nas duas primeiras décadas do século XX.

Fundamentado nas teorias do primeiro romantismo alemão, a contribuição de Rodrigo Vieira Ávila de Agrela, em *Proposições para os estudos diacrônicos de literatura: as Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar, elabora um conjunto de proposições acerca das reflexões de José de Alencar sobre a poesia moderna brasileira. Ainda sobre José de Alencar, destacando o papel do escritor como homem de letras ao lado de Macedo Soares, em *Por uma questão de nacionalidade: José de Alencar e Macedo Soares*, Juliane de Sousa Elesbão enfatiza a importância desses críticos no século XIX.

Com o propósito de lançar um olhar sobre a recepção crítica da obra do poeta Bernardino da Costa Lopes, em *A presença do poeta B. nos periódicos cariocas na virada do século XIX para o XX*, Isabela Melim Borges reflete sobre as possíveis razões para pouca visibilidade do poeta nos periódicos da época. Demonstrando a importância da aproximação recíproca entre razão e emoção, a pesquisadora Aline de Almeida Moura discute os aspectos afetivos e cognitivos envolvidos no contato com sistemas literários e culturais em *História da literatura como uma Gaia Ciência*. O tema do perfil literário como ponto de referência para a autonomia e a identidade literária nacional na produção de Araripe Junior e José Veríssimo é abordado por Márcio Roberto Pereira em *Perfis da crítica: consolidação de contextos e contextos de consolidação*. Por fim, em *A reconfiguração dos discursos sobre a literatura no primeiro romantismo alemão*, Constantino Luz de Medeiros aponta como os discursos da teoria, da crítica e da história da literatura são reconfigurados no primeiro romantismo alemão, abrindo o caminho para a modernidade literária.

## AINDA SOBRE O REGIONALISMO\*

Fernando Cerisara Gil

**RESUMO:** O artigo examina a ausência da noção de regionalismo na crítica e na história literária brasileiras no século XIX, pois, ao contrário do que se entende, o conceito ingressou em nosso circuito crítico, como modo de conceber a literatura brasileira, somente no século XX. Nesse sentido, o ensaio investiga as razões dessa ausência, ainda que já houvesse produção literária que figurasse a vida rural/provincial, como também procura sinalizar o momento limiar do seu surgimento no pensamento literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** regionalismo; literatura regional; crítica; história social.

**ABSTRACT:** The article examines the absence of the notion of regionalism in Brazilian criticism and literary history in the 19<sup>th</sup> century. Because, contrary to what is understood, the concept entered our critical circuit as a way of conceiving Brazilian literature only in the 20<sup>th</sup> century. In this sense, the essay investigates the reasons for this absence, even though there was already a literary production that figured rural / provincial life; but also seeks to signal the threshold moment of its emergence in literary thought.

**KEYWORDS:** regionalism; regional literature; criticism; social history.

O conceito de regionalismo é tão forte e prevalecente nos estudos de literatura brasileira que não soa estranho pensar que “o termo regionalismo, cunhado no século XIX para caracterizar a literatura produzida fora do Rio de Janeiro, nas províncias, sobreviveu ao tempo”<sup>1</sup>. Tal formulação aparenta ter total pertinência se considerarmos a existência, ao longo do século XIX, de obras como *Ermitão de Muquém* e *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães; *Til*, *O sertanejo*, *O gaúcho* e *Tronco do ipê*, de José de Alencar; *O vaqueiro*, de Apolinário Porto Alegre; *Inocência* e *A mocidade de Trajano*, do Visconde de Taunay; *O cabeleira*, de Franklin Távora; *O cacaulista*, de Inglês de Sousa; *A carne*, de Júlio Ribeiro, e *Dona Guidinha do Poço*, de

---

\* Universidade Federal do Paraná/UFPR.

<sup>1</sup> LEONEL, Maria Célia e SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal na representação das relações sociais. *Cerrados*, revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, Brasília, n. 28, p. 135-156.

Manuel de Oliveira Paiva<sup>2</sup>, para ficarmos apenas no gênero romance. Ao que tudo indica, entretanto, a entrada da noção no circuito da crítica e da historiografia se deu um tanto mais tarde. Talvez não seja exagero e nem equivocado dizer que, ao longo do século XIX, o termo regionalismo não tinha presença na crítica, ou se tinha era apenas pontual, e muito menos podia ainda se considerar que se tratasse de um conceito com estatuto e alcance que já buscasse sistematizar algum tipo de conhecimento sobre a literatura brasileira. A utilização da categoria, num ensaio como o mencionado, talvez expresse muito daquela força que apontamos no início e, também, de sua consequente naturalização no pensamento literário.

A intenção, a seguir, é tentar situar algo do debate que ocorreu no século XIX instante em que se esboçava possível reconhecimento das diferenças literárias no Brasil, mas sem se pautar ainda pela noção de regionalismo.

Um dos casos incontornáveis quanto se examina o tema é a carta-prefácio d'O Cabeleira (1876), de Franklin Távora, e também se poderia mencionar as suas Cartas a Cincinato (1871-1872), particularmente quanto à polêmica que Távora trava com José de Alencar sobre o romance O gaúcho. Cabe anotar, de saída, que em nenhum dos textos Franklin Távora se utiliza do termo regionalismo; nem parece haver neles sequer esboço argumentativo ou reflexivo que possa remeter à sua noção.

Na carta-prefácio, depois de descrever de modo encantado e extático o poder e a grandiosidade da floresta amazônica a que gostaria de ver, todavia, num futuro não muito remoto, transformada numa Manchester ou numa New York brasileira..., Távora assinala que as letras têm, assim como a política, certo caráter geográfico, e mais do Norte do que do Sul “abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra”<sup>3</sup>. E a razão seria óbvia: “O Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes

---

<sup>2</sup> Este último romance teve apenas os seus primeiros capítulos publicados no século XIX, saindo na íntegra em 1952.

<sup>3</sup> TÁVORA, Franklin. Carta-prefácio d'O Cabeleira. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014, p. 310.

recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão”<sup>4</sup>. Se “Norte e Sul são irmãos, mas são dois”, deve-se notar que tal diferença se faz, não pelo fato de o Norte<sup>5</sup> ser dotado de uma cultura e de uma literatura particular, peculiar, de “cor local”, mas por ser mais abundante em elementos “para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra”. Mas a matéria específica que definiria o traço mais original da literatura do Norte, contraposta à do Sul, que tem na Corte o seu centro, não é, ou parece não pode ser enunciada, por ora, por Franklin Távora.

Também na crítica que Távora faz a O gaúcho, de Alencar, anos antes do prefácio, em nenhum momento Semprônio situa ou descreve uma possível artificialidade de ordem da “cor local” ou regional no romance alencariano. A sua querela contra o romance se refere ao caráter pouco verista da representação da figura do gaúcho. A premissa de Távora é a de que a verossimilhança ficcional somente é possível por meio da observação ao passo que Alencar teria “a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas as variadas particularidades, que só bem acompanhamos em contato com elas) sem dar um passo fora do seu gabinete”<sup>6</sup>. A quem Távora atribui ainda fazer parte do grupo de escritores dotado de “imaginação atrofiada nas cidades [em que] só pode procriar a mentira, a falsidade, quando quer estampar ações e figuras da vida florestal ou do deserto”<sup>7</sup>. Não bastasse isso, a linguagem de José de Alencar, considera ainda Távora, não teria asas para elevar-se a assuntos heroicos, conforme pediria a sua matéria<sup>8</sup>.

Assim, seja na visão que se esboça de que o país é literariamente variado, seja no exame de uma obra que será considerada, sob muitos aspectos, modelar do que adiante se chamará propriamente de regionalismo, em nenhuma das situações o argumento se centra no reconhecimento e na

<sup>4</sup> TÁVORA, Franklin. Carta-prefácio d’*O Cabeleira*. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Op. cit., p. 310.

<sup>5</sup> Durante boa parte do século XIX, o que se entendia por Norte compreendia ser o que atualmente formam as regiões Norte e Nordeste.

<sup>6</sup> TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. (Org. Eduardo Viera Martins). Campinas: Unicamp, 2011, p. 53.

<sup>7</sup> TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Op. cit., p. 54. Sob este aspecto, na mencionada divisão entre literatura do Norte e do Sul da carta-prefácio, não podemos esquecer que Franklin Távora irá considerar o seu conterrâneo cearense pertencente à literatura sulina.

<sup>8</sup> Sabe-se que uma série de fatores estaria por trás da crítica que Franklin Távora desfere a José de Alencar, que todavia está fora do interesse direto deste estudo.



consciência de alguma forma de particularidade local, de vigência de um subsistema cultural e literário, com seu correlato sistema de valores minimamente pautado, e, por consequência, com alguma demanda de circulação. O que sugere estar em disputa, nessa quadra, ao menos no desejo do autor d'O cabeleira, é a hegemonia por uma suposta matriz literária nacional mais autêntica, que no caso significaria aquela menos afeita aos influxos externos.

Quase 20 anos depois do prefácio d'O cabeleira, outro cearense, o escritor Adolfo Caminha, retoma a discussão em dois artigos, um intitulado justamente "Norte e sul" (1894) e o outro "Nativismo ou cosmopolitismo?" (1894). Franklin Távora é referido, sem ser citado, no primeiro. O autor do Bom crioulo invoca a "palavra da ciência" para defender a ideia segundo a qual esta concebe a primazia à gestação artística às regiões do norte, isto é, "ao país em que mais temperado for o clima". No norte, ao contrário do sul, "uma atmosfera leve, um céu azul e uma paisagem clara, como se observam ordinariamente nas regiões setentrionais do Brasil, dão força à imaginação, desenvolvem a sensibilidade, proporcionam estados d'alma e uma visão otimista das cousas"<sup>9</sup>. O calor excessivo levaria à indolência do espírito e, portanto, a "certa incapacidade para as grandes criações estéticas"; já o frio excessivo, à atrofia mental, mas sem consequências de todo para a sensibilidade artística. Caminha compreende o fenômeno como manifestação universal, indo buscar exemplos para sua "hipótese" em diferentes literaturas. Com relação à brasileira, a exemplo de outras, "não se pode negar que a zona norte é mais fecunda em organizações artísticas: de lá vem toda a força, todo o prestígio literário, toda a originalidade"<sup>10</sup>. A "descida" dos nossos escritores ao sul, particularmente ao Rio de Janeiro, diz respeito apenas à necessidade de completar a sua educação de espírito. Este fato é comum a escritores do sul e do norte, "que trazem do solo natal o que não adquire em parte alguma: o temperamento, a vocação, as tendências naturais". Quase como complemento e síntese de sua argumentação, Adolfo

---

<sup>9</sup> CAMINHA, Adolfo. Norte e Sul. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia* (1836-1901). Op. cit., p. 316.

<sup>10</sup> Idem, p. 316.

Caminha diz: “O filho da província, por mais talentoso que seja, há de forçosamente completar a sua educação artística num círculo maior, onde as suas faculdades possam triunfar em comunicação com as obras estrangeiras; o talento, porém, esse conserva-se original e vigoroso, sem perder nenhum dos caracteres que o distinguem da inteligência meridional”<sup>11</sup>.

No ensaio “Nativismo ou cosmopolitismo?”, na questão suscitada desde o título, o escritor cearense volta a ver a experiência literária da cidade como indistinta e incaracterística quando não “falsa”, “sem originalidade”, “sem cor própria”, porque influenciada por modelos estrangeiros. Num meio cosmopolita, o criador perde inconscientemente as qualidades características de brasileiro. O contrário se passa no ambiente provinciano, “que desconhece a tumultuosa agitação dos grandes centros, que vive lá no coração de sua pátria, identificado com o viver do povo e com a natureza”; aqui, a literatura é mais original e verdadeira, porque descreve o que o escritor “viu e sentiu, comunica-nos a impressão que diretamente recebeu; é, por força, um nativista, um produto do meio nacional”<sup>12</sup>.

Interessa-nos destacar que nos dois ensaios de um “escritor provinciano”, em final do século XIX, o que está em foco é o “inexplorado campo das tradições nacionais, da vida nacional”<sup>13</sup>; em nenhum momento esse campo pode ser confundido ou sobreposto ao da particularidade local, provincial ou regional. Noções como “norte” e “nativismo”, com explicação mais ao gosto do cientificismo finissecular em voga, no primeiro caso, ou com apelo ao recorrente problema da influência da literatura estrangeira<sup>14</sup> sobre a nossa, no segundo, circunscrevem as reflexões de Adolfo Caminha ainda no âmbito das preocupações estritamente nacional.

Comparativamente, a visão de Caminha é mais balizada pelo “campo da tradição e da vida nacional” do que a de Távora, mas os pontos de contiguidade surgem de modo relativamente claro, seja nos conceitos

---

<sup>11</sup> Idem, p. 318.

<sup>12</sup> CAMINHA, Adolfo. Nativismo ou cosmopolitismo? In GIL, Fernando C. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Op. cit., p. 239-240.

<sup>13</sup> Idem, p. 242,

<sup>14</sup> O debate da influência da literatura estrangeira, em especial a portuguesa e a francesa, sobre a brasileira, como se sabe, será constante ao longo do romantismo e depois dele. No caso particular aqui analisado, vale chamar a atenção que a aspiração à originalidade nacional não consegue abrir mão ou, no mínimo, vem de mãos dadas com o pensamento prestigiado e avançado forasteiro da época – o cientificismo, que todavia não é compreendido como elemento estranho pelo autor. Sobre o problema ver o ensaio Nacional por subtração, de Roberto Schwarz, in *Que horas são*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

(norte/sul), ainda que operados em sentidos diversos, seja – e mais importante – nos pontos de vista em que a noção de “meio provinciano”, no primeiro, é correlata à de “literatura do norte”, no segundo, ambas correspondendo à aspiração legitimadora do que seria uma autêntica literatura nacional não afetada pela imitação estrangeira. De qualquer maneira, num caso e noutro, a consciência literária se manifesta e se define como instância da formação nacional. Poder-se-ia considerar que algumas dessas formulações são elementos embrionários do que mais adiante se denominará de regionalismo; marcam certa posição que, não podemos desconhecer, já sinalizam a percepção de que “a nossa literatura assemelhar-se-á à árvore que produz pomos de natureza diversa”, mas não se caracterizam como um pensamento, programático ou analítico, que crie e delimite o conteúdo de sistema de valores ou de sistema literário-cultural particular.

Deslocando a atenção dos escritores-ficcionistas para os dois principais historiadores e críticos da literatura brasileira da segunda metade século XIX até os primeiros decênios do XX, Sílvio Romero e José Veríssimo, e considerando as suas respectivas histórias da literatura, podemos dirigir-lhes também a pergunta central que persegue a nossa preocupação neste estudo: por que na sistematização das suas histórias literárias a noção de regionalismo não surge como um dos conceitos ordenadores e explicativos da matéria literária? Ou, como correlato da questão, por que a expressão praticamente inexistente na obra de Sílvio Romero na versão original (1888) e mesmo na segunda já aumentada<sup>15</sup>? No caso da História da literatura (1916), de José Veríssimo, ainda que o autor faça uso da expressão e de termos derivados,<sup>16</sup> por que motivo ele não se torna ainda um dos princípios organizadores de sua história literária?

Sílvio Romero, na segunda versão da sua História da literatura, ao estudar a obra de Franklin Távora, comenta que o autor d’O Cabeleira “deve figurar como chefe do naturalismo tradicionalista e campesino na novelística

---

<sup>15</sup> A partir da terceira edição, de 1943, a *História da Literatura* de Sílvio Romero foi ampliada por Nelson Romero com a incorporação a ela de outras obras do historiador, passando dos originais dois volumes para cinco.

<sup>16</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981, respectivamente, p. 195 e 203.

brasileira”, explicando, a seguir, o uso de cada um dos termos: naturalismo, porque seus tipos e cenas são observações diretas do escritor, “estudos do natural”, e não meros elementos da imaginação; tradicionalista, porque tratou de assuntos do passado, históricos; campestino, porque “escolhia seus atores entre as gentes da roça, do mato, do campo”<sup>17</sup>. Este conceito fará parte ainda do seu Quadro sintético da evolução dos gêneros da literatura brasileira (1909), anexado à parte final do quinto e último tomo de sua História, como um dos nove conceitos na tentativa de definir a prosa de ficção. O “meio-naturalismo tradicionalista e campestino” abrangerá o período de produção literária que vai de 1860 a 1884 e na ponta da caracterização está a obra de Franklin Távora, a que se somam a de Bernardo Guimarães, Taunay, Apolinário Porto-Alegre, Inglês de Sousa, José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo, Afonso Arinos, Domingos Olímpio, Viriato Correia, entre outros. Do ponto de vista da definição conceitual, não há informações, senão aquelas elaboradas na análise de Franklin Távora<sup>18</sup>.

A noção de “meio-naturalismo tradicionalista e campestino” nos permite vislumbrar que Sílvio Romero já entrevia diferenciações literárias mais significativas no “quadro da evolução” da literatura brasileira. A chave aqui se concentra no termo campestino que remete, como afirma, à representação de “atores entre as gentes da roça, do mato, do campo”; ao mesmo tempo, não se pode deixar de notar e de inferir que essa noção forma uma espécie de par complementar e oposto à que se segue, que é o de “meio-naturalismo da cidade” e abrange o mesmo período de produção do “meio-naturalismo tradicionalista e campestino”. Ambos se lançam embrionariamente como categorias que, mais adiante, irão configurar certo modo de compreender a literatura brasileira na distinção entre prosa de ficção urbana e prosa de ficção rural. Até esse momento, ainda que esbocem um patamar de diferenciação, parecem tratar, no entanto, de se limitar a um modo de classificação distinta das formas de apresentação dos atores e das cenas ficcionais entre “meio-naturalismo campestino” e “meio-naturalismo da cidade”. São por assim dizer pré-conceitos, ou conceitos meramente classificatórios, no sentido em que não chegam a sistematizar e a gerar um

<sup>17</sup> ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, tomo V, p. 1602.

<sup>18</sup> ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Op. cit., p. 1974.

conhecimento literário específico. De outro lado, não se pode perder de vista que a noção de “naturalismo campesino” é formulada cerca de vinte anos depois da versão original da sua História da literatura, depois, portanto, dos próprios ensaios de Adolfo Caminha, e já indicia a mudança de percepção do problema.

Fundamental para a discussão proposta é a posição de José Veríssimo. A entrada em circulação do conceito de regionalismo de modo mais articulado, no pensamento crítico literário, sugere, salvo melhor juízo, ter se dado com os seus estudos e artigos, antes mesmo da publicação de sua História da literatura brasileira. No ensaio publicado entre 1912 e 1914, desde o título já se anuncia a presença do conceito, “Literatura regional”. Além de abordar o exame de três obras regionalistas publicadas à época, o texto formula um conjunto de questões que até então não se punha de modo claro e explícito no horizonte literário da crítica e dos escritores. Tais questões lastreiam a possibilidade de constituição de um conceito na medida em que se assentam em três aspectos: na demarcação do ingresso do regionalismo como parte constitutiva do nosso processo literária, na sua visão como fenômeno literário específico e no ajuizamento de valor. Para José Veríssimo, a nossa literatura se iniciou pela “aplicação às coisas regionais”; tanto na poesia quanto na prosa, essa primeira inspiração literária se desenvolve, fazendo o crítico uso da expressão machadiana, com o “instinto de nacionalidade” do momento, o qual se exprimiu por meio do “indigenismo caboclo” e do “pitoresco sertanejo”<sup>19</sup>. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a sua compreensão sobre o regionalismo se confunde com o seu juízo de valor. A forte presença da “vida rústica” na literatura se esbate com o fato de que raramente os escritores souberam compenetrar-se da “alma sertaneja, nem defini-la profundamente”, ao que complementa:

A máxima parte dessa literatura, que por sua vez constitui a melhor da nossa, ficou na superficialidade da representação dos aspectos materiais. A máxima parte dela, impressionada apenas pelo seu pitoresco visível, quedou-se no descritivo ou caiu

---

<sup>19</sup> VERÍSSIMO, José. Literatura regional. In VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. (Org. João Alexandre Barbosa) Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 83.

retoricamente na idealização romântica, trazendo para a nossa ficção preconceitos românticos europeus.<sup>20</sup>

Faltou a esta “literatura rústica”, argumenta o crítico, além de conhecimento de que também carecia, o sentimento, “a compreensão que vem da íntima afinidade do artista com o seu assunto”<sup>21</sup>. E não deixa de retornar a ideia de que também ela foi feita, antes de tudo, com a má influência da mentalidade e dos sentimentos europeus, “com a estética, os processos, as modas, os cacoetes literários estrangeiros”<sup>22</sup>. Desta falta de correlação íntima entre o artista e a matéria derivará um dos problemas centrais da literatura regional:

Ficam todos [os escritores] na descrição ou na sensação puramente literária [sic], não raro retórica, do nosso mundo exterior. Também nada mais fácil, e por isso mais vulgar, do que a representação crassa do pitoresco, do curioso ou do singular de nossas regiões sertanejas. O vocabulário local, a fraseologia regional, a nomenclatura da flora, da fauna, as curiosidades indígenas, a apresentação dos seus aspectos mais típicos bastam para dar a ilusão da cor e até do caráter local.<sup>23</sup>

Todos estes fatores somados e articulados fazem da “literatura rústica” algo peregrino e artificial. Podemos constatar que o ensaio de José Veríssimo conforma de vez certa noção de literatura regional, desde aí sob má sina e sob um mau olhar da crítica<sup>24</sup>, que não se descortinava nem em Sílvio Romero nem na crítica em geral e nem em nossos escritores-ficcionistas.

Curiosamente, entretanto, José Veríssimo não utiliza o conceito em uma das suas obras seminais, que é a *História da literatura brasileira*, como forma de ordenar a sua visão histórica da matéria literária. A presença da expressão nela é predominantemente adjetiva e pontual, e não explicativa e sistemática. Assim, se, por um lado, Veríssimo procura compreender a noção do pitoresco como elemento da busca do peculiar e, portanto, do diferencial em momento de formação das nações americanas, “carecedoras de um real

---

<sup>20</sup> VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Op. cit., p. 83.

<sup>21</sup> Idem, p. 85.

<sup>22</sup> Idem, p. 85.

<sup>23</sup> Idem, p. 85.

<sup>24</sup> Vale salientar que as ideais negativas de José Veríssimo sobre a literatura regional farão escola e, na verdade, com variações aqui e ali, pouco se alterarão ao longo do tempo, quando o conceito se firmar de vez no horizonte crítico. Sobre o assunto e também como o conceito de regionalismo se transformou mais em juízo crítico do que categoria analítico-descritiva ver o estudo *A crítica e o romance rural*, de Fernando Cerisara Gil, in *Revista de Letras*, UNESP, Araraquara, v. 48, n. 1, pp. 85-100, 2008.

sentimento ou pensamento próprio”<sup>25</sup>, ao analisar o *Guarani* e *As minas de Prata*, de José de Alencar, por outro, o historiador diz que “Bernardo Guimarães é o criador do romance sertanejo e regional, sob seu puro aspecto brasileiro”<sup>26</sup>, sem todavia dar espessura e densidade ao conceito de modo a indicar como possível linhagem de nossa constituição literária, como faz no artigo antes mencionado. Por que – podemos nos perguntar então –, tendo em mente e em mãos certo de nível compreensão e de elaboração do caráter internamente diferenciado da nossa literatura, o historiador não chega a operar ainda com o conceito no sentido de tê-lo como uma das possíveis instâncias de configuração da dinâmica do nosso sistema literário?

Talvez parte da resposta, ou uma resposta possível, esteja num ensaio anterior aos outros estudos, de 1902, em que José Veríssimo retoma a discussão sobre Literatura do Norte e do Sul, de Franklin Távora, quando da reedição da *trilogia das crônicas pernambucanas* desse autor. No ensaio “Franklin Távora e a literatura do Norte”, o historiador elenca três fatores que poderiam ter levado Távora à sua formulação da literatura do Norte: o seu sentimento dúbio pela Capital entre uma admiração e um gosto exagerado por ela e a desconfiança do matuto, de provinciano; o bairrismo nortista motivado por razões históricas, sociais, particularmente ao que diz respeito à posição ocupada por Pernambuco ao longo do período colonial, e a diferença geográfica que agiria sobre os diferentes tipos sociais e étnicos<sup>27</sup>. Após exame desses pontos, sobretudo dos dois últimos, Veríssimo assinala que não há como negar que haja diferenças entre o Norte e o Sul; entretanto, argumenta que nem mesmo o Norte ou mesmo o Sul são homogêneos; pelos aspectos físicos, costumes e usanças, o Ceará é diferente da Bahia, como São Paulo do Paraná e o Rio Grande do Sul de Pernambuco. Só que essas diferenças – eis o núcleo da posição de José Veríssimo – “não podem servir para nelas assentarmos, como quisera o meu saudoso amigo Távora, o

---

<sup>25</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981, p. 194 e 203.

<sup>26</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Op. cit., p. 203.

<sup>27</sup> VERÍSSIMO, José. Franklin Távora e a literatura do norte. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014, p. 329-330.

critério da divisão regional da literatura brasileira”<sup>28</sup>. E quase em chave de conclusão acrescenta:

Mas mesmo ao tempo em que escrevia Franklin Távora, uma literatura que fosse a expressão sincera da vida do Sul do Brasil não seria menos brasileira que a que exprimisse a do Norte. Se ambas fossem a representação perfeita desta vida, achar-se-iam forçosamente entre elas pontos comuns, identidades manifestas, desses característicos com que através das variedades mais pronunciadas a espécie revela a sua unidade.<sup>29</sup>

No centro do pensamento de José Veríssimo está não somente o questionamento do que é o Brasil e o brasileiro na versão “mestiço-romântica” de Távora, mas sobretudo a compreensão de que, mesmo reconhecendo os particularismos das regiões, a unidade literária nacional, como força centrífuga, tem o poder de subsumir em si as diferenças regionais. Daí que, para ele, Norte e Sul resguardam os “caracteres comuns que física e moralmente as igualam e os sentimentos gerais que as irmanam, delas não podiam sair, sob o aspecto estético, uma manifestação especial, particular a cada uma das suas frações”<sup>30</sup>. A perspectiva do historiador paraense é presidida por uma matriz de pensamento que ainda compreende a necessidade e a prioridade de ver o sistema cultural e literário brasileiro como um todo, como a construção do todo nacional, ainda que já se possa entrever com mais nitidez as partes (regionais) deste todo que o constituem. Muito provavelmente sustentando esta posição crítica estão o sentimento e a compreensão do potencial de desagregação da nação ainda existente, agora sob a batuta da recém-proclamada república. Talvez isso explique, ao menos em parte, o porquê da ausência da noção de regionalismo como um dos princípios diretores de sua *História da Literatura*. Esta é ainda vista como um construto da unidade e da centralidade que a formação literária nacional deve ter no esforço maior da construção da própria nação, razão pela qual a visão necessariamente fragmentária e particularista do regional, ainda que em nome do nacional, não pode ser posta em destaque nesse momento. É nesse sentido que o pensamento de José Veríssimo ocupa uma posição de trânsito entre a sua ausência até então e o seu surgimento como conceito.

---

<sup>28</sup> VERÍSSIMO, José. Franklin Távora e a literatura do Norte. Op. cit., p. 331.

<sup>29</sup> Idem, p. 332.

<sup>30</sup> Idem, p. 330.



Digamos que, como crítico, ele percebeu o fenômeno e o nomeou, como historiador, porém, parece ter se recusado a introduzi-lo como parte formadora do seu método de análise e, por consequência, como parte constituinte também do seu próprio objeto, a não ser, como se viu, nominalmente. Esta parece ser uma contradição que ainda requer um pouco mais de esclarecimento dos seus termos.

Retomemos a questão principal de nossa reflexão. Estamos sugerindo que a partir da segunda metade do século XIX, com sua consolidação na década de 70, houve uma expressiva produção literária que poderíamos chamar de provincial ou rural, de tendência não urbana, que escapava ao eixo cultural e literário dominante, que era a cidade do Rio de Janeiro, a corte e depois a capital federal da República. Haveria, portanto, ao longo desse período de mais de meio século, uma produção literária provincial, mas não houve, no seu transcorrer, a formação de uma consciência, de um pensamento que a percebesse como uma literatura particular, local ou, como veio a se chamar, regional. Acima, buscamos caracterizar a ausência dessa consciência no momento em que emergem ideias e formulações que aparentemente sugerem certa inflexão na compreensão do problema, essa inflexão, todavia, como se tentou mostrar, ainda encerrava o nacional como critério dominante de compreensão da nossa literatura. Já no começo do século XX, o conceito adquiria forma e conteúdo como expressão da particularidade, mas não, ainda, como sistematização de um modo de conceber a literatura brasileira.

Posto isso, a pergunta que nos cabe formular nesta quadra é: por que a existência de literaturas locais/regionais não conseguiu se desgarrar de um princípio centralizador no modo de ordenar, organizar e compreender a literatura brasileira, que é o nacional, como baliza dominante? Posto em outros termos, por que a chamada literatura regional requereu longo tempo para que a crítica e a história literárias elaborassem conceito a seu respeito e comesçassem a operá-lo com algum grau de poder descritivo e interpretativo do fenômeno?

Para ao menos delinear uma explicação à questão, nos limites possíveis desta intervenção, é necessário que nos retiremos do campo literário para

compreender que a própria configuração do dinamismo literário e dos seus respectivos conceitos se definem na mediação e na relação com outras instâncias da vida social. Os fatores centrais que determinariam a longa demora ao surgimento de uma visada mais particularista/regional/provincial à vida literária e cultural não têm vez de originalidade histórica ou social neste trabalho. Elas estão no bojo de estudos contemporâneos sobre a formação histórica, social e política do Brasil.

Primeiro Fator. Imagino não ser totalmente equivocado se dizer que, após a Independência, em 1822, e ao longo de quase todo o século XIX, portanto, em momentos diferentes, em contextos históricos variados e com ordem de questões jungidas em conjunturas sociais diversas, o que moveram as ações, os pensamentos, os projetos e os sentimentos da elite política, de fração da classe econômica dominante e de setores letrados ligados direta ou indiretamente a ambas foi, por um lado, a formação, a consolidação e as formas de atuação do Estado nacional e, por outro, a construção da nação<sup>31</sup>. Em esquema, a consciência e a prática desses grupos punham em movimento o processo político e cultural de construção nacional. Esse gesto desdobrado ao longo de décadas do século XIX exigiu não somente a centralização de formas de controle e de administração do poder durante o período imperial, sobretudo depois da Regência, do ponto de vista da estrutura e do funcionamento do Estado, mas também um sistema ideológico de valores com um ideário de nação predominantemente centralizador. No mesmo passo que a independência dos países da América hispânica evidenciava o potencial de fragmentação da experiência da colonização por meio da instauração de aparatos de poderes locais, tais forças centrípetas também estavam na base da formação histórica brasileira, desde as capitanias, cujo “sistema se aproximava de uma federação, se da expressão guardamos apenas o aspecto de autonomia política das unidades componentes do todo”<sup>32</sup>. Nesse sentido, “o processo de centralização e crescimento do governo central se dava num contexto de conflitos e pressões

---

<sup>31</sup> Sobre o exame histórico do conceito de nação ver *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*, de Bernardo Ricupero. In São Paulo: Martins Fontes, 2004. Utilizamos algumas formulações do autor, adaptando-as ao propósito do nosso trabalho.

<sup>32</sup> CARVALHO, José Murilo. Federalismo e centralização no Império brasileiro: história e argumento. In *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 156.

de todo o tipo, e grande parte da história política do Brasil gira em torno do tema da centralização *vs.* descentralização”<sup>33</sup>.

Por isso mesmo, e entre outras razões, a formação do Estado e a criação da nação, momentos diferentes de um mesmo processo, emergiram e atuaram predominantemente, ao longo do período imperial, como instâncias definidoras do empenho de unificação nacional, estabelecendo “os parâmetros básicos para a unidade brasileira, num esforço que será tanto material como simbólico”<sup>34</sup>. Em relação a este último, as formas de engendramento da identidade cultural, do indianismo romântico de um José de Alencar à “teoria” da obnubilação tropicalista naturalista de um José Araripe Jr., entre outras, buscavam criar visões da unidade nacional, de integração do todo nacional. Por contrapartida, havia pouca possibilidade de se forjar sistemas de pensamento ou visões particularistas que expressassem as demandas ideológicas e simbólicas das elites ou de grupos sociais locais ou regionais<sup>35</sup>.

Segundo fator. O mundo centralizado do Império, particularmente o do segundo, é um mundo predominantemente rural, que “respondia por 80% da população e por quase toda a riqueza”<sup>36</sup>, baseado na grande propriedade, na economia exportadora e na exploração da mão de obra escrava. Tais formas de produção tendem a criar relações de produção com baixa voltagem de divisão social do trabalho, ao longo do tempo. A *plantation* escravista-exportadora, como forma dominante de produção da riqueza do segundo Império, estabelece a pouca especialização do trabalho e das

---

<sup>33</sup> SCHWARTZMAN, Simon. *As bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 71. Para o ponto de vista deste trabalho, ver particularmente o capítulo 5, Do império à república: centralização, desequilíbrios regionais e descentralização.

<sup>34</sup> RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. Op.cit., p. 40.

<sup>35</sup> Isso não significa, por parte dos nossos escritores, falta de compreensão do potencial da diversidade cultural e literária das forças centrípetas que constituíam o país. A formulação de Bernardo Guimarães, de 1847, reflete esse aspecto, sintomaticamente lançando esta possibilidade como futuro: “Provavelmente ela [a literatura] não será uniforme, apresentará tantas variações quanta é a diversidade de nosso clima e solo: o caráter dos povos das campinas abertas do Sul divergirá essencialmente dos habitantes das nimbosas e auríferas serranias de Minas, e dos filhos das gigantescas e majestosas florestas do Pará”. GUIMARÃES, Bernardo. Reflexões sobre a poesia brasileira. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Op. cit., p. 193.

<sup>36</sup> CARVALHO, José Murilo. Federalismo e centralização no Império brasileiro: história e argumento. In *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Op. cit., p. 179.

relações de produção como um todo<sup>37</sup>. Embora as atividades e modos de vida urbana se fizessem presentes em cidades diversas do Brasil, na segunda metade do século XIX, com seus segmentos burocráticos, os pequenos grupos sociais de profissionais liberais e com os escravos de ganho ou de aluguel, entre outros, o grau de complexificação e de diversidade sociais sugere ser ainda muito baixo, fazendo com que os centros urbanos brasileiros nunca deixassem de se “ressentir fortemente da *ditadura* dos domínios rurais”<sup>38</sup>. A “ditadura dos domínios rurais”, nas suas mais diversas formas, retarda a diferenciação entre espaços sociais configuradamente variados e diversos. Dito em outros termos, com tal sistema, não há, durante quase todo século XIX, uma “divisão territorial do trabalho” que possibilite a produção do espaço social por assim dizer dicotômica, por exemplo, entre mundo rural e mundo urbano<sup>39</sup>. Esta é a compreensão Maria Isaura pereira de Queiroz quando se refere à dialética da implicação mútua entre campo e cidade:

Não houve, pois, durante o período colonial, prolongando-se durante o período monárquico, uma diferenciação essencial entre campo e cidade, como o que se estabelecera na América Espanhola; pelo contrário, a dialética da implicação mútua parece a mais apropriada para nomear o tipo de processo existente então entre ambos, o que proporcionou uma interpenetração profunda de civilizações. Note-se que imanência recíproca ou implicação mútua significa que os dois termos, heterogêneos à primeira vista, se contêm reciprocamente, se recobrem parcialmente um ao outro (...).<sup>40</sup>

É provável que tal indistinção também esteja na base da impossibilidade de se forjar um aparato mental que expressasse a constituição um sistema de valores e ideológico de sociedades e grupos regionais que se percebessem como relativamente autônomos e diferenciados. Note-se, portanto, que a existência e a ação de forças

<sup>37</sup> A *plantation* escravista-exportadora é o plano mais destacado de um processo mais abrangente e de longa duração para o qual se quer chamar a atenção que é o fato de nossa formação social ter como eixo dominante de sua constituição o mundo rural, os “domínios rurais”, em suas formas de trabalho, de produção e de circulação de produtos os mais diversos e variados.

<sup>38</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 145.

<sup>39</sup> MOREIRA, Ruy. As fases e vetores da formação espacial brasileira: hegemonias e conflitos. In: *A formação espacial brasileira: uma contribuição crítica à geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012, p. 18.

<sup>40</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Dialética do rural e do urbano: exemplos brasileiros*. In *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978, p. 280.

centrípetas, sobretudo inter e intraclases dominantes provinciais, desdobrados em tensão e conflitos os mais diversos ao longo período do Império, não são suficientes para a configuração de identidades particularista requeridas ao regionalismo, ainda que a formação dessas elites, a médio ou a longo prazo, se torne um pressuposto para tal.

Dois vetores dominantes de longa duração, atuando em níveis diversos da vida social, teriam, por conseguinte, impedido o surgimento de uma consciência particularista, localista e/ou regionalista no Brasil do século XIX. O caráter político e social tendencialmente centralizador do Estado brasileiro, junto à necessidade prioritária da construção cultural identitária nacional, por um lado, e, por outro, a indistinção de formações sociais espaciais diversas em razão da baixa divisão territorial do trabalho no bojo da sociedade escravista-exportadora formaram o amálgama necessário a impedir fissuras significativas do prédio imperial. Daí o aspecto aparentemente paradoxal de se ter uma “produção literária regional” e uma reflexão literária que não a incluía nominal, crítica e historicamente; não a incluía porque ela era percebida única e exclusivamente como literatura “nacional”.

## REFERÊNCIAS

CAMINHA, Adolfo. Norte e Sul e Nativismo ou cosmopolitismo? In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

CARVALHO, José Murilo. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

GIL, Fernando Cerisara. A crítica e o romance rural, in *Revista de Letras*, UNESP, Araraquara, v. 48, n. 1, p. 85-100, 2008.

GUIMARÃES, Bernardo. Reflexões sobre a poesia brasileira. In GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEONEL, Maria Célia e SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal na representação das relações sociais. *Cerrados*, revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, Brasília, n. 28, p. 135-156.

MOREIRA, Ruy. As fases e vetores da formação espacial brasileira: hegemonias e conflitos. In: *A formação espacial brasileira: uma contribuição crítica à geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Dialética do rural e do urbano: exemplos brasileiros. In *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, tomo V.

SCHWARTZMAN, Simon. *As bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TÁVORA, Franklin. Carta-prefácio d'O Cabeleira. In GIL, Fernando C. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. (Org. Eduardo Viera Martins). Campinas: Unicamp, 2011.

VERÍSSIMO, José. Franklin Távora e a literatura do norte. In GIL, Fernando C. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

VERÍSSIMO, José. Literatura regional. In VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. (Org. João Alexandre Barbosa) Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977.

## SEM PRÓLOGO NEM EPÍLOGO. NOTAS SOBRE EXPERIMENTOS DE HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Heidrun Krieger Olinto\*

**RESUMO:** Refletindo sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura, o trabalho discute práticas historiográficas literárias atualizando o teorema de Hans Robert Jauss acerca da emergência da historicidade nos pontos de intersecção diacrônicos e sincrônicos. Questionando a preferência usual de histórias de literatura por estruturas de cronologia diacrônica e processos unitários, que ocultam a simultaneidade do heterogêneo pelo acento sobre conceitos de época homogêneos enquadrados por prólogos e epílogos, serão investigadas alternativas que acentuam diferenças ao dar relevo a dimensões multiespaciais e durações multitemporais em experimentos historiográficos atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos Literários; Historiografia; Cronologia

**ABSTRACT:** Considering the permanent crisis in the diachronical studies of literature, the paper discusses literary historiographical practices by actualizing Hans Robert Jauss' theorem on the emergence of historicity in diachronical and synchronical intersectional points. Questioning the usual preference of histories of literature for structures of diachronical chronology and unitary processes, which hide the simultaneity of the heterogeneous by highlighting homogeneous concepts of epoch framed by prologues and epilogues, alternatives will be examined that emphasize differences by stressing multispatial dimensions and multitemporal durations in actual historiographical experiments.

**KEYWORDS:** Literary Studies; Historiography; Chronology

O olhar sobre a história altera-se em função daquilo que pretendemos ver no presente.

*Niklas Luhmann*

---

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



1.

Refletindo sobre o tópico temático *A história da literatura como problema: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura*, a contribuição proposta pretende atualizar, a partir da avaliação de práticas historiográficas pontuais e dos pressupostos epistemológicos e teóricos que hoje sustentam a sua configuração escritural, uma ideia de Hans Robert Jauss que localiza a historicidade da literatura precisamente nos pontos de intersecção da diacronia e da sincronia. A sua crítica à estrutura diacrônica única encontra respaldo em argumentos de Siegfried Kracauer que responsabilizava o historiador tradicional pela destruição artificial da simultaneidade do heterogêneo em função da imposição retroativa de uma visão homogeneizadora à história, pressupondo que os eventos de todas as esferas da vida, emergentes em momentos cronológicos simultâneos, formassem processos unitários marcados por similaridades. Em “Time and History”, Kracauer aventava, baseado no teorema da dissincronia do sincrônico, uma identificação da história como processo cronológico de temporalidade específica, nos seguintes termos: “The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time”<sup>1</sup>. (Kracauer, 1966, p.73). Nesta ótica, os múltiplos eventos de determinado momento histórico apresentado pelo historiador como expressão de um conteúdo uniforme seriam, ao contrário, expressão de momentos de curvas temporais distintas, condicionadas por histórias singulares específicas e não por uma história una. A ideia da coexistência simultânea do não-simultâneo invalida, deste modo, a ficção cronológica do momento histórico que homogeneíza e unifica as diferenças em conceitos de época e instaura rupturas marcadas por prólogos e epílogos. Uma ficção que, segundo Jauss, sustentava conceitos de temporalidade histórica nos estudos literários, visíveis na apresentação de todos os

---

<sup>1</sup> As camadas temporais de diversas áreas ofuscam o fluxo uniforme do tempo. Qualquer período histórico precisa, portanto, ser imaginado como mistura de eventos que emerge em diferentes momentos de seu próprio tempo. (Tradução minha).

fenômenos sucessivos em suas regularidades e ritmos uniformes. O seu modelo, ao contrário, enfatiza a emergência da historicidade da literatura precisamente nos pontos de intersecção da diacronia e da sincronia (Jauss, 1967, p.59). Ao mesmo tempo, se a produção sincrônica revela em suas obras a multiplicidade heterogênea do não sincrônico, do ponto de vista de sua recepção estética, essa multiplicidade dos fenômenos literários cria para o público leitor, de algum modo, uma certa unidade em função da existência latente de um horizonte compartilhado de expectativas, memórias e antecipações, fazendo com que aquele perceba a temporalidade espacial das obras como se elas fossem do seu próprio presente. Neste segundo argumento desponta a convicção de que a própria história se faz na história.

Em todo o caso, a sua proposta esclarece com mais precisão fenômenos de equilíbrio instável e fronteiras porosas e interpenetráveis, presentes em experimentos historiográficos do nosso tempo, impossíveis de serem enclausurados numa periodização única balizada por inícios, meios e fins. De acordo com este entendimento, a historicidade se vincula aos momentos de cruzamento de múltiplas curvas temporais copresentes, acentuando-se a convivência de temporalidades distintas no mesmo momento cronológico e no mesmo espaço histórico (p.57). No centro desta discussão, que anima a construção de modelos teóricos para a escrita de histórias de literatura com acento sobre linguagens plurais, múltiplas camadas espaciais e durações pluritemporais, será colocada, mais uma vez, a delicada questão do ponto de equilíbrio entre projetos teóricos redutores de complexidade e modelos que, antes, catalisam complexidades. Focalizando, de modo exemplar, novos repertórios teóricos e práticas experimentais, as reflexões ensaiadas pretendem dar relevo aos processos de retroalimentação entre hipóteses teóricas acerca dos pressupostos da escrita de histórias atuais e as formas de sua concretização, seja sublinhando mútuas dependências, seja ressaltando modos de contágio constantes.

Uma avaliação de histórias de literatura no cenário contemporâneo sinaliza o surgimento constante de novas agendas teóricas acompanhadas por manifestos e palavras de ordem de peso desigual que alimentam e

orientam a sua configuração historiográfica cambiante. Em seu conjunto, no entanto, eles testemunham, ainda que timidamente, a diminuição da distância usual entre propostas programáticas inaugurais e a escrita efetiva de histórias de literatura que cumprem algumas das promessas anunciadas em suas páginas introdutórias. Os exemplos avaliados não se entendem como esboço cartográfico dos estudos literários, mas antes como expressão pontual da atmosfera intelectual expressando-se em cruzamentos ousados em diversos territórios disciplinares<sup>2</sup>. É neste horizonte que será ambientado o meu diálogo com projetos ensaiados nas duas últimas décadas, aliado à seguinte pergunta: como atribuir, ou não, uma identidade ao fenômeno literário hoje, quando um eventual interesse por sua configuração verbal implica igualmente uma atenção especial à sua situação comunicativa, à sua historicidade e às possíveis formas de construção de conhecimento acerca dele? Esta questão será abordada a partir da concepção de literatura como sistema complexo que, ao expandir os seus limites além da unidade textual, dificulta a sua identificação, atravessada por intermináveis discussões de fronteira. Uma ampliação do próprio repertório teórico e dos instrumentos metodológicos que tornam visíveis as condições alteradas do seu circuito comunicativo, mediado por processos de produção, transmissão e consumo, precisa abrigar, assim, as diversas opções disponíveis para a escrita de histórias de literatura.

## 2.

O ensaio recente de Lindsay Waters, “On Literary Chronology” (2017), escrito por ocasião da publicação da coletânea editada por David Der-wei Wang, *A New Literary History of Modern China* (2017), permite enxergar alguns dos problemas cruciais enfrentados pela aventura da escrita de novas histórias literárias hoje. E continuar em busca de respostas à pergunta retórica clássica de David Perkins acerca da possibilidade da existência de

---

<sup>2</sup> Três dos exemplos de historiografia literária selecionados que sustentam o olhar teórico proposto foram discutidos, separadamente, em trabalhos tais como Olinto, 2011; 2012; 2014.

uma história literária plausível. Formulada no início da década de 90 do século passado no título do seu livro *Is Literary History Possible?* (Perkins, 1992), Perkins, analisando o estado da arte da discussão daquele momento, aponta caminhos alternativos na defesa de uma configuração com “less unity to their subjects”, ilustrada de modo exemplar pela *Columbia Literary History of the United States* (Elliott, 1988). Trata-se de uma compilação de sessenta e seis ensaios individuais sobre obras e autores diversos sem enfatizar semelhanças de família, continuidade e desenvolvimento ao dispensar deliberadamente “consecutiveness and coherence” (Perkins, 1992, p. 3). Ainda que seja mantida uma ordem cronológica, ela não sublinha vínculos específicos entre os eventos arrolados. Segundo Perkins, o mérito de sua forma enciclopédica encontra-se, antes, no desejo de dar corpo à nossa sensação de “overwhelming multiplicity and heterogeneity of the past”, entendido em sua descontinuidade, como “ever-living, ever-working Chaos of Being” (p.56). Uma configuração enciclopédica, neste quadro, não precisa ser compreendida necessariamente como forma mais pobre da historiografia literária mas, eventualmente, como a sua expressão mais adequada à atmosfera de inquietude intelectual daquele tempo e em sintonia com a ideia expressa no próprio prefácio: “Each generation should produce at least one literary history of the United States, for each generation must define the past in its own terms.”<sup>3</sup> (Elliott, 1988, p. xi). Emory Elliott, o editor do volume, assume na própria introdução os princípios estruturantes de descontinuidade, confirmando não querer contar uma estória unificada numa narrativa linear, coerente. Ao mesmo tempo, ele apresenta o seu projeto como mosaico de uma variedade de pontos de vista que animam “current scholarship” em diversos campos disciplinares e defende o seu compromisso com modelos de espacialização da temporalidade histórica (p. xii).

Um segundo exemplo que fomenta a visão de Perkins acerca do estado da arte de seu tempo, publicado em 1989 pela editora da Universidade de

---

<sup>3</sup> “Cada geração deveria produzir ao menos uma história literária dos Estados Unidos, já que cada geração precisa definir o passado em seus próprios termos.” (Tradução minha).

Harvard, *A New History of French Literature* (Hollier, 1989a), representa um inédito esforço coletivo neste tipo de empreendimento – além do organizador responsável, de um conselho editorial, de consultores específicos por assunto e época – comparecem cento e sessenta e cinco ensaístas, de orientação filosófica divergente e de origens nacionais, geográficas, disciplinares, étnicas, raciais, e culturais não sintonizáveis. Idealizada para um leitor mediano, esta história não apresenta a literatura francesa como simples inventário de autores e títulos no eixo linear da história, mas como campo histórico e cultural visto a partir de um imenso leque de perspectivas críticas contemporâneas. À medida que os ensaios se seguem, eles são introduzidos por determinada data seguindo uma ordem cronológica respeitando, neste aspecto, a forma de apresentação usual em histórias da literatura tradicionais, mas por outro lado, o próprio princípio de montagem nega a pretensão de compor imagens unificadas numa ordem sequencial progressiva. Nesta ótica, os ensaios, individual e cumulativamente, colocam igualmente sob suspeita a nossa percepção convencional de um contínuo histórico. As datas são acompanhadas por um título evocando eventos que acentuam menos o conteúdo dos ensaios do que o seu ponto de partida cronológico.

The event is literary – typically the publication of an original work, of a journal, or of a translation; the first performance of a play; the death of an author. But some events are literary only in terms of their repercussions, and some of those repercussions are far removed from their origins in time or place. The juxtaposition of these events is designed to produce an effect of heterogeneity and to disrupt the traditional orderlines of most history of literature.<sup>4</sup> (Hollier, 1989b, p.xxiii).

Curiosamente, na visão de David Perkins, neste segundo experimento por ele examinado, as marcas de desconstrução mais fortes tornam problemático o seu próprio estatuto de historiografia literária.

---

<sup>4</sup> O evento é literário – tipicamente a publicação de uma obra original, de um jornal, ou de uma tradução: a estreia de uma peça; a morte de um autor. Mas alguns eventos são literários apenas em termos de suas repercussões e algumas dessas repercussões estão muito distantes de suas origens em tempo ou espaço. A justaposição destes eventos é concebida de forma a produzir um efeito de heterogeneidade e romper as estruturas tradicionais da maioria de histórias de literatura. (Tradução minha).

In contrast with the *Columbia Literary History of the United States*, the topics of the articles are in many cases not the informative surveys one expects to find in literary histories. Instead, the editor, Denis Hollier, and his contributors have devised highly focused topics that illuminate specialized questions while leaving a great deal in the dark.<sup>5</sup> (Perkins, 1992, p. 58).

Assim, a obra – segundo ele tacitamente destinada a uma audiência de especialistas em literatura francesa e teóricos de história literária – pressupõe conhecimentos prévios dos seus leitores comuns a serem adquiridos em compêndios tradicionais. Para Perkins, “there must be a positive construction of literary history before there can be the deconstruction that characterizes the next stage in historical sophistication.” (p. 58). O seu argumento mais contundente se dirige contra a opção de descartar deliberadamente conceitos de periodização a partir do acento sobre a particularidade de tópicos e sobre distintas perspectivas dos ensaios, “which are such that if there were periods, they would subsume multiple, radical heterogeneous, discontinuous happenings” (p.58). Além desta crítica ele investe ainda contra a justaposição de tópicos que se referem a diferentes durações resultando em saltos da longa duração para a curta duração e vice-versa, questionando, deste modo, a justificativa do próprio editor pretendendo “rather than following the usual periodization schemes by centuries, as often as possible we have favored much briefer time spans and focused on nodal points, coincidences, returns, resurgences”. (Hollier, 1989b, p. xx). Na avaliação final de Perkins, ainda que admitindo que as suas formas de apresentação são evidência da crise, elas não conseguem solucioná-la com o modelo escolhido e defendido.

Encyclopedic form is intellectually deficient. Its explanations of past happenings are piecemeal, may be inconsistent with each other, and are admitted to be inadequate. It precludes a vision of its subject. Because it aspires to reflect the past in its multiplicity

---

<sup>5</sup> Em contraste com a *Columbia Literary History of the United States*, os tópicos dos artigos não são, em muitos casos, perspectivas gerais informativas que se esperam encontrar em histórias literárias. Ao invés disso, o editor, Denis Hollier, e seus colaboradores conceberam tópicos altamente detalhados que esclarecem questões especializadas deixando grande parte na sombra. (Tradução minha).

and heterogeneity, it does not organize the past, and in this sense it is not history<sup>6</sup>. (Perkins, 1992, p.60).

Duas décadas depois, este diagnóstico do início dos anos de 1990 ficou ele próprio anacrônico, em dissonância com práticas e repertórios teóricos na primeira década do novo século.

A pretensão de contar “mais do que uma história” – sublinhada por David Wellbery na introdução de *A New History of German Literature* (Wellbery et alii, 2004a) situa este experimento historiográfico no centro dos debates atuais nos estudos literários como nova imaginação teórica atuante na realização de experimentos historiográficos. A própria forma ensaística, equilibrando o seu discurso na fronteira entre ciência e arte criativa, sublinha o privilégio dado a modelos catalisadores de complexidade capazes de abrigar linguagens plurais, múltiplas camadas espaciais e durações pluritemporais, expressas na própria estruturação dos ensaios articulados como estrelas de uma constelação. O potencial comunicativo dessa estrutura dissipativa é idealizado por Wellbery para seduzir os usuários a experimentar caminhos alternativos e atalhos transversais e para provocar efeitos-surpresa ao gerar momentos de iluminação intensa capaz de descortinar cenários multiespaciais e multitemporais dos ambientes artísticos e político-culturais de treze séculos de história de literatura e cultura germânicas.

A sua contundente crítica a histórias literárias tradicionais justifica-se pela radicalização da ideia da historicidade da literatura, enfatizada não só a partir de sua capacidade de testemunhar experiências humanas concretas, mas também em função de sua desejável ressonância na vida dos próprios leitores. Para Wellbery, estes efeitos encontram-se inseparáveis da particularidade de seu momento, do seu caráter histórico como ocorrência contingente. Essas características, ausentes em historiografias herdadas, sublinham textos e performances literárias como eventos singulares, e não

---

<sup>6</sup> A forma enciclopédica é intelectualmente deficiente. Suas explanações dos acontecimentos passados são fragmentadas, podem ser inconsistentes entre si e reconhecidas como inadequadas. Isso impede uma visão de seu tema. À medida que aspira refletir o passado em sua multiplicidade e heterogeneidade, ela não organiza o passado, e neste sentido não é história. (Tradução minha).

enquanto instâncias exemplares de tendências e normas gerais, cristalizadas na configuração de espírito de época, nação, classe social ou ideal estético, que transformam casos particulares em manifestações típicas aplainando, assim, a sua diferença numa estrutura progressiva de grandes autores enfileirados segundo uma classificação em épocas definidas de antemão a partir de seus inícios e fins. Antes, as datas que acompanham os títulos dos diversos ensaios que compõem a coletânea, visam focar momentos históricos, políticos e culturais únicos em suas expressões estéticas, a partir dos quais são iluminados determinados fenômenos literários.

Trata-se, no caso, de dar ênfase ao “communicative potential of the anecdotal and the discontinuous for generating sudden illumination” (Wellbery, 2004b, p. xviii), evidenciando, assim, a experiência de um momento na escala temporal que exhibe simultaneamente tanto a marca do típico quanto a marca do único. Essa opção de composição escritural, dando atenção ao normal excepcional, funciona também como catalisador de complexidades que oferece “dazzling glimpses” em que a singularidade de um evento literário ganha iluminação específica enquanto ao típico normatizado é reservado o papel de pano de fundo, de dimensão momentaneamente invisível mas tacitamente presente. Segundo o autor da introdução são, antes de mais nada, essas interrupções momentâneas do contínuo temporal, tendo como efeito a ramificação do cânone herdado num caleidoscópio de momentos, que fazem com que os eventos literários não permaneçam enclausurados numa estrutura histórica fechada, imóvel, mas que possam ser entendidos e representificados como entrecruzamentos de inúmeras molduras referenciais temporais e espaciais em confronto, cuja interação, em cada instante, conduz a uma constelação única (Wellbery, 2004b, p.xxii). A proposta alternativa do projeto funda-se no princípio da montagem, do arranjo de fragmentos, sem pretensão de compor imagens unificadas, nem unificáveis. E, neste sentido, ela é deliberadamente estruturada a partir da justaposição de eventos interrompendo a linearidade sequencial de histórias de literatura e produzindo efeitos de heterogeneidade.



Se vincularmos algumas destas convicções com os propósitos subentendidos e declarados pelos coeditores de *A New Literary History of America*, uma coletânea de duzentos e nove ensaios, publicada pela Harvard University Press (Marcus; Sollors, 2009), notam-se semelhanças escriturais, no entanto, os seus argumentos sustentam pressupostos distintos à medida que, segundo eles “this is the story of a made-up nation” que de muitos modos precede a sua sociedade. A sua literatura não foi herdada mas inventada. Assim, “no tradition has ever ruled; no form has ever been fixed; American history, literary, social, political, religious, cultural, and technological, has been a matter of what one could make of it” (p. xxiv). Neste âmbito, o livro pretende reexaminar a experiência americana por lentes literárias, em suas variadas formas discursivas, sublinhando momentos, no tempo e na imaginação, “where something changed: when a new idea or a new form came into being, when new questions were raised, when what before seemed impossible came to seem necessary or inevitable” (p. xxiv). Inexiste a preocupação em destruir ou criar cânones, mas de mobilizar discursos múltiplos para que diferentes formas, ou pessoas falando em momentos diferentes e modos radicalmente diferentes, possam ser ouvidas conversando umas com as outras. Marcus e Sollors idealizaram uma história cultural de dimensões amplas, “a history of America in which literary means not only what is written but also what is voiced, what is expressed, what is invented, in whatever form.” (p. xxiv). O foco das contribuições é centrado sobre todo o espectro de coisas que foram “created in America, or for it, or because of it” (p. xxii), fazendo parte dele tudo que exhibe a etiqueta *made in America*: poemas, romances, peças teatrais ensaios, mapas, histórias, diários de viajantes, sermões, tratados religiosos, discursos públicos, cartas privadas, polêmicas políticas, debates, decisões da Suprema Corte, histórias literárias e crítica, canções folclóricas, revistas, performances dramáticas, filosofia, pintura, monumentos, jazz, memoriais de guerra, museus, clubes de livro, fotografias, histórias em quadrinhos, cinema, radio, *rock and roll*, *musicals* e *hip-hop*, etc. Os ensaístas tiveram toda a liberdade de escolher os seus argumentos e expressar os seus pontos de vista particulares

“to surprise not only their editors, or their readers, but themselves” (p. xxiv). Numerosos ensaios foram elaborados por acadêmicos e escritores dos Estados Unidos ou de outros países, de campos de interesses muito distintos e não necessariamente a partir da ótica avançada de um especialista, mas de “an enthusiast, a skeptic, a digger, a reader, a listener, a viewer: from the advantage point of a cultural citizen” (p. xxvi).

### 3.

A recente publicação *A New Literary History of Modern China* (2017) sugere a retomada de reflexões críticas acerca de pressupostos adequados, plausíveis e aceitáveis para uma história de literatura, hoje, em busca de novas respostas à indagação clássica *is literary history possible?* Como, então, oferecer instrumentos que facilitem a compreensão deste tipo de historiografia literária experimental e elaborar modelos que permitam construir sentido pela redução da complexidade sem perder de vista a sua extraordinária criatividade?

Quanto à configuração formal propriamente dita, uma das marcas destes novos experimentos – a imprecisão de seus objetos de investigação e os interesses díspares responsáveis pela multiplicação dos seus olhares – não afeta apenas a circunscrição de suas fronteiras disciplinares, mas igualmente formatos e estilos privilegiados em seus discursos teóricos que hoje são marcados com frequência por uma postura autorreflexiva localizada deliberadamente no campo ensaístico, que equilibra os seus argumentos e constructos conceituais em espaços intersticiais. Como forma de produção de conhecimento acerca da literatura, o ensaio apresenta-se frequentemente como discurso alternativo situado entre arte e ciência, seja na configuração de repertórios teóricos, seja na própria escrita historiográfica.

Afinado com a experiência de realidades antagônicas, fragmentadas e complexas, o ensaio contrapõe aos modelos ilusoriamente redutores, um modo de pensar flexível, seja na escolha de seus objetos de investigação, na maneira de focalizá-los em suas relações interativas processuais e seus

deslocamentos contextuais, seja na expressão e combinação de sua escrita opcional. Em lugar da forma fixa, o ensaio se caracteriza por relações interativas de reciprocidade, transformações e recontextualizações, solicitando, por seu lado, uma linguagem viva, artística, e um estilo com sensibilidade para abrigar instabilidades. A despedida da ideia de que conceitos resultam de definições sistemáticas sintéticas corresponde à escolha deliberada a favor de uma articulação dinâmica em configurações criativas. Esta forma dialógica do ensaio em busca de uma linguagem estética, que não se baseie portanto em princípios de causalidade mas, ao contrário, em momentos de casualidade – do acidente que perturba expectativas –, encontra o antídoto à ordem lógica das coisas, precisamente em sua constelação mosaica.

O vigor deste tipo de pensamento crítico imaginativo manifesto na escrita ensaística, que opta por um fazer científico estético, comprometido com a produção de conhecimento como fruto de experiências vivas, não oculta origens disciplinares plurais das composições hiperdiscursivas presentes na historiografia contemporânea. Ao contrário, uma composição multilinear, libertando-se do princípio organizativo único, a sequência, definida por fronteiras determinadas, permite o livre jogo de fragmentação, desdobramento, multiplicação e superposição.

Nas configurações cronográficas, o teorema da não-simultaneidade aplicado à interpretação de um mundo globalizado irremediavelmente fraturado pelas contradições socioeconômicas e culturais, encontra a sua expressão exemplar nas formas escriturais de montagem e colagem, formas estéticas que optam pelo uso de fragmentos miúdos numa combinação dissonante, oposta ao ideal clássico do coral harmônico que apaga o desvio. Em nosso caso – os estudos de literatura – esta nova criatividade encontra eco, também, nas próprias formas experimentais atuais de teorizar literatura e na sua configuração historiográfica. Na idealização de um projeto teórico que atenda à crescente expansão do sistema literário, Josef Färnkäs atualiza e pluraliza a ideia de uma teoria da literatura transcultural que não limita seus interesses às filologias de caráter nacional. O relevo dado a tópicos

temáticos inter- e transculturais em seu livro *Das Wissen von Ungleichzeitigkeiten. Für eine transkulturelle Literaturwissenschaft* [O conhecimento do dissincrônico do sincrônico. Por uma teoria da literatura transcultural] corresponde à ampliação de seus repertórios conceituais pela inclusão de questionamentos inter- e transdisciplinares (Fürnkäs, 1998). Ao mesmo tempo, Fürnkäs sublinha a forma transcultural da literatura que, segundo ele se distingue, antes, por sua qualidade de ficção verbal discursiva. Neste âmbito, a crescente complexidade estética das formas verbais ganha destaque como resposta às práticas discursivas tanto na cultura quanto na sociedade contemporânea.

Com respeito ao problema ainda relevante na historiografia, a periodização, uma hipótese aventada por Antonis Liakos (2000) surge como alternativa promissora pelo acento na transição da escrita historiográfica de uma sintaxe sintagmática para uma sintaxe paradigmática. Segundo ele, enquanto uma sintaxe sintagmática respeita a ordem preexistente da temporalidade sucessiva linear dos eventos, uma sintaxe paradigmática faculta ao historiador uma análise de acordo com a estrutura de eventos singulares. Nesta ótica a intervenção do historiador na seleção e no uso de dados não é constrangida por uma estruturalidade temporal preexistente à organização de eventos, entre outros, em categorias sociais ou culturais. Tampouco a configuração historiográfica se entende como prática unilateral mas como forma dialógica interativa entre um presente “historizante” e um passado “historizado”, em outras palavras, como a sua construção intelectual e reelaboração (Liakos, 2000, p.48). Neste processo os *visibilia* do passado – textos, arquivos, livrarias, museus, etc. – representam veículos de construção de sentido viajando do passado para o presente numa trajetória longa que envolve a participação de sucessivos emissores e receptores, autores e leitores, na elaboração de dados históricos gerados em determinados lugares e momentos, e na atribuição de uma estrutura narrativa móvel a estes passados. Ela resulta, assim, da percepção, concepção e mediação de dados e eventos do passado por seus contemporâneos mas, igualmente, pelas gerações sucessivas de

observadores e historiadores. Uma sintaxe paradigmática na construção desta narrativa, que funciona para os historiadores como referência à “realidade” do passado, surge nesta visão como menos arbitrária e mais poderosa ao decompor a estrutura temporal imposta ao passado “historizado” pela ênfase sobre a sua presentificação “historizante”.

Segundo Liakos, a transição de uma sintaxe para outra, contrapondo ao fluxo temporal homogêneo da narrativa clássica o modelo da presença simultânea de distintas durações, favorece processos de alternância e retroalimentação entre premissas teóricas, dados empíricos e a reconstrução do próprio repertório teórico. Por Liakos, esta transição da sintaxe sintagmática à paradigmática é vista como homóloga à função do tempo na transição da literatura realista para a modernista, em que a estrutura cronológica contínua é decomposta. Citando Siegfried Kracauer, ele subscreve a sua afirmação de que os desenvolvimentos biográficos no romance moderno não obedecem necessariamente a uma sequência cronológica artificial, mas buscam a realidade referencial em “atom-like happenings, each being thought of as center of tremendous energies (...). In fact, they rather doubt whether the small random units in which life, really tangible life, materializes are meaningfully interconnected, so that in the end the shadow contours of a whole will delineate themselves at the horizon” (1995, p.182). Esta suposição pode contribuir, por seu lado, para a ampliação do debate acerca de questões de periodização.

Por último, uma surpresa se esconde neste interminável debate acerca de princípios cronológicos sobreviventes em experimentos de historiografia literária, no ensaio antes referido, “On Literary Chronology”, de Lindsay Waters, editor executivo da Harvard University Press para as Humanidades. Participando da orientação e produção dos quatro volumes dedicados a novos experimentos de historiografia literária, ele não hesita em concluir que “the set-up and the goals of all the books in the series have something in common. First, they are literary histories organized chronocally” (Waters, 2017). Referindo-se a Denis Hollier, responsável pelo primeiro livro da série, Waters lembra que no manifesto lia-se que “dates had become the symbol of

useless knowledge". Como então entender o acento sobre o princípio unificador da cronologia? Em sua explicação, no entanto, datas não são usadas para assegurar continuidade às histórias literárias francesas, alemãs, americanas ou chinesas mas, antes elas se tornam *Brennpunkte* no sentido benjaminiano, focal points, "burning points, something that concentrates events in a 'kairos' or 'monad', thus shattering the historical continuum and the bare inventory of atomic facts, interpreting the past from out the highest energy of the present". Neste horizonte, datas são usadas, ao contrário "to scramble it up". A operação de *kairos*, oposta a *chronos*, se dirige ao presente provocando os leitores em seu sentido pleno. "What the new history hopes to precipitate is an experience in which the pulse of the past is felt in the present" <sup>7</sup>(2017).

Creio que este desejo não deixa de ser um novo começo promissor para ensaiar propostas plausíveis para uma escrita historiográfica contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ELLIOTT, Emory et alii (eds.). *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia UP, 1988.

FÜRNKÄS, Josef. Das Wissen von Ungleichzeitigkeiten. Für eine transkulturelle Literaturwissenschaft. *The Geibun-Kenkyn. Journal of Arts and Letters*, 75, 1998, p. 286-304.

HOLLIER, Denis (org.). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1989a.

HOLLIER, Denis. On Writing Literary History. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1989b, p. xxi-xxv.

---

<sup>7</sup> O que a nova história espera desencadear é uma experiência na qual o pulsar do passado é sentido no presente. (Tradução minha).

JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

KRACAUER, Siegfried. *History. The last Things before the last*. Princeton: Markus Wiener, 1995.

KRACAUER, Siegfried. *History and Theory* Vol. 6, Beiheft 6: History and the Concept of Time, 1966.

LIAKOS, Antonis. The Transformation of Historical Writing from Syntagmatic to Paradigmatic Syntax. *Historein*. V.2, 2000, p. 47-53.

MARCUS, Greil; Werner Sollors. *A New Literary History of America*. Harvard: Harvard UP, 2009a.

MARCUS, Greil; Werner Sollors. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *A New Literary History of America*. Harvard: Harvard UP, 2009b, p.xxi-xxvii.

OLINTO, Heidrun Krieger. Pequenos atalhos na historiografia literária. In: Maria Eunice Moreira. (org.). *Histórias da literatura: Teorias e perspectivas*. Porto Alegre: Ed.PUCRS, 2011, p. 77-98.

OLINTO, Heidrun Krieger. Notas sobre uma historiografia (literária) do presente. In: Carlos Alexandre Baumgarten. (org.). *História da literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Editora da FURG, 2012, p. 93-126.

OLINTO, Heidrun Krieger. Historiografías literarias seductoras. In: Patricia Cifre Wibrow; Manuel González de Ávila. (orgs.). *Culturas de la seducción*. Salamanca: Aquafuente/Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 61-66.

PERKINS, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

WANG, David Der-wei. *A New Literary History of Modern China*. Harvard: Harvard UP, 2017.

WATERS, Lindsay. On Literary Chronology. *Harvard University Press Blog*. 25/05/2017.

WELLBERY, David E. et alii (eds.). *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard UP, 2004a.

WELLBERY, David E. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard UP, 2004b, p.xxii-xxv.



## **A HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA, DE SÍLVIO ROMERO: SEUS INTEMPESTIVOS E ÚTEIS EQUÍVOCOS**

Joana Luíza Muylaert\*

**RESUMO:** Nesse artigo pretende-se debater alguns conceitos-chave que formam a base do projeto historiográfico literário de Sílvio Romero, questionando sua (im)pertinência e (in)utilidade para o debate atual na crítica da literatura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** história literária; crítica literária; Sílvio Romero; literatura brasileira

**ABSTRACT:** The aim of the present article is to discuss some key concepts that constitute the foundation of Sílvio Romero's literary-historiographical project, questioning its (ir)relevance and (in)utility to the current debates in brazilian literature.

**KEYWORDS:** literary history; literary criticism; Sílvio Romero; brazilian literature

### **Prólogo: notas sobre as edições da *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero**

No ano de 2001, foi lançada, em dois volumes, pela editora Imago, uma nova edição da *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, como parte de um amplo projeto de reeditar toda a obra do escritor, em comemoração aos 150 anos de seu nascimento.

“Em projeto de grande fôlego, a editora da Universidade Federal do Sergipe (UFS) e a Imago estão colocando no mercado as obras completas desse precursor dos estudos brasileiros de áreas distintas como a antropologia e a história da literatura nacional”, anunciava Cassiano Elek Machado, na Folha de S. Paulo, Ilustrada, em 17 de novembro daquele ano.

É para se comemorar o resultado de todos os pesquisadores envolvidos nesse empreendimento, cuja relevância se revela tanto mais substantiva

---

\* Professora Titular de Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

quanto mais se reafirma o “desinteresse pelo trabalho da geração anterior e a consequente descontinuidade da reflexão”, nas palavras de Roberto Schwarz, em conhecido e sempre atual ensaio, “Nacional por subtração”. Sem pretender discutir a polêmica desencadeada a partir das “ideias fora do lugar”, já fartamente conhecida, o importante, por ora, é reconhecer a atualidade da proposta do ensaísta, segundo a qual “deveríamos retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (Schwarz, 1987, p. 31). Entre esses predecessores, Silvio Romero é mencionado por Schwarz, ao lado de outros nomes de peso nos estudos de literatura e cultura brasileira, como Machado de Assis, Oswald e Mário de Andrade, Antonio Candido, em meio a tantos outros, não menos importantes, que poderiam ser lembrados.

Vem à minha lembrança esse ensaio de Roberto Schwarz, sempre que me vejo instada a repensar sobre o sentido da história da literatura e, no caso específico, da literatura brasileira. Muito ali continua a reverberar, solicitando diálogos. São tantas as **novas ideias** a nos seduzir (nem sempre tão novas assim), na virada do século XX para o XXI, que continuamos a correr o risco de uma atualização errática, sem propósito mais claro que o de estar em dia com as últimas teorias em voga.

Ao escrever sobre Silvio Romero, também retorna o incômodo silêncio a que foi relegada – mesmo antes da última e quinta edição de 1980, pela Livraria José Olympio Editora – a *História da literatura brasileira*, bem como tantos outros escritos seus, um dos quais, o livro **contra** Machado de Assis, ponto central para a argumentação do autor das “ideias fora do lugar” no referido ensaio, sobre a questão do nacional e sua “subtração”, nos estudos literários brasileiros. Justifica-se, como espero mostrar, a menção ao texto crítico de Schwarz que, de um dos mais conhecidos “disparates” de Silvio Romero, extraiu material valioso para salvar o historiador e crítico brasileiro do século XIX no que ele poderia ser salvo e relevante para as futuras reflexões sobre a literatura e a cultura.

Não se trata de reeditar o diagnóstico da uma inadequação recorrente na cultura brasileira – afinal teríamos superado o nacional e seus impasses

históricos – nem de lamentar o tempo perdido em debates infrutíferos. Sabendo, entretanto, que as coisas não são bem assim, um certo “mal-estar” insiste em ressurgir, sempre que o assunto se relaciona à história, no nosso caso, à história literária. Não se trata, do mesmo modo, de postular mais uma nova história da literatura, projeto que exigiria certamente o impossível, por anacrônico, tanto do ponto de vista de pressupostos teóricos como metodológicos. O fato, porém, é que as histórias de pretensão totalizadora seguem projetando suas sombras sobre o nosso presente. A pergunta que se impõe, portanto, é por que e em que ponto continuam essas histórias – seja em forma de antologias, seja em forma de construções lineares de obras e autores nacionais – a nos assombrar, mesmo (e principalmente) quando nossa intenção é desconstruí-las.

Correndo o risco de propor respostas inadequadas a perguntas impertinentes nesse início de um novo milênio, seguem algumas hipóteses com as quais espero sustentar a necessidade de um retorno criativo ao passado, ao que nele restou de silêncios e ruídos à espera de novas leituras.

Retomando o fio da meada desse prólogo, o caso das edições da *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, merece algumas breves notas. A primeira edição, como se sabe, é de 1888, em dois volumes, publicada pela Editora Garnier. A segunda data de 1902, uma edição “revista e melhorada” pelo autor, também publicada pela Garnier, 1902-1903. Com um lapso de quatro décadas, vem à luz, em cinco volumes, a terceira edição organizada pelo filho do autor, Nelson Romero, que incorporou outros escritos, não destinados ao projeto inicial do autor, além do *Compêndio de história da literatura brasileira* (com duas edições em vida do escritor, respectivamente publicado em 1906 e 1909), escrito por Sílvia Romero em colaboração com João Ribeiro. Essa terceira edição foi publicada pela Livraria José Olympio, em 1943. A partir dessa desse ano, entre 1943 e 1980, saíram cinco edições, todas publicadas pela Livraria José Olympio Editora.

Como já mencionado no início desse texto, apenas em 2001, sob a organização de Luiz Antônio Barreto, renasce do esquecimento a *História da literatura brasileira*, publicada, novamente em dois volumes, pela Editora

Imago, em parceria com a Universidade Federal de Sergipe. Além dos Prólogos às duas primeiras edições, redigidos por Sílvio Romero, temos a oportunidade de reler o ensaio de Antonio Candido, “Sílvio Romero: crítico e historiador da literatura”, antes publicado como introdução à seleção de textos do crítico, elaborada pelo autor da *Formação da literatura brasileira* e publicada pela EDUSP, em 1978.

A contribuição mais significativa dessa *Edição Comemorativa da História da Literatura Brasileira* é, com certeza, a possibilidade de compará-la com as edições passadas. Nas palavras do organizador, adotou-se “o formato em dois volumes, restituindo a ideia de Sílvio Romero como modo de preservar todo o intencionário romeriano de organização de sua vasta obra” (Barreto, 2001, p. 10).

Uma comparação do “Prefácio à 3ª Edição”, de 1943, e da “Nota Explicativa à 4ª Edição”, de 1949, redigidas por Nelson Romero, com o esquema retomado na última edição, de 2001, aponta a necessidade de se rever cuidadosamente o que Sílvio Romero teria de fato incluído no plano inicial da *História*, preservado nas duas edições em vida do autor. Tarefa de tamanha envergadura – edição crítica e comentada – exige tempo. Por enquanto, ao que se saiba, temos duas *Histórias da literatura brasileira*, de Sílvio/Nelson Romero, à espera de pesquisadores dispostos a explicitar os supostos desígnios do autor e a extrair, da comparação entre essas duas *Histórias*, novas consequências em relação ao que até aqui se escreveu sobre os pressupostos teóricos e metodológicos do autor, suas conhecidas “contradições”.

Em “Nota Explicativa à 4ª Edição” somos informados que constam do 1º volume da 3ª e da 4ª edições cinco partes, informação que transcrevo a seguir, tendo em vista a edição por mim consultada nesse estudo:

[...] a 1ª – Fatores da Literatura Brasileira – reproduz *ipsis litteris* os 9 capítulos introdutórios do 1º volume da 2ª edição; a 2ª – Novas Contribuições para o Estudo do Folclore Brasileiro – reestampa os estudos de igual título saídos na *Revista da Academia Brasileira de Letras*; a 3ª – O Brasil Social e os Elementos que o plasmaram – repete o conhecido trabalho de Sílvio Romero aparecido na *Revista Americana do Instituto Histórico*; a 4ª – Conclusões Gerais – é toda do *Compêndio* com João Ribeiro; a 5ª – Da

Crítica e Sua Exata Definição – é transcrição do opúsculo de igual título. (Nelson Romero, 1949, p. 1).

Em essência, interessa-me a 1ª parte, “Fatores da Literatura Brasileira”, em que se expõem as noções centrais do pensamento romeriano, norteadoras do que propôs o autor como história e crítica da literatura e da cultura brasileira, embora as cinco partes tenham se tornado estreitamente relacionadas entre si, em todo o primeiro volume tal como concebido pelo filho. Na impossibilidade de saber ao certo se o historiador consideraria pertinente a inclusão de todos esses trabalhos publicados em outros espaços, certamente pensados para esses mesmos suportes e não em conjunto numa obra concebida como um todo, com seus objetivos e métodos comuns; e depois de verificar que a 1ª parte foi reproduzida sem alterações em todas as edições, prossigo, tomando como base a 4ª Edição, de 1949.

Antes, porém, é preciso concluir, embora provisoriamente, algo sobre a leitura de Roberto Schwarz em relação aos propósitos desse artigo. Pelo até aqui apresentado, podemos constatar a permanência, insidiosamente viva, da “tradição da ruptura” nos estudos de literatura e cultura brasileira, ruptura no sentido mais literal e negativo, atingindo os trabalhos de edição e publicação de textos e autores do século XIX; no caso em análise, dos primeiros historiadores da literatura brasileira. São lacunas, esquecimentos que parecem ratificar a descontinuidade dos projetos de pesquisa no país, condenando cada geração a “recomeçar do zero”.

Recomeçando, entretanto, não do zero, mas do que se pensou e produziu de mais relevante sobre a nossa condição de “subtraídos” do que seria próprio e adequado, procuro alinhar os fragmentos dessa *História*, sublinhando e comentando passagens importantes em ensaios de outros críticos que considere igualmente decisivos para o que estou escrevendo. Merecem ser mencionados e comentados, ainda que sem a extensão devida, pela contribuição que trazem ao retirar do esquecimento historiadores e críticos do século XIX, os precursores brasileiros que elaboraram as primeiras tentativas de grandes e ambiciosas sínteses, essas mesmas que nos seduzem pela sua impossibilidade. Arriscaram-se, nesse trabalho de Sísifo, Silvio Romero, Veríssimo e Araripe, não em vão. Antes mesmo da edição de

2001, estudos de maior ou menor fôlego vinham sendo realizados, entre os quais ressaltar alguns.

### **Sílvio Romero revisitado**

Na Apresentação ao livro de Luiz Roberto Velloso Cairo, *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior, uma leitura*, João Alexandre Barbosa destaca a relevância da pesquisa, tanto mais considerando-se a escassez de estudos dedicados aos “grandes críticos brasileiros do século XIX, sejam eles românticos ou realistas-naturalistas”. As exceções só viriam comprovar as “lacunas que nem mesmo as pesquisas realizadas nas universidades vêm preenchendo”. Uma entre essas raridades, o livro em análise, de Luiz Roberto Cairo, foi publicado em 1996, resultado da tese de doutoramento do autor.

Antes de iniciar propriamente sua apresentação, João Alexandre menciona os estudos mais decisivos, sobre os “três principais críticos realistas-naturalistas”, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, não sem deixar de ressaltar, mais uma vez, as dificuldades pelas quais passam pesquisadores que se voltam para esse período e esse tema. Interessa à nossa reflexão o comentário de João Alexandre sobre “a discutível edição organizada por Nelson Romero para a Editora José Olympio”, “que reúne também alguns textos escritos pelo crítico à margem da *História* e que não faziam parte da obra, nem na primeira edição de 1888, nem na edição Garnier de 1902, em dois volumes, e que corrige os erros mais evidentes da primeira”. Refere-se ele a *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero.

Apenas em 2001, como já assinalado acima, retomou-se o formato em dois volumes, na Edição Comemorativa da *História da literatura brasileira*, restituindo-se desse modo, tanto quanto possível, o que teria sido a intenção do autor ao organizar sua obra.<sup>1</sup>

Notícias alvissareiras, além dessa nova edição da *História*, podemos contar felizmente – desde 1996, ano em que João Alexandre aponta as muitas

---

<sup>1</sup> Mais informações a respeito leia-se a “Nota do organizador”, Luiz Antonio Barreto, na Edição Comemorativa da *História da literatura brasileira* (2001, p. 9-10).

lacunas, o que chamou de “verdadeiros vazios bibliográficos que atormentam qualquer pesquisa que se queira fazer no campo da literatura brasileira” – com ensaios importantes voltados para os críticos e historiadores literários do XIX, embora sem a continuidade reivindicada pelo autor de *Que horas são?* Ou, talvez seria mais acertado dizer, sem a mesma visibilidade e atrativos de outros temas. Menciono os que consegui acessar, sabendo portanto que posso esquecer ou omitir outros tantos indispensáveis, pelo que antecipo minhas desculpas.

Em “Sílvia Romero (a crítica e o método)”, artigo publicado na *Revista Literatura e Sociedade*, Antonio Arnoni Prado (2009) nos apresenta uma cuidadosa reflexão sobre a importância de Sílvia Romero na formação do “jovem Candido”. Não é o caso aqui de resumir cada passo da primorosa argumentação fundamentada, passo a passo, na exposição rigorosamente comentada dos “segmentos” do conhecido estudo de Antonio Candido<sup>2</sup>. Destaque-se o parágrafo final, para a compreensão do tema central desse artigo. Nele, o que se ressalta é a continuidade ou o processo como um crítico se torna crítico na medida em que seleciona e reinventa na leitura de seus antecessores a matéria (o método) para uma nova crítica.

Mas também é preciso dizer, para encerrar, que há momentos em que ambos se aproximam; em que ficamos com a impressão de que por vezes Sílvia Romero parece ter sido para o jovem Candido o que Taine ou Spencer significaram para ele mesmo. É o sentimento que nos vem, por exemplo, quando Antonio Candido, já no final do ensaio, ao refletir sobre o significado de Sílvia Romero para o seu próprio tempo, nos fala da coragem, da insistência com que Sílvia atribuía à literatura e às artes a afirmação social e humana da nossa própria libertação, – matéria e desígnio que a obra crítica de Antonio Candido acabaria transformando numa das expressões mais lúcidas e empenhadas da história moderna das Letras brasileiras. (Prado, 2009, p. 110).

Um outro trabalho que chama a atenção de quem se interessa pela historiografia literária brasileira, por trazer de volta um autor sobre o qual quase tudo de importante parecia ter sido escrito, é o ensaio intitulado “História da literatura brasileira, de Sílvia Romero”, de Benjamin Abdala Jr. (2008).

---

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: Edusp, 1988. 144 p.

Já no início do seu texto, Benjamin Abdala Jr. destaca o objetivo de apresentar a *História* de Sílvio Romero, em

sua historicidade, sem anacronismos [...]: uma construção discursiva que além dos seus inegáveis méritos, pelos subsídios que apresenta para a compreensão do caráter nacional brasileiro, acaba por deixar evidentes as contradições do pensamento crítico de seu autor, um intelectual que dá origem a linhas de reflexões que contribuirão de forma decisiva para a discussão da maneira de ser do brasileiro” (Abdala Jr., 2008, p. 58-59).

Como antes Antonio Candido havia advertido para os prejuízos que uma leitura anacrônica poderia trazer, nas palavras de Abdala Jr., lemos o mesmo aviso:

Tais contradições têm sua historicidade, estando relacionadas com as convicções de uma época. Não são, pois, de responsabilidade exclusiva de seu autor, podendo ser creditadas a todo um campo intelectual de seu tempo. Era essa a maneira como se pensava cientificamente a literatura e a cultura, com esquemas importados da Europa. Além disso, deve ser destacado o fato de que a *História* de Sílvio Romero significou um avanço para o pensamento crítico, pela preocupação metodológica do autor, que veio a constituir um marco inicial, no Brasil, de toda uma linha de abordagem dos fatos literários e culturais. E também por apresentar uma síntese importante da cultura brasileira, matizada como não poderia deixar de ser pelos padrões e as cores de como nos imaginávamos na virada do século XIX para o XX. (Abdala Jr., 2008, p. 59).

Justifica-se a longa citação para destacar aqui a palavra-chave que expressa, em síntese, o problema que sempre se apresenta a quem estuda Sílvio Romero: o anacronismo de quem interpreta com as lentes do presente os equívocos ou contradições próprias de um tempo passado. Anacronismo favorecido, é verdade, por tudo o que nos deixou escrito o escritor em suas conhecidas polêmicas, muitas delas em tom deselegante e mesmo agressivo, o que já foi amplamente abordado por inúmeros críticos do crítico.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Mais recentemente, ensaios de João Cezar de Castro Rocha retomam, em novas bases, as conhecidas polêmicas no campo da historiografia e da crítica literária brasileira, entre o final do século XIX e início do XX, no sentido de recuperar sua centralidade na constituição do sistema literário. Para os fins desse artigo, destaco dois: “O ruído das festas” e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvio Romero” (2004) e “No princípio era a polêmica” (2011).



Ocorre que nem sempre se consegue a distância desejada nas análises sobre o escritor. As contradições no tratamento da questão da mestiçagem são, talvez, a mais complicada das armadilhas do pensamento romeriano, em que podemos, todos, lançar um juízo entranhado de anacronismos e preconceitos, mais do que gostaríamos de admitir. Embora possamos reconhecer o que, por vezes, se chama de “racismo” presente no projeto historiográfico de Sílvio Romero, o fato é que não se devem apenas ao suposto “racismo” do escritor as contraditórias afirmações sobre a mestiçagem. No item dedicado a esse tema, Benjamin Abdala Jr. ressalta as motivações de natureza política. Na verdade, o ideal da identidade nacional assentado na mestiçagem encontra sua explicação na “defesa do unitarismo do país, em oposição ao federalismo”. Cito mais extensamente a passagem em que esse problema é tratado, para melhor entendimento:

Sílvio Romero tem na mestiçagem o ideal da identidade nacional brasileira. Nessa interação antropológica, procurava aliar determinantes raciais com os de outras esferas, de ordem psicológica, sociológica, cultural e também política. Vem do modelo antropológico da mestiçagem a defesa política do unitarismo do país, em oposição ao federalismo. Essa ideia de unidade política, espiritual e étnica do país, não poderia correr um risco que considerava introjetado em nosso povo: o caráter iberolatino, sempre propício ao desmembramento como ocorreu na América hispânica. Não aceita, assim, o que designou mania de se copiar os norte-americanos: “A ideia de federação se assenta em dois falsos pressupostos: a crença errônea de nos convir o que convém aos anglo-americanos e a falsa teoria de supor que para lá nos levam as lições da história”. (Abdala Jr., 2008, p. 74).

Ainda assim, mesmo tentando se preservar do tão indesejado anacronismo, o autor de *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural* acentua em sua análise de Sílvio Romero o que chama de “máscara da mestiçagem”. Nas suas palavras,

Curiosamente, sob este aspecto, o crítico que dizia não aceitar mistificações, ficou preso a superstições cientificistas. Ele aceita a ideia de superioridade racial sem verificar sua pertinência, corroborando acriticamente suas formulações discursivas. Decorrem dessas concepções racistas suas ambiguidades quando discorre sobre a mestiçagem. [...] Embora situe a mestiçagem como própria do caráter nacional brasileiro, Sílvio Romero indica que com a extinção do tráfico, o gradual desaparecimento dos índios e a constante entrada da imigração europeia, poderá vir a

predominar de futuro, “ao que se pode supor, a feição branca em nosso mestiçamento”. (Abdala Jr., 2008, p. 76).

O que pretendo assinalar com essas passagens do texto de Benjamin Abdala Jr. é que “desmascarar” uma ideia não deixa de ser uma tentativa de ajuste de contas com o que não se concorda, dela cobrando aquilo que não estava pressuposto, considerado o conjunto em que as ideias se articulam. Anacronismos são parte inevitável das leituras do passado. Há anacronismos fecundos, produtivos de novas significações iluminando “o escuro do céu” “o facho de trevas que provém de seu tempo”, como quer Agamben (2009, p. 64-65) no seu conhecido e complexo ensaio. O anacronismo, desse modo compreendido, diz respeito ao contemporâneo, ao “intempestivo”, ao necessário distanciamento não apenas em relação ao passado mas igualmente ao presente. Há pontos cegos em toda interpretação, em todo gesto de ver e dar sentido ao que se passa ou se passou, para os quais temos que estar atentos. Se podemos afirmar que o passado se reinventa a cada nova leitura, tal constatação não significa afirmar a validade de qualquer anacronismo. Mas esse é assunto para outra ocasião. Por ora, é suficiente reconhecer que a convicção de que Sílvia Romero aderiu a “concepções racistas” em “suas formulações discursivas” foi o passo decisivo para o ensaísta afirmar a **atualidade** desse mesmo intérprete e suas “superstições científicas”. Ao final do longo texto, na parte intitulada “Hibridismo, uma questão atual”, Benjamin Abdala Jr. ressalta, além do “significado histórico-cultural da *História da literatura brasileira*”, a atualidade das “questões sobre mestiçagem e hibridismo cultural que levanta”, colocando-se “como matéria de interesse para a discussão das culturas contemporâneas”. Sem deixar de lembrar as ambiguidades e contradições de Sílvia Romero, no que se refere a esse como a outros tantos problemas, o que permanece é a contribuição do historiador e crítico para os estudos contemporâneos no âmbito das questões de identidade cultural e literária, em suas novas apropriações. Transcrevo abaixo um trecho que sintetiza esse debate:

A hibridez é mostrada por Sílvio Romero de forma ambígua: ele a teme pelo que ela poderia representar em termos de desagregação política da nascente república, mas ele também a aprecia pelos muitos matizes que apresenta da identidade cultural brasileira. Hoje esse conceito de hibridez é alargado da referência exclusiva aos países latino-americanos – países de colonização recente –, para o conjunto da cultura contemporânea. Hibridez, nesse sentido, não é um problema, mas possibilidades abertas por culturas que não se conformam a modelos unitários, avessos à liberdade. Sílvio Romero discutiu essas questões há mais de um século, perseguindo às vezes ambigualmente a possibilidade de se construir no país um espaço de liberdade. Para tanto, em grandes sínteses, destacou as potencialidades das formas literárias produzidas no país – formas mestiças embaladas, dir-se-ia hoje, por pedaços de culturas provenientes de Portugal (para o autor, Portugal também é mestiço), da África e dos povos ameríndios. Há, pois, uma produtividade interna que motiva a cultura brasileira, sobretudo em nível popular – uma dinâmica cultural que não pode ser desconsiderada por parte da intelectualidade brasileira, que continua a repetir o *habitus* adquirido nos tempos coloniais e do Império, denunciado por Sílvio Romero: o olhar obsessivo para fora do país, desconsiderando o que aqui se produziu. Essa mesma observação crítica vale igualmente para aqueles que se admiram com a aparente novidade dos estudos culturais e das teorias relativas à criouldade ou à hibridez das culturas, não localizando no pensamento crítico brasileiro toda uma tradição relativa à mestiçagem que viria enriquecer esse debate. (Abdala Jr., 2008, p. 84-85).

Com segurança, pode-se reafirmar, junto com João Cezar de Castro Rocha em “O ruído das festas” e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvio Romero”, que “mesmo em tais tropeços hermenêuticos, Romero possuía uma agudeza que desaparece ante a fácil, demasiadamente fácil enumeração dos ‘equivocos’” (Rocha, 2004, p. 257).

### ***História e crítica literária, de Sílvio Romero: seus intempestivos e úteis equivocos***

Por tudo o que foi mencionado e por tudo o que ainda resta por dizer, tornou-se consagrado o lugar dos escritos de Sílvio Romero, como ponto de partida para inúmeras reinterpretações críticas contemporâneas do autor e a ele posteriores. Inaugurando um novo modo de interpretação da literatura brasileira, foi ele o primeiro crítico nacional que tentou estabelecer uma metodologia científica de análise, um corpo teórico baseado em critérios previamente definidos, procurando romper com a crítica de natureza impressionista até então predominante entre nós.

Dizia o autor que era necessário proceder à “darwinização da crítica”, o que significava seleção criteriosa, delimitação precisa do objeto de estudo. Nesta proposta, evidencia-se a intenção do escritor: o novo modo de interpretação da cultura não se aplicaria aleatoriamente a qualquer objeto particular, mas enquanto ciência deveria ater-se à determinação das características gerais – generalidades ou essências – das nossas criações culturais.

Como outros escritores e críticos literários de seu tempo, Sílvio Romero também concentrou sua obra em torno da questão da identidade da nação brasileira. Em seus escritos, inspirado pelo darwinismo social e pela concepção taineana da história (em que esta é determinada por três fatores primordiais: a raça, o meio e o momento, dentre os quais Sílvio Romero privilegiou o primeiro), o escritor empenhou-se em estudar a raça brasileira para em seguida definir a cultura, uma vez que ambas achavam-se, dentro das teorias evolucionistas/raciais, estreitamente relacionadas. De posse daquilo que ele denominou “critério nacional”, ou seja, de um conceito geral, passou então o crítico a examinar os diversos fenômenos dos variados campos culturais.

Iniciando a *História da literatura brasileira*<sup>4</sup>, Sílvio Romero trata de expor os conceitos com os quais trabalhará ao empreender a análise da nossa cultura. O primeiro conceito básico para se entender o pensamento romeriano é o conceito de literatura. O que o autor entende por literatura não são apenas “as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia”, mas também “todas as manifestações da inteligência de um povo: – política, economia, arte, criações populares, ciências...” (Romero, 1949, p. 44). Seu objeto de estudo, portanto, é bastante vasto, o que se enquadra perfeitamente no espírito comum aos estudiosos do século XIX, caracterizado pela ambição das grandes sínteses.

De fato, para o escritor, a questão primordial era a questão da identidade cultural brasileira, o que exigia, em consequência, uma pesquisa

---

<sup>4</sup> As citações da obra foram extraídas da 4ª edição, organizada e prefaciada por Nelson Romero, Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.

que abrangesse os vários campos do saber, direta ou indiretamente relacionados com a literatura.

Nesse trabalho de elucidar o “caráter nacional”, o “critério novo” a ser utilizado parte de uma definição da história do Brasil, como a história da formação de um novo tipo racial, o mestiço (Romero, 1949, p. 39).

Assim definido o que vem a ser diferenciação racial brasileira, o que era o mesmo que dizer diferenciação cultural, resta saber em que consiste concretamente essa diferença. Afinal, até aqui o autor não teria feito mais do que constatar um fato. Mas não é ainda nessa oportunidade que Sílvio Romero vai esclarecer a questão.

Prosseguindo na exposição de seu método crítico, afirma o autor que há dois modos de escrever a história literária: um colocaria em relevo “as considerações gerais” – as condições históricas, sociais e políticas de produção das obras; outro ater-se-ia ao estudo individual de cada escritor sem relacioná-lo mais estreitamente com o meio em que ele surgiu (Romero, 1949, p. 40). E explicando as razões que o levaram à escolha do primeiro, declara que sua finalidade é “encontrar as leis que presidiram e continuam a determinar a formação do gênio, do espírito, do caráter do povo brasileiro” (Romero, 1949, p. 41). Pretende o autor escrever um **trabalho naturalista** sobre a história brasileira, no qual o critério popular e étnico teria a função de explicar o caráter nacional e o **critério positivo** e **evolucionista** da nova filosofia social seria utilizado ao se estudar as relações do Brasil com a humanidade em geral (Romero, 1949, p. 42).

O autor divide sua obra em duas partes bem distintas: no primeiro livro “estudam-se as condições de nosso determinismo literário, as aplicações da geologia e da biologia às criações do espírito”. E nos demais, resumem-se as quatro grandes fases históricas da literatura brasileira: “período de formação (1500 – 1750), período de desenvolvimento autônomo (1750 – 1830), período de transformação romântica (1830 – 1870) e período de reação crítica (de 1870 em diante)” (Romero, 1949, p. 43).

Sílvio Romero defendia a aplicação da “poderosa lei da concorrência vital por meio da seleção natural, a saber, da adaptação e da hereditariedade” ao estudo das literaturas. Não só no Brasil, mas também

em toda a América, dizia ele, a literatura tem sido um processo de adaptação de ideias europeias às sociedades do continente, adaptação essa que tendia a tornar-se cada vez mais “compreensiva e deliberadamente feita”. Nesta passagem define o autor o que ele denomina “darwinização da crítica” (Romero, 1949, p. 45) – escolha, seleção literária e científica conscientemente elaborada. “Darwinizar” a crítica significava tornar a crítica literária uma ciência. Mais à frente retornarei a esta questão.

Todo crítico e historiador da literatura brasileira enquanto literatura dependente deve considerar portanto as duas faces: a **hereditariedade** ou o lado nacional – representado pelos seus elementos estáveis (energias das raças, predicados fundamentais dos povos); e a **adaptação** ou face geral, universal, que “exprime os elementos móveis, dinâmicos, genéticos, transmissíveis de povo a povo” (Romero, 1949, p. 45).

Visando apontar o que considera “imitação tumultuária”, “servilismo mental”, Sílvio Romero faz a crítica das principais teorias da história do Brasil, todas elas influenciadas pelas ideias então em voga: positivismo francês, evolucionismo de Spencer, transformismo darwiniano. Para contornar a insuficiência de tais teorias, quando aplicadas isoladamente ou sem se levar em conta as especificidades da cultura estudada, seria preciso, segundo o escritor, pesar os três fatores – naturais, étnicos e morais – que, articulados, determinariam o andar e o progresso de uma civilização.

Mas a grande questão é que as ideias científicas da época estavam comprometidas com as ideologias hegemônicas europeias – compromisso cuja dimensão o autor parece não ter devidamente aquilatado, apesar de todo o seu empenho no sentido de refletir a respeito e superá-las.

Nesse ponto, atinge-se o cerne do problema proposto por Sílvio Romero. Como os intelectuais de seu tempo, achava-se o escritor diante de um impasse: para pensar a questão da nossa diferença cultural em relação ao estrangeiro só dispunha o autor de um manancial teórico que nos negava o direito a essa diferença. Em outros termos, não possuíamos ainda uma teoria própria que nos permitisse pensar a nossa cultura a partir de dentro, ou seja, a partir de nossa própria diferença.

Consciente das dificuldades que se apresentavam a todos os **transplantadores** de novas filosofias, de novas políticas, de novas escolas literárias, o autor insistia naquilo que ele considerava função de todo escritor brasileiro: “saber do que vai pelo mundo culto, isto é, entre aquelas nações europeias que imediatamente influenciam a inteligência nacional” e, ao mesmo tempo, “não perder de mira que escreve para um povo que se forma, que tem suas tendências próprias, que pode tomar uma feição, um ascendente original” (Romero, 1949, p. 45). Não cogitava, portanto, na possibilidade de um pensamento sobre o Brasil fora dos quadros ideológicos europeus. O “duplo problema” a que se refere Sílvia Romero – “conhecer bem o estado do pensamento do Velho Mundo e ter uma ideia nítida do passado e da atualidade nacional” (Romero, 1949, p. 46) – continua até hoje a desafiar a intelectualidade do país, como se tentou mostrar ao longo desse texto. Sabe-se hoje que o postulado por Sílvia Romero encerrava impasses, que se fizeram tão recorrentes na crítica literária brasileira, ao ponto de se tornarem uma incômoda tradição.<sup>5</sup> Em resumo, se por um lado, as concepções de Sílvia Romero terminaram por incorrer nos mesmos equívocos que com tanta obstinação ele pretendeu evitar, por outro é preciso reconhecer, nesses mesmos erros, os acertos e noções que contribuíram para abrir novos caminhos dentro da nossa crítica literária.

Para escrever sua *História*, tratou de expor também os fundamentos de uma filosofia da história do Brasil, pertinente em relação aos objetivos de seu projeto. Em consonância com as ideias de seu tempo, Sílvia Romero ressalta que as bases filosóficas de sua *História* deve abranger os vários aspectos influentes e determinantes do povo e de sua cultura – a saber – a ação do meio físico, as condições biológicas e econômicas em que se achavam os povos aqui imigrados nos primeiros tempos das conquistas.

Destaca-se, entre as teorias da história vigentes na época, a que se depreende da *História da civilização da Inglaterra*, livro publicado em 1857, de autoria de Henry Thomas Buckle, autor muito discutido talvez por possibilitar mais uma oportunidade de confronto, nesse início em que

---

<sup>5</sup> Ver o livro de João Alexandre Barbosa, *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974. 255 p.

Romero pretende firmar algumas bases teóricas menos incertas. O que acabou, evidentemente, por fechar mais ainda o beco sem saída dessa *História*.

A história, segundo Buckle, é regida por um complexo de leis físicas e mentais – sendo estas últimas subdivididas em intelectuais e morais. As leis físicas são classificadas em quatro categorias: clima, alimentação, solo e aspecto geral da natureza. O escritor inglês divide a civilização em dois grandes ramos – “a da Europa e a de fora dela; na primeira predomina o esforço do homem sobre a natureza; na outra é o contrário o que se nota” (Romero, 1949, p. 64). As civilizações antigas (primitivas – não europeias) “desenvolveram-se nos países onde as condições de vida eram fáceis, nas penínsulas, à margem dos grandes rios, onde eram abundantes o calor e a umidade” (Romero, 1949, p. 48). Como se explicaria, então, o fato de que no Brasil não tivesse se desenvolvido uma civilização antiga permanecendo seu povo aborígene num completo estado de “inveterado barbarismo”? (Romero, 1949, p. 48). A resposta a esta questão Buckle vai buscar na própria natureza – nos ventos alísios, nos miasmas – agentes destruidores que impossibilitaram a ação dos demais acima citados.

É muito curioso o modo como o nosso crítico refuta a tese de Buckle. Na verdade, Sílvio Romero não contesta em essência as concepções do escritor britânico, pois o fundamento de toda a sua teoria conserva-se intacto, mas condena o que considera um excesso, uma distorção de ênfase num único fator, o meio. É certo, diz o escritor brasileiro, que

os primitivos habitantes do país não ultrapassaram os últimos degraus da selvageria; é exato ainda que a nossa atual civilização é toda impregnada de barbarismo. [...] Buckle porém é pelo menos incompleto quando faz depender as civilizações antigas do calor e umidade, ou da fertilidade da terra e de um vasto sistema fluvial. A filosofia da história, sempre que maneja um princípio único, expõe-se a equívocos. (Romero, 1949, p. 69).

Conforme se pode constatar, Sílvio Romero restringe-se a apontar aqui uma falha de método: “Buckle é verdadeiro na pintura que faz de nosso atraso, não na determinação dos seus fatores” (Romero, 1949, p. 72), uma vez que para explicar o progresso de um povo é necessário pesar, segundo ele,



três categorias de fatores – primários ou **naturais**, secundários ou **étnicos** e terciários ou **morais**. Na verdade, a intenção de Sílvia Romero, ao criticar a teoria climática de Buckle, é chamar a atenção para o fator étnico.

Mas o que resulta desse verdadeiro embate, em meio ao intrincado cipoal de ideias científicas, são mais contradições, algumas sem significativo alcance. Quanto mais polemizava com os teóricos de seu tempo, mais longínqua se lhe mostrava uma saída para a literatura brasileira, compatível com os anseios desse melancólico historiador, à espera de um futuro sempre adiado. Apesar de todo o esforço de reflexão, da missão que se atribuíra ao narrar a *História da literatura brasileira*, não conseguiu perceber que teria sido antes imprescindível desvincular-se do quadro teórico comprometido com as nações econômica e politicamente mais desenvolvidas. Pensando nestes termos, o autor brasileiro, inevitavelmente, não poderia escapar de uma visão bastante pessimista do Brasil. Não obstante a proposta de uma nova articulação das teorias então em voga, o fato é que Sílvia Romero se viu enredado na impossibilidade de harmonizar teoria e prática, ao tentar uma saída dentro do mesmo quadro teórico de seus contemporâneos europeus.

Com relação à raça brasileira, o pensamento de Sílvia Romero pode ser assim resumido: os índios brasileiros são atrasados, quase todos ainda no estágio da pedra polida; os negros – quando transportados para o Brasil, igualmente, achavam-se no período primeiro do fetichismo – e nesse aspecto eram até mais atrasados que os índios, já que estes encontravam-se no período da astrolatria, momentos mais adiantado do estado fetichista. O lugar de honra cabe, portanto, ao português, a quem devemos a colonização por uma raça europeia. Dessa mistura toda saiu uma sub-raça mestiça e crioula, distinta da europeia. Mas a salvação do mestiço – genuína formação histórica brasileira – é que, como ocorre em todo processo de seleção natural, na mestiçagem, ao fim de algumas gerações, prevalecerá o tipo de raça mais numerosa, “e entre nós das raças puras a mais numerosa, pela imigração europeia, tem sido, tende mais a sê-lo, a branca” (Romero, 1949, p. 86). Sílvia Romero, portanto, projeta para o futuro a síntese final de nossa formação étnica.

O autor, no entanto, consegue ser mais verdadeiro e menos parcial quando é menos cientificista, isto é, quando analisa aquilo que ele chama de “fatores morais e psicológicos” – por morais e psicológicos entendendo-se os aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais.

No capítulo intitulado “Relações econômicas – as instituições políticas e sociais da Colônia, do Império e da República”, o autor aponta as verdadeiras causas de nosso atraso. É verdade que, também nessa oportunidade, Sílvio Romero vincula de modo determinista o cultural ao social e ao econômico; de qualquer forma, já não estamos diante do “cientista neutro”, mas de um escritor sensível aos problemas de seu país, liberto, em razoável medida, das amarras conceituais positivistas. Agora já não se trata mais de uma questão étnica ou climática, os problemas nacionais têm **sua origem, sua história**. E tendo uma história não se encontram tão determinados por fatores de outra ordem senão os históricos – o que torna possível vislumbrar um espaço para a ação do intelectual, a partir desse momento, encarregado da missão de regenerar social, econômica e literariamente o país.

Não se deve deixar de ressaltar o empenho do escritor em conhecer a realidade brasileira para nela intervir. De descendência nada notável, nosso povo, diz ele, é apático, sem iniciativa, desanimado. Como não possuímos identidade nem política nem intelectual, tendemos a imitar tudo quanto é estrangeiro. E, para modificar tal situação, Sílvio Romero conclama, em tom de protesto, todos os patriotas-escritores nacionais a travarem a grande luta de recuperação do Brasil:

Instruamo-nos e travemos a grande luta de nossa regeneração social, econômica e literária. Já é tempo de olharmos para trás, lançar as vistas sobre o caminho percorrido há quatrocentos anos e conhecermos que pouco, bem pouco, temos feito como nação culta. (Romero, 1949, p. 126).

Efetivamente, o que Sílvio Romero afirmava a respeito da nossa cultura não era nada alentador. Considerava “o poder como centro de tudo” e o estrangeirismo como instigador do pensamento, os dois grandes entraves ao nosso desenvolvimento intelectual, político e moral. Comparada com as políticas e as literaturas inglesa, alemã, francesa, italiana ou americana, a

literatura brasileira mostrava-se sem feição própria, sem individualidade característica. Nota-se, de passagem, que a portuguesa não foi incluída entre as demais acima citadas. É que o povo português é também latino e o autor desprezava as “gentes latinas” em tudo inferiores às anglo-germânicas – as grandes nações inventivas e criadoras. Ora, enquanto raça neolatina, o povo brasileiro tem sido, como o português, organicamente incapaz de produzir por si (Romero, 1949, p. 129-130).

Nossa literatura, portanto, só poderia ser uma literatura incolor, “dando-se por bem pagos os nossos mais ousados talentos quando imitam mais ou menos regularmente algum modelo estrangeiro” (Romero, 1949, p. 130).

O grande desafio dessa empreitada para alcançar a objetividade pretendida na escrita da *História*, era proceder, na crítica literária brasileira, a uma revisão completa, ampla e franca dos juízos de valor atribuídos aos nossos escritores, para o que recorre Sílvia Romero, como esperado, ao problema do nacionalismo em literatura, que encerra por sua vez o do nativismo. Analisando o conceito de nativismo aponta as duas fases que ele atravessa:

Na primeira tinha veleidades étnicas e andava à procura de uma raça que nos caracterizasse e, por via de regra, dizia mal das outras. Ora era o português, ora o negro, ora o caboclo. Este predominou. Convencidos mais tarde os nativistas, do que havia de artificial nessas tentativas, abandonaram a ideia de raça e apegaram-se à de classes fundadas nas grandes divisões geográficas do país. (Romero, 1949, p. 132).

Porém, diz ele, o equívoco dessas noções consiste no fato de que o caráter nacional deve ser procurado não em tipos particulares e isolados mas no “espírito geral que os compreende, que os domina: é o espírito popular, subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo” (Romero, 1949, p. 132). O caráter nacional, pois, é o espírito popular e este acha-se nas produções anônimas do povo, no folclore.

Sílvia Romero chegou a essa afirmação fundamentado no novo critério ou metodologia de análise por ele proposto. O problema teórico presente no estudo da civilização brasileira, dizia ele, é um problema de **diferenciação étnica** e para resolvê-lo basta “definir o brasileiro, caracterizá-lo em face do

português, cuja língua ele fala na América, cuja civilização ele representa em o Novo-Mundo” (Romero, 1949, p. 301). Todo estudioso da nossa cultura, por conseguinte, deve considerar adequadamente esse imenso mestiçamento **físico e moral**, esta fusão de **sangues e almas**, se pretende alcançar uma apreciação justa e rigorosa dos diversos aspectos da atividade nacional.

O conceito de literatura brasileira em Sílvio Romero vai ao encontro do objetivo do autor de fazer **ciência e história da cultura brasileira** – constituindo a produção literária um dos aspectos dessa última, não podendo, enquanto tal, desvincular-se do contexto mais amplo no qual se insere.

Voltamos, nesse ponto, ao que foi apontado acima, muito resumidamente, sobre o que significava para Sílvio Romero a “definição exata da crítica”, visando, sobretudo, a confrontá-la com a ciência. E era, de fato, fundamental distingui-las, pois tratava-se, no caso, da determinação precisa de seu próprio trabalho. Porém, em clara contradição com o que antes afirmara, o autor passa a considerar a crítica “apenas um processo, um método, um controle, que se deve aplicar às criações do espírito, em todos os ramos de sua atividade” (Romero, 1949, p. 331). Por essa razão, não poderia ser nem uma ciência à parte – já que não possuía um objeto exclusivamente seu, nem muito menos deixar-se confinar no mero estudo da literatura ou de qualquer área particular do pensamento.

Sílvio Romero julga-se então um esteta, um cientista e um historiador. Cientista porque sua obra atendia às exigências básicas da atividade científica: 1) possuía um objeto de estudo bem delimitado – a civilização brasileira; 2) guiava-se por um critério de análise baseado nos métodos das ciências naturais. Esteta-cientista nas suas apreciações gerais – doutrinárias e teóricas – da nossa literatura. E, finalmente, historiador, ao narrar fatos e acontecimentos da atividade literária no Brasil.

As dificuldades com que se defronta o escritor para definir e distinguir o que é a crítica e o que é ciência ilustram bem os impasses inerentes ao modo como ele elaborou o aparato teórico europeu, impasses não porque as teorias evolucionistas não se ajustavam a um determinado projeto de Brasil sonhado pelas nossas elites intelectuais, mas porque não se adequavam ao

Brasil real que aquelas elites se recusavam a enxergar. Sendo mais precisa, diria que os impasses vividos pelos escritores aquela época não decorriam propriamente das teorias mecanicistas e evolucionistas importadas, mas das circunstâncias políticas, sociais e econômicas do país. A verdade é que, como muito bem demonstrado por estudiosos do período, o cientificismo caiu como uma luva no meio da intelectualidade brasileira daquele tempo, servindo para legitimar, para respaldar práticas políticas concretas. Quando, porém, se tratava de conhecer e compreender melhor a realidade do país, viam-se escritores e pensadores presos numa armadilha. Era preciso, então, livrar-se das amarras científicas. Era isso o que se dava a despeito de suas pretensões, à sua revelia, para o bem das futuras pesquisas, que passam a contar com “o trabalho desses incansáveis predecessores”.

Encerro transcrevendo passagens referentes aos dois últimos parágrafos escritos por José Luís Jobim, no ensaio “O passado na história literária: modos de ver”, passagens que acredito se ajustarem às mais variadas e produtivas leituras a respeito de Sílvia Romero, seus “disparates”, “intempestivos e fecundos”:

E, para terminar, também podemos levar em conta uma outra alternativa, já oferecida por Machado de Assis, no capítulo XXXVII de *Esau e Jacó*, significativamente intitulado “De uma reflexão intempestiva”: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai leva-las à feira, onde todos as têm por suas (Assis, 1962, p. 993)”. (Jobim, 2013, p. 32).

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. História da literatura brasileira, de Sílvia Romero. *VEREDAS 10, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, 2008, p. 57-85.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

BARBOSA, João Alexandre. Apresentação. In: CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior, uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 9-16.

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974. 255 p.

CANDIDO, Antonio (Org.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978. 233 p.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988. 144 p.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. In: \_\_\_\_\_. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés: EdUERJ, 2012. p. 53-77.

JOBIM, José Luís. O passado na história literária: modos de ver. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 17-33.

MACHADO, Cassiano Elek. Projeto lança em 21 volumes toda a obra de Sílvio Romero. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 17 nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u19096.shtml>>. Acesso em: 9 out. 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. “O ruído das festas” e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvio Romero. In: \_\_\_\_\_. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. p. 251-274.

ROCHA, João Cezar de Castro. No princípio era a polêmica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 73-117.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Organização e prefácio Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. 337 p.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Organização Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001. Tomo 1. 596 p.

PRADO, Antonio Arnoni. Sílvio Romero (a crítica e o método). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, ano, p. 96-110.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

## **A PRESENÇA DE BOCCACCIO NA LETTERATURA ITALIANA DELLE ORIGINI DE GIANFRANCO CONTINI**

Raphael Salomão Khéde\*

**RESUMO:** *Este trabalho tem como objetivo reconstruir a análise realizada pelo filólogo Gianfranco Contini da obra de Giovanni Boccaccio em sua Letteratura italiana delle origini, através da crítica textual, da análise linguística e da reconstrução do contexto histórico-biográfico.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Giovanni Boccaccio; Gianfranco Contini; História da Literatura italiana; prosa; crítica literária.

**ABSTRACT:** *This paper intends to recreate philologist Gianfranco Contini's analysis (included in his Letteratura Italiana Delle Origini) of the works of Giovanni Boccaccio through textual criticism, linguistic analysis and the reconstruction of the historical-biographical context.*

**KEYWORDS:** Giovanni Boccaccio; Gianfranco Contini; History of Italian Literature; prose; literary criticism.

O volume *Letteratura italiana delle origini*, publicado por Gianfranco Contini (1912-1990) em 1976, é uma antologia concebida segundo o mesmo método adoperado pelo autor em outros três livros (*Letteratura dell'Italia unita*, 1968; *Letteratura italiana del Quattrocento*, 1976; *Letteratura italiana del Risorgimento*, 1986). A obra reúne os primeiros textos literários italianos produzidos entre a primeira metade do século XIII e o final do século XIV. O livro é dividido em dezoito capítulos, cada um dos quais, segundo uma ordem cronológica, se refere a um autor, a um grupo de autores ou a um conjunto de textos, entre os quais se destacam São Francisco de Assis, os poetas da escola siciliana, o *Dolce stil novo*, Dante, Petrarca e Boccaccio. Cada capítulo possui uma breve introdução, cuja impostação metodológica se baseia na crítica textual e na análise linguística para a reconstrução da obra, do autor e do contexto. O volume é dotado, na parte inicial, de uma advertência e, na final, de indicações bibliográficas complementares, do



índice dos nomes, lugares e dos conceitos notáveis, do índice métrico, retórico e gramatical e de um índice lexical.

Nosso objetivo será verificar a relevância que Contini atribuiu à obra de Boccaccio (1313-1375) na *Letteratura italiana delle origini*, através da análise da seção a ele dedicada. Considerando que a *Commedia* não foi coligida pelo filólogo, resulta evidente que o espaço dedicado em cada capítulo a Dante, Petrarca e Boccaccio é bastante homogêneo.

Como fez com os outros dois grandes predecessores, Contini redigiu uma breve introdução onde apresenta Boccaccio do ponto de vista biobibliográfico, fornecendo dados filológicos sobre o estado editorial de sua obra, sobre o contexto histórico em que ela foi produzida e sobre suas características linguísticas e suas referências intertextuais.

Nesta introdução geral ao capítulo, Contini percorre a fortuna crítica de Boccaccio, para a qual usa a expressão “aporia” (Contini, 2013, p. 842). Nesse sentido, o filólogo lembra que considerar os autores em ternas - como foi feito pela crítica no caso de Dante, Petrarca e Boccaccio (ou, sucessivamente, com Foscolo, Leopardi e Manzoni e com Carducci, Pascoli e D’Annunzio) - pode ser desviante, sobretudo, “como no caso aqui examinado”, quando se trata de “personalidades relevantes, mas não decisivamente primárias” (Ibidem, p. 841). Contini ressalta a valorização, inclusive por motivos políticos, do dialeto florentino (utilizado pelo trio como língua literária) e sua codificação sobretudo a partir de Pietro Bembo o qual, nas *Prose della volgar lingua*, indicou Boccaccio como “modelo da nossa prosa literária toscanizada” (Branca, 2014, p. XIX).

Contini define o *Decameron* uma admirável obra-prima (“*mirabile capolavoro*”), com a condição, porém, que seja lido “sem nenhuma proposta de imitação” que o “confinaria em posturas arcaicas de língua quanto de mentalidade” e lhe atribuiria uma “indevida responsabilidade por ter empurrado a literatura italiana para formas não populares” (Ibidem, p. 842). Segundo o filólogo, tendo como público a burguesia mercantil-empresarial, o *Decameron*, sem perder de vista “os grandes ideais dantescos”, compensa “a intenção popular da narração versificada” com a requintada “inflação

retórica”, de origem latina (“mais Apuleio do que Cícero”), da narração em prosa. Contini sublinha também a “assídua atividade experimental de Boccaccio (romance em prosa segundo o modelo francês, ‘épica’ popularesca, ‘elegia’, poesia ‘bucólica’, ‘visão’ etc)”, comparável somente, “pelo mero experimentalismo”, ao precedente dantesco (Idem).

Um elemento constante na poética de Boccaccio é o que Contini chama de “simbolização dos objetos” e de “elaboração de chaves míticas”, fortemente “autobiográficas” (como, por exemplo, a presença emblemática das paisagens florentina e napolitana, as quais polarizam os “dois centros da vida do autor”). Nesse sentido, a figura de Fiammetta, que comparece em obras diferentes de Boccaccio, representa o “resumo de sua ampla experiência amorosa, segundo os moldes estilnovísticos ou, mais provavelmente, de sua ‘educação sentimental’ na fastuosa e caótica Nápoles” (Ibidem, p. 843). Na introdução, Contini percorre os momentos fundamentais da biografia, da formação intelectual e da obra de Boccaccio: o estudo do direito canônico sob a influência do pai mercante; a transferência de Florença para Nápoles (provavelmente em 1327), onde entra em contato com um ambiente cultural enriquecido, inclusive, pela atividade, naqueles anos, de Cino da Pistoia na universidade de Nápoles; a relação com o teólogo e cientista Dionigi da Borgo San Sepolcro (o agostiniano amigo de Petrarca); o encontro imediato entre o erudito, cuja erudição muitas vezes é “antiquada” e “mal digerida”, e o “escritor em vulgar”; a produção das obras da fase napolitana (*Rime, Filostrato, Filocolo*) e da fase imediatamente florentina (*Teseida, Ninfale Fiesolano, Ameto, Amorosa Visione*); o uso da estrofe em oito versos (*l’ottava rima*), que representa “um legado decisivo para a poesia dos séculos sucessivos”; a construção do período, segundo a análise pontual de Alfredo Schiaffini (*Tradizione e poesia nella prosa d’arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*), segundo o modelo latino<sup>1</sup>, “através da colocação do verbo no final do período, do uso de inversões, de disjunções entre atributo e substantivo ou entre o verbo auxiliar e o particípio passado” (Ibidem, p. 845); as traduções do latim para o vulgar (chamadas de

---

<sup>1</sup> Sobre a construção do período em Boccaccio ver também Cesare Segre, *Stile e sintassi nei nostri prosatori* (2014, pp. 387-569).

*volgarizzamenti*)<sup>2</sup> realizadas por Boccaccio; a presença do autor como hóspede ilustre em cortes, como a de Ostasio da Polenta em Ravenna ou a de Francesco Ordelauffi em Forlì; a composição do *Decameron* no período da peste de 1348; a amizade com Petrarca; os últimos vinte anos da carreira de Boccaccio, de caráter prevalentemente “cultural, ou melhor filológico” (Ibidem, p. 846); a crise religiosa de 1362, superada através da concepção (que deriva de Petrarca) da “correspondência entre cultura e vida interior”; a compilação de obras latinas, na parte final de sua vida, como o *Buccolicum carmen*, o *De casibus virorum illustrium*, o *De mulieribus claris*, a *Genealogia deorum gentilium* e o *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris*. Bastante importante, segundo Contini, é a atividade filológica praticada por Boccaccio: “em primeiro lugar as descobertas feitas na biblioteca de Montecassino, certamente sob o estímulo de um entusiasmado como Petrarca” (Ibidem, p. 847) e, em seguida, durante as viagens a Nápoles, a descoberta de “textos clássicos ainda desconhecidos, de Varrão, Cícero, Tácito, Marcial, Apuleio”. Contini destaca também o incentivo ao ensino do grego patrocinado por Boccaccio, como na ação promovida em 1360 para “assegurar ao *Studio fiorentino*<sup>3</sup>, fato que não havia ainda ocorrido em países ocidentais, um professor de grego” (Leonzio Pilato). Em seguida Contini sinaliza a atividade filológica exercida por Boccaccio sobre a obra do “maior poeta vulgar”, em homenagem ao qual organizou, além da biografia-elogio, várias edições que compunham uma coletânea (*silloge*) de textos dantescos. Em 1373 a *Signoria* o encarregou da primeira leitura pública de Dante, cujos documentos “possuímos até cerca da metade do Inferno” (Ibidem, p. 847).

Na parte final da introdução, Contini dedica a sua atenção à fortuna crítica da obra do autor, com um duplo interesse pelo trabalho dos “historiadores das instituições estilísticas” (Ernesto Giacomo Parodi) e dos “historiadores da vida local” (Benedetto Croce). Contini cita um trecho de um texto de Parodi (reunido no volume *Lingua e Letteratura*) onde se dá ênfase, na língua de Boccaccio, à presença marcante da “retórica das

<sup>2</sup> Sobre esse tema, ver *Tradizione classica e volgarizzamenti* de Carlo Dionisotti (1999, pp. 125-178).

<sup>3</sup> Universidade aberta em Florença em 1348.

medievais *Artes dictandi*” e à influência das traduções para o vulgar dos autores latinos. O filólogo cita também a análise feita por Croce, em 1911, da novela de *Andreuccio da Perugia*, onde o historiador reconhece a “exatidão topográfica” e a “historicidade de vários nomes” presentes no texto. Contini definiu o trabalho de Croce como uma “magistral pesquisa de ambiente conduzida sobre materiais de acervo”. Croce, segundo ele, indicou no *Decameron* a “aceitação tranquila da vida em sua imutável realidade” e sublinhou o “espírito realístico e ao mesmo tempo cômico” de Boccaccio, a sua “seriedade de historiador” e o seu “sorriso de artista” (Ibidem, p. 849).

Antes de concluir, Contini cita o comentário de Francesco De Sanctis<sup>4</sup>, para o qual o *Decameron* é a “*anti-Commedia*”, a “paródia” da *Commedia*, uma “comédia humana” onde convivem “misticismo” e “naturalismo”. Para De Sanctis, a “sensualidade, a comicidade e a sátira” de Boccaccio o colocam em oposição profunda a “Dante e à Idade Média”, como “figura simbólica da nova Itália da Renascença até o início do *Risorgimento*” (Ibidem, p. 849).

### **Filostrato**

O *Filostrato* é um poema narrativo em oitava-rima, ou seja, um cantar: provavelmente, segundo Contini, não deriva do esquema dos “cantares popularescos”, mas seria ele mesmo o “arquetipo para os cantares”, os quais têm uma “atestação escrita um pouco mais recente” (Ibidem, p. 850).

A matéria, clássica, tem origem na história troiana: trata-se do amor infeliz (por causa da traição da mulher) de Tróilo por Criseida. Esse episódio já havia sido narrado no *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, na segunda metade do século XII. Contini, citando Geoffrey Chaucer e Shakespeare, lembra a repercussão do tema, que terá enorme fortuna. O filólogo se detém sobre o lirismo da obra e a importância do uso da oitava rima feito por Boccaccio:

Com seus vários monólogos e lamentações e cantos (além do mais a última parte é uma verdadeira despedida encaminhada pelo autor à ‘*canzon mia pietosa*’), o *Filostrato* possui um tom frequentemente lírico, e isso pode confirmar a ideia (de Roncaglia) de que a oitava derive de uma estrofe lírica provençal. Inestimável presente, se a

---

<sup>4</sup> Cfr. o capítulo *Il Decamerone da Storia della letteratura italiana* de Francesco De Sanctis (1996, pp. 266-326).

invenção foi realmente sua, deu Boccaccio à nossa literatura com a instituição da oitava rima. (Ibidem, p. 850)

Contini cita cinco estrofes, extraídas da oitava (e penúltima) parte, utilizando a edição crítica (1937) fixada por Vincenzo Pernicone.

## Rime

Boccaccio também escreveu poemas líricos de amor (não exclusivamente), sobretudo sonetos. Porém, lembra Contini, à diferença de Petrarca, não recolheu de forma orgânica “nem mesmo aquela parte dedicada ao amor por Fiammetta (compêndio - não menos que para os grandes, Beatriz e Laura - da inteira experiência amorosa)” (Ibidem, p. 853). Nesse sentido, as rimas de Boccaccio são “dispersas” e sua transmissão e edição criam “problemas não fáceis de autenticidade” (Idem). Existe, de fato, uma carta (*senile*) de Petrarca (que, segundo Vittorio Rossi, é de 1364), onde resulta que Boccaccio teria queimado os próprios poemas (*rime*) da juventude após ter lido os de Petrarca. Contini cita também uma carta de Boccaccio para Pietro Piccolo da Monteforte ao qual afirma que jogou no fogo seus “*vulgaria et profecto iuvenilia nimis poemata*” (Ibidem, p. 853). O filólogo adverte que os quatros sonetos por ele escolhidos, cuja edição foi realizada por Vittore Branca, pertencem ao “cancioneiro para Fiammetta e estão entre os poemas de autenticidade menos contestável”. No passado, “nos anos do ‘método histórico’, quando às obras dos autores se costumava atribuir um caráter documentalmente autobiográfico” (Idem), foi bastante discutida a diferença entre o caráter ‘inocente’ dessas líricas amorosas e o tom completamente diferente dos romances escritos no mesmo período por Boccaccio. Até o momento em que o filólogo Vincenzo Crescini, lembra Contini, demonstrou que entre os dois gêneros existem afinidades no que tangencia o tema da “aventura amorosa” entre “galantaria, favores e traições” (Idem)<sup>5</sup>. A diferença fundamental se encontra no acento mais nitidamente “platônico” dos poemas, acento “que literariamente se espelha na tradição *stilnovistica*, sobretudo dantesca” (Idem).

Como sinaliza Contini, o primeiro soneto, *Intorn’ad una fonte, in un pratello*, segue o gosto, obviamente, do *Dolce stil novo*, mas também da tradição, definida pelo filólogo de “burguesa-realística”, sobretudo no que

<sup>5</sup> Ver também a introdução de Vittore Branca à *Amorosa Visione* (Branca, 2000, pp. V-XXVI).

diz respeito ao “aprazível horizonte” de Folgóre da San Gimignano. Segundo Contini, a técnica utilizada é “imperfeita”, visto que a “fusão dos quartetos” se verifica em consequência da alteração “da norma fonética” e “da confusão da linha sintática” (Idem). Nas notas, como de costume, o filólogo fornece explicações linguísticas, entre as quais a indicação do uso de uma forma vernácula. O soneto *Sulla poppa sedea d’una barchetta* também tem como modelo o *stilnovismo* dantesco, sobretudo em relação à representação da mulher como anjo, como milagre e ao tema de seu louvor (*lode*), na parte final do poema. Há referências intertextuais a Dante, Folgóre da San Gimignano e à própria *Fiammetta*. O terceiro soneto citado, *Toccamì ‘l viso Zefiro talvolta*, é centrado no tema francês, provençal e petrarquês do “ar que expira da sede da mulher amada”, que corresponde, neste caso, à localidade de Baia, no golfo de Pozzuoli. “O ar veicula a imagem da amada” e esse tema, como destacou Crescini, aparece também no *Filostrato*, no *Filocolo* e no *Teseida*. O soneto - lembra Contini - possui uma “rima siciliana (-oso: -uso)” e uma originária do “vernáculo florentino (-èlla e também -arse)”. O esquema dos tercetos (CDD, DCC) possui precedentes no *Dolce stil novo* (Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia) mas também em Petrarca. Contini sinaliza, nas notas, a presença de um latinismo e a referência à Odisseia e às *Metamorfoses* de Ovídio. O quarto soneto presente na antologia, *Le rime, le quai già fece sonore*, se refere à morte da amada, portanto a um tema presente em Petrarca, mas ligado sobretudo ao “conceito dantesco-*stilnovistico* da mulher como atestado e figura da Beleza suprema” (Ibidem, p. 856). Nas notas, Contini sinaliza a presença de duas formas vernáculas.

### **Filocolo**

O *Filocolo* é “a escritura em prosa mais antiga de Boccaccio” (Ibidem, p. 857) produzida durante a fase napolitana. Segundo suas próprias palavras, Boccaccio foi encarregado por “Maria-Fiammetta” a compor um pequeno livro em vulgar (“*picciolo libretto volgarmente parlando*”) sobre o amor de Florio e Biancofiore, cuja fama “não havia ainda sido exaltada pelos versos de um poeta e sim abandonada às fabulosas falas dos ignorantes”. Segundo Quaglio, a concepção da obra depende “de um “experimentalismo cultural e literário bastante ambicioso” (2009, p. XIII).

Existem, como lembra Contini, várias redações do poema francês sobre *Floire et Blancheflor*, a história de um jovem pagão e de uma jovem cristã,

crescidos juntos na corte do pai dele, rei de Espanha, e da paixão dos dois, dificultada num primeiro momento pela família de Florio mas, em seguida, triunfante (Idem). O filólogo ressalta a importância da obra:

Até os anos recentes pensava-se (com Crescini) que o *Filocolo* derivasse do cantar italiano de Fiorio e Biancofiore (cuja redação mais antiga foi transcrita por volta de 1345), enquanto hoje foi demonstrado inquestionavelmente (por Monteverdi) que é o cantar a pressupor o conhecimento do *Filocolo*; e, sendo o *Fiorio* o primeiro ou entre os primeiros cantares do qual se tenha notícia, reforça-se a hipótese de que o inventor do cantar em oitavas seja próprio, por conta do *Filostrato*, Boccaccio. (Idem)

Segundo Contini, o *Floire* é “uma aplicação da doutrina ovidiana do amor, uma espécie de Píamo e Tisbe complicado e com final feliz” (Idem). O filólogo escolheu o quarto dos cinco capítulos do romance, onde se narra o naufrágio de Filocolo, partido em busca de Biancofiore, no porto de Nápoles. Esperando para que as condições melhorassem e permitissem ao navio de retomar a viagem, Filocolo e seus companheiros encontram a companhia de Fiammetta, com a qual organizam (prelúdio à ‘moldura’ do *Decameron*) uma “corte de amor”, onde cada um propõe um problema de “ética amorosa” (geralmente inerente à narração de um fato) que deve ser resolvido pela “rainha”, Fiammetta. O trecho escolhido por Contini, o qual utilizou a edição crítica fixada por A. E. Quaglio em 1967, é de caráter teórico, tendo como referência a tradição trovadoresca (sobretudo Jaufré Rudel) e o *De amore* de André Capelão, texto do final do século XII “divulgado e traduzido em Toscana” (Ibidem, p. 858). Nas notas, Contini, além de fornecer sinónimos e explicações linguísticas em geral, releva ecos da *Vita Nuova* de Dante, das *Heroides* de Ovídio (traduzida para o vulgar por Filippo Ceffi no século XIV), cita Isidoro de Sevilha para fins etimológicos, indica uma aliteração, um quiasmo, esclarece o uso de determinado participio, de determinada construção sintática e de um termo do antigo francês.

## Teseida

Trata-se do segundo e “bastante infeliz” cantar escrito por Boccaccio por volta de 1340. “Infeliz”, explica Contini, porque representa uma tentativa falida de poema épico em vulgar, dividido em doze livros assim como a *Eneida* de Virgílio e a *Tebaide* de Estácio. Se a tentativa, por parte de Petrarca, de criação de um *epos* moderno em latim com o poema *Africa* havia sido negativa, o insucesso de Boccaccio se deve, segundo Contini, sobretudo à “prosaica e dura oitava” utilizada no *Teseida* (Ibidem, p. 861). O título escolhido pelo autor consta no manuscrito “geralmente reconhecido como autógrafo e enriquecido de glosas em prosa do autor” (Idem). O pequeno livro, dedicado à Fiammetta, narra, no cenário da guerra de Teseu contra as amazonas, o amor dos prisioneiros tebanos Arcita e Palemone pela amazona Emília, cunhada de Teseu. O trecho citado por Contini, o qual utilizou a primeira edição crítica baseada no autógrafo e realizada por Salvatore Battaglia em 1938, foi extraído do final do libro X. Nas notas, Contini destaca uma cena que parece se inspirar na morte de Sócrates descrita no *Fédon* de Platão.

### **Ameto**

*Ameto* é o título convencional posto pelos primeiros editores no romance que Boccaccio intitulou *Comedia delle ninfe fiorentine* e que representa o trabalho mais antigo do autor, ao retornar para Florença entre 1340 e '41 (Ibidem, p. 863). Trata-se, segundo Contini, de uma homenagem, “pouco importa se paródica, a um dos mais altos frutos da cultura florentina vulgar”: o *Dolce stil novo*, em quanto culminante na representação simbólica da *Vita Nuova*. O texto narra a história do pastor Ameto (nome de ascendência virgiliana) que mora entre os rios Arno e Mugnone, ou seja, na área rural de Florença. Ameto encontra um grupo de ninfas se banhando e se apaixona por uma delas, Pia (nome de origem bíblico-dantesca). Volta a encontrá-las, uma vez no templo de Vênus e outra durante uma “academia” na qual sete mulheres contam, cada uma, uma história de amor. Ameto, em seguida, é imerso na fonte purificadora, ao receber, de cada ninfa, a virtude



que cada uma incarna, e se torna “homem”, de “animal embrutecido” que era.

A obra, dedicada ao florentino Niccolò di Bartolo del Buono, é uma “prefiguração estrutural do *Decameron*”, sobretudo em relação à ‘moldura’, dentro da qual estão organizadas as histórias. A presença de “narrativas autobiográficas” (com referências à sociedade florentina e ao próprio autor) fazem com que o texto se aproxime do *Filocolo*, do qual difere, porém, por algumas novidades. A estrutura em prosa da obra, por exemplo, inclui partes em versos (mais precisamente tercetos de tipo dantesco), tornando-a um *prosimetrum* segundo o modelo da *Vita Nuova* de Dante ou das obras de Marciano Capela e Boécio:

Mas, se a verdadeira *Vita Nuova* é uma autobiografia simbólica à qual foram acrescentados poemas, pelo menos em parte, preexistentes, essa de Boccaccio se baseia, com a contribuição da moldura e de ternários<sup>6</sup>, em um revestimento alegórico que pretende significar a transfiguração realizada pelo amor em um ser selvagem: sublimação cujo caráter mais ou menos neoplatónico tornaria o livro particularmente favorável aos olhos dos leitores renascentistas. (Ibidem, p. 864)

A alegoria retratada na obra é de tipo pastoral, mas não segue o modelo dantesco e sim faz referência, segundo Contini, às *Bucólicas* de Virgílio. A repercussão da obra foi enorme e *Ameto* se tornou, em seguida, o paradigma da literatura pastoral durante a *Arcadia* e - no panorama das literaturas europeias - da Renascença em diante. Nesse sentido, segundo o filólogo, o “paroxismo estilístico” e o “maneirismo teratológico” fazem de *Ameto* um “emblema da direção acadêmica imposta à prosa italiana oficial”. Contini, com base na edição crítica realizada por A. E. Quaglio em 1963, cita um trecho do conto de Adiona, onde há uma descrição da horta de Pomena. Nas notas, o filólogo cita comentários de Maggiorotti e de Zingarelli, mostra reflexos do latim medieval, indica referências a Dante, às *Metamorfoses* e aos *Fastos* de Ovídio e alusões à II égloga de Virgílio.

### Ninfale Fiesolano

---

<sup>6</sup> Cantos breves de caráter alegórico em terceira rima.

Trata-se de um cantar (como o *Filostrato* e o *Teseida*) transposto para um contexto florentino e ficticiamente pagão. O *Ninfale*, espécie de contraparte pseudo-popular de *Ameto*, tornou-se o “paradigma das oitavas rústicas (*ottave rusticane*)” e, “com seu aspecto de legenda etiológica ovidiana” (Ibidem, p. 869), se reconecta ao mito das origens de Florença, alimentado no século XIII. Áfrico e Mensola, dois afluentes do Arno, são respectivamente transformados no poema em pastor e ninfa (consagrada a Diana). A história narra o trágico amor entre eles e como Mensola, vítima do engano de Áfrico, decide não perseverar no amor ilícito; Áfrico, então, se mata e Mensola, após dar à luz um filho, é transformada em rio por Diana. O trecho citado por Contini segue a edição de 1937 de Vincenzo Pernicone e reproduz o pedido de Áfrico à Mensola fugitiva, episódio que se configura, segundo o filólogo, como “exemplo da ampla e artificiosa galanteria camponesa”. Nas notas, Contini chama a atenção para o uso de termos ou períodos que seguem o modelo do provençal, do latim filtrado pelo siciliano ilustre da corte de Federico II, de dialetos toscanos, assim como indica referências linguísticas à *Bíblia* e às *Metamorfoses*.

### **Fiammetta**

O título completo da obra, escrita inteiramente em prosa e posterior provavelmente de dois anos ao *Ameto*, é *Elegia di madonna Fiammetta*. No *De vulgari eloquentia*, Dante define a elegia como “*stilus miserorum*”, definição, segundo Contini, que se encontra em consonância com o início da obra de Boccaccio (“*suole a’ miseri crescere di dolersi vaghezza*”). Trata-se, de fato, do lamento de uma mulher abandonada, situação oposta à que ocorre no *Teseida*, onde o abandonado é o homem. “A nobre napolitana velada pelo *senhal* de Fiammetta” (Ibidem, p. 872) evoca, com uma minuciosa autoanálise, sua súbita paixão pelo jovem Panfilo, o qual parte para Florença, solicitado pelo pai, sem respeitar a promessa de retornar em quatro meses. O texto, segundo Contini, possui um tom que se aproxima da “linguagem ovidiana e romanesca-cortês, ou melhor, à la Chrétien de Troyes

(e na realidade os heróis clássicos estão associados àqueles do ‘romance francês’, Tristão e Isolda)” (Ibidem, p. 872). O filólogo sublinha a importância da obra, em vista, sobretudo, da realização do *Decameron*:

[...] A *Fiammetta* é um nó cultural: o modelo fundamental da confissão feminina está nas *Heroides* de Ovídio (não por acaso, traduzidas mais de uma vez para o vulgar durante o século XIV), a introspecção é também indiretamente ovidiana (através da tradição francesa do *Eneas* anônimo ou do *Cligés* de Chrétien), a narração pela sua parte simbólica não deixa de ecoar a *Vita Nuova*; mas esses nobres precedentes não obliteram o virtual frescor da eterna história de amor e, retrospectivamente, isso parece indicar que está se aproximando a inesperada libertação do *Decameron*. (Ibidem, p. 873)

Contini selecionou o trecho onde se narra o início da paixão de Fiammetta por Panfilo, durante uma festa solene em uma igreja napolitana. A edição crítica foi realizada por Vincenzo Pernicone com “ténue revisão” de Franca Agno (1954). Nas notas, o filólogo destacou um sintagma frequente na *Commedia*, ecos da *Vita Nuova*, latinismos, usos frequentes na poesia provençal e o tema, comum na poesia siciliana, “da pessoa amada pintada no coração”.

## **Decameron**

Contini informa, na introdução, o título completo da obra-prima de Boccaccio: “*Decameròn, cognominato Prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle, in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini*”. A origem grega do título (“*deca*”, dez, “*émeron*”, dias), que Boccaccio utiliza também para outras obras (*Filocolo* e *Filostrato*), pode ter sido escolhida por influência do “vocabulário do teólogo Giovanni Balbi da Genova”, de “vários escritos sobre os seis dias como o *Hexaameron*” e das homilias de São Basílio e Sant’Ambrósio. Os nomes dos narradores de novelas derivam de outros escritos de Boccaccio: Fiammetta, Panfilo, Filostrato, Dioneo. Durante a peste, que começou a devastar Florença a partir da primavera de 1348, sete mulheres se reúnem na igreja de Santa Maria Novella e decidem se retirar no campo com outros três jovens amigos para transcorrer momentos mais

amenos e fugir do horror e da desolação da cidade. Para cada dia, uma rainha ou rei estabelece um tema, que deverá ser seguido pelos dez narradores. Todos os dias terminam com uma balada de gosto *tardo-stilnovstico* (Ibidem, p. 877). Contini se baseia na edição crítica realizada por Vittore Branca (1951), o qual não acredita na possibilidade de uma “intensa aplicação às novelas vulgares após o longo encontro com Petrarca em 1351, decisivo para a orientação humanística de Boccaccio” (Ibidem, p. 877). Contini ilustra, com detalhes, a situação filológica da obra, sobre a qual paira a dúvida da existência, demonstrada por Michele Barbi, de “duas ou mais redações com variantes elaboradas pelo próprio autor, como já haviam suspeitado os eruditos da Florença de ‘500’” (Idem), responsáveis pela edição do *Decameron* em 1573, vale dizer, Vincenzo Borghini e Leonardo Salviati.

Segundo Contini, coletâneas organizadas dentro de uma moldura narrativa (que representava um pretexto) eram típicas da novelística oriental (indiana e em seguida árabe); Boccaccio, porém, reflete o filólogo, teve o mérito de construir de forma renovadora a moldura da obra:

O achado genial do *Decameròn* foi o de ter extraído a **moldura** de um traumatizante acontecimento da contemporânea história urbana conectando-o por antítese à bastante variada matéria das novelas emolduradas, as quais àquela lutuosa atmosfera, mesmo mediada e amenizada pelo fastuoso idílio do refúgio campestre, opõem a incontável vitalidade atestada por episódios não somente, como é evidente na tonalidade dominante, luxuriosos ou mordazes, mas também nobres, patéticos ou trágicos. (Ibidem, pp. 877-78)

Para o filólogo, a coletânea de novelas de Boccaccio tem afinidades, por um lado, com o corpus dos *fabliaux* franceses do século XIII (definidos por Bédier “contos cômicos em versos”) e, por outro, com o *Novellino*, coletânea, sem ‘moldura’, “de motes argutos e de gestos exemplares”. Contini indica a constante recorrência à “intervenção do acaso”, presente no *Decameron*, como elemento renovador na literatura da época. Para o filólogo, a unificação da obra se verifica “na **historicidade** formal da estrutura (que não significa naturalmente material historicidade da narração, mesmo quando entram em cena personagens e ambientes reais)” (Ibidem, p. 878). De todo

modo, boa parte dos episódios são centrados em “personagens, sobretudo florentinos, do final do século XIII e do início do XIV”.

Contini, além de parte da introdução, selecionou dez novelas (I,1; II,5; V,8; V, 9; VI, 4; VI, 9; VI, 10; VIII, 3; IX, 4; X, 2), entre as mais conhecidas, para cada uma das quais colocou notas de rodapé onde fornece o sinônimo de muitas palavras ou mesmo a paráfrase de alguns trechos, dá indicações sobre nomes, lugares e acontecimentos históricos, indica francesismos, provençalismos, latinismos, toscanismos, assonâncias com Dante, Cecco Angiolieri, Guido Guinizzelli entre outros; mostra a presença de anacolutos ou o uso da apócope, a antecipação de um elemento ou a construção de um período específico, o uso de determinado pronome, advérbio ou preposição.

### **Corbaccio**

Escrito, provavelmente em 1354 ou 1355, com certa “desenvoltura estilística”, o *Corbaccio*, cujo título é obscuro, representa a “escritura mais legível de Boccaccio, ou talvez (com exceção de partes da *Fiammetta*) a única” depois da “libertação do *Decameron*”. A obra, escrita em prosa, permanece provavelmente em “estado de trabalho provisório”, vista, inclusive, a discrepância entre “uma sintaxe errônea” e a “excepcional vivacidade do léxico”. Construído com uma dupla tonalidade, a moralista e a realista, o texto narra uma visão do autor que, aflito pelas vicissitudes do amor carnal, se perde, no próprio sonho (como em Dante), em um lugar selvagem. Seu guia será uma alma do Purgatório, que se casou, pela segunda vez, com a mesma mulher pela qual está apaixonado o autor; acontecimento que será um pretexto para a criação de um “violentíssimo libelo misógino” (Ibidem, p. 963). No trecho selecionado por Contini, cuja edição crítica foi fixada em 1968 pelo finlandês Tauno Nurmela, o guia-defunto discorre da mulher que lhe trouxe infelicidade. O filólogo cita o comentário de Giovannantonio Papini, indica ecos da *Commedia* e do *Decameron*, evidencia formas típicas do francês antigo, sublinha referências aos “cantares em oitava rima”, alguns dos quais, lembra, foram publicados por Pio Rajna e Giulio Bertoni.

## **Vita di Dante**

O trabalho realizado por Boccaccio em defesa e como divulgação da obra de Dante ainda gera dúvidas do ponto de vista filológico. Contini destaca o diferente “contenho” dos dois maiores escritores do século XIV em relação a Dante: Boccaccio enviou a Petrarca um exemplar da *Commedia* convidando-o a justificar-se do tênue interesse demonstrado pelo grande antecessor. Em sua própria defesa, Petrarca, segundo Contini, podia alegar a diferença entre a disponibilidade do Dante **cômico** para todas as possibilidades expressivas (incluídas as extremas e antitéticas) e a sublimação do *Canzoniere*, fundada em uma média tonal, “elaboradora de um instrumento linguístico supremamente seletivo” (Ibidem, p. 968). *Canzoniere* que na realidade se coloca na mesma linha cultural do Dante do *Dolce stil novo* e que acolhe, alcançando o mesmo nível do predecessor, ecos da *Commedia* e do Dante lírico. Boccaccio, ao contrário, deve a própria grandeza à narração de caráter “burguês e mercantil” (“a seu temperamento discursivo e analítico”, segundo a definição de V. Branca)<sup>7</sup> e ao abandono do esforço praticado a favor da promoção da alta cultura, do qual fazem parte, inclusive, seu culto por Dante e a preservação em sua poética de antiquados elementos “alegórico-simbólicos”<sup>8</sup>. O que se costuma denominar de *Vita di Dante* ou *Trattatello in laude di Dante* representa “um elogio que antecede uma coletânea de obras dantescas”, porém, visto que Boccaccio, como exegeta, muitas vezes mistura dados históricos e míticos, o material ainda suscita dúvidas entre os filólogos. Contini fornece também informações sobre a incumbência outorgada a Boccaccio para a leitura pública da *Commedia* na igreja de Santo Stefano in Badia em Florença. As aulas começaram em outubro de 1373 mas foram interrompidas no início do ano seguinte por causa da doença que levaria o autor à morte em Certaldo no final de 1375. O filólogo cita um trecho onde é descrita a visão da mãe de Dante, segundo o texto editado por Pier Giorgio Ricci que se baseia no autógrafo Toledano. Em uma das notas, Contini indica um comentário de

---

<sup>7</sup> Branca, 1990, p. 54.

<sup>8</sup> Auerbach fala, a esse respeito, de “excesso de erudição mitológica” e de “alegorismo convencional” (2000, p. 236).

Aldo Rossi, segundo o qual a referência, presente no texto, à correspondência poética entre Dante e Giovanni del Virgilio, “por ter sido conservada por Boccaccio, produziu de fato suspeitas sobre sua autenticidade” (Ibidem, p. 973).

### **Lettera a Francesco Nelli**

Contini, na introdução a essa seção, sublinha como Boccaccio, ao contrário de Petrarca, não organizou com cuidado a própria correspondência nem a própria “glória epistolar” e como, por esse motivo, possuímos somente umas trinta cartas, inclusive poéticas, sobretudo em latim. Entre as cartas em vulgar existe uma que “parodia o vernáculo napolitano e que representa um dos documentos mais antigos desse dialeto” (Ibidem, p. 976). A carta, reproduzida em parte, se refere à última estadia napolitana de Boccaccio, entre novembro de 1362 e abril de 1363, quando sua presença foi solicitada em Florença pelo *siniscalco*<sup>9</sup> do reino, Niccolò Acciaiuoli. A carta foi escrita para Francesco Nelli, *spenditore*<sup>10</sup> de Acciaiuoli, prior dos *Santi Apostoli a Firenze* e “principal conselheiro e responsável pelo retorno de Boccaccio”. Segundo Massèra, a morte de Nelli, no verão de 1363, impediu provavelmente o envio da carta. A edição crítica foi realizada por Ricci em 1965. Nas notas Contini destaca as frequentes referências feitas por Boccaccio a Valério Máximo; há ecos de Sacchetti, francesismos e latinismos, um dos quais (“*quisquillie*”) foi explicado por Contini com base em Isidoro de Sevilha.

### **Buccolicum carmen**

Contini explica que escolheu um passo extraído das *Egloghe* para representar a abundante produção latina<sup>11</sup> de Boccaccio. O *Buccolicum carmen*, que consta de 16 églogas, constitui um “nó cultural” importante a

<sup>9</sup> Na Idade Média era o título do ‘mestre de casa’ das famílias reais e feudais, segundo a definição do *Vocabolario della lingua italiana* de Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli.

<sup>10</sup> ‘Mestre de casa’ segundo Contini.

<sup>11</sup> Ver sobre esse aspecto o capítulo IV (“*Giovanni Boccaccio*”) do *Disegno storico della letteratura italiana* de Natalino Sapegno (pp. 102-126).

partir do momento que testemunha a ambição bucólica do autor, ou seja, sua aspiração a uma “poesia que, sob o tegumento pastoral, alegorizasse episódios mais ou menos vagamente autobiográficos” (Ibidem, p. 982). Contini reproduziu parte da primeira égloga, intitulada *Galla*, escrita provavelmente por volta de 1346. Existe uma carta de Boccaccio para o padre agostiniano Martino da Signa em que Boccaccio diz que “poetou no rastro de Virgílio, o qual havia inserido outros sentidos (ao contrário de Teócrito) ‘*sub cortice*’ da letra, com o efeito, porém, de não alegorizar propriamente todos os personagens” (Idem). A história se baseia na paixão infeliz de *Damon* (clara transposição do autor) por uma desconhecida *Galla*, cujo amor será conquistado por *Pamphilus*; *Tyndarus*, “mero figurante”, é o interlocutor de *Damon*. Os nomes *Damon* e *Galla* são de origem virgiliana, *Pamphilus* de descendência petrarquesca e Tindaro aparece no *Decameron*. O texto no qual se baseia Contini foi fixado por Aldo Francesco Massèra em 1928 segundo o autógrafo. O filólogo sublinha, nas notas, as alusões às *Metamorfoses* a aos *Amores* de Ovídio e indica, entre outras coisas, um *adynaton* de tipo clássico, uma cláusula em hexâmetros derivante da II Égloga de Virgílio e um epíteto horaciano.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. “*Frate Alberto*” in\_\_\_\_\_ *Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale. Turim: Einaudi, 2000.

BRANCA, Vittore. “Introdução” in BOCCACCIO, Giovanni. *Caccia di Diana. Filostrato*. Milão: Mondadori, 1990.

BRANCA, Vittore. “Introdução” in BOCCACCIO, Giovanni. *Amorosa Visione*. Milão: Mondadori, 2000.

BRANCA, Vittore. “Introdução” in BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Turim: Einaudi, 2014.

CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Milão: Rizzoli, 2013.



DE SANCTIS, Francesco. *Il "Decamerone"* in \_\_\_\_\_ *Storia della letteratura italiana*. Organização de Niccolò Gallo, introdução de Giorgio Ficara. Turim: Einaudi-Gallimard, 1996 [1870-1871].

DIONISOTTI, Carlo. *"Tradizione classica e volgarizzamenti"* in \_\_\_\_\_ *Geografia e storia della letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 1999.

QUAGLIO, Antonio Enzo. *"Introdução"* in BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milão: Garzanti, 2009.

SAPEGNO, Natalino. *"Giovanni Boccaccio"* in \_\_\_\_\_ *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La nuova Italia, 1979.

SEGRE, Cesare. *"Stile e sintassi nei nostri prosatori"* in \_\_\_\_\_ *Opera critica*. Organização de Alberto Conte e Andrea Mirabile; introdução de Gian Luigi Beccaria. Milão: Mondadori, 2014.

## **TRADUÇÃO E LITERATURA NACIONAL: UM ESTUDO DO EMPREENDIMENTO EDITORIAL DE B. L. GARNIER (1870-1880)**

Valéria Cristina Bezerra\*

**RESUMO:** Durante o século XIX, assistiu-se no Brasil a um progressivo aumento da circulação de obras traduzidas, que dividiam com a nascente literatura brasileira os espaços de difusão e a atenção do público. O exercício profissional do livreiro-editor Baptiste-Louis Garnier interferiu no ambiente literário brasileiro, tornando-o diversificado por meio da inclusão de obras estrangeiras no comércio de livros do país. Este artigo tem como objetivo verificar a presença da literatura traduzida no Brasil, tomando como caso de estudo o empreendimento de tradução de B. L. Garnier entre 1870 e 1880. Analisarei o perfil editorial dessas obras, assim como aspectos de sua recepção crítica, a fim de oferecer elementos para a discussão do papel da literatura estrangeira na história da literatura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** História da literatura; literatura nacional; literatura estrangeira; tradução; século XIX.

**ABSTRACT:** A gradual increase in the circulation of literary works in translation was seen in nineteenth-century Brazil. These translations shared the spaces of diffusion and reader attention with the fledgling Brazilian literature. Bookseller-publisher Baptiste-Louis Garnier's professional practice intervened in the Brazilian literary environment by making it more diversified through the inclusion of foreign works in Brazil's book trade. The objective of this article is to confirm the presence of translated novels in Brazil and use the translation business of B. L. Garnier between 1870 and 1880 as a case study. I will analyze the publishing profile of these works, as well as aspects of their critical reception to offer elements for discussing the role of foreign literature in the history of Brazilian literature.

**KEYWORDS:** History of literature; national literature; foreign literature; translation; nineteenth century.

---

\* Pós-doutoranda do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Este trabalho foi realizado com bolsa de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

A literatura brasileira do século XIX foi bastante estudada na perspectiva de seus esforços na constituição de uma identidade literária original e representativa do país. A história da literatura insistiu nesse viés, atendo-se à ação de escritores brasileiros e de suas obras originais em favor da formação da literatura nacional brasileira. Lendo as histórias literárias, os manuais escolares e estudos sobre a literatura do Brasil desse período, podemos constatar a presença predominante de autores e de livros brasileiros em suas apreciações. Os nomes de escritores estrangeiros foram frequentemente evocados sobretudo enquanto modelo ou fonte para o desenvolvimento do estilo dos escritores brasileiros.

No entanto, como sabemos, a literatura estrangeira, principalmente a de origem francesa, teve uma ampla circulação no Brasil durante o século XIX e contribuiu para a profissionalização dos escritores locais e a formação do público. O estudo das traduções oferece indícios da configuração do meio literário no país. Os escritores locais, por exemplo, beneficiaram-se do êxito da literatura estrangeira através de sua atividade enquanto tradutores ou colaboradores em jornais e revistas, para os quais escreviam resenhas e folhetins que tematizaram fartamente aspectos da cultura estrangeira presente no cotidiano de seus leitores. Essas funções asseguraram-lhes uma remuneração e lhes propiciaram oportunidades de exercício profissional. Quanto aos livreiros-editores, a sua atuação foi determinante na composição do repertório literário no Brasil e no delineamento das preferências do público. O caso de Baptiste-Louis Garnier é ilustrativo dessa relação entre a literatura brasileira e estrangeira, tendo em vista que ele foi um dos principais editores dos escritores brasileiros mais prestigiados, um grande importador de obras estrangeiras e editor de numerosas traduções.

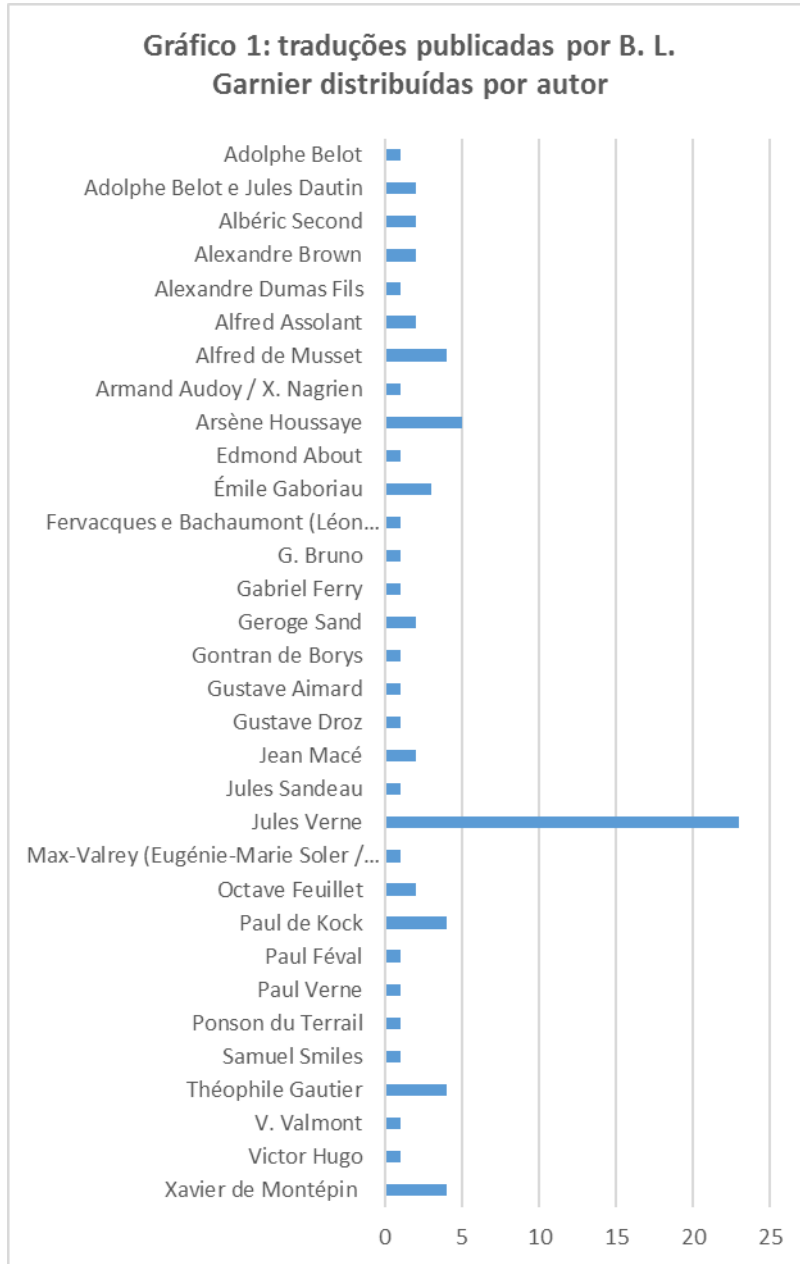
Essa presença da literatura traduzida incrementou o repertório oferecido aos leitores, fortalecendo o mercado e ampliando o espaço de circulação de impressos. As obras brasileiras, por sua vez, precisaram contar com uma intensa promoção a fim de angariar o interesse do público, dada a concorrência suscitada pelo mercado de traduções e pelo expressivo número de títulos traduzidos em oposição aos da nascente produção brasileira. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a literatura estrangeira fomentava o

desenvolvimento da literatura brasileira, provocava uma dificuldade para a sua consolidação.

Este artigo propõe-se a discutir o papel das traduções em prosa de ficção publicadas por Baptiste-Louis Garnier na composição da literatura em circulação no Brasil entre os anos de 1870 e 1880. Na primeira parte deste trabalho, verificarei a presença da literatura estrangeira traduzida na empresa editorial de Garnier através de uma análise quantitativa do conjunto dessas traduções editadas ao longo da década de 1870. Na segunda parte, faço uma apreciação da recepção crítica dessas obras veiculada na imprensa do país, no intuito de compreender os aspectos dessa acolhida no meio literário brasileiro.

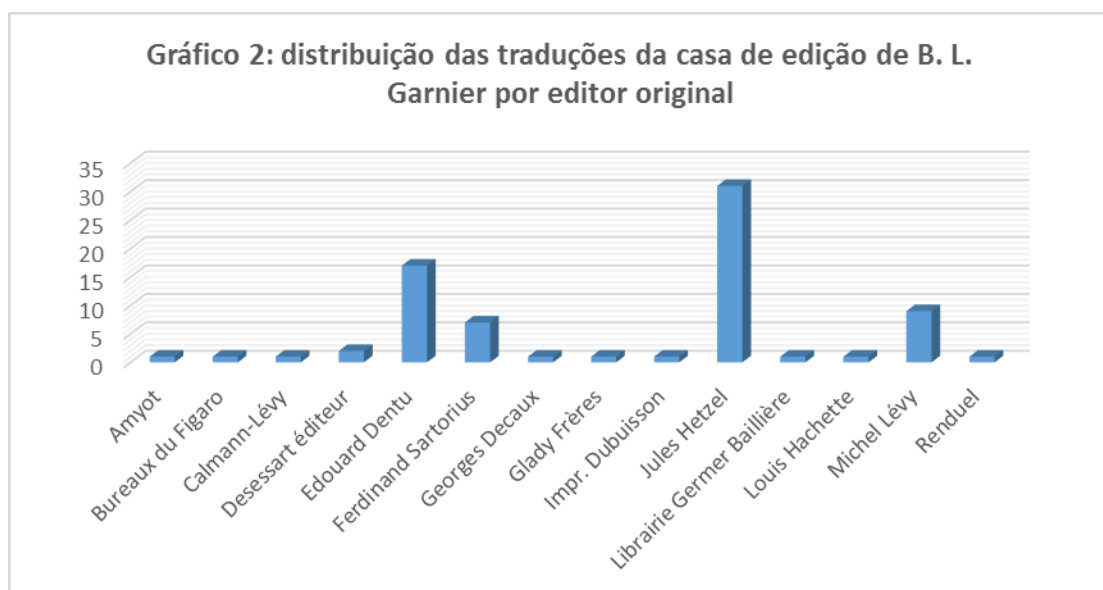
### **As traduções editadas por Garnier**

Durante a década de 1870, Garnier inseriu no mercado brasileiro de livros em torno de 80 títulos de romances, novelas e contos, de autoria de 32 diferentes escritores, sendo sua quase totalidade de origem francesa, como demonstra o gráfico abaixo:



Os autores mais traduzidos foram Alfred de Musset, Arsène Houssaye, Paul de Kock, Théophile Gautier, Xavier de Montépin e, de maneira proeminente, Jules Verne. A repercussão dos romances científicos de Verne no Brasil explica-se não apenas em razão de seu admirável sucesso na França e em diversos outros países, mas também pelo interesse que os literatos no país tinham na instrução do público brasileiro (Catharina; Guirra, 2014).

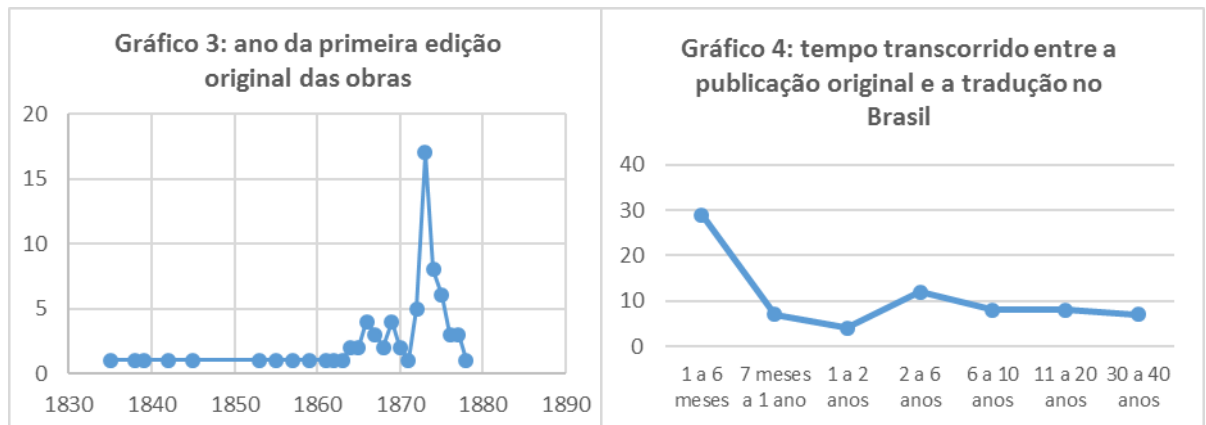
As obras desses autores, mesmo aquelas que tiveram a sua primeira edição em décadas anteriores, como as novelas de Gautier, os contos de Musset e os romances de Houssaye, continuavam acumulando reedições na França nos anos de 1870 e permaneciam na preferência do público francês. No Brasil, essas obras eram bastante difundidas nos folhetins de jornais e passavam a ser exploradas por Garnier em edições em livro. A relevante presença das traduções de Jules Verne publicadas por B. L. Garnier tem incidência sobre os resultados das análises do conjunto do corpus.

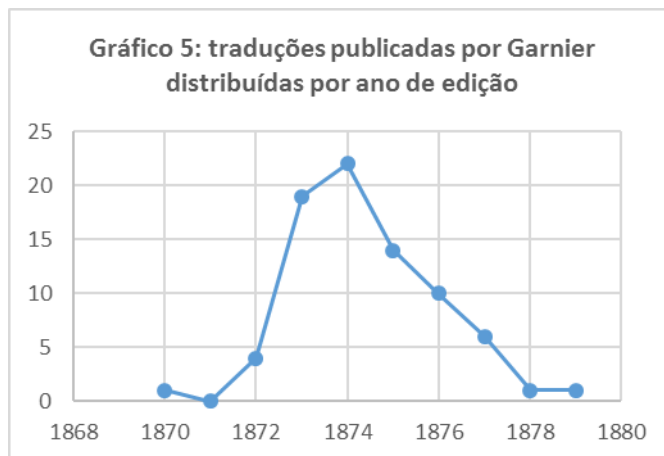


Dentre os editores das obras originais, figura com maior destaque Jules Hetzel, editor de Jules Verne, seguido de Edouard Dentu, Michel Lévy e Ferdinand Sartorius, editores famosos pela publicação de romances populares. A ausência de livros provenientes do catálogo dos Garnier Frères deve-se provavelmente à atualidade e ao caráter popular das escolhas de B. L. Garnier. Seus irmãos de Paris investiam especialmente numa literatura mais antiga de maior prestígio e em nichos didáticos através de obras de referência. Essa ausência pode ser interpretada também pelo

constrangimento que causaria a contrafação de obras cujos direitos pertenciam a seus irmãos.

Por vezes, as traduções provinham não de edições em livro dos romances originais, mas de sua publicação em revistas ou jornais franceses, que muitas vezes tinham circulação no Brasil. Com isso, os leitores brasileiros puderam ler em volume a versão traduzida de alguns romances antes mesmo que os franceses tivessem a edição em livro da versão original. O romance *Jean de Thommeray*, de Jules Sandeau, saiu em volume em Paris em agosto de 1874 e, um ano antes, em julho de 1873, a tradução de Garnier era anunciada nos jornais do Brasil. Provavelmente a versão brasileira foi tirada da *Revue des Deux Mondes*, na qual esse romance foi publicado em abril de 1873. O mesmo ocorreu com o romance *Julia de Trécœur*, de Octave Feuillet, publicado em abril de 1872 no Brasil em português e apenas em maio desse mesmo ano na França. Em março de 1872 esse romance era veiculado na mesma *Revue des Deux Mondes*. Não é possível identificar a procedência exata de todas essas traduções. Contudo, podemos inferir que a difusão dos romances nos periódicos franceses favorecia o acesso dos tradutores a essas obras e viabilizava a aparição da tradução em livro no Brasil antes mesmo de sua publicação em volume no país de origem. Dessa forma, faz-se importante verificar o tempo transcorrido entre as publicações originais e suas traduções no Rio de Janeiro.





O gráfico de número 3 mostra o ano da primeira edição original das obras. A curva evidencia a atualidade dos romances, com um progressivo aumento de sua aparição na década de 1860 e um pico entre os anos 1872 e 1875, certamente em função da forte presença dos livros de Jules Verne. O gráfico de número 4 informa o tempo transcorrido entre a publicação das versões originais e das traduções. Quase 40% das traduções, correspondentes a 30 títulos, foram lançadas no Brasil entre um mês e seis meses depois de sua primeira edição na França, dado que atesta a simultaneidade de uma parte do repertório proposto aos leitores franceses e brasileiros, sem esquecer que todas as traduções de Garnier provinham de obras que continuavam sendo publicadas e lidas na França.

O gráfico de número 5 assinala a produtividade da empresa de tradução de Garnier por ano e mostra um relevante aumento entre os anos de 1873 e 1876. Essa intensa atividade durante esses anos pode estar relacionada à performance dos tradutores a serviço de B. L. Garnier. As traduções saídas durante a década de 1870 são resultado do trabalho de 17 tradutores, dentre os quais os mais prolíficos foram Fortunio, Abranches Gallo e Salvador de Mendonça.

Salvador de Mendonça exerceu atividade de jornalista, publicista, romancista, poeta, dramaturgo, crítico, dentre outras funções, que lhe proporcionaram o reconhecimento junto a seus pares e ao público. Entre



1872 e 1875, Mendonça dedicou-se quase exclusivamente à tradução. Através dos catálogos de Garnier e de anúncios e artigos na imprensa, identificamos um total de 20 romances traduzidos por Mendonça e publicados entre 1872 e 1876, período de maior produtividade da empresa de tradução de Garnier.

A falta de uma legislação no Brasil que regulasse a propriedade literária favoreceu Garnier e muitos outros agentes que se beneficiavam do mercado de traduções. Durante o século XIX, houve algumas iniciativas visando à criação e implementação de leis que assegurassem o trabalho intelectual de escritores. José de Alencar foi um dos que apresentaram à Câmara um projeto de lei, que acabou sendo arquivado (Augusti, 2012).

Em carta, José Avelino, deputado brasileiro dos anos iniciais da República, atribuiu a inviabilidade do estabelecimento desse tipo de lei durante o império a D. Pedro II, que seria contrário à tal iniciativa por considerá-la, segundo palavras de Avelino, *“une restriction des grandes lois économiques, et comme un obstacle au progrès intellectuel de notre patrie”*<sup>1</sup> (Carta transcrita em *La Revue Diplomatique*, 15/10/1892, n. 42). Os autores brasileiros tinham certa proteção proporcionada por leis relativas à propriedade de modo geral. Já os escritores estrangeiros não dispunham da mesma segurança e, distantes, não contavam com meios para reivindicar seus direitos. Nessas circunstâncias, os editores e tradutores puderam traduzir e publicar obras de escritores estrangeiros, sem sofrerem qualquer coerção, dando livre expansão à presença da literatura estrangeira no país. Essas traduções circularam por todo o país e despertaram a atenção de jornalistas e críticos, que produziram um grande volume de textos sobre as obras.

### **Tradução e recepção crítica**

Mesmo com o empenho dos homens de letras em promover a literatura brasileira, por meio de artigos e notas críticas saídas na imprensa sobre as novas produções nacionais, a literatura estrangeira também contou com

---

<sup>1</sup> “[...] uma restrição das grandes leis econômicas e um obstáculo ao progresso intelectual de nossa pátria”

amplo espaço de divulgação através de textos noticiosos ou críticos veiculados em jornais de todo o país. Os romances traduzidos e publicados por Garnier, em sua grande maioria, tiveram notas ou resenhas a seu respeito, suscitadas pelas estratégias de divulgação postas em prática pelo editor, que remetia às redações de todo o país seus lançamentos. A imbricação entre letras pátrias e estrangeiras na conformação do âmbito literário brasileiro está presente em muitos momentos dos discursos dos críticos e se verifica, por exemplo, na maneira como Garnier foi referido nesses textos. O editor adquiriu notoriedade no Brasil e foi recorrentemente saudado por suas iniciativas em prol do “progresso literário” e por “arraigar no país o gosto pela leitura” (*Gazeta de Campinas*, 22/10/1874, n. 502). Esse reconhecimento referia-se tanto a seu trabalho na edição e publicação de obras de escritores nacionais quanto na tradução de romances estrangeiros.

O *Correio da Bahia*, em nota sobre as recentes traduções de dois romances, declarou: “Não cessaremos de louvar os serviços que o sr. Garnier vai de dia em dia prestando às letras pátrias” (*Correio da Bahia*, 10/02/1874, n. 261); a *Gazeta de Campinas* felicitou a atuação de Garnier na difusão dos escritos de Jules Verne, “por fazê-los correr nas traduções que nos vai dando seguidamente e em boa hora para as letras pátrias” (*Gazeta de Campinas*, 08/02/1874, n. 433). As traduções editadas por Garnier, de acordo com os críticos, concorriam para enriquecer as “letras pátrias”, constituídas, como se vê em seus discursos, não apenas por obras nacionais, mas também por produções estrangeiras, que atendiam às expectativas dos literatos na propagação da instrução e do gosto literário entre o público.

O gênero romance passava a alcançar valorização e significou um importante instrumento de vulgarização do conhecimento, pois oferecia um tipo de leitura acessível que divertia e ao mesmo tempo favorecia a ilustração dos leitores. O preceito horaciano “útil e agradável” aparecia com recorrência na crítica brasileira, e os romances de Verne, dentre outros autores, propiciariam a formação de um público melhor preparado para acolher as obras locais. O romance acabou se tornando o gênero de preferência dos autores nacionais para a escrita de suas obras, as quais

conviveram com as produções estrangeiras nos espaços de divulgação e de recepção, pela crítica e pelo público. Os escritores brasileiros foram reconhecidos tanto por sua atuação enquanto autores de romances originais quanto por sua atividade como tradutores, conforme ilustra artigo veiculado na *Reforma*, em que o redator anônimo informou: “Além de *Mlle. de Maupin*, o mimoso romance de Theophilo Gautier, primorosamente traduzido por Salvador de Mendonça, um dos talentos mais brilhantes de nosso país e um dos seus mais elegantes escritores, teremos em breve um livro de Machado de Assis, o correto autor da *Ressurreição*” (*A Reforma*, 13/05/1873, n. 108). O tradutor aqui não decai em merecimento por seu trabalho de tradução diante de Machado de Assis, que ia adquirindo prestígio por suas produções originais. Até porque, de acordo com um crítico anônimo de *O Cearense*: “A tradução, que reconstrói com verdadeira estesia os momentos d’arte, é um grande auxiliar do desenvolvimento das literaturas”. Em seguida, complementou: “[...] congratulamo-nos ainda uma vez com a sociedade brasileira, que mal desperta aos esplendores d’arte, pelo desenvolvimento que as letras pátrias vão realizando, já pelos esforços reais do editor [Garnier], já pela escolha acertada de seus tradutores” (*O Cearense*, 19/11/1874, n. 95).

Essa atitude talvez se deva a uma sensação de pertencimento a um âmbito mais amplo de produção literária, que ultrapassava fronteiras e tinha como marca a transnacionalidade (Casanova, 2002). Foi dessa forma que se expressou um crítico anônimo em artigo sobre Jules Verne, publicado na *Ilustração do Brasil*. No texto, o autor referiu-se ao romancista francês nos seguintes termos: “Há um escritor, cujos dotes essenciais e cujo poderoso talento acentuaram-lhe por tal maneira a individualidade literária que, por assim dizer, pertence não à pátria que lhe foi berço, porém ao mundo” (*Ilustração do Brasil*, 30/08/1877, n. 51), o que permite entender, desse modo, a inscrição do nome de Verne bem como de outros escritores estrangeiros no quadro das letras brasileiras, as quais, por sua vez, tomavam parte nesse âmbito de caráter global.

Essa internacionalização, como sabemos, marcou a imprensa brasileira do século XIX, que estava atenta aos movimentos e discussões literários e

artísticos em evidência no exterior. Com isso, as obras traduzidas eram avaliadas pela perspectiva de sua repercussão em diferentes países:

O número de edições deste livro [*História de um bocadinho de pão*], que foi adotado pela comissão dos prêmios em França, publicado pela “Bibliotheca de Educação e Recreio” de que é o famoso Hetzel editor, as inúmeras traduções que tem tido em várias línguas, a recomendação que dele fez a grave e circunspecta “Revista das Senhoras Inglesas” (*British Women Review*) no número de junho de 1868, são títulos mais que recomendáveis para o nosso público (*A Reforma*, 28/02/1874, n. 45).

Os críticos brasileiros demonstravam ter conhecimento da repercussão desses romances, ao mencionar, por exemplo, sua recepção crítica no exterior, os debates e polêmicas provocados, o número de edições originais, as traduções e lançamentos em diferentes países, as distinções recebidas, elementos esses que concorriam para o julgamento que faziam dessas obras.

Os textos críticos sobre esses romances, por vezes, repetiam-se nos jornais da corte e das províncias, pois a cópia de artigos originais de outros periódicos era uma prática recorrente no período. No entanto, uma nota de autoria anônima do jornal *O Despertador*, de Santa Catarina, propõe que o próprio Garnier fomentava a repercussão crítica em torno dos livros que editava. Agradecendo-lhe pelo envio do exemplar de *O Segredo da Ilha*, terceira parte do romance *A ilha misteriosa*, de Jules Verne, a referida nota acrescentava: “Ao volume acompanhou um impresso avulso dando minuciosas explicações de quanto contém o volume, as quais transcrevemos” (*O Despertador*, 01/02/1876, n. 1352). Na sequência, consta um extenso artigo sobre o romance, que apareceu ainda no jornal *Espírito-Santense* (25/01/1876), no *Mercantil* (26/01/1876), do Rio de Janeiro, e no *Jornal do Pilar* (12/01/1876), de Alagoas. Provavelmente, o próprio Garnier teria remetido o artigo em folha impressa solta, juntamente com o exemplar, de forma a facilitar o trabalho dos colaboradores dos periódicos, que recebiam livros de muitos editores e não dispunham de tempo para ler todos os exemplares e escrever resenhas a respeito. Por meio dessa possível iniciativa

de Garnier, os redatores dispunham de um texto pronto para ser composto numa matriz tipográfica e publicado no jornal. Resta descobrir se Garnier fazia uso de críticas já saídas em algum jornal da corte, mandando-as imprimir em folhas avulsas e distribuindo-as juntamente com os livros enviados às redações do país a título de publicidade, ou se ele contratava pessoas ligadas às letras para fazerem o trabalho de resenhar os livros da casa, de forma a fornecer à imprensa esses artigos.

Lúcia Granja ressalta o papel de Garnier na gênese dos campos literário e editorial brasileiros. Em torno do editor, congregaram-se muitos literatos que atuaram juntos em prol do fortalecimento das letras no país. A pesquisadora analisa as relações entre Machado de Assis e Garnier, verificando a atuação do escritor na promoção das obras brasileiras do catálogo de Garnier por meio de sua atividade enquanto cronista e crítico (Granja, 2016). Dessa forma, é possível supor que parte da recepção crítica das traduções da casa Garnier seja proveniente das penas de literatos envolvidos nos projetos editoriais desse livreiro-editor.

Contudo, os textos críticos sobre esses romances têm um caráter variado e nem sempre ofereciam uma apreciação positiva das obras. Alguns dos escritores franceses não eram bem vistos por críticos brasileiros. As censuras incidiam sobretudo na moral, critério de avaliação de romances bastante usual na crítica literária dos séculos XVIII e XIX, que considerava a leitura de certos romances danosa para a virtude do leitor (Abreu, 2003). Um artigo do *Correio Paulistano* sobre os lançamentos da casa Garnier, assinado por C., reprova, ao lado da moral, o interesse financeiro de escritores como Ponson du Terrail, Xavier de Montépin e Arsène Houssaye: “Satisfazer o gosto depravado do povo, falar-lhes à sensualidade e às paixões torpes, eis aí todo o dever que eles se impuseram de acordo com os leitores, os quais entraram desde logo a simpatizar com o infalível meio que vai ter certo ao desejado fim” (*Correio Paulistano*, 22.04.1874, n. 5279). Os escritores estariam coadunados com os editores nessa busca pelo lucro, esgotando fórmulas de sucesso, que induziriam o público ao vício: “essas páginas [...] vão ter às mãos de certa ordem de leitoras que acabam por abominá-los, porém depois que lhes conhecem o veneno sutil”. Evocando a tênue fronteira entre

literatura estrangeira e literatura nacional, provocada pela tradução, o crítico interrogava-se: “Para que traduzir e espalhar romances tais? O que lucra com isto a literatura nacional? A não serem os efeitos do contato não enxergamos outro resultado” (*Correio Paulistano*, 22.04.1874, n. 5279).

O contato com a literatura estrangeira atendia, portanto, aos interesses dos literatos brasileiros, desde que houvesse uma rigorosa seleção do que era oferecido aos leitores brasileiros. Mas parecia não haver um consenso entre os críticos quanto às obras e autores que seriam apropriados para o público do país e para o repertório literário brasileiro. Sobre *O Bígamo*, de Montépin, depreciado pelo crítico do *Correio Paulistano*, o redator anônimo de uma pequena nota sobre a publicação do romance afirmou: “É a nosso ver um alto romance no gosto da escola realista”. Ao final, recomendou-o aos leitores (*O Espírito-Santense*, 19.03.1874, n. 344). Outra nota anônima, publicada no *Oitenta e Nove*, do Piauí, asseverou que *O Bígamo* era “escrito com bastante gosto e fina crítica”, sendo “sem dúvida merecedor de fazer parte de qualquer biblioteca, ainda que esta se componha de livros escolhidos por um verdadeiro amador, difícil de contentar” (*Oitenta e Nove*, 23.07.1874, n. 26). Ambas as notas são aparentemente de autoria dos redatores dos jornais, que agradeceram a Garnier pelo envio dos exemplares e referiram tê-los lido antes de se posicionarem a seu respeito. Havia, portanto, critérios de análise em comum adotados pelos críticos, mas que resultavam em pareceres diferentes sobre as mesmas obras e autores (ABREU, 2003).

Os textos críticos sobre os romances traduzidos por Garnier constituem-se enquanto documentos reveladores para a investigação do status da literatura estrangeira em meio aos debates sobre a literatura no Brasil. Os resultados que ora apresento são apenas iniciais, mas desde já indicam que a literatura brasileira não se restringia, ao ver dos críticos brasileiros do século XIX, às criações originais de autores locais, ela incorporava em sua acepção obras estrangeiras que também contribuíram para o seu estabelecimento.

## Conclusão

Apesar da importância dos romances estrangeiros na constituição da literatura no Brasil, os historiadores da literatura não tiveram em conta essa diversidade nas concepções que desenvolveram acerca do caráter da literatura brasileira do período. Essa ausência exige um esforço na recuperação dos vestígios a fim de desvendar os conflitos e as coadunações colocadas em prática no processo de constituição da identidade literária no Brasil. A análise das traduções de B. L. Garnier oferece uma amostra dessa coexistência e contesta algumas ideias propagadas pelas histórias literárias. Uma dessas ideias, sustentada durante muito tempo, é a de que o ambiente literário do Brasil no século XIX esteve em defasagem em relação aos países do Velho Mundo, sobretudo àquele considerado à época o mais moderno dentre eles, a França. No entanto, a partir desses dados, podemos verificar que os públicos franceses e brasileiros estavam em parte em sintonia e liam as mesmas obras quase ao mesmo tempo. Márcia Abreu revelou conclusões semelhantes referentes à primeira metade do século XIX (ABREU, 2013), e essa equivalência do gosto se confirma para a década de 1870, com a diferença que nesse decênio a preferência recaía sobre obras coetâneas. Enquanto na primeira metade do século XIX os públicos na França e no Brasil liam especialmente os romances populares mais antigos, como *As aventuras de Telêmaco* (1699), *História de Gil Blas* (1715-1735), *Dom Quixote* (1605-1615), *Paulo e Virgínia* (1788), os leitores dos anos de 1870 preferiam os romances então recentes. Essa mudança do interesse dos leitores brasileiros certamente repercutiu na atuação dos escritores locais, ao escreverem para o público de seu tempo e ao imprimirem em suas narrativas as tendências contemporâneas de criação literária, as quais merecem ser interpretadas à luz dos dados de circulação literária da época.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. O gosto dos leitores – a recepção de romances como problema para a história literária. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marli Tereza; NAZAR DAVID, Sérgio (Orgs.). **Interpretação do texto, leitura do contexto**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003.

AUGUSTI, Valéria. Os fundamentos da propriedade literária por José de Alencar. In: **Todas as Letras**. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 209-216, 2012.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GRANJA, Lúcia. Um editor no espaço público: Baptiste-Louis Garnier e a consolidação da coleção Literatura Brasileira. In: **Estudos Linguísticos**. São Paulo, vol. 45, n. 3, p. 1205-1206, 2016.

CATHARINA, Pedro Paulo; GUIRRA, Edmar. Jules Verne na imprensa brasileira do século XIX. In: **Pensares em Revista**. São Gonçalo-RJ, n. 4, p. 5-25, 2014.

### **Jornais consultados**

*A Reforma*

*Correio da Bahia*

*Correio Paulistano*

*Espírito-Santense*

*Gazeta de Campinas*

*Ilustração do Brasil*

*Jornal do Pilar*

*O Cearense*

*O Despertador*

*O Mercantil*

*Oitenta e Nove*

*La Revue Diplomatique*



## **A QUESTÃO DA LÍNGUA NO ROMANTISMO E NO MODERNISMO BRASILEIROS**

Marcia Regina Jaschke Machado\*

**RESUMO:** Este texto traz a comunicação proferida no simpósio “A história literária: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura”<sup>1</sup> – no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Textualidades Contemporâneas. Esse simpósio propôs o debate sobre o sentido de se estudar a história da literatura na atualidade e sobre questões relacionadas aos estudos diacrônicos de literatura. Nesse sentido, a comunicação apresentou alguns apontamentos sobre o tema da língua no Romantismo e no Modernismo brasileiros<sup>2</sup>.

**PALAVRAS-CHAVE:** José de Alencar; Mário de Andrade; Romantismo; Modernismo.

**ABSTRACT:** This text presents a communication given at the symposium “The literary history: reflections on the permanent crisis in the diachronic studies of literature” – at the XV International Congress of the Brazilian Association of Comparative Literature: Contemporary Textualities. This symposium proposed the debate on the meaning of studying the history of literature today and also took into account issues associated with diachronic studies of literature. In an attempt to illustrate the theme of language in Brazilian Romanticism and Modernism, some appointments are proposed.

**KEYWORDS:** José de Alencar; Mário de Andrade; Romanticism; Modernism.

O *Jornal do Comércio* de Recife trouxe, em suas páginas de 28 de dezembro de 1924, uma carta que Mário de Andrade endereçou a Joaquim Inojosa<sup>3</sup>. Nela, ao comentar seu livro *A escrava que não é Isaura*, próximo de ser publicado, o remetente chamou a atenção para o seu projeto de uma **língua brasileira moderna**:

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

<sup>1</sup> Simpósio organizado por Roberto Acízelo Quelha de Souza e Constantino Luz de Medeiros.

<sup>2</sup> Esta comunicação vincula-se ao projeto de pesquisa “*Língua brasileira e nacionalismo em José de Alencar e Mário de Andrade*” desenvolvido junto à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>3</sup> Carta de 28 de novembro de 1924.

Agradeço-lhe de coração o exemplar da “Arte Moderna” e breve lhe corresponderei à lembrança com a minha “Escrava que não é Isaura”, já em impressão. [...] Nesse livro meu, procurei resumir claramente os ideais gerais modernizantes que me pareceram mais úteis ou dignos de chamar a atenção dos que querem aprender. Creio que por êle se poderá adquirir (falo e escrevo brasileiro atualmente) aquêlê discernimento necessário pelo qual se separarão com mais justeza do que ainda se faz no Brasil, o que representa os ideais modernistas e o que os não representa. [...] A minha “Escrava”, derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contacto com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Êsse é o único meio de sermos artisticamente civilizados (Inojosa, 1968, p. 339-340)<sup>4</sup>.

Nesse trecho da carta, com o esclarecimento sobre a produção de uma arte tipicamente brasileira, está a observação sobre o emprego de uma “escrita brasileira”. Mário de Andrade inseria seu projeto de **língua brasileira moderna** em uma aspiração maior, de construção de uma arte tipicamente brasileira, o que, por sua vez, tinha como referência as ideias da época de uma cultura brasileira primitiva. Ou seja, acreditava-se que seria possível buscar na cultura popular o caráter identitário da produção literária. Como se sabe, pautado em estudos sobre uma “fala típica brasileira”, Mário de Andrade passou a empregar em seus textos uma escrita que tentasse representar essa fala. Tal atitude gerou uma série de discordâncias, protestos e conflitos, mas, também, um grupo de adeptos. É o que se pode verificar ao longo de sua correspondência onde esse assunto foi largamente debatido com muitos de seus interlocutores, como veremos adiante.

Mário deixou, portanto, o projeto inacabado de uma *Gramatiquinha* da língua brasileira, como ele mesmo a denominara. Foram estudos, anotações e cartas organizados por ele com a finalidade de compor a pequena gramática. Esse material recebeu organização e análise de Edith Pimentel Pinto em 1990.

---

<sup>4</sup> Todas as citações desta comunicação foram transcritas sem atualização ortográfica.

De acordo com a autora, Mário trabalhou nesse material durante a segunda metade da década de 1920: “À vista da documentação textualmente destinada à *Gramatiquinha*, pode-se afirmar, com segurança, que, pelo menos entre 1924 e 1929, o projeto vigorou”<sup>5</sup> (Pinto, 1990, p, 43). A partir das anotações deixadas por ele e do que relatou em muitas de suas cartas, fica claro o seu desejo de ver uma grande parcela de intelectuais envolvida em seu projeto. Não desejava, segundo seus relatos, criar uma nova língua, mas sistematizar o falar brasileiro. A partir da década de 1930 tornou-se escassa a produção desse material.

O debate, ou até mesmo polêmica, aconteceu de forma veemente nas cartas. Como já mencionado, a correspondência de Mário de Andrade apresenta um extenso debate sobre a questão do emprego de uma **língua brasileira moderna**, em que estão declaradas distintas opiniões a respeito.

Na carta de 21 de julho de 1925 dirigida a Pedro Nava é possível perceber a adesão desse jovem poeta à nova proposta de escrita:

Você também está tentando por seu lado uma solução de língua brasileira que corresponda ao nosso caráter realidade função etc. Faz mais que bem. Dou-lhe meus parabéns pela coragem de entrar na luta. Queria ter a idade de você. Principiei muito tarde luto enormemente mas não desacorção. Se lembre sempre que é um trabalho difficilimo e que não pode ser leviano sinão é contraproducente. Do abasileiramento de linguagem de você tenho duas observações. Você está acentuando todos os pras. Isso traz confusão Nava. Acentue só quando tiver contração com artigo. Vou pra escola. Me dê pra mim. Não acha essa diferenciação razoável? A outra observação é sobre *estar* que você escreve *star*. Realmente nós quase sempre pronunciamos assim mesmo: tar. Não posso ir tou pronto, por estou pronto, sem dinheiro. Porém a gente não deve se esquecer que não estamos fazendo uma fotografia do falar oral e sim uma organização literária (Em todas as línguas sempre teve um falar oral diferenciado da linguagem erudita) baseada apenas no falar comum que inconscientemente condiciona a língua às precisões de raça clima época etc. D’áí o valor desse falar popular. Mas fotografá-lo não é dar uma solução que tenha viabilidade literária nem sequer prática. *Star* não é da índole tradicional da nossa língua doce sensual um pouco lenta toda florida de vogais abundantíssimas. Apesar disso eu ainda não me resolvi a escrever admirar etc. porque em outros casos idênticos porém de palavras que só a burguesia emprega como adjetivo eu não poderia botar o i sem fugir à realidade. Botar num a não botar noutro seria idiota. A generalização seria forçada. E não se trata de uma organização apenasmente popular inculca regional porém duma geral que inclua todos os meios brasileiros burgueses e populares. Acho que o nosso

---

<sup>5</sup> Não foi feita atualização ortográfica nas citações desta comunicação.

trabalho tem de ser principalmente por enquanto empregar desassombradamente todos os brasileirismos tanto sintáticos como vocabulares e de todo o Brasil e não da região a que pertencemos. Porque sinão seria regionalista (Andrade, 1982, p. 53-54).

Por outro lado, nas ponderações de um dos principais interlocutores de Mário de Andrade está o alerta amigo que nunca se furtava ao debate. A carta é de Manuel Bandeira, escrita em 19 de janeiro de 1925:

Me parece, por poemas e cartas, que à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando um tanto afetado de tanto buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma idéia evidentemente boa e sadia. Tenho tanta coisa a dizer nesse assunto que só conversando, mas uma coisa entre muitas: sistematicamente pões o pronome oblíquo antes do verbo quando o brasileiro se caracteriza exatamente pela instabilidade do tal oblíquo, ora antes, ora depois, e depois mesmo nos casos de relativo e negativas, o que tanto horripila os galegos.

“Das pedras todas que atiram-me

Hei de fazer um altar!”

Foi aqui o lugar onde eclipsou-se”<sup>6</sup>, etc.

Na linguagem de todo o dia então!

Acho que devias andar com mais cautela, só pisando em terreno firme. “Me deixe”, bravo. “Pra”, “prá”, “pro”, bravo, sem contudo barrar o “para”, às vezes natural e prestadio (Andrade e Bandeira, 2001, p. 180).

Bandeira chama a atenção do amigo justamente para o que ele mais relutava na concepção de seu projeto, a fala regional. Outro importante interlocutor sobre esse tema, o musicólogo Renato Almeida, também fazia os mesmos alertas, como veremos. A observação de Bandeira gerou uma resposta, que nos serve hoje como importante documento sobre o posicionamento de Mário de Andrade a respeito da formação de uma literatura nacional – expressão utilizada por ele nessa missiva e que se afinava com o ponto de vista do grupo modernista –, onde o abasileiramento da língua seria, segundo ele, uma de suas marcas.

Você compreende, Manuel, a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi pra um homem só. E você sabe muito bem que não sou indivíduo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem porque, confesso com toda a franqueza, embora não seja um

---

<sup>6</sup> Versos do poema “Reza de fim de ano”.

ignorante em questões de língua e possa afirmar gritado que sei o português duma forma acima do comum, não sou forte no caso. Não sou. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: *ajudar* a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, como se diz que fizeram Dante e Camões, principalmente o primeiro. Ora isso é idiota porque Dante seria incapaz de escrever no italiano da *Comédia* se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles é que permitiram a existência dum Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores portugueses permitiram o português de Camões. Naqueles tempos se fazia tudo intuitivamente, é natural. Mas hoje não se pode mais fazer porque existe a crítica, existe a questão filológica bem estudada e em uso, existe a época enfim. Por isso o que eles faziam intuitivamente eu hoje faço com crítica, sistematizações. [...] Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita agora. Por enquanto o problema é brasileiro e nacional. [...] se trata de sistematização culta e não fotografia do popular, meu caro. Agora: essa sistematização tem de ser fatalmente pessoal. Não pode ser doutra forma pois estou começando uma coisa e não tirando uma gramática inteirinha de fatos documentados pela escrita culta e literária. Não quero imaginar que o meu brasileiro – *o estilo que adotei* – venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. [...] Sou fenômeno culto, sei disso e não me afasto disso. [...] ainda faço distinção entre escrever pra público e pra amigos. [...] Estou em época de transição. Estou criando um novo modo natural. [...] Nunca hei de escrever obra definitiva pra mim. *Paulicéia* foi um começo. Agora estou noutra começo... Paciência! Mas também por outro lado, Manuel, muita coisa que parece afetação pra você em que a influência e formação lusa são muito fortes, pra mim não são afetações que sempre vivi muito no Brasil (Andrade e Bandeira, 2001, p. 181-183)<sup>7</sup>.

Nessa exposição vale destacar o esclarecimento de que o princípio de seu projeto não estava em fazer uma cópia da fala popular, mas a transposição de certas características para a linguagem culta.

Outro interlocutor com quem Mário de Andrade teceu um relevante diálogo sobre essa questão foi Renato Almeida. Desse longo debate está transcrito aqui, a título de exemplificação, apenas um trecho, redigido em novembro de 1926, em que se verifica o posicionamento do musicólogo baiano em oposição às perspectivas de seu destinatário paulista:

---

<sup>7</sup> Carta de com data atestada: posterior a 25 de janeiro de 1925.

Eu creio que, neste momento, nada mais belo e fecundo, nada mais prático, para a formação da nossa realidade, do que essa diversidade de pensamento em face dos problemas brasileiros. Eu sou franco, ainda ontem deixei artigo<sup>8</sup> no jornal em que ataco a sua tentativa, medrosamente seguida por outros, de forçar um modo de falar brasileiro. Na minha viagem à Bahia, ouvi se falar de outros modos e senti que, se lá fizessem o mesmo, cairíamos numa Babel. Lá por exemplo, não se diz *não é* mas *né*, troca-se horivelmente o *r* pelo *l* (galganta, calta, alcebispo, etc) diz-se, *deitado*, por *deitado* e assim por diante. Para eles, isso é que é brasileiro. Para o gaúcho será outra e ainda outra para o paraense. Acabaríamos em caos. Trago isso para mostrar que a divergência enobrece, no terreno em que a colocamos, de sinceridade e com fé. E tanto, é assim que lhe pedi me enviasse, para a 2ª edição da *História*, as suas objeções, porque aceitarei quantas me convencerem e poderei até contestar aquelas que me pareçam erradas. [...] A sua palavra me interessa por toda inteligência e por todo coração que nela põe. Infelizmente o nosso movimento se vai corrompendo, ante a tristeza de nossos olhos leais, com uma sinceridade enervante com que se quer introduzir muita moeda falsa (Nogueira, 2003, p. 178-179).

As cartas mostram, portanto, as opiniões de Mário de Andrade e de seus pares, bem como seu empenho de pesquisa sobre o tema da **língua brasileira moderna**.

O projeto de Mário para a formação de uma **língua brasileira moderna**, como se sabe, não se deu de forma isolada; estava em sintonia com a mobilização de intelectuais da época nesse sentido, pautada no “resgate” de uma cultura brasileira, símbolo de identidade nacional. No caso da língua, que se distinguisse de Portugal. O prefácio das *Apostillas ao dicionário de vocábulos brasileiros*, de Carlos Teschauer (1912), apresenta essa dimensão:

Esta collecção de brasileirismos, longe de pretensão de julgar-se completa, tem o *Diccionario de vocábulos brasileiros* por ponto de partida.

Como norma geral para distinguir as palavras brasileiras das portuguezas seguiu o diccionario contemporâneo por Aulete. [...]

---

<sup>8</sup> Vale transcrever a nota da organizadora da edição dessa correspondência em que esclarece sobre esse artigo: “Pela proximidade do período e teor do artigo, é provável que se trate de ‘Uma hora com o Sr. Renato de Almeida. Autor da *História da música* fala-nos sobre a significação e características do movimento moderno entre nós’. O texto publicado a 28 de novembro de 1926 n’*O Jornal* em forma de entrevista constitui-se praticamente por longas cinco respostas em que o autor dissertou sobre os seguintes tópicos: ‘O que procura o movimento moderno’; ‘A formação brasileira’; ‘Uma terra de aluvião’; ‘O trabalho da arte’ e ‘A atividade do espírito moderno’. [...] no início da entrevista, o escritor manifesta a mesma desconfiança relacionada às inovações da língua propostas pelo autor de *Amar, verbo intransitivo*: ‘É inegável que, à míngua de muitos elementos, se vão tirando conclusões apressadas, ou se forçam semelhanças, quando a demonstração histórica é falha, ou as resultantes das forças em jogo estão por se firmar’. ‘Portanto, não deixam de ser curiosas as ingênuas afirmativas de quantos mal suspeitam do problema e logo parecem, felizes e sorridentes, com soluções prontas, perfeitas, acabadas e intransigentes’.” (Nogueira, 2003, p 178, nota 26).

Coordenando agora essa coleção, fructo de assidua observação, não foi excluído por mim o pensamento de servir de modica contribuição de materiaes para a construcção do futuro diccionario de brasileirismos, que se organiza em competente gremio de linguistas.

Entre os motivos, que determinaram este trabalho, não foi o ultimo ponto de vista historico, assentado com muitos ethnologos e historiadores que a língua de um povo é o unico distinctivo infalsificavel do seu carácter nacional. Nella se espelham os grandes factos, as instituições, suas propriedades, suas guerras, suas victorias como derrotas, as transições no progresso ou deste á decadencia, e tudo isso tão indelevelmente é gravado num vocabulo como numa moeda o seu valor; porque espontânea e naturalmente, sem legisladores nem deputados, assembleas e decretos, formam-se palavras que retratam inequivocamente o pensar e o sentir do povo, as suas leis, seus costumes, as suas aspirações e idéas.

O que se vê, portanto, é uma mobilização, nas primeiras duas décadas de 1920, sobre um assunto que fora vivamente debatido no século anterior e que teve em José de Alencar um de seus principais participantes.

Como formula Antonio Candido, em *O Romantismo no Brasil*, Alencar teve um projeto ambicioso de abarcar em sua obra literária “os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre os índios” (Candido, 2004, p. 57). No âmbito desse projeto está o empenho do escritor em refletir sobre uma linguagem que se aproximasse mais do falar brasileiro:

Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal. Com efeito, caberia aos escritores não apenas focalizar a realidade brasileira, privilegiando as diferenças patentes na natureza e na população, mas elaborar a expressão que correspondesse à diferenciação linguística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses, numa grande aventura dentro da mesma língua. Como mais tarde Mário de Andrade no Modernismo, José de Alencar atacou a questão da identidade pelo aspecto fundamental da linguagem. E, como Mário de Andrade, nem sempre acertou no alvo: o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muito de suas páginas (Candido, 2004, p. 58).

Desde o início de sua carreira como escritor, a questão da linguagem literária brasileira ou, nas palavras de Antonio Candido, “expressão que correspondesse à diferenciação linguística que nos ia distinguindo cada vez

mais dos portugueses”, foi debatida por José de Alencar. Por esse motivo, tomou parte em conhecidas polêmicas como, por exemplo, a que envolveu o poema épico *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. No mesmo ano da publicação dessa obra, em 1856, o estreante José de Alencar veio a público com as Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*:

Quando a edição finamente encadernada e financiada pelo Imperador chegou às livrarias do Rio de Janeiro – com “suntuosas galas” – um jovem jornalista de 27 anos, chamado José de Alencar, leu o poema, apontou inúmeras impropriedades no texto e começou a publicar no *Diário do Rio de Janeiro*, as Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Originava-se, assim, uma famosa polêmica literária que, embora de curta duração, envolveu personalidades representativas da intelectualidade nacional e provocou a manifestação do Imperador Pedro II, que usou das páginas do *Jornal do Comércio* para se pronunciar a respeito do protegido e de sua obra (Moreira, 2007, p. vi-vii).

Alencar assinou as missivas com o pseudônimo Ig., como se sabe, em referência à heroína do poema épico, Iguassú. No mesmo ano, esses textos foram publicados com o título *Cartas sobre A Confederação dos Tamoyos*. Na apresentação, “Uma palavra”, está a explicação sobre o pseudônimo:

Occultei a principio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escripto; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor as idéas que emitti. Desde porém que a critica, das columnas de um jornal passa ás folhas de um livro, entendo que é dever de lealdade para com o poeta que censurei, e para com o publico que me servio de juiz, assignar aquillo que escrevi. O pseudonimo de Ig. foi tirado das primeiras lettras do nome *Iguassú*, heroína do poema; ninguém dirá pois que a *Confederação dos Tamoyos* não é capaz de inspirar, quando suscitou-me a idéa de um pseudonimo que fez quebrar a cabeça a muita gente (Alencar, 1856, p. 1).

Nesses textos estão críticas severas à obra, grande parte delas questionando o uso da linguagem, como se pode ler a seguir:

Ha no seu poema um grande abuso de hiatos, e um desalinho de phrase, que muitas vezes offende a euphonia e doçura de nossa lingua; tenho encontrado nos seus versos defeitos de estylo e dicção, que um simples escriptor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras.

Abra o poema e verá elipses repetidas, sobretudo na conjuncção *com*; o que não só denota fracos recursos de metrificação, como torna o verso pouco sonoro e cadenciado.



Que Dante na sua *Divina Comedia* criando ao mesmo tempo um poema e uma nova lingua, recorresse a esses expedientes; que alguns antigos poetas portuguezes, obrigados pela rima, usassem d'esse meio de encurtar palavras, comprehende-se. Mas em verso solto, e em verso escripto na lingua portugueza tão rica, é inadmissivel esse abuso: um poeta brasileiro, um verdadeiro poeta, não tem licença para estropear as palavras, e fazer d'ellas vocabulos inintelligiveis, enfileirados em linhas de onze syllabas (Alencar, 1856, p. 11).

A publicação das cartas deu início a uma polêmica que, apesar de breve, envolveu nomes da literatura brasileira e portuguesa, além do próprio imperador D. Pedro II, e colocou em discussão a qualidade da obra de Magalhães: “Pouco a pouco, ou melhor, carta a carta, Alencar ‘desmontou’ a epopéia de Magalhães, atingindo todos os aspectos referentes à estrutura e ao seu fundamento” (Moreira, 2007, p. vii). No que toca a questão da linguagem, cabe reproduzir o que afirmou na “Última carta”:

O Sr. Magalhães no seu poema da *Confederação dos Tamoyos* não escreveu versos; alinhou palavras, mediu syllabas, accentuou a lingua portugueza á sua maneira, creou uma infinidade de sons cacophonicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos Romanos poetisada pelos Árabes e pelos Godos (Alencar, 1856, p. 52).

A avaliação de Alencar reprovava, em muitos aspectos, o uso da linguagem bem como a forma literária escolhida por Gonçalves de Magalhães, concebida como ultrapassada. Nesse sentido, novamente com Antonio Candido:

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com o seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou a seguir sob a forma do romance, a começar por *O Guarani* (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro [...] (Candido, 2004, p. 45).

Essa polêmica marcou, portanto, o início da carreira literária de José de Alencar. A partir de então os principais pontos de vista defendidos nas cartas passariam a ser elaborados em seus romances, principalmente naqueles de temática indianista. Como explica Maria Eunice Moreira, essas

reflexões teóricas expostas pelo estreante escritor seriam alicerce para a construção de suas narrativas:

As cartas de Alencar combatendo fortemente o autor daquele que pretendia apresentar o poema nacional por excelência, parecem alicerçar as bases da futura obra do romancista, pois nela explicitam-se os fundamentos teóricos com que escreverá suas narrativas. Aliás, não se pode deixar de registrar que um ano depois, em 1857, foi publicado *O guarani*, romance que pode ser lido ao revés do poema de Magalhães (Moreira, 2007, p. vii).

O tema da língua, desse modo, encontrava-se no centro das discussões propostas pelo autor das cartas, e passaria a ser discutido em prefácios e posfácios de seus romances.

Quase dez anos após a edição das cartas e a publicação de *O guarani*, veio a público *Iracema*, em 1865. Na segunda parte da carta destinada ao Visconde de Jaguaribe, que se encontra na sequência do romance, Alencar retoma a polêmica: “Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre a *Confederação dos Tamoios* de dizer: ‘as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez alguém um dia apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias’.” (Alencar, 2012, p. 274).

Após a polêmica, Alencar chegou a esboçar um poema, *Os filhos de Tupã*<sup>9</sup>, em que buscava não cometer as mesmas incorreções apontadas na crítica à obra de Magalhães. Entretanto, declinou do projeto optando pela prosa. Como lembra Paulo Franchetti:

é ainda na carta que informa ao leitor que Alencar tentou, na sequência à sua crítica ao poema de Magalhães, em 1856, escrever um que estivesse livre dos defeitos que apontara, bem como que, face à necessidade de dar verossimilhança à expressão linguística das personagens índias fora levado a outra solução formal (Franchetti, 2012, p. 24-25).

Na composição de *Iracema*, portanto, Alencar procurou “uma solução alternativa para a necessidade de criação de uma narrativa mítica da origem e especificidade da nação brasileira, que não passa pela escrita de uma epopeia (Franchetti, 2012, p. 24).

---

<sup>9</sup> Ver CASTELLO, 2004, p. 264-266.

E quanto à linguagem, Franchetti observa ainda:

[...] o que vem para primeiro plano, na leitura conjunta da carta e das notas, é o caráter radical e mesmo violento da invenção linguística de Alencar<sup>10</sup>, que consiste em aproveitar ao máximo a toponímia e em inventar a expressão indígena em língua portuguesa, desenvolvendo em perífrases a etimologia das palavras e utilizando todo o tempo a comparação das personagens com elementos naturais, na busca de um efeito de linguagem “primitiva”, presa à concretude sensória (Franchetti, 2012, p. 26).

Para a segunda edição de *Iracema*, em 1870, Alencar fez uma dedicada revisão, aprimorando ainda mais a escrita literária que se aproximasse de uma linguagem mais típica brasileira:

Na ficção de Alencar, a decifração etimológica e a invenção de palavras, junto com a liberdade sintática de opor ao uso português o uso brasileiro, apontam para uma concepção de língua literária muito distante do padrão conservador, castiço e lusitanizante, que imporia progressivamente pelo final Romantismo [sic] até o momento de esplendor parnasiano, na virada do século XIX para o XX (Franchetti, 2012, p. 80).

Depois dessa polêmica, José de Alencar tomou parte em outros embates sobre questões ligadas ao tema de uma “linguagem literária brasileira”<sup>11</sup>, que envolveram tanto intelectuais e políticos brasileiros, defensores de distintas perspectivas sobre o nacionalismo romântico, quanto intelectuais portugueses.

De um lado o Visconde de Pedra Branca, Varnhagen, Paranhos da Silva e os românticos como Gonçalves Dias, José de Alencar alinhavam-se entre os que defendiam nossa autonomia propugnando por uma língua nossa, a língua brasileira. De outro, os gramáticos e eruditos consideravam que só podíamos falar uma língua, a língua portuguesa, sendo o resto apenas brasileirismos, tupinismos, escolhos ao lado da língua verdadeira. Temos assim, em termos de uma língua imaginária, uma língua padrão, apagando-se, silenciando-se o que era mais nosso e que não seguia os padrões: nossa língua brasileira (Orlandi, 2005, p. 29).

O primeiro texto que discutiu as diferenças entre o português de Portugal e o português do Brasil, como lembra Antonio Saraiva, é de autoria

---

<sup>10</sup> “a expressão que correspondesse à diferenciação linguística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses”, conforme Antonio Candido, já citado neste artigo.

<sup>11</sup> Ver CASTELLO, 2004, p. 262.

do Visconde de Pedra Branca e foi publicado pela primeira vez no livro *Introduction à l'atlas ethnographique du Globe*, de Adrien Balbi, com data de 1824 ou 1825. No século seguinte, em 1921, esse texto foi reproduzido por João Ribeiro no livro *A língua nacional*.<sup>12</sup> Nesse sentido: “A partir dos meados do século XIX, homens como Francisco Adolfo Vernhagen, João Francisco Lisboa, Gonçalves Dias, Macedo Soares e José de Alencar refletem sobre a feição que a língua assume no Brasil” (Saraiva, 2004, p. 48).

Ainda com Antonio Saraiva:

Quase toda a crítica reconhece o papel fundamental que representa José de Alencar na clarificação do problema ou na reinvenção do direito ao uso literário do falar brasileiro. As ideias linguísticas de Alencar, defendidas entre 1865 e 1875, foram despertadas ou suscitadas pelos ataques linguísticos e/ou literários que lhe fizeram brasileiros como Antonio Henriques Leal, Franklin Távora e Joaquim Nabuco, ou portugueses como José Feliciano de Castilho que, nascido em 1810, foi em 1847 para o Brasil, e Manuel Pinheiro Chagas (Saraiva, 2004, p. 48).

Em 1867, portanto, no livro *Novos ensaios críticos*, Pinheiro Chagas dedicou o ensaio “Literatura brasileira – José de Alencar: *Iracema*, lenda do Ceará”. Entre elogios ao romance de Alencar, está o ataque à questão da língua<sup>13</sup>:

o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que eu vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) [...] (Pinheiro Chagas, *apud* Saraiva, 2004, p. 49).

A resposta de José de Alencar a essa crítica foi elaborada no “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*.

Cabe ainda ressaltar a importância do prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872), “Benção paterna”, relevante texto em que José de Alencar expõe suas perspectivas sobre o tema da língua, bem como sobre questões ligadas à produção literária de seu tempo e sobre o nacionalismo: “Lá uns gênios em Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram á si decidir o pleito,

<sup>12</sup> Cf. SARAIVA, 2004, p. 48.

<sup>13</sup> Cf. SARAIVA, 2004, p. 49.

e decretaram que não temos, nem podemos ter litteratura brasileira” (Alencar, 1872, p. XII).

Nesse prefácio, o ponto de vista de Alencar sobre a necessidade do distanciamento de Portugal é notório:

Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma litteratura nossa; mas é aquella que existia em Portugal antes da descoberta do Brazil. Nosso portuguez deve ser ainda mais cerrado, do que usam actualmente nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriçal-o de *hh*, e *çç*, para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem (Alencar, 1872, p. XII).

E ainda:

A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de therebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros; o paladar portuguez sente nelles um travo; mas si aqui vivem connosco, sob o mesmo clima, attrahidos pelos costumes da familia e da patria irmãs; logo resôam docemente aos ouvidos luzos os nossos idiotismos brasileiros, que d’antes lhes destoavam á ponto de os ter em conta de senões (Alencar, 1872, p. XVIII).

Esta apresentação teve, portanto, o objetivo de mostrar como a questão da língua já tão debatida desde meados do século XIX teve ainda um relevante eco nas duas primeiras décadas do século XX.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Apresentação Paulo Franchetti; notas e comentários Leila Guenther; ilustrações Mônica Leite. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856. Disponível no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=cartas+sobre+a+confedera%C3%A7%C3%A3o+dos+tamoios&search=Buscar>. Último acesso: 27/10/2017 às 9h56.

\_\_\_\_\_. *Sonhos d’ouro: romance brasileiro*. Tomo I. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava 1925-1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARAGUAIA, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde de. *A confederação dos Tamoios* (Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema). Organizadores Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade* (1500-1960). Vol. I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. "Apresentação". In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Apresentação Paulo Franchetti; notas e comentários Leila Guenther; ilustrações Mônica Leite. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012, p. 9-83.

INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968.

MARQUES, José. "O português do Brasil: a língua de Alencar". *Cadernos do CNLF*, vol. XI, nº 5, Rio de Janeiro: CIEFIL, 2008, p. 88-95.

MOREIRA, Maria Eunice. "Apresentação". In: ARAGUAIA, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde de. *A confederação dos Tamoios* (Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema). Organizadores Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007, p. v-xiv.

NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. Dissertação de Mestrado, Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

ORLANDI, Eni P. "A língua brasileira". *Ciência e Cultura*, vol. 57, nº 2, São Paulo: SBPC, abril/jun. 2005, p. 29-30.

PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o estudo e para a história de suas relações*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

TESCHAUER, Carlos. *Apostillas ao dicionário de vocábulos brasileiros*. Petrópolis: Vozes de Petrópolis, 1912.

## PROPOSIÇÕES PARA OS ESTUDOS DIACRÔNICOS DE LITERATURA: AS CARTAS SOBRE A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS, DE JOSÉ DE ALENCAR

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela\*

**RESUMO:** O objetivo deste texto é elaborar um conjunto de proposições sobre as reflexões de José de Alencar em torno da poesia moderna brasileira – ou, em outras palavras, **a nova poesia** – e os seus desdobramentos como teórico da literatura. Para isso, este estudo parte da antinomia antigo/moderno e é fundamentado nas teorias românticas do Primeiro Romantismo – Frühromantik.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira. José de Alencar. Romantismo. Nova mitologia. Frühromantik.

**ABSTRACT:** The aim of the present text is to elaborate a set of propositions about the reflections of José de Alencar concerning the modern Brazilian poetry – or, in other words, **the new poetry** – and his development as a theorist of literature. For this purpose, this study starts from the ancient/modern antinomy and grounds itself in the romantic theories of the Early German Romanticism – Frühromantik.

**KEYWORDS:** Brazilian literature. José de Alencar. Romanticism. New mythology. Frühromantik.

Mais de cento e cinquenta anos desde a publicação, em 1856, do seu primeiro romance, *Cinco minutos*, José de Alencar pode ser considerado, pelo seu conjunto romanesco, um dos autores mais relevantes para a fixação do romance em terras brasileiras, não só pela diversidade de material àquele contexto político-social-histórico-literário, mas, sobretudo, por seu projeto de potente imaginação na gênese mítico-histórica do corpo e da alma da nação brasileira.

Desde o ensaio “O estilo na Literatura Brasileira” (1850), o autor cearense, com seu instinto de nacionalidade, mira um percurso de elaboração do romance nacional, com a intenção de conhecer, apresentar e transformar a realidade brasileira – o projeto romântico de invenção do Brasil e do brasileiro anterior à imposição colonial portuguesa nas terras

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



seculares. Tal projeto resgata o arcabouço da pátria por meio da mitologia, tendo o romance como forma máxima de expressão das nossas contradições. Logo, em dias com as criações artístico-literárias do Romantismo, Alencar, em 1857, publica *O Guarani*, que representou um ponto de transformação na tímida vida literária de meados do século XIX, e, assim, preparou o terreno para consolidação da literatura nacional dentro da tradição ocidental.

Nesse percurso de José de Alencar na consolidação do romance romântico brasileiro, o objetivo deste texto é elaborar um conjunto de proposições sobre as reflexões de Alencar em torno da poesia moderna brasileira – em suas palavras, *a nova poesia* – e seus desdobramentos como teórico da literatura. Para isso, este estudo parte da antinomia antigo/moderno e é fundamentado nas teorias românticas do Primeiro Romantismo – *Frühromantik*.

A Literatura Brasileira se mostra pujante na sua capacidade de renovação estética desde a modernidade literária do Romantismo, o qual rompeu com os esquemas preestabelecidos da retórica e dos gêneros clássicos e possibilitou a criação poética de infinitos gêneros literários para cada época. O professor Roberto Acízelo, no texto “Teoria da Literatura” (1992), afirma que o Romantismo, com sua camada de ideologias literárias, abriu caminho para uma “reflexão fora dos padrões retóricos-poéticos, ao conceber o discurso literário não como resultante de operações de linguagem rigidamente codificadas, mas como apreensão de ‘representações sensíveis’ que se opõem às ‘representações distintas’, conteúdos de discursos não literários” (Souza, 1992, p.373). E por isso mesmo, o Romantismo extrapolou os círculos literários e tornou-se uma “gnosilogia”, um aporte de investigação da natureza do conhecimento na tentativa de forjar formas capazes de conciliar arte e natureza, linguagem e realidade (Wellek, 1963, p.194). O Romantismo, antecedido pelo Século das Luzes, ainda, pode ser considerado um fenômeno histórico que assinala a relevância da consciência histórica: uma forma de reflexão sobre o próprio pensamento, sobre a própria noção de pensamento histórico.

A partir de então, durante esse percurso de identificação das mudanças e reiteraões temáticas e formais, a autonomia literária brasileira foi tema

recorrente entre os estudiosos e tem sido obsessão nacional desde os anos vinte dos oitocentos. Analisam-se, portanto, sob uma diversidade de estudos, a síntese entre as tendências universais e particulares e os seus desdobramentos na criação literária, na estruturação do nascimento e da renovação do papel da crítica, sobre sua dinâmica de ação na consolidação, por exemplo, de um sistema orgânico de literatura frente à revigoração na estética e na capacidade de mudança das formas literárias. Nas palavras do professor Roberto Schwarz: uma “avaliação da experiência local à luz do presente mundial, mas também vice-versa, para a avaliação do presente mundial à luz da experiência local, que é um espaço com força própria” (Schwartz, 2007, p. 170).

Justamente levando em consideração esta consciência histórica que possibilita o retorno ao passado, reascendendo a centelha do instante vivido por meio do pensamento crítico, as minhas reflexões surgem da constatação da relevância de uma crítica de arte do Primeiro Romantismo alemão – *Frühromantik* –, como fenômeno da história literária e da evolução das artes. Parte dos conceitos, dos termos e das ideias mais originais do Primeiro Romantismo surge do embate entre o antigo e o moderno cuja importância se dá na clareza desses filósofos em assimilar as diferenças entre as épocas da poesia moderna. Friedrich Schlegel, com a ideia de uma poesia universal progressiva, busca a síntese entre o clássico e o romântico, o natural e o artificial, o ingênuo e o sentimental, conforme o famoso fragmento 116, da *Athenäum*, que apresento na íntegra:

**A poesia romântica é uma poesia universal progressiva.** Sua destinação não é apenas reunificar os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a poesia e a retórica. Quer e também **deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza**, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. **Abrange tudo que o que seja poético**, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, **que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela**; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: **foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos.** Somente ela pode se tornar, como a epopeia, **um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem**

da época. E, no entanto, é também **a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal**, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicado essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. **É capaz da formação mais alta e universal**, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescente sem limites. **A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida.** Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. **O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada.** Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar lhe o ideal. **Só ele é infinito, assim como é só ele é livre**, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. **O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica** (Schlegel, 1997, p.64-65, grifos meus).

O fragmento 116 tem importância na compreensão da sofisticação progressiva da arte e do exercício da crítica literária de forma infinita, numa espécie de eterna metamorfose – o pensar do pensar dentro de uma perspectiva reflexionante sem limites. Ou nas palavras de Walter Benjamin (1993):

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas (Benjamin, 1993, p.29).

O fragmento anuncia a liberdade do pensamento, da criação e das formas na tentativa de fundir poesia e prosa, genialidade e crítica por influência do legado radical do espírito novo. É relevante pensar toda essa teoria da arte, sobretudo, da poesia, como uma obsessão romântica a respeito da busca do núcleo de arte; e, como também, uma herança que nos foi dada: a materialização de uma forma anterior em uma roupagem moderna, um sentimento de criatividade e autoprodução da arte na potência de confundir a infância em ideia. E ainda, de produzir uma teoria em forma de literatura num jogo de espelhos entre o enredo e o embate do autor consigo mesmo – **a Ironia romântica**, que do paradoxo leva o leitor à deriva

no grande livro do mundo com a qual a obra de arte se confunde, progenitora de infinitos pontos de esclarecimento sempre que a ela o espectador retornar. É na obra de arte irônica que se principia a novidade.

A poesia moderna tem sua singularidade no caos de manifestações, obedece a outras leis e representa tanto a multiplicidade de sentimentos, como o desalento do homem moderno. O núcleo da arte está na força original que emana do sujeito, de sua interioridade, sendo a **nova mitologia** uma espécie de fundamentação desse núcleo, um material variável entre as épocas, que seria a seiva para tornar possível o surgimento infinito de manifestações artísticas, ou do romance absoluto tal como o teoriza o personagem Antonio, na seção “Carta sobre o romance”, do *Conversa sobre a poesia* (1994), de F. Schlegel:

Se viesse à luz o que sugeri como exemplo, eu me animaria a tentar uma teoria do romance, que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma visão espiritual do objeto, de todo o coração serena e alegria; pois é em serena alegria que convém contemplar o importante jogo d imagens divinas. Semelhante teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance que reproduzisse fantásticamente cada nota eterna da fantasia e que de novo gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes (Schlegel, 1994, p.68).

Somente um romance pode ser uma teoria do romance, a poesia da poesia:  $\pi^2$ . O livro *Conversa sobre a poesia* encontra-se nos dois últimos cadernos da *Athenäum* de 1800. Tem sua forma inspirada no diálogo platônico – modelo que, de acordo com F. Schlegel, produz a síntese entre o poético e o filosófico. O livro apresenta uma paródia do grupo de Jena: Antonio é o próprio autor; Ludoviko é Schelling; Lothario, Novalis; Marcus, Tieck; Andrea é August Wilhelm Schlegel; Amalia é Caroline – casada com Wilhelm; Camilla é Dorothea Veit – futura esposa de Friedrich. *Conversa* é um exemplo do que o grupo chamava de “sinfilosofia” – a filosofia em simpósio, na qual se ressalta o poder reflexionante no campo da literatura e da crítica. Como o próprio Schlegel afirma:

Tem-se sido sempre estimulante falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética. De muitas conversações deste gênero jamais me esqueci, enquanto de outras já não sei ao certo o que pertence à fantasia e o que pertence à lembrança; muita coisa efetivamente ocorreu, e o resto terei inventado. Como na conversa que se segue, que

deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob uma nova luz, e todos eles se esforçando, mais ou menos, às de um ângulo, às vezes de outro, para alcançar o âmago da questão. O interesse desta variedade de abordagens fez-me decidir por partilhar o que havia observado numa roda de amigos, e inicialmente pensado apenas em referência a estes, com todos os que, pelo sentimento e disposição, iniciaram a si mesmos nos sagrados mistérios da natureza e da poesia, graças à sua interna abundância de vida (Schlegel, 1994, p. 31).

A publicação aponta o problema de uma ausência de ponto de apoio consistente para a poesia moderna, uma vez que esta só poderia ser iniciada por uma **nova mitologia**. Baseado na noção de que os antigos se utilizaram da mitologia clássica para nutrir a criação artística, o autor alemão acredita que eles, os modernos, também necessitariam de uma mitologia que pudesse nutrir a imaginação poética. Daí a importância do idealismo como responsável por abrir caminho à elaboração dessa **nova mitologia** tão discutida entre os primeiros românticos. O idealismo seria o “grande fenômeno” do Romantismo que permitiria ao homem, pelo mundo do espírito, expandir-se em um desenvolvimento progressivo – mas o idealismo seria apenas a parte de uma luta da humanidade para encontrar o seu centro. Schlegel chama de **intuição simbólica** o meio pelo qual a mitologia deveria transformar a natureza sensível e psicológica em infinito e absoluto: “E o que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nesta transfiguração de fantasia e amor?” (Schlegel, 1994, p. 54). A mitologia é uma obra de arte da natureza, abrigando e configurando o mais elevado em seu seio para mirar no princípio de superação da razão e negando o empenho de reproduzir a poesia por meio de uma atividade racional regida por arte poética que prescindia do sujeito criador. Ao contrário, a poesia romântica brota da espontaneidade e do instinto do poeta, e, portanto, recusa o uso de regulamentos ou a apropriação de modelos – a verdadeira poesia deve brotar do íntimo do artista, e sendo expressão de uma força absoluta que rege a humanidade, ela não deveria permitir uma lei capaz de circunscrever a criação poética a planos sistemáticos da arte. Por isso, as ideias de gênio, inspiração e imaginação são tão caras ao ato criativo do artista moderno, o qual instaura uma forma de

comunicação entre o seu interior e o exterior; ou em outras palavras, o poeta, com o bastão da imaginação criadora e da intuição simbólica, expande a sua poesia a partir da fatura entre real e ideal. O contato com o outro, com o que está fora, realiza uma espécie de construção artificial do sistema progressivo, ou da própria estética, no qual o acabamento perfeito da obra forjada pelo artista é uma espécie de reencontro e complemento de sua própria natureza. E a totalidade é apenas um ideal jamais alcançado pelo artista, pois toda vez que atinge e ultrapassa o acabamento da obra de arte, a compreensão histórica rompe a camada ideológica das formas e instaura uma nova fase.

Destaca-se, então, Friedrich Schelling, o difusor de um politeísmo da imaginação unificado ao monoteísmo da razão – inspirado em Friedrich Hölderlin –, cujo véu da legalidade é rasgado, descortinado; logo: uma unidade orgânica discursiva capaz de gerar uma consciência mítica fora dos meandros do saber “autêntico” da ciência, cuja ontologia engloba a própria extirpação dos componentes míticos. Há de se considerar, pois, tanto o mito como uma sustância autônoma, como suas consequências no plano ético, ideológico e político. Tal questão será tratada ao longo da pesquisa.

Em *Sobre el estudio de la poesia griega* (1995), Schlegel afirma, ainda, que o homem deve procurar o mundo fora de si e buscar compreender a natureza oposta a ele. Nesta exterioridade, a humanidade seria atravessada por uma espécie de ambiguidade em função de apresentar-se como essa mescla de divindade e animalidade, cujo caráter eterno originado dessa tentativa de amálgama das contradições, do imprevisível, do enigma incompreensível, surge da composição, e também do entendimento, do infinitamente oposto. (Schlegel, 1995, p.68). Ele considera a evolução da liberdade humana como consequência do seu fazer e do seu sofrer no percurso do conhecimento de si mesmo e do outro e, por isso, na tentativa de delimitar um ponto de separação e de contato entre o interno e o externo, o homem define a si mesmo, delimita a força formadora e consciente da sua liberdade criadora.

Da destinação ao conhecimento de si e do que não pode ser revelado ordinariamente, para Friedrich, no *Conversa*, o caráter absoluto da poesia encontrava-se sem nome e sem forma. Ressalta que essa poesia tem formação artificial e inacabada, um eterno vir a ser. A **nova mitologia**, aqui,

é centelha poética e centro de apoio consistente à formação de uma poesia moderna, pois poesia e mitologia são realidades contraditoriamente unas e inseparáveis. Porque a ideia de uma unidade da poesia e de uma unidade da mitologia é contrária à inseparabilidade entre ambas. Assim, é desta tensão, contraditória, que nasce a chamada poesia moderna (Schlegel, 1994, p.51).

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la (Schlegel, 1994, p. 51).

Os poemas dos antigos representam as partes de um todo caótico, e embora cheio de sentido, e sua poeticidade “um único, completo e indivisível poema” (Schlegel, 1994, p. 51). Sendo assim, essa **nova mitologia**, surgiria de forma inversa à dos antigos: deve ser elaborada do mais íntimo do espírito, uma vez que a totalidade do mundo micênico foi perdida e, por isso, o sentido deve ser alcançado no interior do artista. Nesse processo de criação, o homem estaria apenas começando a tomar consciência do seu poder divinatório.

É interessante notar que, para Schlegel, e para os primeiros românticos, a idade de ouro não está no passado, mas, sim, em um futuro próximo. Voltar aos antigos é somente uma forma de conhecimento e inspiração à consciência histórica. Logo, no esforço de criar, ou esboçar, uma discussão a respeito de uma **nova mitologia**, Schlegel ressalta que a filosofia e a poesia estão intimamente conectadas. O que a filosofia nos mostra por meio da abstração, a arte concretiza. Como Gerd Bornheim afirma em “Filosofia do Romantismo” (2008), “A poesia seria o idealismo concretizado; seria um idealismo, poderíamos dizer, convertido em realismo” (Bornheim, 2008, p. 94).

A valorização da poesia moderna só se firmaria, pois, graças à aproximação entre os antigos e os modernos na capacidade de diferenciação entre as épocas da poesia, lançando o olhar aos fenômenos da literatura em seu movimento histórico cujo ritmo cíclico seria de nascimento, crescimento, auge e declínio.

A *Querelle des Anciens et des Modernes*. Foi por meio de Johann Gottfried von Herder que a antinomia antigo e moderno chegou à Alemanha. Herder, no *Ensaio sobre Shakespeare* (1772), “defende [...] o direito dos modernos de terem sua própria poética e arte dramática, propondo que o grande desenvolvimento cultural e histórico não permite que o drama de Shakespeare seja comparado com a tragédia ática” (LUZ, 2017)<sup>†</sup>. Em outras palavras, Herder delimita a arte de acordo com o tempo histórico e as características da nação; destarte, confirma o caráter progressivo da poesia moderna em uma luta constante para se materializar. A poesia romântica universal progressiva é a realização de um terceiro vértice insurgido por essa obsessão pelos antigos, e é nessa terceira possibilidade que, conforme Constantino Luz, se resolverão “os sistemas da arte (natural e progressivo), as épocas da arte (antigo e moderno), o espírito da arte (clássico e romântico) e o problema principal ou central dos dois (objetividade-reflexividade)” (Medeiros, 2017).

Tais noções podem ajudar no entendimento do movimento romântico brasileiro quando consideramos a literatura de José de Alencar como símbolo das especificidades da nação brasileira do século XIX. Basta lembrar-se do índio e da natureza como expoentes da consolidação de uma literatura própria, mas que, ao mesmo tempo, configuram-se, para esta pesquisa, como postulado às teorias poéticas do Romantismo global. Por isso, o meu pensamento fundamenta-se nas pendências entre o Romantismo alemão e a situação americana, tomando José de Alencar como ponto de inflexão.

Nesse sentido, também, toda e qualquer tentativa de reduzir o Romantismo a certas características únicas significa cair no perigo de empobrecer o movimento. Por seu caráter multifacetado e de intensa renovação formal, deve-se considerar que não houve apenas um Romantismo, mas multiformes movimentos de renovação literária que acompanham mudanças políticas, históricas e culturais, uma vez que, em

---

<sup>†</sup> Notas da aula seis “Sobre o *Studium-Aufsatz* de Friedrich Schlegel”, elaboradas por Constantino Luz de Medeiros (2017), na disciplina “História, Memória e Cultura nas Literaturas Modernas e Contemporâneas (aspectos fundamentais do primeiro romantismo alemão: literatura, história, filosofia e crítica)”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



cada nação, o espírito global do Romantismo se manifestou de forma distinta:

Tanto na Europa quanto nas Américas, esse movimento de vastas proporções adaptou-se às circunstâncias locais, respondendo às circunstâncias, respondendo às necessidades encontradas dentro do **espírito de cada povo**. O Romantismo seria, em suma, um movimento artístico multifacetado e altamente flexível, e é nessas características que reside sua modernidade, já que, ao invés de obedecer a padrões estabelecidos, procura dialogar com as questões mais urgentes encontradas em seu percurso por diferentes nacionalidades, criando um trânsito ininterrupto entre configuração social e expressão artística (Werkema, 2012, p.22, grifos meus).

Nos diferentes territórios, então, as bases românticas foram se adaptando de acordo com o “espírito de cada povo”, e, apesar de certos ideais comuns, o Romantismo se amoldou às condições particulares de cada país em que se manifestou, o que colabora para a definição fugidia do movimento. Mas há uma confusão quanto ao seu significado e representatividade nos estudos literários, por não se ter uma consciência plena acerca da sua variedade de habilidades, ou mesmo pela complexidade de compreensão enquanto fenômeno. Por isso mesmo, levantando a polêmica acerca dos romantismos tardios, Andreia Werkema afirma que as manifestações tardias desse movimento sofrem a acusação de acriticidade, o que, então, abre a discussão sobre tais manifestações enquanto campo fértil para o estudo da estética como um todo. Deve-se retirar a pecha ao termo “tardio” e considerá-lo um tipo de característica própria na compreensão do movimento dentro e fora do projeto da modernidade literária e mesmo na compreensão da contemporaneidade, pensando o século XIX e suas inquietações como realidades sorrateias e que ainda demandam reflexão mais filigranada. Essa é outra abordagem que se pretende neste projeto.

Explicando melhor. O termo “romantismo tardio” aparece *n’Os filhos do barro* (1984), de Octavio Paz, e é direcionado principalmente às ex-colônias americanas. São designados dessa forma pelo seu suposto distanciamento do ideário-crítico original do movimento. Reflexão perigosa uma vez que pode diminuir ou subestimar as riquezas e singularidades de cada país que acolheu tais ideias, anulando as faculdades reflexionantes tão caras aos românticos. No livro *Macário, ou o drama romântico de Alvares de Azevedo*

(2012), Werkema desloca a concepção negativa e conclama o Romantismo brasileiro à polêmica. Portanto, falar em Romantismo brasileiro convida o agrupamento de palavras como nacionalismo, nativismo e natureza. Além disso, dentro desse espírito local, é possível identificar outras maneiras de compreender o movimento pela síntese entre o ideal e o real, revelando os problemas internos de uma ideologia dominante de nação. A índole nacionalista, a valorização da natureza e do povo como forma de estabelecer uma independência literária e cultural – despertar a identidade “verdadeiramente nacional” – foi um projeto que acompanhou a criação de um estado-nação tipicamente brasileiro. E, talvez, o maior expoente dessas camadas ideológicas e suas incongruências seja o escritor cearense José de Alencar, o representante máximo da consolidação do Romantismo no Brasil.

A historiografia situa nossa literatura romântica entre os anos de 1830 e 1880, período de desenvolvimento de uma tendência literária intimamente ligada aos aspectos de seu tempo. Autores como Gonçalves Dias, Castro Alves, Bernardo Guimarães e tantos outros formaram um escopo de abundantes formas de materializar as imagens e as manifestações estéticas do Brasil do século XIX, contribuindo para a consolidação de determinados acontecimentos históricos, também eles influentes para o surgimento de novas formas literárias capazes de narrar a ideologia de nação livre e país promissor.

Percebe-se a necessidade de reavaliar o arsenal literário do Romantismo brasileiro, que vai além dos temas dos heróis que morrem de amor ou dos conflitos femininos de lágrimas e etéreas imagens cândidas. A contribuição do Romantismo, se observada isoladamente, corre o risco da incompreensão. O Romantismo e seu espírito de novidade e revolução imprimem significados oriundos da complexidade humana. Por isso, apesar do Romantismo chegar às terras latino-americanas somente décadas mais tarde à eclosão do ideário progressivo universal dos alemães, há de se notar a presença de uma filosofia idealista nas formas literárias, filosofia capaz de transformar o imutável em dinâmico, o ordinário em poesia, a história e o mito em romance.

Na “era das revoluções”, no plano de consolidações políticas e culturais, notam-se mudanças significativas com a chegada da família real ao

Rio de Janeiro, em 1808, e a independência truncada do Brasil, em 1822. Uma série de eventos ao longo do território brasileiro é influenciada pela independência dos Estados Unidos e pela Revolução Francesa, os quais permitiram a formação do novo significado de pátria. As revoltas de independência ocorridas no Brasil nos finais do século XVIII e início do século XIX construíram a ideia de pátria, sentimento de emancipação que já tinha surgido na região das Minas com a Inconfidência mineira, em 1789, em pleno ciclo do ouro, ou antes, com a sedição de 1720 no Morro da Queimada em Ouro Preto – motim que visava a deposição do Conde de Assumar e a formação de um novo governo nas Minas Gerais, e tendo como um dos principais líderes Pascoal da Silva Guimarães, um dos homens mais ricos da época, e Felipe dos Santos, idealista executado brutalmente após a reação enérgica do conde sobre a Revolta Filipe dos Santos, como também é conhecida.

Ouvia-se falar da “pátria pernambucana”, “pátria americana” ou “pátria mineira”, por exemplo, – ou mesmo a expressão “religião cívica”. Por outro lado, o termo “nação” continuava sendo usado apenas para os índios, os negros ou judeus. Nesse panorama, surgiram instituições com o intuito de promover a atualização e o progresso da nossa cultura e que foram importantes para a consolidação do movimento no Brasil, tais como a Sociedade Filomática, em 1833, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. É a contribuição para que o país descobrisse o próprio passado na compreensão de seu presente – ao Brasil, país independente, seria atribuído um passado glorioso e prefigurar-se-ia um futuro promissor.

Nasce a vontade de definir uma literatura independente, mostrando os sentimentos e a complexidade do projeto de nação recém-criada. E aparecem publicações como o jornal *Minerva Brasiliense* (1843-1845), no qual atuaram Gonçalves de Magalhães, Odorico Mendes, Santiago Nunes Ribeiro e Teixeira e Sousa, e que, mais, tarde tornar-se-ia a revista *Guanabara* (1850-1855), editada e dirigida por Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo. No entanto, foi a revista *Niterói* que iniciou o nacionalismo literário romântico, organizada em Paris, em 1836, por Torres

Homem, Magalhães, Porto-Alegre e Pereira da Silva, e subsidiada por Manuel Moreira Neves.

O nacionalismo como forma de expressão abrange os temas importantes para o espírito da época, tais como a língua, o povo, o índio e a natureza; e no Romantismo brasileiro, é quase impossível dissociar, o índio da natureza. Ambos são inseparáveis nesse projeto e constituem temas para uma literatura fortemente distinta dos outros romantismos. Quando se fala nesses dois elementos, desvela-se a figura de José de Alencar, o expoente da literatura romântica vinculada ao nativismo e à natureza brasileira. Mas, igualmente, numa visão mais alargada, o pintor do mundo da nacionalidade cósmica. Alencar viu a opulência e a grandeza do que poderiam ser – e foram – **os gérmenes** de uma nova criação artística na Literatura Brasileira do século XIX. Veja-se, relativamente a isso, a avaliação de Volobuef com relação ao índio e à floresta, elementos tão importantes na obra de Alencar:

[...] o romantismo brasileiro procurou descobrir-se e refletir-se nesse índio e nessa floresta, sentindo-os como algo seu, algo capaz de atribuir-lhe uma identidade. O fato de o índio não ter sido tratado com naturalismo de antropólogo, isto é, de ter sido ele próprio também um mito, não altera, a nosso ver, o fato de o romantismo ter recorrido a ele com fins nacionalistas, ou seja, com o fito de conhecer-se (Volobuef, 1999, p. 203).

Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), Alencar, recorrentemente, toca no tema do índio e da natureza como fonte de inspiração para a nova poesia do Brasil. É analisando os defeitos de Gonçalves de Magalhães, o autor de *Suspiros Poéticos e Saudades*, que traça uma espécie de poética da Literatura Brasileira romântica, reconhecendo que o indígena de Gonçalves Dias tem enriquecido as bases do movimento brasileiro com força poética suficiente para “os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição” (Alencar, 1994, p. 208). Gonçalves Dias, no entanto, publicaria, de forma incompleta, o indianista *Os Timbiras* (1857) e encerraria suas atividades poético-literárias. Em função disso, saberá logo que o autor de *Iracema*, com seus romances indianistas, se pode ser considerado o fundador dessa *nova poesia*, ou antes, dessa nova poética.

As oito cartas foram publicadas em 1856 no *Diário do Rio de Janeiro* sob o pseudônimo de IG., as primeiras letras do nome Iguacu, heroína do poema analisado; e, em seguida, foram reunidas pelo autor “sem pretensões de fazer delas uma obra”, mas assinando aquilo que escreveu, que para ele significava, em suas palavras: “o dever de lealdade para com o poeta que o censurei, e para com o público que me serviu de juiz” (Alencar, 1994, p. 155). Nas cartas, Alencar revelou-se um leitor dos grandes nomes da literatura clássica, mostrou ter uma profunda consciência estético-literária e, ainda, censurou duramente o poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Conforme Alencar, “Magalhães [...] não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos [...]” (Alencar, 1994, p. 188). Ao mesmo tempo em que analisava a suposta epopeia, já apontava embrionários dos seus próprios romances indianistas *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

Impulsionado pela liberdade criadora e pelo desejo de inovação, estetiza a natureza sob contornos panteístas e como gérmen de uma nova criação artística literária, sendo alçada à condição de **epos**, condizente com o objetivo dos românticos brasileiros de enobrecer, exaltar e celebrar o país. Alencar, no *Como e porque sou romancista*, publicado em 1873, texto em resposta às críticas de imitação dos modelos estrangeiros, afirma que a natureza é o seu verdadeiro mestre:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria (Alencar, 1951, p. 69).

Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, numa espécie de idealismo mágico, o cearense afirma ser a natureza “o primeiro poeta do mundo”:

A natureza, o primeiro poeta do mundo, no meio de uma cena agreste e rude, entre as sáfaras e os rochedos, tem sempre desses caprichos; e lá existe um cantinho de terra onde se esmera em depositar todo o seu luxo e todos os seus tesouros; o poeta, o filho

da natureza, não podia deixar de imitar as lições que Deus lhe dá todos os dias (Alencar, 1994, p. 216).

O autor, ainda, expondo trechos de *Viagem à América*<sup>‡</sup> (1827), de Chateaubriand, aponta falhas no poema épico de Magalhães, acusando-o pela falta de imagens descritivas. Alencar, sob influência do ideário romântico universal, considerava que o homem deveria ter uma relação comunicativa com a natureza e, assim, encher-se do espírito da inspiração e da linguagem.

Tal como o Werther goethiano, é adentrando a floresta, misturando-se à natureza, que o poeta romântico tem a oportunidade de conectar-se com ela, concebendo-a como um ser orgânico: “A floresta é uma harmonia. [...] cada folha fala uma linguagem diferente; cada raminho de relva modula uma nota diversa” (Chateaubriand *apud* Alencar, 1994, p. 207). O elo entre poesia e religião, por seu turno, também está presente no texto *O gênio do cristianismo* (1802), de Chateaubriand. Aqui no Brasil, pode-se dizer que a devoção pela natureza se transformou, para os escritores, numa religião, o que marcou profundamente a literatura do século XIX. Segundo Afrânio Coutinho em seu livro *A literatura Brasileira* (1969):

O sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na literatura brasileira de maneira exaltada, **transformando-se quase numa religião. A atração da natureza americana, sua beleza, sua hostil e majestosa selvageria,** exerceram verdadeira fascinação sobre a mente dos escritores, que se lançaram à sua conquista e domínio pelas imagens e descrições, ao mesmo tempo que **se deixavam prender panteísticamente aos seus encantos e sugestões.** Como que se desenvolveu em estado de comunhão ou correspondência entre a paisagem e o estado de alma dos escritores, poetas ou romancistas (Coutinho, 1969, p. 26-27, grifos meus).

O artista se retira do espaço citadino e busca a natureza como forma de se conectar a algo que lhe é superior, buscando na solidão as boas ideias, em um quase arrebatamento. Isso porque Alencar, assim como outros escritores da Literatura Brasileira do século XIX, escolheu os espaços primitivos e grandiosos com o objetivo de ressaltar a força de uma natureza selvagem e

---

<sup>‡</sup> A viagem de Chateaubriand realizou-se em 1792, mas o relato, sob o título *Voyage en Amérique* só foi publicado na edição das “obras completas”, assim como *Les Natchez* (1802), epopeia romântica sobre o destino trágico dos índios americanos diante da conquista europeia.

que ainda não tinha sido “tomada” pelos civilizadores. Por isso, foi comum nesse tipo de literatura a busca por cenários naturais amplos e fortes. Um exemplo é o poema “A Tempestade”, de Gonçalves Dias ou mesmo o início majestoso d’*O Guarani*.

Alencar, nas *Cartas*, se empenha em revelar que Magalhães pecou, e muito, ao adotar o modelo da forma épica para *As Confederações dos Tamoios*. Canto por canto, debruça-se sobre o poema em busca das convenções da poesia épica para mostrar os defeitos da suposta epopeia. A partir disso, reflete sobre se realmente o modelo clássico é adequado para a representação da realidade americana. Nos escritos de Alencar, pode-se ver que o autor conhece desde as épicas gregas aos *Nachez*, de Chateaubriand, o que mostra o domínio do assunto sobre o qual disserta. Segundo José Aderaldo Castelo, “o objetivo determinado, entre outros, de motivar uma polêmica que, por sua vez, conduziria os críticos ou escritores da época a uma tomada de posição em face do romantismo brasileiro, particularmente ao indianismo que o caracteriza tão bem” (Castelo *apud* Magalhães Junior, 1977, p. 67-68). O propósito foi atingido. Apareceram os adversários: Frei Francisco de Monte Alverne, Manuel de Araújo Porto Alegre, José Soares de Azevedo, D. Pedro II – patrocinador d’*A Confederação dos Tamoios*, e que tentou aliciar novos adversários na polêmica como Cândido José de Araújo Viana, Alexandre Herculano, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo Varnhagen.

Os apontamentos de supostos defeitos no poema de Magalhães indicam que o momento era de inovação, difícil de ajustar uma “poesia inçada de termos indígenas” (Alencar, 1994, p. 182) aos preceitos clássicos. Como Alexandre Herculano afirmou a D. Pedro II em carta, a epopeia de Magalhães não era compatível com a literatura do seu século, e Mem de Sá foi um chefe mais ou menos hábil, de caráter mais ou menos valoroso, mas está longe do tipo ideal dos personagens épicos (Magalhães Junior, 1977, p.68).

Alencar afirma que “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (Alencar, 1994, p. 170). Ainda que

preunciando o surgimento de uma nova poesia, Alencar não abandona por completo o modelo clássico; pelo contrário, reconhece o seu valor e se apropria daquilo que pode ser utilizado nesse “novo metro de verso” (Alencar, 1994, p. 170) e também, logo, cantará os mitos e narrará a história do povo brasileiro.

As *Cartas* ilustram igualmente as reflexões e justificativas de Alencar ao seu leitor sobre a sua própria produção literária; ou, em outras palavras, a atividade criadora, ou a metacrítica, provocada por uma tensão entre o clássico e o moderno. Nesse sentido a relevância do primeiro Romantismo é fundamental na compreensão “do eterno retorno aos antigos”. O autor de *Ubirajara* foi o mais combativo escritor brasileiro do século XIX em cerca de vinte anos de atividade literária. Produziu uma série de textos paraliterários, ou com o objetivo de “proteção da sua obra” ou como forma de resposta às críticas recebidas. Para ilustrar, destaco os textos “O estilo na Literatura Brasileira” (1850), *Como e porque sou romancista* (1873), “Benção Paterna” (1874) e *O nosso cancioneiro* (1874).

O posicionamento de Alencar, semelhantemente ao da intelectualidade romântica, é discutido no fragmento “A imitação”, de 1823, de Alessandro Manzoni. Para o escritor italiano, os românticos combatiam a imitação, mas quando se pretendia falar a favor ou contra uma obra literária – no “vasto corpo paraliterário de prefácios, notas e posfácios” ou nas chamadas “apologias literárias” –, os antigos eram invocados (Manzoni *apud* Gomes; Vechi, 1992, p.107-108).

Na atividade crítica, nota-se um comportamento paradoxal; mas na criação da obra de arte, tendo conhecimento do clássico, o romântico mantém uma relação contraditória e produtiva com a tradição. No Romantismo, por exemplo, a noção de Belo, herdada da Antiguidade clássica, perde o seu valor universal, deixa de ser parâmetro estético e é substituída por uma nova instância: a criatividade individual.

O embate entre o antigo e o moderno se dá na clareza dos escritores românticos, tal como Friedrich Schlegel, em assimilar as diferenças entre as épocas da poesia moderna. Com a poesia universal progressiva, busca a síntese entre o clássico e o romântico, o natural e o artificial, o ingênuo e o sentimental, conforme o fragmento 116, da *Athenäum*, já citado.



Voltando às *Cartas sobre as Confederações dos Tamoios*, nelas encontramos algumas noções semelhantes às da “sinfilosofia” de Friedrich Schlegel. Alencar, aí, acredita na possibilidade da criação de uma nova linguagem por meio da contemplação da natureza brasileira.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu, ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria minha pena com desespero [...] (Alencar, 1994, p. 158).

O escritor aproxima a poesia à centelha sagrada que anima a natureza, o elo entre o homem e o divino, a matéria e o espírito. Para o cearense, em tudo há poesia, pois é possível ver o belo nas coisas e, por isso, ver a divindade refletida na matéria.

A poesia, como todas as coisas divinas, não se define; uma palavra a exprime porém mil não bastam para explicá-la.  
[...]

A poesia, para mim como para Lamartine, é ao mesmo tempo a divindade e a humanidade do homem; é essa centelha de fogo sagrada, essa *mens divinator* que anima a natureza, esse sopro celeste com que o Criador bafejou a argila quando lhe imprimiu a força humana; são as asas brancas que Deus deu ao espírito para remontar ao céu.

O laço misterioso que prende a alma ao corpo, a luta entre o espírito e a matéria, a contradição de duas vidas opostas, uma que aspira elevar-se ao seio do Criador, outra que se sente presa à terra – eis a verdadeira origem da poesia (Alencar, 1994, p. 179).

José de Alencar rechaça as **belezas de pensamento** da natureza, pois desta forma o poeta nunca estará à altura da poesia, volta à crítica ao poema de Magalhães, e afirma que nas descrições do Brasil há artificialidade, a inspiração e a imaginação sendo insuficientes para uma nova poesia. Rechaça o Brasil da descrição e afirma, com certo exagero: “E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país” (Alencar, 1994, p.158).

Nas epístolas, Alencar deixa sinais da dificuldade de incorporar o metro da poesia nativista aos recursos da poesia épica. O esboço histórico das raças indígenas, a idade de ouro desses povos desconhecidos e suas tradições davam por si só matéria para um grande romance, não mais para um poema épico. O descuido de Magalhães com o ornamento dos seus heróis, com o gracejo da lenda das tradições indígenas, ou ainda a falta de colorido do seu pensamento e o quadro de abertura capenga de sua epopeia, são falhas que alçam Alencar ao romance moderno. Antes, porém, sem sucesso, o escritor cearense tenta realizar a epopeia *Os filhos de tupã* (1863). O poema, obviamente, não ganhou fôlego e não foi concluído. José de Alencar parte, então, para a prosa poética, realizando sua obra prima: *Iracema*.

Na polêmica com Joaquim Nabuco, em 1875, vê-se um reflexo das críticas alencarinas feitas nas *Cartas*, e o autor justifica que não prometeu “poema algum, nem sequer tinha ideado naquele tempo” (Coutinho, 1965, p.178); e também afirma: “Quando escrevi sobre a *Confederação dos Tamoios* entendi, e ainda tenho a mesma ideia, que nossas tradições americanas não deviam ser cantadas no verso clássico, mas em uma prosa numerosa, como a de *Iracema* e *Ubirajara*” (Coutinho, 1965, p. 178).

Em *Iracema*, por exemplo, há nítidas tensões desse embate entre linguagem e natureza. Alencar, por meio de metáfora e símiles, construiu um dos romances mais belos da Literatura Brasileira. Segundo Paulo Franchetti, no texto “O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia” (2007), Alencar, no seu estilo, optou por radicalizar o uso da linguagem indígena, possível graças à opção pela prosa que “‘permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas’ e que o texto patenteasse, por meio de inúmeras perífrases e comparações, o ‘verdadeiro estilo’ e ‘as imagens poéticas do selvagem. Além disso, a prosa aceitaria melhor as notas necessárias à compreensão da obra e do estilo’” (Franchetti, 2007, p. 79).

Com o objetivo de instituir imagens para a nação e com o combate ferrenho à máquina do progresso, Alencar dá forma a uma natureza cheia de beleza e vida. Daí que se torna necessário ressaltar que o ambiente natural em Alencar não é apenas uma mera paisagem que os seus heróis e mocinhas transitam; vai muito além disso. Sua visão da natureza atravessada pela

subjetividade romântica está claramente expressa numa busca de descrever e de representar, colocando em cena personagens que potencializam a experiência sensível ao entrar em contato com o natural. Como Alencar afirma nas *Cartas* “Se quisesse cantar a minha terra e as suas belezas pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado” (Alencar, 1994, p. 158).

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

\_\_\_\_\_. Como e porque sou romancista. In: *O Guarani*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (Orgs). *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1977.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Notas da aula seis “Sobre o *Studium-Aufsatz* de Friedrich Schlegel”. Belo Horizonte: Pós-Lit, 2017.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

## POR UMA QUESTÃO DE NACIONALIDADE: JOSÉ DE ALENCAR E MACEDO SOARES, HOMENS DE LETRAS

Juliane de Sousa Elesbão\*

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo apresentar um cotejo entre as ideias apresentadas por Antônio Joaquim de Macedo Soares e José de Alencar acerca do ideário nacionalista romântico. Ambos pertenciam ao grupo de intelectuais que se preocuparam ardentemente em definir o caráter que deveria assumir nossa literatura para tornar-se nacional e que buscaram dar contorno a uma estética que representasse o pensamento artístico de uma nação recém-independente. A partir de então, partiremos para um paralelo entre os dois homens de Letras citados, a fim de destacar a sua importante atuação crítica no século XIX, período fundamental para a consolidação da autonomia da literatura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária. Literatura brasileira. José de Alencar. Macedo Soares.

**ABSTRACT:** This work aims to present a comparison between the reflections proposed by Antônio Joaquim de Macedo Soares and José de Alencar about the romantic nationalist ideas. Both took part in the group of intellectuals who were ardently concerned with defining the feature that our literature should take to become a national literature; they intended to define an aesthetic that represented the artistic genius of a newly independent nation. From then on, we will draw a parallel between the two above-mentioned men of letters, in order to highlight their important critical performance in the nineteenth century, a fundamental period for the consolidation of the autonomy of Brazilian literature.

**KEYWORDS:** Literary criticism. Brazilian literature. José de Alencar. Macedo Soares.

### Considerações iniciais

Durante, praticamente, todo o século XIX, a questão da nacionalidade permeou a produção crítica e literária dos letrados da época, preocupados

em constatar a brasilidade da literatura nacional, sobretudo após a separação política configurada pela proclamação da independência do Brasil, em 1822, e pela decisão de Dom Pedro I em abdicar o trono de Portugal, em 1826, quando da morte de seu pai Dom João VI, visto que era “incompatível com os interesses do Império do Brasil, e os do Reino de Portugal, que [ele continuasse] a ser rei de Portugal, Algarves, e seus Dominios”<sup>1</sup>. Além disso, dominaram o campo político vários debates sobre a escolha do governo e a quem competia fazê-lo: o imperador ou a legislatura. Diante de todos os problemas simultâneos ocorrendo no Brasil e em Portugal, Pedro I se viu obrigado a renunciar ao trono brasileiro, em 1831, em favor de seu filho mais novo, o jovem Pedro II.

Nesse cenário político efervescente, alguns escritores e críticos literários proclamavam a intenção de se libertar da similaridade identitária em relação à literatura portuguesa. Certo sentimento patriótico tomou conta do espírito brasileiro oitocentista, cujo empenho era delinear e definir um projeto de nação. A própria gênese do Romantismo no Brasil aparece atrelada à questão de definir uma identidade essencialmente nacional, manifestada, especialmente, na literatura. Ademais, foram acolhidas as orientações e sugestões diretas de um Ferdinand Denis e de um Almeida Garrett, por exemplo, conduzindo os nossos poetas e críticos para os caminhos das possibilidades para a nossa autonomia literária, marcando, assim, uma fase importante do processo de amadurecimento dos nossos intelectuais. As premissas assinaladas pelos olhares estrangeiro e português<sup>2</sup>, especialmente

---

\*Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); membro do grupo de estudos “Estudos Literários: fundamentos conceituais e história”, coordenado pelo professor Dr. Roberto Acízelo de Souza (UERJ); e Professora temporária do curso de Letras da Universidade Regional do Cariri (URCA) – Unidade Descentralizada de Campos Sales.

<sup>1</sup> Esse trecho foi extraído do ato de abdicação de número 6, presente na Carta Constitucional que foi enviada a Portugal no ano de 1826.

<sup>2</sup> Essa distinção é justificada pelo fato de os portugueses ainda não verem a literatura produzida no Brasil como nossa. O próprio Garrett afirmara uma vez que os “engenhos brasileiros” enriqueciam a literatura portuguesa. Isso se dava por conta da “comunidade linguística luso-brasileira” e da “coincidência até então praticamente integral das histórias nacionais de Portugal e do Brasil” (SOUZA, 2017, p. 13), fazendo com que os intelectuais lusitanos classificassem autores nascidos no Brasil como pertencentes ao cânone literário português. Por isso, não cabe categorizar o olhar português como estrangeiro ou “de fora”. Tal olhar “de dentro” repercutiu, posteriormente, em várias querelas ou polêmicas, a partir do momento em que boa parte dos intelectuais brasileiros tomava

motivados pela onda de exaltação da natureza americana, desencadearam a preocupação que aqui se instalara com um conjunto cultural que se mostrasse genuinamente nacional para orientar a produção crítica e literária vigente no século XIX.

Nos debates acerca do ideário nacionalista romântico, situam-se aqueles sobre a relação entre independência literária e independência política e sobre o que seria a expressão própria da literatura brasileira. Em outras palavras, nossa identidade literária permaneceu por algum tempo obscurecida, sobretudo, por duas razões, a saber: o fato de estar “o Brasil, colônia sul-americana, ainda unido a Portugal” (CÉSAR, 1978, p. 11), e, como resultado, a preponderância dos modelos literários portugueses entre os escritores nascidos na terra *brasilis*. Para se libertar, principalmente, dos grilhões clássicos, era preciso:

[que o] Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, [...]experimenta[ssse] já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertence[cesse]; [...]

Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia [...] [que] não estão em harmonia, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, brilhante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela própria [...].

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, deve permanecer independente, e não procurar outro guia senão a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo (in SOUZA, 2017, p. 259).

Tais palavras anunciadoras de Denis se infiltraram na reforma romântica que, posteriormente, nos atingiria e marcaria uma fase inicial de ruptura com a hegemonia colonizadora. São notórias propostas que poderiam ser utilizadas para erigir a literatura propriamente brasileira, separada da de Portugal. Dentre as quais se destacaram as de Santiago Nunes

---

consciência da nossa independência (tanto política quanto literária) e reverberava a onda *separatista*, exigindo para si o mérito das produções literárias até então vinculadas ao conjunto da literatura portuguesa, bem como o reconhecimento de uma língua portuguesa brasileira (diferenciada em vários aspectos da língua portuguesa de Portugal).

Ribeiro (? – 1847) e Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820 – 1891). Ambos estiveram empenhados em discutir uma questão central da fundação de nossa literatura: a que a submetia à órbita da portuguesa e a que a emancipava dela, respectivamente as correntes *unionista* e *separatista*, na terminologia de Roberto Acízelo de Souza. Em 1842, Santiago Nunes Ribeiro refutaria com brilho a tese unionista de José da Gama e Castro (1795 – 1873), posicionamento posteriormente lembrado e aplaudido por Joaquim Norberto em seus *Capítulos da História da Literatura Brasileira*. Ambos se destacaram, igualmente, no trato de questões genéricas levantadas pela crítica romântica, as quais poderiam ser resumidas conforme segue: como vimos, a imperiosa necessidade de a literatura brasileira provar-se autônoma; o influxo que a literatura recebe das forças inspiradoras da natureza, das raças e dos costumes; a capacidade poética dos índios e sua exaltação mítica; a religiosidade como fator incontornável para a constituição de uma literatura nova, como a brasileira; e a identificação, no passado, de autores e obras precursoras da estética romântica, naturalmente conduzindo aos esboços da história e periodização da literatura aqui produzida.

Em síntese, lado a lado, tanto a produção literária quanto a crítica buscaram ardentemente definir o caráter que deveria assumir nossa literatura para tornar-se nacional. No âmago desse sentimento nativista, a busca de uma estética que representasse o pensamento artístico de uma nação recém-independente era reivindicada, e por isso a crítica trouxe às claras aspectos formais que privilegiassem elementos, como a natureza, a *cor local*, o indígena, entre outros, que nos caracterizassem como e nos conjugassem em uma nação.

No seu “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, publicado em 1836, o poeta Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882) trata da ausência do caráter nacional que deveria figurar na literatura que se fazia no país recém independente e que a distinguisse da portuguesa. Para ele, tal ausência se deu pela imposição colonial pela qual o Brasil passara, o que reprimiu a



“naturalidade” do ser brasileiro e, por consequência, apagou a autenticidade da poesia no Brasil. Tal contestação é verificada no trecho a seguir:

A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hélicon, que, peregrinando pelo mundo, estragara seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da Castália, o trépido sussurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira. Enfeitiçados por esse nume sedutor, por essa bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia [...] Tão grande foi a influência que sobre o gênio brasileiro exerceu a grega mitologia, transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros em pastores se metamorfoseiam, e vão apascentar seus rebanhos nas margens do Tejo e cantar à sombra das faias. (in Souza, 2014, p. 100)

A partir dessas premissas, é notório um esforço coletivo por parte dos intelectuais brasileiros para uma tentativa de elaborar sistematicamente discursos de identificação nacional, bem como promover certa institucionalização que servisse de alicerce para esses discursos. A nacionalização da literatura, então, correspondia a um programa a ser executado e se tornou tarefa quase que missionária da geração de Magalhães. Este, como se vê, também não se isentou de tal missão, e com o lançamento de *Suspiros Poéticos e Saudades*, no ano de 1836, foi aclamado chefe da escola romântica brasileira por Joaquim Norberto, título que até hoje parece incontestável.

No entanto, destacamos aqui *A Confederação dos Tamoios*, poema épico escrito por Magalhães e publicado em 1856, que trata da união indígena, chefiada por Aimbiré, o herói da trama, contra os portugueses, de quem o índio citado tinha sido escravo, assim como seu pai, morto “sem honras de guerreiro”. Assim, aproximando-se da referencialidade do discurso histórico, o poeta carioca explora fatos e personagens históricas registrados em crônicas, como o ataque a Piratininga, em julho de 1562; as escaramuças entre Tamoios e portugueses entre 1565 e 1567; as figuras de Nóbrega e Anchieta (jesuítas portugueses), de Mem de Sá (um dos fundadores da

cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, ao lado de seu sobrinho Estácio de Sá), Tibiriçá (líder indígena tupiniquim convertido e aliado dos portugueses, participando, também, da fundação de São Paulo), entre outros.

Ademais, Magalhães lança mão da terra e da natureza tropical para compor seus versos, bem como evidencia a figura indígena como matéria poética para a literatura que se pretendia nacional. Reaproveitando o gênero épico, cujo prestígio se dava pelo fato de a épica estar no ápice da hierarquia dos gêneros, o poeta procurou aliar sua busca de orientação para o estudo do passado aos anseios do nascente nacionalismo, a fim de dar concretude ao projeto de construção de uma identidade literária brasileira. Seguindo a tradição do referido gênero, Magalhães invoca o astro-rei Sol e lhe pede inspiração ao mesmo tempo em que insere a *cor local* ao louvar a natureza brasileira, em sua grandeza e esplendor, ao valorizar o índio e ao expor a chaga da escravidão que marca o processo inicial de formação nacional.

Apesar da importância significativa desse poema para uma primeira compreensão do projeto intelectual romântico brasileiro, Magalhães, à época, sofreu duros ataques a respeito dos motivos formais, das questões estéticas e de uma suposta falta de imaginação que pareceu apresentar o seu *Confederação*. Somos cientes da polêmica causada pelo então escritor e crítico iniciante José de Alencar (1829 – 1877), que escrevera cinco cartas, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* também em 1856, indicando falhas, defeitos na obra do consagrado introdutor do Romantismo no Brasil. No entanto, Alencar não fora o único a fazê-lo. Evidenciamos aqui, em paralelo com o escritor cearense, o bacharel em Direito e também crítico literário Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838 –1905), cujos apontamentos breves feitos acerca do poema épico de Magalhães parecem aproximar-se da leitura empreendida por Alencar em alguns pontos, como veremos mais adiante.

### **José de Alencar e Macedo Soares, homens de letras**

José de Alencar foi imperioso na busca da identidade brasileira e na construção de uma literatura essencialmente nacional. Apesar das ambiguidades que marcavam os caminhos trilhados rumo à configuração da fisionomia nacional, o escritor cearense nunca deixou de lutar pela afirmação de uma literatura que se insurgisse com a “essência” brasileira. Tal fato pode ser constatado no seguinte trecho de uma das cartas que escreveu a respeito d’*A Confederação dos Tamoios*

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. (Alencar, 1856, p. 6)

Sendo assim, a vertente indianista característica da sua obra será o instrumento pelo qual ele produzirá uma literatura que se queria um retrato antropológico do Brasil, por trabalhar com a descrição da paisagem tropical, dos mitos e lendas do seu povo. Os elementos naturais e primitivos da terra *brasilis*, a seu ver, contribuiriam para delinear as feições próprias da literatura brasileira e para manifestar o “instinto de nacionalidade”, que, até então, parecia oculto, reprimido.

Por outro lado, a figura do colonizador será explorada pela perspectiva otimista da união “harmoniosa” das raças, que refletirá o espírito conciliador de Alencar e amenizará os efeitos negativos e traumáticos da colonização portuguesa empreendida no Brasil:

Quando o nosso José de Alencar, animado do projeto de inventar o romance brasileiro autônomo, e até hostil ao jeito de escrever português, pôs mãos à obra e fez *O Guarani*, que saiu foi, não a história de um conflito insuperável entre o índio Peri e o colonizador D. Antônio de Mariz, mas a sujeição (voluntária, não é estranho?) do primeiro ao segundo. E, no fim, a perspectiva da união das raças figura-se no par Ceci e Peri. (Bosi, 1983, p. 37)

Apesar de não haver sinais concretos de uma junção carnal entre o índio Peri e a filha do português D. Antônio de Mariz, Ceci, que resultasse na origem, que simbolizasse a fundação de uma nação, através do enlace e do seu desenrolar entre as raças, o que se observa é a conciliação entre o

elemento branco e o nativo ao lado da transfiguração da natureza exótica do Brasil e da mitologia indígena. Todo esse quadro será a base tanto para a produção literária quanto para a crítica alencarina, especificamente a que se voltou para o referido poema épico de Magalhães.

Outro expoente intelectual do século XIX que também apresentou preocupações concernentes à fisionomia da nacionalidade brasileira foi o conselheiro Antonio Joaquim de Macedo Soares. Já tendo sido superadas as divergências dos primeiros programas e manifestos nacionalizantes românticos, Macedo Soares compreendeu a codificação e a sistematização dos princípios que constituíam a reforma de nossa literatura, e, sendo ele, como definiu Afrânio Coutinho, um “espírito crítico autêntico”, distinguiu-se dos demais críticos da época, que trabalhavam mais comumente com visões panorâmicas originárias de bosquejos e biografias literárias. Nas palavras de Luiz Roberto Cairo (2012), o texto de Macedo Soares constitui, possivelmente, a nossa “primeira crítica de fatura”.

Macedo Soares nomeou “arte nova” à proposta romântica, para a qual a nacionalidade era uma imposição enérgica do novo espírito da sociedade. Sua atividade crítica inicia-se no fim dos anos 1850, quando, ainda muito jovem, já se pronuncia com discernimento e com argúcia ante os intensos debates orientados pelo patriotismo. Macedo tratava de maneira singular aspectos que compunham a incipiente teoria literária brasileira. Ele ordenou, assim, em sua obra teórica o debate crítico das ideias que o sustentavam: a do sentimento da natureza, a de nossa autonomia política e artística, a das ligações entre originalidade e nacionalidade, a da moral religiosa e a do indianismo.

O bacharel adotara para si e propunha aos escritores o binômio “fé e trabalho”, que contrastava com “desordem e gênio”, princípio romântico que combateu na crítica e na criação predominante na época. Para ele, o trabalho, quando animado pela fé, fazia surgir a beleza, “segredo da grande poesia, da filosofia do sentimento”, que Macedo Soares encontrava em poetas e romancistas dos Estados Unidos, mas não ainda nos nossos. O

byronismo, designação oriunda do nome do poeta britânico George Gordon Byron (1788 – 1824), serviu-lhe como exemplo de má influência sobre a literatura, um modelo de poesia insatisfatória, cujos traços característicos seriam “a precipitação e a desordem”. Para Macedo, o byronismo fora sobrepujado pelos “brilhantes resultados da escola nacional” chefiada, a seu ver, por Gonçalves Dias. Tal reconhecimento aparece num estudo acurado e atencioso da obra do poeta realizado por Macedo e publicado em janeiro de 1862 no *Correio Mercantil*.

Macedo Soares também articulou um paralelo entre a representação do sentimento da natureza e do sentido da poesia nas literaturas brasileira e norte-americana, o que o conduziu à identificação de peculiaridades em cada uma delas, sobretudo quanto ao caráter nacional: “o amor da *mãe universal*, como chamam à terra os poetas alemães, tem sido diversamente sentido por estas duas poesias”. No Brasil, diria Macedo, “tudo é exterior”, embora construído com mais calor; nos poemas de lá, existe “mais elevação da ideia, mais vida” (Soares in Castello, 1963, p. 83). Em nossa literatura, Macedo censura, portanto, o pouco cultivo do pensamento poético e o pouco empenho de reflexão na construção do poema. Trata-se de uma versão da exigência de rigor e lógica que ele propunha, como temos visto, tanto para a crítica quanto para a criação. Escreve ele em 1860, no ensaio sobre *Flores Silvestres* – publicado no mesmo ano –, de Bittencourt Sampaio (1834 – 1895):

Insisto neste ponto, porque a nossa literatura vai ficando muito **fácil**: não consta um esforço generoso para a criação de obras duradouras, e no pouco que se faz revela-se uma inconsistência, uma falta de estudo que força a descrever do nosso espírito literário. (in Castello, 1963, p. 92, negrito do autor)

Para ele, os jovens deixavam-se arrastar pelo exagero porque lhes faltava a “luz do sentimento”, que não chegavam a alcançar por causa da compreensão errada da ideia do nacionalismo em arte. Numa angulação distinta, que é indispensável ser investigada mais a fundo, Wilson Martins entende que Macedo Soares esteja propondo uma substituição radical do modelo francês pelo norte-americano; em outras palavras, que

renunciássemos ao colonialismo cultural francês e experimentássemos a “sábua literatura dos Estados Unidos” (ver Martins, 1983, p. 135).

Observamos, portanto, alguns pontos em comum entre o que propagavam Alencar e Macedo: a conjugação entre o histórico e o passado como pressuposto básico para a construção da nacionalidade, tendendo para a universalidade brasileira; o indianismo matizado a fim de reforçar o nacional e minimizar a influência estrangeira que permeava nossa composição cultural; e a valorização dos elementos da natureza tropical, especialmente para valorizar a cor e o temperamento local. Por meio dessas premissas, esses dois homens de letras teceram duras críticas a respeito d’A *Confederação*, objetivando ir além de um mero retrato fiel do aborígene e das florestas tropicais.

A epopeia de Magalhães é rejeitada tanto por Alencar quanto por Macedo Soares. O ficcionista cearense, inicialmente, aponta a não conformidade entre o gênero escolhido – a epopeia – e o assunto tratado n’A *Confederação dos Tamoios*, afirmando a necessidade de uma forma mais moderna que se adequasse à cosmogonia nacional. Macedo mostra-se também enfasiado com as “imitações burlescas do último período do classicismo” e, em sua oposição ao cosmopolitismo romântico de Gonçalves de Magalhães, estabelece um ponto fundamental de seu ideário crítico: a originalidade das formas nacionais, “questão de ser ou não ser da poesia brasileira”. Contestando o então prestigioso Joaquim Norberto, Macedo não conseguia separar originalidade e nacionalidade, porque ser nacional corresponderia a ter uma fisionomia original.

Eu não sei, apesar da opinião respeitada do Dr. J. Norberto, como se pode separar a originalidade da nacionalidade: porquanto ser nacional, isto é, de seu século e país, equivale a ter feições próprias suas, um caráter distinto e peculiar, uma fisionomia original: e não é nacional a literatura que não distingue um povo na comunhão dos outros povos. Sem crenças, nem tradições, despida de cores locais, carecedora do cunho da imaginação popular, a poesia cosmopolita pertence a todos *pro indiviso*, entra no domínio das idéias gerais de que todos podemos apropriar-nos sem plágio. (Soares in Castello, 1963, p. 90)

O caráter nativista e o patrimônio cultural são assegurados pela unidade alcançada através da união entre originalidade e nacionalidade, alicerçada na recorrência à *cor local*. Em outras palavras, tanto o conteúdo quanto a forma deveriam estar em consonância para, efetivamente, traduzir o sentimento nacional, o ser brasileiro.

No que diz respeito à simbiose entre forma e assunto, Alencar assevera que a falha de Magalhães resulta no não convencimento do leitor a partir do desarranjo da forma escolhida:

A *Confederação dos Tamoios* começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos, que decide da aliança das tribos indígenas contra a colônia de S. Vicente.

Devemos confessar que a *causa* do poema, o *princípio* da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato accidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país é impróprio da grandeza do assunto. (Alencar, 1856, pp. 9-10, grifos do autor)<sup>3</sup>

Logo, Alencar reprime Magalhães por não ter aproveitado a matéria-prima que os povos nativos e a natureza brasileira forneciam para a escrita do poema, negligenciando, dessa maneira, “o esboço histórico d’essas raças extintas, a origem d’esses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas” (Alencar, 1856, p. 8) e as “cenas da natureza esplêndida de nossa terra”. Além disso, antecipando o argumento de Machado sobre a língua, o autor d’*O Guarani* também recriminou, na quarta carta que escreveu, o fato de Magalhães utilizar a esmo palavras de origem indígena, sem demonstrar um uso criativo da língua, incorporando vocábulos de procedência aborígene sem propósito estético, a fim de que sua obra se constituísse, com tais inserções, como representante do caráter nacional. Reagindo contra esse tipo de “poesia inçada de termos indígenas”, o romancista cearense proclama que se combata tal abuso, em vez de apenas condená-lo.

Tal recriminação também partiu de Macedo Soares, apesar de não ser dirigida única e diretamente a Magalhães. Em 1861, o crítico ensina que a poesia não era um “estudo etnográfico”, e, sendo assim, a nacionalidade não

---

<sup>3</sup> Transcrevemos os trechos das *Cartas* de Alencar de acordo com o novo acordo ortográfico.

estaria nas palavras; em Gonçalves Dias, louva: “Não é a força vegetativa, não é o viço ou a formosura da nossa flora, nem são as riquezas da ornitologia pátria que prendem o estro do poeta” (in Castello, 1963, p. 105).

Vê-se aí outro ponto em comum entre Alencar e Macedo: o elogio feito à poesia de Gonçalves Dias, elegendo-o como o grande nome do movimento romântico e nacional do país. Tanto para um quanto para outro, Dias supera a literatura do século passado com “uma poesia nova e fresca como a natureza americana”. Soares louva os *Primeiros Cantos*, obra publicada em 1846, do poeta maranhense, merecedor das suas mais longas e originais apreciações publicadas em janeiro de 1862, no *Correio Mercantil*. Poder-se-ia dizer que foi Macedo quem indicou os caminhos que hoje adotamos para a leitura do poeta maranhense. Desde a primeira hora, o crítico não hesitou em afirmar que os poemas de Dias haveriam de “viver no coração do povo, cujas fibras abalou”, a despeito de a crítica haver recebido “com tibieza e negligência os trabalhos do poeta” (in Castello, 1963, p. 98).

Ainda para Macedo, os *Primeiros Cantos* (1846) “completaram a obra de Gonçalves de Magalhães”. Nesses poemas, sob o que Macedo nomeou “inspiração americanista”, Dias haveria extraído os assuntos de sua “própria intimidade”, o que resultaria na elogiável concentração eminentemente lírica neles encontrada e na originalidade dos seus versos; “o gênio do Sr. Gonçalves de Magalhães”, concluiria Macedo, “é constantemente solicitado por causas exteriores” (in Castello, 1963, p. 101).

Alencar, na sua terceira carta a respeito d’A *Confederação*, também destaca que Dias, “nos seus cantos nacionais, mostrou quanta poesia havia nesses costumes índios”, mostrando, dessa forma, ter compreendido bem “os tesouros que a nossa pátria guarda no seu seio fecundo”, distinguindo-se de Magalhães, já que este parecia a Alencar “um cronista pouco lido nas coisas do Brasil”. O poeta maranhense é elogiado por diversas vezes nas *Cartas* dirigidas a Magalhães, apesar de Alencar afirmar esperar de Dias uma obra de mais vasta composição – os quatro cantos de *Os Timbiras* (1857) ainda



não tinham sido publicados –, para que pudesse ser eleito o fundador de “uma nova escola de poesia nacional”.

Os dois ferrenhos críticos de Magalhães citam Lamartine e Chateaubriand como modelos a serem seguidos pelos poetas americanos; no que diz respeito a Byron, Macedo Soares recrimina a influência perniciosa do cosmopolitismo da poesia byronica, “tão mal compreendido e pior executado por aqueles que muito de perto o seguiram” (Soares in Zilberman; Moreira, 1998, p.275). Para ele, a influência da poesia de Byron impedia o trabalho lógico-formal da expressão, pois apenas deixava extravasar, caoticamente, a subjetividade do poeta. Alencar, por sua vez, teve sua fase byrônica quando ocupou o “honroso cargo de ledor” de novelas e romances nos serões familiares, como confessa em *Como e por que sou romancista*. Vale destacar que as leituras que fez quando jovem imprimiram “em [seu] espírito a tendência para essa forma literária [o romance] que é entre todas a de [sua] predileção” (Alencar, 2005, p. 29). No que diz respeito a Byron e à influência que este pudera ter exercido, Alencar assevera:

Em 1845 voltou-me o prurido de escritor; mas esse ano foi consagrado à mania que então grassava de baironisar. Todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês. Confesso que não me sentia o menor jeito para essa transfusão; talvez pelo meu gênio taciturno e concentrado, que já tinha em si melancolia de sobejo, para não carecer desse empréstimo. (Alencar, 2005, p. 43)

Confirmamos como o byronismo exerceu influência tão marcante durante a produção literária do Romantismo brasileiro, provada no fato de que “[t]odo estudante queria ser Byron”, traduzindo-o ou copiando-o, e na condenação feita por Alencar. Sendo assim, a popularidade do poeta inglês fez com que ele fosse tomado como o representante da alma romântica. Tanto é que Magalhães Júnior (1962, p. 46) chega a afirmar que “duas décadas [depois da sua morte] [...] Byron continuava a inflamar a mocidade intelectual brasileira”. Álvares de Azevedo, por exemplo, foi o que mais prestou homenagem a Lord Byron: aquele utilizava versos desse como epígrafes em boa parte de sua obra. José de Alencar, no entanto, confessa

afastar-se do estilo byrônico – que poderia gerar certa afetação nos poetas influenciados – de composição literária e do ultrarromantismo que daí resultara, marcado pelo tédio existencial, pela insatisfação com a realidade circundante, pelo erotismo exacerbado, entre outros, e constrói sua obra movido por um espírito de reforma e preocupado com o apuro da língua portuguesa falada no Brasil, em direção a uma expressão genuinamente nacional. Em vez de se deter na subjetividade, na interioridade do ser, como faziam os poetas influenciados por Byron, Alencar volta o seu olhar para o social e para o histórico, traçando um quadro para o Brasil dentro do seu projeto literário.

### **Considerações finais**

Diante de tais paralelos, comprovamos que Alencar não foi voz solitária numa manifestação crítica empreendida ao *Confederação*, somando àquele a posição também crítica de Macedo Soares. Fica observada, portanto, a necessidade de revitalizar e revisitar as querelas a respeito da referida obra de Magalhães e, conseqüentemente, sobre a formação da nossa literatura, a fim de ampliar o escopo de discussão sobre o projeto nacional que se instalou no período pelos letrados brasileiros, minimizando os preconceitos que se tem da época.

Além disso, é importante rever essa leitura que Alencar faz em suas *Cartas* e a sua relevância para o processo formativo da consciência nacional, corrigindo alguns equívocos acerca da nossa história literária, bem como reconhecer o legado que os críticos oitocentistas nos deixaram, e que muitas vezes são mal lidos ou relegados ao esquecimento, como ocorre com Macedo Soares, por exemplo. Percebemos como os posicionamentos dos referidos letrados inserem-se numa seara mais ampla no que diz respeito às reflexões acerca dos elementos que determinariam a fisionomia própria da nossa literatura, construindo, assim, uma tradição intelectual de suma importância também para a consolidação da crítica literária brasileira.

Por fim, destacamos a influência que as críticas alencarina e macediana exerceram sobre as gerações de artistas que se formavam, especialmente por cobrarem um rigor artístico para o delineamento do caráter brasileiro da literatura, objetivando, assim, reafirmar a autonomia da literatura brasileira em detrimento da portuguesa. Dessa preocupação com o nacional, herdamos não apenas um consistente conjunto literário, mas, também, uma substancial potência crítica que precisa ser revisitada.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Cartas Sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro: Typographica Nacional Do Diário, 1856.

\_\_\_\_\_. **Como e porque sou romancista** [1829-1877]. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

BOSI, Alfredo. O nacional e suas faces. In: \_\_\_\_\_. **Memória de Eurípedes Simões de Paula**. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. Antonio Joaquim Macedo Soares, nacional e americano, essencialmente comparatista. In: NETO, Paulo Bungart; PINHEIRO, Alexandre Santos (orgs.). **Estudos Culturais e Contemporaneidade**: literatura, história e memória. Dourados: UFGD, 2012.

CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MAGALHÃES, D. J. G. de. Confederação dos Tamoios. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**: Prosopopeia; O Uruguai: Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2008.

\_\_\_\_\_. Discurso sobre a história da literatura do Brasil [1836]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores**. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Ed. das Américas, 1962.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.

SOARES, Antonio Joaquim de Macedo. Harmonias Brasileiras [1859]. In: CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à história do Romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963. v. 2.

\_\_\_\_\_. Ensaaios de análise literária [1860]. In: CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à história do romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963, v. 2.

\_\_\_\_\_. Prefácio a *Harmonias Brasileiras* [1859]. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1885)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2017.

## **A PRESENÇA DO POETA B. LOPES NOS PERIÓDICOS CARIOCAS DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX**

Isabela Melim Borges<sup>1</sup>

**RESUMO:** Com o presente trabalho pretende-se trazer luz à obra do poeta B. Lopes (1859-1916), através de um questionamento de certas atitudes da crítica literária, sobretudo a vigente na virada do século XIX para o XX. Tenho como propósito refletir sobre o lugar dado ao poeta na história da literatura, para, assim, tentar entender o porquê da pouca visibilidade dada a B. Lopes e à sua obra. Para isso, foi necessário entender o papel da crítica que estava em voga, delineando o panorama intelectual e político daquele momento. A partir daí, buscou-se traçar um esboço da recepção da crítica sobre a obra do poeta através de uma análise dos periódicos da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** B. Lopes; história da literatura; recepção crítica.

**ABSTRACT:** This paper intends to bring some light to the work of the poet B. Lopes (1859-1916), through a questioning of certain attitudes of literary criticism, both current and current at the turn of the nineteenth century to the twentieth. It is my purpose to reflect on the place given to the poet in the history of literature, in order to try to understand why the poor visibility given to B. Lopes and his work. For this, it was necessary to understand the role of the criticism that was in vogue, outlining the intellectual and political panorama of that moment. From there, an outline of the reception of the critic on the work of the poet was sought through an analysis of the periodicals of the time.

**KEYWORDS:** B. Lopes; history of literatura; critical reception.

Bernardino da Costa Lopes deixou a cidade de Boa Esperança, no município de Rio Bonito (RJ), sua cidade natal, em 1876, e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde exerceu funções no funcionalismo postal dos Correios, aprovado em concurso. A partir de então, passa a ser o B. Lopes que, em 1881, publica *Cromos* pela Tipografia d'O Cruzeiro. O livro é composto, na sua primeira edição, de 72 páginas e, entre os poemas que aí

---

<sup>1</sup> Doutoranda em literatura brasileira pela UFSC.

aparecem, estão 66 sonetos em redondilha maior. Em 1896, lançou uma segunda edição, “com pequenas correções, que não lhe tiram o primitivo sabor, e aumentados os sonetinhos XLVI a LXVI” (LOPES, *Cromos*, 1896). Essa segunda edição foi publicada pela editora Fauchon& Cia, à qual foram adicionados *Figuras e Festas Íntimas*, sendo este constituído de três e aquele, de vinte e um sonetos, além do soneto de abertura. Entre a primeira e a segunda edições, B. Lopes publicou mais três livros: *Pizzicatos* (1886), *Dona Carmem* (1894) e *Brasões* (1895). Nos anos seguintes, publicou *Sinhá Flor- Pela época dos Crisântemos* (1899), *Val de Lírios* (1900), *Helenos* (1901), *Patrício!* *Poemeto. Diocleciano Mártir* (1904), *Lírio Consolador*. “*Aos irmãos do Norte sob a égide de Adelaide Uchoa*” (1904) e, por fim, publicou *Plumário! Sonetos e Poesias* (1905). Além de poeta, B. Lopes atuou como jornalista e teve destaque na *Folha Popular*, no *Novidades*; trabalhou também em *O Cruzeiro*, na *Gazeta da Tarde*, em *O País* e na *Gazeta de Notícias*, entre outros.

Contudo, apesar de toda a notoriedade que o escritor teve em sua época, desde algum tempo, quando aparecenos compêndios de história da literatura, é apenas mencionado *en passant*. Daí a necessidade de refletir sobre o papel da crítica literária vigente naquele momento, além de discutir sua possível colaboração para esse esquecimento do poeta. Ora, para traçar a recepção da obra de B. Lopes através das críticas nos periódicos da época e em publicações posteriores, é importante salientar o que Flora Süssekind discute em *Papéis colados*. A ensaísta admite que a crítica literária brasileira, mais ou menos no momento em que B. Lopes escreve, é uma “crítica de rodapé”, que significa

Uma crítica ligada fundamentalmente à não especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade bacharéis; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre crônica e noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros “diretores de consciência” de seu público); e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo (1993, p. 15).

Dessa forma, discordando parcialmente do que Roberto Acízelo de Souza admite ser uma “crítica de rodapé”, isto é, “matéria publicado na parte inferior das páginas dos jornais, numa seção relativamente apartada do noticiário geral predominante naqueles veículos” (2014, p. 22), Sússekind vai além da simples localização dessa crítica mencionada por Acízelo, incluindo colunas e suplementos literários, e a classifica de forma bastante apropriada para entender o que trago nas próximas páginas. À vista disso, também é conveniente ressaltar então que a crítica aqui tratada, em muitos casos, são textos que variam entre a crônica e o noticiário simples, como bem adverte a ensaísta. Eram escritos que intencionavam, antes de qualquer coisa, formar opinião, dentro do habitual da imprensa do século, que fazia um jornalismo opinativo e doutrinário. Por meio do qual, assistia-se a uma aceleração dos processos produtivos da própria imprensa, o que fazia com que esses escritos, submetidos a uma nova realidade, fossem mais curtos, mais expeditos, falassem pouco. Algumas críticas analisadas neste trabalho são, de fato, simples propagandas com pouco juízo de valor, porém, a presença delas aqui se justifica por conta do alcance e da repercussão dos jornais e revistas em que eram publicadas. Os periódicos, evidentemente, tinham necessidade de se fazerem entender por seus leitores, e estes leram a obra criticada a partir dos juízos de valor expostos nessas críticas. Ocorre que estas não raramente eram resultado de mera repetição de juízos críticos anteriores, de outros, sem a devida leitura direta da obra de B. Lopes. Limitavam-se (como, ainda hoje, limitam-se) a repetir análises já feitas, a reproduzir conclusões já formuladas, sem se preocuparem com sua exatidão, contribuindo para estabilizar avaliações erradas e injustas. Com isso, levavam a uma repetição em cadeia sem aprofundamentos nem questionamentos. Assim, além de reforçar determinados juízos, a crítica jornalística acabou (e acaba) conduzindo o juízo do leitor comum para um discurso reprodutivo, frequentemente superficial. Como resultado, assistia-se a uma repetição das parcas análises que intensificava, no leitor, a recepção de discursos pobres sobre determinada obra do poeta, vindo a consolidar avaliações muitas vezes equivocadas. Já se disse antes: a mentira é a verdade muitas vezes repetida, e isso nunca foi mais exato do que com respeito à

recepção crítica de B. Lopes. Foi justamente o que aconteceu com a obra do poeta fluminense.

Vejamos abaixo alguns textos publicados sobre o poeta que datam de um largo período, isto é, de 1881 até 1959, embora contando com uma quantidade pequena de críticas. Contudo, mesmo esse pouco que foi encontrado é suficiente para corroborar a ideia inicial deste trabalho: a repetição de pontos específicos da obra e da trajetória de um autor, com falta de questionamentos mais profundos e de interpretações mais fundamentadas de uma obra literária que tem evidentes qualidades (basta analisar as críticas realizadas com responsabilidade e cuidado, a exemplo do que fizeram João Ribeiro, Araripe Júnior e Carlos Drummond de Andrade). Aqui estão:

BRAZÕES –Revista: DON QUIXOTE<sup>2</sup>

**Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1895, pág. 3, colunas 1 e 2.**

Um formoso poeta, o B. Lopes, dos *Cromos*, da *Dona Carmen*, e d'esses *Brasões*, que agora nos aparecem, elegantemente impressos na casa *Leuzinger*. Original, singularíssimo, B. Lopes é um poeta que constitui individualidade á parte do grupo brilhante dos nossos metrificadores, fazendo obra sua, absolutamente sua, pelo modo de dizer, pela forma especial que imprime ao seu verso, pela graça de que o reveste e com que o enfeita. Li algures que o B. Lopes, que celebra as belezas e o *chic* das duquesas, das louras misses; que descreve os castelos mágicos e os palácios iluminados de sua fantasia, que doirade primores a alta fidalguia das suas rimas brilhantes e irisadas, — que o B. Lopes é um empregado público, um simples empregado público, que quando escreve *alfombrasé* unicamente por obedecer à pequena contingência da rima, pois que havia pouco antes escrito a palavra *sombras*. Nem melhor e mais involuntário elogio podia ser feito ao talentoso poeta, impecável no metro e vivo e gracioso na rima, do que esse que veio envolvido n'uma denúncia descabida, talvez impertinente. É exatamente nesse adivinhar intuitivo do B. Lopes, de cousas e de individualidades altamente fidalgas, que se pôde bem apreciar a força da sua imaginação feracíssima, de sua alevantada *visão* sugestiva. Em todas essas páginas do seu livro aristocrático, fino, afidalgado, não se encontra uma, uma só trivialidade, um verso que se pareça com um verso dos outros poetas que com nossa língua versem; novo, na suprema e mais profunda expressão do vocábulo novo, o B. Lopes timbra em singularizar-se n'um requinte de elegância que seduz, que embriaga, e que embala o leitor. Não por emitir uma opinião, que por desautorizada era dispensável, mais simplesmente por desobrigar-me de um compromisso anteriormente tomado, d'estas colunas venho saudar o poeta pelo aparecimento do

---

<sup>2</sup>O jornal ilustrado *Don Quixote* era de Angelo Agostini, que cuidava não só da ilustração, mas também da edição. Foi uma publicação de sátira política que circulou de 25 de janeiro de 1895 (ano 1, n. 1) até 14 de fevereiro de 1903 (ano 9, n. 164).



seu livro, tão elegante quão acentuadamente fino e aristocrático. E para terminar a transcrição de um soneto, não de proposital eleição, senão tomado do volume dos *Brasões*, ao acaso aberto:

DIVA [...]

E a *Hora do chá*, e *Sangrinae Sua Alteza*, e todo o *Varandim*, e todo o livro!..Um sincero e cordial *shake-hands* B.Lopes. D.

“D” elogia consideravelmente os versos de B. Lopes, principalmente os que fazem parte do livro *Brasões* (1895). Elogio que destoa de grande parte do que foi falado e escrito sobre o livro por Silvio Romero e por José Veríssimo, uma vez que as condessas, duquesas e todo aquele ambiente descrito nos versos foi mal visto por eles por conta do poeta não ter vivido naquele cenário que descreve. Temos aí exemplo de uma crítica cujo pressuposto, ingenuamente realista, é que o autor de *Brasões* não poderia falar de uma realidade que não tivesse vivido diretamente. Ora, a levar esse argumento a sério, todo o conjunto de produções parnasianas sobre vasos gregos e galeras romanas deveria ser enviado à lixeira! Trata-se, evidentemente, da aplicação, que é sempre indevida, do princípio de dois pesos e duas medidas; o que não se perdoa em B. Lopes, é saudado como proeza poética dos luminares do Parnasianismo brasileiro. “D” enfatiza a singularidade dos poemas de B. Lopes e o coloca em lugar diferenciado dos seus parceiros literários. Também consegue ultrapassar o senso-comum e ver vantagens no fato de B. Lopes ser um empregado público que escreve versos (como se bom número de escritores daquela época não fosse funcionário público); e faz mais, ou seja, afirma: “Nem melhor e mais involuntário elogio podia ser feito ao talentoso poeta, impecável no metro e vivo e gracioso na rima”, deixando claro que, mesmo sendo um “empregado público”, B. Lopes é exímio construtor de versos, comentário evidentemente preconceituoso. Além disso, enaltece a força imaginativa do poeta (toca na questão das duquesas, condessas e afins) e reafirma sua diferença quando comparado aos seus pares, que não usavam um “vocábulo novo”, sendo este também um dos pontos cruciais de José Veríssimo, que lutava pela “escrita correta do português” e não gostava de neologismos. “D” faz propaganda do livro de B. Lopes, principalmente quando cita a figura de um leitor embalado, seduzido

e embriagado pelos versos do poeta. Já que se fez menção ao leitor, vale a pena enveredar pela recepção que a crítica fez da obra do poeta. Não é demais salientar o papel que o discurso crítico sobre a obra de B. Lopes desempenhou na formação da opinião literária sobre o autor: alguns dos críticos que o leram e publicaram comentários, tiveram grande responsabilidade na constituição do sistema de valores das obras literárias no Brasil daquela época. É o crítico quem faz a ponte entre o leitor e o texto literário e é nas críticas de jornais e revistas que se manifestam, clara ou veladamente, as expectativas do momento. Assim, “D” traz ao leitor uma visão diferenciada do livro *Brasões*, colocando em foco as personagens aristocráticas e que foram, logo a seguir, rechaçadas por outros. Ao contrário, “D” as considera um exemplo do “novo”, além de tratar também os neologismos e as rimas de B. Lopes com bastante apreço.

A próxima crítica a ser analisada saiu na revista *A Semana*, que tinha suas publicações aos sábados. Era de propriedade e direção de Valentim Magalhães, que também assinava sob pseudônimo “José doEgpto”<sup>3</sup>. Tratava-se de um jornal com características literárias e culturais, além de abolicionistas e republicanas.

**Revista *A Semana*, 27-01-1894, pág. 1 – 2, colunas 3 -1.**

Venhamos ao Sr. B. Lopes. A “Gazeta” contratou este gaturamo para vir trinar-lhe na ramaria, às segundas. B. Lopes é o poeta das elegâncias, dos refinamentos mundanos. Todo ele é condessas louras, marquesinhas languidas, caçadas fidalgas, pescarias nobres, convescotes finos de champanhe e trufas, “boudoirs” capitosos com amantes amolentadas de calma, chupando cigarrilhas aromadas; todo ele é brasões e beijos, rendas e cambraias, suspiros e minuets. E’ no Brasil o “pendant” do Papança; pelo que bem podemos chamá-lo — o Mamata. Não o conheço pessoalmente; mas imagino-o — e comigo quantas leitoras, mais ou menos duquesas — Imagino-o um louro mancebo, formoso como Zanetto e guapo como Fabiano Fabiani, vestido a Luiz XV, de rendas de Inglaterra e veludos de Utrecht, perfumado a feno fresco, de unhas nacaradas e dentes admiráveis, habitando um castelo torriculado, em que se aninham águias, no alto da Tijuca, e escrevendo com pena de cisne, ao som de um quinteto de cordas, regido pelo Cernicchiaro. Será ele assim? Deus o permita, para gloria das letras pátrias e das nossas duquesas, mais ou menos leitoras. Pois bem; segunda-feira passada fez ele a sua estreia na copa da “Gazeta” desfiando algumas “rimas” ricas e

---

<sup>3</sup>A descoberta dos pseudônimos aqui destacados se deu por meio da *Biblioteca de literaturas de língua portuguesa*, pertencente ao Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), da UFSC.

nobres. São treze quadrinhas deliciosas de leveza, de distinção, de graça patricia. Vejam só:

[...]

E por aí vai, diáfano e irisado como uma falena maravilhosa, clamar:

“E, rubra, sobre a barraca,

Grite uma flamula solta

De liberdade e revolta

Como uma língua Polaca. ”

E’ lindo, é cantante, é “exquis”; mas confesso que não pude compreender que necessidade teve o poeta de fazer polaca a língua de que precisou para dar ideia da “flâmula solta. ” Serão as línguas polacas mais vermelhas e compridas que as românicas, aspersas, as chinesas, as norueguesas, as nubianas, as gregas, ou mesmo as francesas? Nada me consta. E como chegaria o poeta a essa convicção? Só se foi mandando todos os povos deitar a língua de fora. Era muito mais simples ter recorrido para o desejado efeito da imagem al íngua de vaca, que ainda é a língua mais comprida e rosada que se conhece. E note-se que, além da maior propriedade da Imagem, a substituição da língua polaca pela de vaca nem alterava a rima. Ora verifiquem:

“E. rubra, sobre a barraca,

Grite uma flâmula solta

De liberdade e revolta,

Como uma língua de vaca. ”

Perfeito, não é? Mas, a parte essa questão de língua, em que o poeta deve ser autoridade, não há nas suas “Rimas” senão finas belezas e preciosas raridades de arte. Parabéns à mesma.

No artigo acima, Valentim Magalhães deixa clara a contratação de B. Lopes pela *Gazeta de Notícias*, jornal que o encarregou de escrever semanalmente a coluna “Rimas”. O autor compara B. Lopes com o passarinho “gaturamo” que tem por característica a imitação e o equipara a Macedo Papança<sup>4</sup>. Magalhães traça um perfil físico de B. Lopes bastante irônico. Imagina-o loiro, formoso como o personagem principal da ópera de Pietro Mascagni, que conta a história de um encontro entre uma bela cortesã,

---

<sup>4</sup> António de Macedo Papança (Reguengos de Monsaraz, 18 de julho de 1852— Lisboa, 17 de julho de 1913), foi antes visconde e depois conde de Monsaraz, advogado, político e poeta português. Exerceu as funções de deputado (1886) e de par do Reino (1898) nas Cortes da Monarquia Constitucional e foi sócio da Sociedade de Geografia de Lisboa e do Instituto de Coimbra e sócio correspondente da Academia Real das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras. Como escritor que se inseria na estética parnasiana e produziu uma obra de viés naturalista, prenhe de nacionalismo. Em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio\\_de\\_Macedo\\_Papan%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_de_Macedo_Papan%C3%A7a)

Silvia, e um jovem trovador, Zanetto. Também pensa em um B. Lopes como o tenor Fabiano Fabiani vestido à moda de Luís XV. Ou seja, toda essa caricatura traçada pelo escritor parece querer ironizar tanto o poeta como seus versos que cantam as duquesas, as condessas, os barões, brasões... E não deixa de criticar as parcas qualidades dos leitores, ao mencionar “duquesas mais ou menos leitoras”. O poeta-crítico continua falando das rimas nobres de B. Lopes, mas sempre com uma ponta de ironia ou de desprezo. Ao mesmo tempo em que as enaltece, questiona suas imagens e seu léxico, deixa evidente uma possível insistência do poeta em forçar certas rimas, como mostra o exemplo que o crítico assinalou: o da língua “Polaca”.

**Revista *A Semana*, “Retrospecto literário de 1893”, Araripe Júnior, página 338, colunas 2 e 3.**

Lembro-me de que em 1891 formou-se um grupo de rapazes em torno da FOLHA POPULAR. Foi ali que os **novos**, tomando por insígnia um fauno, tentaram as suas primeiras exposições. A esse grupo prendiam-se por motivo de convivência e aproximações de idades Bernardino Lopes, Pernetá, Oscar Rosas e Cruz e Souza. Tais rapazes, principalmente o primeiro não eram desconhecidos. Bernardino Lopes há muito que escrevia; e os seus “Cromos” lhe haviam dado notoriedade. Versos feitos com carinho numa zona limitada de sensações, tinham-lhe granjeado uma justa simpatia. O seu bucolismo em alguns desses trabalhos e a descritiva de interiores em diversos sonetos, abriam-lhe um lugar especial e modesto na nova literatura. Mas o tempo lhe mostrou a necessidade de levar algures a sua inspiração devido a sua delicadeza de artista, sendo atraído ao ambiente feminino, embriagado pelo “odor difemina” começou a apaixonar-se pelo luxo e acabou por trocar a cabana dos “Cromos” pelos castelos de duquesas ideais. Os sonetos de B. Lopes encheram-se de pregarias, brocados, tapeçarias, móveis antigos, enfim de tudo quanto constitui o “feerismo” dos “boudoirs” das fidalgas de pé pequeno e boca breve; pelo que nunca o censurarei, antes faço votos para que tais sonhos possam tomar forma concreta. B. Lopes, pois, tinha “tics” decadistas, antes mesmo de conhecê-los pelos livros; a escola nada devia ensinar-lhe; porquanto sendo a sua natureza amorável e límpida lhe repugnava a iniciação no cânon “saugrenu” dos intransigentes (grifo meu).

Mesmo que alguns fragmentos dessa crítica acima já tenham sido comentados no decorrer desse trabalho, ela merece ainda um comentário. O mesmo Araripe Júnior publicou no jornal *A Semana* um artigo que acabou parando em livros de história da literatura, em que ressaltava o prestígio de B. Lopes. O crítico destacava aí os poemas do livro *Cromos* como sendo descritivos e cheios de “sensações”, repletos de sinestésias. Porém, apesar de o poeta mudar sua dicção e escrever, em *Brasões*, sobre aquele ambiente de

*boudoirs* recusado por Silvio Romero e José Veríssimo, Araripe não condena a escolha de B. Lopes. Faz mais, isto é, acredita no sucesso do poeta e admite um B. Lopes decadentista que se encontra na contramão do “cânon absurdo dos intransigentes”. Possivelmente, no início da crítica, Araripe Júnior faz referência ao movimento dos “novos” que se iniciou na *Folha Popular*, em 1890, sob o título “O que é ser novo” e que serviu de corpo para o Movimento Simbolista.

Novamente a revista *A Semana* traz Valentim Magalhães, sob o pseudônimo de Joaquim Alves:

**Revista *A Semana*, 25/04/1894, “Cartas de Joaquim Alves”, página 310, colunas 2 e 3.**  
[...] cuidadinho, muito cuidadinho com esse diabo da Psicologia. Ela é um verdadeiro molho de pasteleiro: serve para tudo. Com ela tudo se impinge, à vontade, mesmo os mais crespos absurdos. Além disso, é um ingrediente ótimo para fazer estopadas. Estude os chamados “estudos d’alma” o Sr. Doria, que alguns há muito curiosos e sugestivos de bela prosa, mas não os esmerilhe tanto que venha a tornar-se difuso, confuso e afuso—como diria o padre Kneipp. [...] agora, venha cá o decadente, decadista, simbolista, nefelibata ou que melhor nome barbaresco possa ter, Oscar Rosas com a sua feia pelo braço. Isso não é conto, nem prosa, nem português nem nada que seja alguma cousa na própria casa do Diabo, que é onde se escreve pior. Esse senhor em prosa, e o Sr. B. Lopes em verso ainda acabam por acabar comigo. . . de tanto me fazerem rir. Se continuam—rebento. A extravagância e a caçoadinha têm seus limites também, cavalheiros. E o pior é que há outros, iludidos ou pândegos, como Virgílio Várzea e Emilio de Menezes, em prosa, e Mario Pederneiras, em verso, que lhe vão nas ancas, que os seguem na disparada dos disparates.

Nesse escrito, Valentim Magalhães associa B. Lopes e outros poetas à psicologia. Crê, então, que é essa psicologia que influi no trabalho dos poetas que cita. Os chama deliberadamente de “decadistas e decadentes”, “ou que melhor nome barbaresco possa ter”, dando a essas qualificações um tom pejorativo.

Magalhães insiste no uso correto da norma culta quando fala de Oscar Rosas. Fala de B. Lopes da mesma forma severa, tocando na extravagância que, mesmo sem deixar claro, parece encontrar no livro *Brasões*, ou seja, no ambiente aristocrático descrito pelo poeta. Entretanto, Valentim Magalhães, não aprofunda seu comentário, se mantém na superfície, manifestando assim mais uma questão de gosto pessoal do que uma crítica propriamente

dita. Não desenvolve nenhum esclarecimento sobre a obra dos autores de que fala, apenas os julga deliberadamente por, ao que tudo indica, pertencerem à um movimento literário que reprova. Quando se tratava de livros, muitos dos textos que estampavam os jornais da época eram propagandas ou notas depreciativas como a de Valentim Magalhães. Sobre esse mecanismo de ação politiquês e intelectual que ocorria nesses jornais, Lima Barreto explica muito bem:

Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não são recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas, muito bordadas, aqueles elogios em *clichê* que nada dizem da obra e dos seus intuítos; se é de outro consagrado, mas com antipatias na redação, o *clichê* é outro, elogioso sempre, mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que absolutamente não se diz uma palavra do livro (*Apud* BARBOSA, 1964, p. 197).

Assim, possivelmente, Magalhães nem se deu ao trabalho de ler as obras dos escritores que critica, apenas repete frases vagas, mas não de forma elogiosa, como escreve Lima Barreto na citação acima. Era nesse período que o livro começava a ser anunciado como mercadoria e, de acordo com Flora Süssekind, “inicialmente eram listas de obras à venda, sem grande destaque, em meio aos mais diversos anúncios” (1987, p.66). Em parte das revistas e jornais daquele período, já se podia ver o moderno se esgueirar para dentro delas, pois já incorporavam o cotidiano urbano em seus temas, buscavam nova linguagem e novo estilo de apresentação (com o que reproduziam ou adaptavam o visual *art nouveau* das publicações francesas), além de introjetarem, às vezes, uma representação do tempo acelerado que a nova época exigia.

Já no *Almanaque Brasileiro* (sem data, mas que por tratar do livro *Helenos*, publicado em 1901, deve ter sido publicado também nesse ano) há realmente uma crítica de João Ribeiro<sup>5</sup> que evidencia o interesse pelos versos de B. Lopes.

#### ALMANAQUE BRASILEIRO – Páginas 164– 165, escrito por João Ribeiro<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>João Ribeiro colaborou nos principais periódicos nacionais, entre eles o *País*, *Correio do Povo*, *Revista Sul-Americana*, *Semana*, o *Imparcial*, *Gazeta de Notícias* e *Estado de São Paulo*. Entre 1907-1914 sucedeu Ramiz Galvão na direção do

B. LOPES

Será naturalmente agradável aos leitores deste Almanaque reler alguns trechos do autor de *Helenos*, poeta às vezes contestado, **mas semprelido com interesse**. Do seu último livro, quase uma centena de sonetos, escolho estes três que, se não são os melhores, me parecem estar entre os mais harmoniosos e espontâneos. Acho que ajuntar aqui a crítica seria inútil, como se costuma dizer, que também o é alegar argumentos diante de fatos.

[...]

B. Lopes é já o autor de oito volumes de versos, e o verso é como que a forma de expressão habitual do seu talento, pois não sei que tenha escrito qualquer trecho de importância, em prosa. No seu gênero, faceto às vezes, só encontro um símile na literatura da nossa língua em Gonçalves Crespo, espirilo sem dúvida alguma mais culto, porém igualmente dotado dessa avidez por coisas fidalgas e elegantes e desse dom cheio de humor da narrativa, coisa talvez difícilima no verso. João Ribeiro (grifo meu).

De acordo com Mello Nóbrega (1959), o livro *Helenos* (de que trata a crítica acima) foi escrito após a traição sofrida pelo poeta por parte de sua amada Sinhá-flor, após a morte de sua mãe e, também, depois que o poeta se dá conta da sua degradação em decorrência do álcool. Nesse livro, há uma tênue mudança na dicção poética de B. Lopes, isto é, a descrição do cotidiano e das amenidades de *Cromos*, assim como as fidalgas, condessas e afins de *Brasões*, não aparecem de forma tão categórica.

João Ribeiro se exime de emitir um juízo claro, embora exponha comentários no mínimo elogiosos ao poeta. Com críticas desse tipo, favoráveis a ele, mas que evitam externar decididamente sua opinião, não é de admirar que os leitores, ao se verem diante dos sonetos transcritos<sup>6</sup> por João Ribeiro, pudessem lê-los de maneira desfavorável, a partir da opinião negativa de outros críticos que, esses sim, não economizavam nas condenações e nos juízos rebaixadores.

Na crítica acima, João Ribeiro admite, de maneira geral, que a obra de B. Lopes era parecida com a de Gonçalves Crespo<sup>7</sup> por conta, principalmente,

---

*Almanaque Garnier*. Como pode ser observado, a intensa atividade jornalística sempre acompanhou a consagrada trajetória intelectual de João Ribeiro. Em 1926 assumiu a coluna do *Jornal do Brasil*.

<sup>6</sup> No original há poemas transcritos que, infelizmente, não estão aqui presentes por conta do número de páginas delimitado.

<sup>7</sup> Gonçalves Crespo ficou conhecido em decorrência do seu primeiro livro *Miniaturas* (1870), incluir-se entre nossas primeiras e mais influentes manifestações parnasianas. Nessa obra, há o tom narrativo que sustenta a emoção poética, objetivando-a através de variados pormenores descritivos.

do humor encontrado nos versos. Andrade Muricypartilha da mesma opinião, admitindo que os três últimos sonetos do livro *Sinhá-Flor* acusam uma forte maturidade, “cor duradoura, garbo sem fragilidade nem afetação. Identidade de raça e de espírito aproximam essa sua poesia da de Gonçalves Crespo” (1945, p.21). Gonçalves Crespo, assim como o B. Lopes de *Pizzicatos* e de alguns sonetos de *Brasões*, descreve e narra ambientes e situações que findam, muitas vezes, de forma irônica, beirando a crônica, como disse Flora Süssekind e como dirá, mais adiante, Carlos Drummond de Andrade. Tanto Crespo quanto Lopes mantêm uma formanarrativa humorística que se confirma no comentário de João Ribeiro. Esse humor presente em alguns poemas de B. Lopes se concatena com o que Monica Velloso consente sobre as tendências literárias em voga no Brasil da virada do século XIX para o XX. A autora afirma que o humor se configura como uma expressão de comunicabilidade inerente à modernidade e cita vários literatos que a pensavam através do humor, como Bastos Tigre, Emílio de Menezes, entre outros (1996, p. 34). Tal fato faz pensar em um B. Lopes moderno, pois, mesmo quando canta condessas e fidalgos, pela ironia estava inserido no tempo presente, em sintonia com ele.

**REVISTA ILUSTRADA, capital federal, outubro de 1895, Página 4.**

**“B R A S Õ E S”**

B. Lopes, que é um dos nossos grandes poetas, ainda uma vez o provou agora com o seu belo volume dos *Brasões*, que faz honra a este período de verdadeira **renascença literária**. Todas as belas qualidades do fino autor da *D. Carmen* aqui estão, neste delicioso livro dos *Brasões*, n’um alto relevo que se impõe acritica desde os primeiros versos até a linha final. O livro é dividido em sete partes, todas muito elegante e propriamente denominadas: *Domus aurea*, *Helianthos*, *Stellario*, *Varandim*, *Comedia elegante*, *Impressionistas* e *Val de Lirios*. Uma nota pessoal de B. Lopes é, se assim podemos exprimir, o **parnasianismo com alma**. Queremos significar que o delicado autor dos *Brasões*, —aristocrata no estilo e na ideia— não cuida apenas da forma perfeita dos impassíveis, para quem o verso primoroso, cantante e límpido é toda a poesia e que se contentam de vestir luxuosamente um objeto velho ou banal, que se não preocupam de fazer sentir o mármore, mas apenas de o cinzelar caprichosamente. B. Lopes não é somente um poeta de rima opulenta e fidalga, é um artista que vibra e que fala tanto ao coração como ao cérebro. Falta-nos infelizmente espaço para dizer dos *Brasões* tudo que nos ocorre em louvor do poeta e da sua obra; resumimos, pois, concluindo por uma transcrição que é uma homenagem e ao mesmo tempo prova cabal do que afirmamos. [...]. A.



Na *Revista Ilustrada*<sup>8</sup>, a letra “A” que suponho ser a primeira letra do nome do editor e ilustrador Angelo Agostini, assim como João Ribeiro na crítica anterior, elogia o trabalho de B. Lopes, mais precisamente o livro *Brasões*, e o insere em período por ele batizado de “Renascença Literária”. Mas o que seria esse período? Será que “A” quer dizer que B. Lopes, com seus *Brasões*, inaugura um período de renascença da literatura brasileira? Se sim, que tipo de renascença? Seria, talvez, essa renascença vista como um desvio daquele parnasianismo fechado na sua métrica e na sua forma? Pode ser que sim, se considerarmos a denominação de B. Lopes feita por “A”: “parnasiano com alma”, ou seja, um parnasiano que ultrapassa a fixidez da forma, e o rigor métrico. O poeta não apenas “cinzela o mármore, mas o sente” e traduz essa sensação ao leitor. De qualquer maneira, há que se considerar a grande repercussão que tinha a *Revista Ilustrada*, ainda que lida por poucos (não esqueçamos que a grande maioria da população da época era de analfabetos), embora ela ecoasse sobretudo preocupações políticas e sociais, não sendo dos periódicos mais importantes no que diz respeito à veiculação de críticas e à consolidação de reputações literárias. Assim como a *Revista Ilustrada*, a *Gazeta da Tarde*<sup>9</sup> era um periódico abolicionista, de propriedade de Ferreira de Menezes e, depois, de José do Patrocínio, que teve espaço importante para a defesa da cidadania de livres e libertos.

**GAZETA DA TARDE, 30/09/1881, página 1, coluna 2 “LIVROS E IMPRESSOS”.**

*Cromos.* Um pequeno livrinho, uma mimosa coleção de poesias de B. Lopes, nitidamente impressa nas oficinas do Cruzeiro. Estas ligeiras miniaturas poéticas carecem de uma correção extrema e de uma perfeição impecável. Exemplo: François Coppé, Gonçalves Crespo. O traço deve ser ligeiro, mas firme, o colorido vivo, destacado, franco. Sendo assim, o efeito é certo. O resultado não falha, é bom. O

---

<sup>8</sup>A *Revista Ilustrada* foi uma publicação satírica, política, abolicionista e republicana brasileira, fundada no Rio de Janeiro pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini, circulando durante os anos de 1876 a 1898. Essa revista foi um marco na imprensa nacional, essa publicação é uma das primeiras a exercer concretamente a autonomia de imprensa no Segundo Reinado. Não aceita patrocínios e vive da venda de sua tiragem. A *Revista Ilustrada* se engaja na campanha abolicionista e serve de veículo para posições anticlericais e republicanas. Segundo Joaquim Nabuco, a “*Revista Ilustrada* era a Bíblia Abolicionista do povo que não sabia ler”. Em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini>>, pesquisado em 13/01/2016.

<sup>9</sup>*Gazeta da tarde*, depois de comprada por José do Patrocínio passa a ter uma tiragem de 12000 exemplares, fazendo concorrência assim com a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*, segundo Marialva Barbosa em *História cultural da imprensa* (2007, p. 17).

quadro palpita, vive animado pelo sentimento e pela arte. Estas qualidades observam-se muito frequentemente em B. Lopes.

Muito frequentemente, mas nem sempre, infelizmente. Há no volumesinho dos *Cromos*, palpavelmente, trabalhos delicadíssimos, primorosamente e artisticamente executados. Em muitos desses trabalhos há originalidade, há graça, há mimo, há novidade. Em outros, porém, a falta destes atributos é substituída desagradavelmente. Mas ainda assim, a nossa opinião sobre os *Cromos* é a mais lisonjeira, a melhor possível. E mais do que essa nossa opinião pessoal, vale sem dúvida, a opinião coletiva do público. A maior parte dos *Cromos* de B. Lopes foi publicada na *Gazeta da Tarde*. Desde então vimos que o público os recebia sempre com agrado e com entusiasmo. Um aperto de mão ao autor.

Mais uma vez aqui, temos uma propaganda com pinceladas decrítica. Não se conhece o autor dessa nota, entretanto, assim como nanota da revista *O Mercúrio*, o texto vale para se pensar sobre a recepção da obra de B. Lopes, considerando a repercussão do jornal em questão, assim como as frequentes colaborações do próprio poeta no periódico. Mesmo que seja um texto mais propagandista do que crítico, B. Lopes é, outra vez, comparado a Gonçalves Crespo. Contudo é necessário atentar para uma espécie de repetição, sem uma leitura verdadeira e direta da obra. Aparentemente, muito do que se escrevia nos jornais e revistas, durante a virada do século XIX para o XX (e não é nada diferente na atualidade), se baseava em uma repetição de algo que foi lido por outrem e reescrito. Mesmo que Gonçalves Crespo tenha influenciado B. Lopes em seus *Cromos*, em maior ou menor grau, há que se considerar a pobreza de investigações e leituras da obra do poeta fluminense para alicerçar um juízo crítico como esse. Essa precariedade na fundamentação da crítica certamente não deixava de influir no modo como os leitores do jornal certamente leriam os poemas de B. Lopes que lhes caíssem às mãos, ou seja, com mais desconfiança do que simpatia. O autor da nota fala de trechos do livro *Cromos* que devem ser considerados e outros que não, porém não os exemplifica, propondo assim um comentário fraco e pouco confiável. Entretanto, quem escreveu a nota salienta que os leitores apreciam o livro, o que deixa no ar a pergunta: de que forma essa apreciação se deu? Como haveria tanta certeza? Apenas pelo fato de B. Lopes publicar a grande parte dos seus *Cromos* nesse periódico? Por esse caminho, não pode haver certeza aí.

**9– REVISTA BRASILEIRA, tomo X, 1897,página 81.**

O Sr. B. Lopes,

Que parece por eles próprios o melhormente reputado dos seus, mas apenas um poeta de curto fôlego, que portando há dezesseis anos pelo menos jamais achou o seu caminho, imitando alternadamente os líricos brasileiros do segundo período romântico, depois os parnasianos e, sobretudo Gonçalves Crespo, de quem fez verdadeiros pastiches e por último o Guerra Junqueiro d’*Os Simplese* os nefelibatas portugueses. Se o simbolismo é, como quer o Sr. Brunetière, a reintegração da ideia na poesia, o Sr. B. Lopes não pode absolutamente pretender ao título de simbolista, pois não há descobrir no seu vislumbre de ideia. E’ tudo o que o parnasianismo decadente, de envolta com afetada simplicidade posta em moda pelo Sr. Junqueiro e confrades, tem de mais vazio dela. José Veríssimo.

A *Revista Brasileira* foi um dos pontos de partida para a formação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, além de um importante espaço para os homens de letras do final do século XIX, no Rio de Janeiro. Críticos literários como Sílvio Romero, Souza Bandeira, José Veríssimo, João Ribeiro e Rangel S. Paio foram colaboradores e editores desse periódico, que refletiam acerca da “essência da identidade nacional”, em momento de profundas transformações políticas e sociais, com a Abolição e o fim da Monarquia. Para esses intelectuais, era preciso pensar o Brasil e seus problemas, sem lançar mão do recurso à cópia e à imitação. Esse “pensamento brasileiro” seria composto tanto pelas artes e pela literatura quanto por uma ciência nacional. Esses críticos contribuiriam para a construção de um pensamento nacional, determinando o que o público deveria ler e como deveria pensar, tendo como fim último a formação de uma inteligência nacional. Ora, se essa revista era um canal tão importante para a construção de um pensamento que dirigia o próprio pensamento do público, considerar B. Lopes como um poeta “de curto fôlego” que “jamais encontrou seu caminho”, deve certamente influenciar o leitor, ainda mais se considerarmos que o autor dessa nota foi José Veríssimo. Entretanto, fica aqui mais uma questão: quem lia essa revista? Os próprios pares de quem nela escrevia? O público que lia a *Revista Brasileira* era distinto daquele que lia a *Gazeta de Notícias* ou *Revista Ilustrada*? Aparentemente sim, haja vista ao comentário de Joaquim Nabuco já citado aqui em rodapé: “Revista Ilustrada era a Bíblia Abolicionista do povo que não sabia ler”.Do mesmo modo, o

crítico, nesse texto, forja uma imagem dos versos de B. Lopes como sendo pastiches inspirados em Gonçalves Crespo e Junqueira Freire. Dois anos depois da publicação de Veríssimo, João Ribeiro publica uma crítica sobre o poeta na mesma revista. Entretanto, este crítico não é um detrator do trabalho de B. Lopes. Antes pretende entender a obra do poeta, assim como parte do princípio de que sabe do assunto de que fala e coloca B. Lopes em lugar privilegiado:

**REVISTA BRASILEIRA, julho de 1899, crítica de João Ribeiro. Parte integrante de Autores e Livros, suplemento literário de “A Manhã”, editado por Múcio Leão em 18/10/1942, página 178.**

Sinhá-Flor

Não sei que valor tenham as minhas palavras, no ponto de vista da crítica. Mas presumo entender alguma coisa de versos e se é verdade que compreendo poesia, no sentido em que a entendo, o sr. B. Lopes é um dos maiores poetas da nossa geração. Posso estar em erro: mas estou de acordo comigo mesmo. Não compreendo como um artista do poder deste, por vezes, não seja compreendido na plenitude do seu valor. E nada me revolta mais do que o mérito incompreendido ou desdenhado, o que é quase o mesmo. Foi essa em síntese a impressão que me deixou o terceiro livro de versos de B. Lopes, que é como ele diz – “uma régia coroa de sonetos”. Há versos nesse livrinho admiráveis pelo conteúdo ou pela forma e que poderiam comparar-se aos melhores que a literatura da nossa língua possui. [...]. Animo-me a dizer que poucos entre nossos últimos poetas e nenhum entre os novíssimos têm o segredo de expansão tão sonoras e tão belas. É certo que B. Lopes sacrifica um pouco a ideia de sonoridade dos vocábulos, o que, aliás, fazem todos os poetas com menor ou maior moderação. Mas em cada novo livro o poeta busca reaver a concordância dos “similares” e corrigir a propriedade das adjetivações é o que se nota, por exemplo, no soneto “Vigílias” em que ele nos pinta a imagem macerada de Madalena:[...]

Não obstante, aparecem nesse livro adjetivos impróprios como “pés gemedores”, “linhas madrigalescas” e outros. Defeito que a crítica tem tirado conclusões que parecem injustas. O poeta que escreve esses versos que poderiam ser atribuídos a Camões.

É um poeta, digo, de grande valor e inspiração. Não conheço entre seus pares senão três já consagrados Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac ao lado dos quais ele deverá ser classificado, no dia, em que, a meu ver, a crítica queira ser imparcial e dar a cada um o lugar que lhe caiba pelo mérito próprio.

João Ribeiro admite que B. Lopes “força” os vocábulos para obtenção da rima, mas não vê muito de negativo nessa característica, uma vez que tantos outros poetas fazem o mesmo. O crítico menciona também as injustiças de outros críticos que, por conta da adjetivação excessiva do poeta, sua produção foi malvista e malquistada. Contudo, o próprio João Ribeiro

parece cometer um excesso quando compara B. Lopes à Camões, já que não esclarece que critérios utilizou para estabelecer tal comparação, nem muito menos cita versos ou imagens de Camões que poderiam referendá-la. Ribeiro, além de comparar os versos do poeta fluminense aos de Camões, coloca B. Lopes ao lado dos parnasianos canonizados, sugerindo que ele ocupe o lugar que lhe é de direito. Nesse caso, a comparação é mais plausível e as semelhanças não são difíceis de apontar, mesmo em leituras mais superficiais das obras de todos eles.

Mais adiante, por conta da morte de B. Lopes, o jornal *OPaís*<sup>10</sup> escreveu extensa nota cujos fragmentos são citados no livro de Mello Nóbrega (1959, p. 58):

**Jornal O PAÍS, 19/09/1916, página 5.**

B. Lopes.

Nós nos vimos integrando na compreensão dos destinos do Brasil, do qual tão desviados andávamos... O Brasil, país novo, precisa produzir e progredir cada cidadão pois, deve organizar a sua vida dentro das normas utilitárias e práticas. O poeta boêmio é, assim, um tipo que aqui não pode mais existir. O último deles foi de certo esse pobre B. Lopes, homem colhido pela sorte. E é de notar que o próprio B. Lopes, além de poeta integralmente boêmio, era Bernardino da Costa Lopes, funcionário aposentado dos correios. B. Lopes teve uma larga época brilhantíssima de inteiro sucesso. Com uma bela resistência conseguiu viver longos anos depois que se deixou empolgar por um intenso desregramento. Boêmio por temperamento, como pelas influências da época em que ascendeu e fulgiu, desapareceu com 57 anos feitos, pois o seu nascimento ocorreu na cidade fluminense de Rio Bonito em 18/01/1859. De há muito deixara ele de escrever e quase ninguém dele se lembrava. Os seus versos com uma porção de qualidades magníficas, entre as quais avultavam a espontaneidade e a harmonia, faziam novos admiradores. Mas ninguém sabia o que era feito do inspirado e heráldico cantor de tantas condessas e duquesas, nobres como as reais senhoras de Brasões. E dizia-se apenas que ele descambara franca e vertiginosamente pelo álcool. Mas, no quatriênio passado, B. Lopes, de repente, teve um momento intenso de notoriedade. Amigos do governo organizaram uma polianteia e pediram a colaboração do poeta. Este escreveu um soneto, que os organizadores da homenagem fizeram imprimir sem ler. Quem não se lembra do pitoresco escândalo desse soneto, em que havia o famoso verso: *bonito herói, cheirosa*

---

<sup>10</sup>O *País*, jornal de grande repercussão, destacou-se por sua participação nas campanhas abolicionista e republicana. O primeiro redator-chefe do jornal foi Rui Barbosa, logo substituído por Quintino Bocaiuva. Com a proclamação da República, *O País* atingiu sua fase de maior influência na vida política brasileira, tornando-se um dos periódicos mais vendidos na capital federal. Mais tarde, o jornal apoiou o Marechal Hermes da Fonseca, na Campanha Civilista (SODRÉ, 1983, p. 296).

*criatura?* B. Lopes teria querido fazer uma troça ou estaria irremediavelmente atingido? Foi essa a hipótese que, infelizmente, se confirmou com a notícia da sua entrada para o Hospício Nacional. Saiu de lá bem melhor. Mas o destino dos homens é inexorável. A boemia que devia matar o reempolgou. Ontem deixou de existir, na casa da rua Cesária, n. 12, no Engenho de Dentro, o autor de *Cromos* que nos seus anos de glória chegou a fazer história no Brasil. B. Lopes deixa uma obra considerável, complexa e encantadora. Em *Sinhá-Flor*, *Dona Carmen* e em outros livros foi um lírico vibrante e formoso. Os *Cromos* são pequenos quadros da vida de todos os dias, deliciosamente feitos. A sua preocupação aristocrática, os seus versos com duquesas, com galgos nobilíssimos, desenrolando cavalgadas reais, através do volume dos *Brasões*, profundamente ingênuos, mas de forma arrebatadora e fluente, marcaram com os versos da paixão, a primeira fase da sua carreira literária e valeram-lhe a popularidade e triunfo. Como verdadeiro artista, porém, B. Lopes estava no caminho da perfeição. Nos sonetos de *Helenos* ele é um artista mais seguro, mais equilibrado, com uma visão mais larga, um sentimento mais profundo das coisas. Produzindo com facilidade, não houve soneto que não tentasse. Um dos seus sonetos místicos, *Faederis Aurea*, tem merecido a honra de ser incluído nas nossas antologias. Nos últimos volumes por ele publicados há versos inteiramente admiráveis, em que uma grande beleza é atingida graças a uma emoção sincera e uma simplicidade instintiva. São sonetos como o *Velho Muro*, que asseguraria a B. Lopes um esplêndido lugar na poesia brasileira. O poeta teve um muro da chácara que a ação do tempo vai demolindo e cobrindo de musgo. E lembra-se de uma história de amor que sobre tal ruína, noutro tempo maravilhosamente floriu. E como sabe evocá-la! [...]. Se B. Lopes viveu e morreu como um boêmio e foi o último boêmio do seu tempo, não há dúvida que em torno do seu berço se reuniram as Musas. Ele nasceu poeta e como tal brilhantemente há de ficar.

Esse comentário está entremeado de juízos de valor sobre a obra de B. Lopes, embora pretexto falar sobre o falecimento do poeta. De acordo com Nelson Werneck Sodré, isso foi, acima de tudo, um “necrológio quase cruel, como se o poeta tivesse, na verdade, morrido há muitos anos” (1983, p. 297). O autor da nota acrescenta que B. Lopes tinha deixado de escrever há muito tempo, dando a impressão de ser um tempo muito distante, o que corrobora o juízo de Werneck Sodré. De qualquer forma, B. Lopes está aí retratado como um boêmio—o que realmente ele era —, para quem não havia mais lugar naquele Brasil, já que, no País de então, deveria prevalecer a ordem e o progresso, segundo as concepções desse autor do necrológio. E o progresso, desencadeado pelas “relações capitalistas”, era incompatível com a boemia (SODRÉ, 1983, p. 296). Também, o autor da nota não se esqueceu dos sonetos em homenagem ao Marechal Hermes da Fonseca. Como já mencionado, eles não foram nada além do que um triste acontecimento, contudo, não deixaram de trazer notoriedade ao poeta (de fato, uma má notoriedade),

como rememora a nota, permitindo concluir que o ridículo verso “Bonito herói, cheirosa criatura” se sobrepôs à toda a obra do poeta.

De outro lado, o texto também cita a obra de B. Lopes comosendo “considerável, complexa e encantadora”, classificando *Brasões* como o auge da primeira fase de sua carreira literária. Cita ainda o soneto “Velho muro” que integra o livro *Plumário*, elogiando-o sobremaneira. Por conseguinte, mesmo que a nota acima não seja uma crítica aprofundada, ela vale como um parecer positivo sobre a obra do poeta e deve, portanto, ser considerado no alinhavo da recepção da obra de B. Lopes, a julgar, principalmente, pelo alcance que tinha o jornal e pelos fragmentos dessa mesma nota que estão citados em outros trabalhos, como a dissertação de Julio Cesar Coppola, por exemplo. Mas não se pode esquecer que ela, como se diz, dá uma no cravo e outra na ferradura, pois à menção aos sonetos em homenagem ao Marechal não faziam mais do que ridicularizar a figura e, por extensão, a obra de B. Lopes.

**JORNAL DO BRASIL, 20/7/1927, página 5, coluna 5 “Dia sim, dia não”, João Ribeiro.**

Poeta Esquecido

Uma alma piedosa dessas que embora distantes eraras não costumam faltar, para honra da memória humana, escreve-me acerca do poeta esquecido B. Lopes: “A única razão, diz ela, da insígnia dos contemporâneos contra o suave e pobre poeta foi o seu soneto ao Marechal Hermes, o qual, entretanto, não queria dizer menos que um ato de gratidão. Soneto de que se tirou o epíteto de – cheirosa criatura – com o intuito de ridicularizar o poeta, não era fruto de sabujice e de lisonja, vulgar que o estigmatizasse. Pelo contrário, era o movimento espontâneo de agradecimento aos favores que em sua bondade aprovou praticar aquele vulto que se distinguia pela generosidade, até com os próprios inimigos. Escreveu-o B. Lopes sem insinuação de qualquer esperança nem para abrir conta na feição dos galardões acostumados. Estava, aliás, enfermo e cercado do carinho e do bem-estar que nos momentos difíceis não deixaram nunca de acompanhá-lo. Os mestres, porém, da literatura, ou antes do jornalismo absorveram na sua campanha desmoralizadora contra o soldado que ocupava a cadeira presidencial, o incauto poeta que assim incorria, entre doestos ferinos, no ódio e no desprezo daqueles fingidos intelectuais. Fez V...muito bem, reabilitando a memória de meu amigo e companheiro de áspera jornada, fazendo com imparcialidade e justiça renascer a simpatia num tempo em que tudo malsina e corrompe no materialismo dos negócios e do ódio político”. O missivista alonga-se nesse tom apologético a que lhe empresta eloquência e recordação de amizade. Não sei, de fato, quem me escreve, nem se quer posso adivinhá-lo. Tenho, porém, a certeza que foi o amigo, como diz que o fora, tanto nas horas difíceis como nos tempos melhores. Também admiro o seu culto, mas não chegarei a fazer propaganda literária que me inculca, incitando-me a reeditar a obra poética de B. Lopes. Não temos hoje nenhum editor de livro de versos, mercadoria sem valor na cotação comercial das

letras. E mesmo se o tivéssemos, em caso algum aceitaria eu a tarefa que caberia a um dos seus velhos amigos que mais intimamente o conheceram e dele podem falar com autoridade. Presumo que entre esses deve estar o missivista, cuja a página de saudade em parte acabo de transcrever. Quanto a mim, o da minha parte, poderia oferecer apenas os meus mofinos serviços de cronista literário da folha em que escrevo, menos pela autoridade e mais pelo reclame. As reedições nem sempre são auspiciosas e é coisa difícil marcar-lhes o momento de propícia oportunidade. Por vezes, representam um desserviço inesperado. Contudo, aplaudo a ideia com a mesma simpatia com que releio o poeta nas escassas horas de lazer e de repouso de espírito.

João Ribeiro, responsável pela coluna “Dia sim, dia não” do *Jornal do Brasil*, foi um dos críticos que mais se debruçou sobre a obra de B. Lopes. A crítica acima também foi publicada no suplemento literário do jornal *A Manhã*, com edição de Múcio Leão, em 1927, assim como os dois textos subsequentes. São ocorrências que comprovam a repercussão dos textos de Ribeiro sobre o poeta. Nesse texto, João Ribeiro revela parte de uma correspondência que recebeu sobre B. Lopes, não indicando seu remetente. Este trata da recepção daqueles poemas que B. Lopes escreveu para o Marechal Hermes e admite que foram escritos com intuito de agradecimento. O texto expõe, claramente, que os literatos e jornalistas da época utilizaram os poemas para desmoralizar o Marechal Hermes e, conseqüentemente, difamar B. Lopes. Além disso, por conta dos sonetos, levanta a hipótese de que B. Lopes entrou, sem querer, em negociatas políticas. Ribeiro deixa transparecer um possível pedido, feito a ele mesmo, sobre uma possível reedição das obras de B. Lopes, ação que ele não se acha preparado para fazer por considerar o mercado inapropriado à venda de livros de versos e por não dominar a obra do poeta de forma suficiente. No mais, aprecia a ideia da reedição que deve ter sido insinuada por conta da nota seguinte:

Poeta esquecido

Não sei de nenhuma efeméride em que eu pudesse consagrar algumas linhas ao mais esquecido dos nossos poetas. Bê Lopes era o seu nome nas rodas literárias da geração de 80 e tantos, do fim do século passado, quando apareceu sempre assinando B. Lopes, a primeira letra por abreviatura de Bernardino. Era um grande poeta que se imaginava um Brummel ou um Barbeyd’Aurevilly, aristocrata a sonhar sempre com formosas duquesas, matilha de galgos em parques de caça e com atrizes célebres e exóticas. Quem o conheceu sabia que toda essa morbidez era ainda menos que sonho,



era uma espécie de **loucuradoce e infantil**. Algum tempo há busquei reunir os seus versos perdidos entre velhas relíquias dos nossos antiquários. Consegui reunir, todavia, esses volumes de épocas diversas: Os *Cromos* que foram da estreia do poeta, *Sinhá-Flor*, o *Plumário* e os *Brasões*. Diziam-no ignorante e gabola, eu, porém, sempre o achei sábio e sonhador. Não podia ser néscio o homem que penetrava com tanta agudeza a poesia das coisas e dos vocábulos, e nem podia ser gabola aquele que deixava entusiasmar-se por um tom de vida que o acaso da fortuna lhe negava. Amou também a pobreza e cantou-a com sublime enlevo. Conheci o poeta pessoalmente em fortuitos encontros de botequim e sempre voltei desses breves encontros convencido de que Bê Lopes foi realmente um dos mais inspirados poetas do seu tempo. E nem ele odiava a vida burguesa na realidade que o cercava: e bem o testemunham os inúmeros quadros do gênero, os interiores flamengos dos seus *Cromos*. [...]

B. Lopes conhecia indistintamente os mais recônditos segredos de sua arte romântica ou realista, a rima rica, a nobreza e a eufonia das palavras. Sem dúvida, ainda ressurgirá de olvido, mais tarde, quando o inventário da literatura for processado por maior espírito de compreensão e de imparcialidade. Sei que os árbitros das elegâncias, .....<sup>11</sup>a esmiuçar as gafes do poeta fidalgo. A verdadeira poesia resiste a essas impertinências que não se explicam em nossa mal-ajambrada vida .....<sup>12</sup>e que também não se justificam como outras manias de grandeza, mas já sem o estro do nosso poeta (RIBEIRO, João. *Jornal do Brasil*, 17/7/1927 – grifo meu que marca citação que Carlos Drummond de Andrade faz ao se referir à João Ribeiro quando fala de B. Lopes).

João Ribeiro elogia a obra e lembra o leitor de que muitos dos poemas de B. Lopes compuseram livros didáticos brasileiros, tais como: *Literatura Luso-brasileira* de Francisco da Silveira Bueno (1944), *Seleta Português Prático* – 1ª e 2ª séries – Curso ginásial, de Marques da Cruz (1953) e em 1954, a *Antologia para o curso primário e admissão ao ginásio*, de Azevedo Correa. Ou seja, B. Lopes, a despeito da má-vontade de vários de seus contemporâneos, chegou a fazer parte de um cânone tradicional didático, presente em escolas de ensino oficial do Brasil. Contudo, essa presença diluiu-se rapidamente, pois, a partir do final dos anos 50, sua presença desaparece. O autor da imagem da “cheirosa criatura” acabou por sobrepujar o autor da extensa e elogiada, por críticos importantes, obra poética. Isso posto, é lícito notar a repercussão que teve o texto publicado originalmente por João Ribeiro, tendo em conta os comentários de leitores que o próprio crítico explicitou. E pensar que, em 1927, leitores e amigos de B. Lopes solicitavam a obra do

---

<sup>11</sup>Palavra indecifrável.

<sup>12</sup>Palavra indecifrável.

poeta, já que eram livros raros e de difícil aquisição que só foram reeditados por Andrade Muricy em 1945. Dos textos enviados a João Ribeiro sobre B. Lopes, aqui temos mais um:

**JORNAL DO BRASIL, 22/7/1927, crítica de João Ribeiro. Parte integrante de *Autores e Livros*, suplemento literário de “A Manhã”, editado por Múcio Leão em 18/10/1942, página 178.**

Escreve-me ainda um dos amigos de B. Lopes, o poeta e humorista Telles de Meirelles, que foi seu amigo e companheiro. Eis o que nos diz comovidamente o missivista: “Não imagina o quanto me fez bem ao espírito o seu boníssimo artigo de hoje, publicado no Jornal do Brasil sobre o grande e original poeta B. Lopes de quem fui amigo e que tão injustamente se acha esquecido. Outros há da geração de 1896, de indiscutível talento e que estão também nas condições de poeta dos *Brasões* [...] O seu artigo, pois, foi uma grande, consoladora e merecida justiça. B. Lopes muito a merece, tal como não merece o criminoso esquecimento em que está. Tenho quase todos os seus livros com amistosas e bizarras dedicatórias e que guardo com estima e avaramente. Alguns como *Pizzicatos*, *Cigarras*, *Lírio Consolador*, são raríssimos. Nos *Pizzicatos* encontram-se quadros de esplêndida beleza descritiva e de grande inspiração, que bastam para consagrar um poeta. O livro *Helenos*, só de sonetos – *Lírio de quatorzepétalas* – como ele aí os chama, é um majestoso, um rico escrínio de pérolas. [...]. Felicito-vos, portanto, com entusiasmo a nobre ideia que tivestes em relembrar um poeta de alto valor e que infelizmente não posso compreender o motivo de se achar inteiramente esquecido.” Nada nos cumpre ao .....<sup>13</sup>a essas palavras ditadas pelo coração, mas são dignas de registro no mesmo lugar em que falamos do poeta, não de todo esquecido.

João Ribeiro transcreve uma solicitação de Telles de Meirelles, pseudônimo do jornalista e escritor Antônio Peres Júnior, que não só elogia o texto que Ribeiro escreveu sobre B. Lopes, mas lembra que há outros escritores, contemporâneos do poeta, na mesma situação de esquecimento. Telles de Meirelles, em vista do grande apreço que tinha pela obra e pelo poeta, escreveu um soneto por conta de sua morte que está publicado no mesmo suplemento de Múcio Leão, no qual lamenta a morte de B. Lopes e não deixa de salientar o verso trabalhado que lhe era característico. Telles de Meirelles evidencia também a vida fantasiosa que B. Lopes viveu e mistura, dentro desse soneto, a obra e a vida do poeta. Essa leitura, ou seja, a fusão entre obra e vida, se manifesta, de certa maneira, na leitura do biógrafo Mello Nóbrega. Explico: Telles de Meirelles comenta a obra e a vida do poeta

---

<sup>13</sup> Palavra indecifrável.

dentro do soneto acima; Mello Nóbrega, por sua vez, compreendeu parte da vida de B. Lopes interpretando seus poemas, como admite Paulo Franchetti<sup>14</sup>(2007, p. 201). Mais uma vez, em agosto do mesmo ano, no *Jornal do Brasil*, João Ribeiro insiste na contestação do esquecimento do poeta:

**JORNAL DO BRASIL, 31/08/1927, página5, coluna 6 (“Dia sim, dia não”), João Ribeiro.**

B. Lopes

Não estarão esquecidos os leitores de algumas palavras que escrevi com a intenção piedosa de tornar lembrado pelo menos num momento apenas o grande poeta inspirado e espontâneo que foi B. Lopes. No Brasil tudo vira, mas de modo larvado e obscuro: basta ferir um ponto qualquer que julgava morto e logo bole o tremor significativo da vida. Fiz já essa experiência várias vezes, falando há pouco de arabizantes desconhecidos logo me surgiram a frente nada menos do que três mestres de autoridade. Assim aconteceu a propósito de B. Lopes. Agora mesmo recebi do extremo sul, do senhor Júlio Torres de Pelotas, quatro pequeninos labores do poeta esquecido. Os quatro pequenos poemas parecem-me autênticos tanto retratam a estética de B. Lopes. Contudo, só um deles tenho a certeza da autenticidade e é do que foi publicado em um jornal do Rio Grande há muitos anos. Das outras composições que recebi em cópia manuscrita nada posso dizer senão que são todas de igual formosura. A aparência interna ou externa não basta para autenticá-la: ainda que tenho a convicção de que na realidade pertencem à musa do poeta. Vou transcrever o soneto absolutamente autêntico (sem que paire a menor dúvida) que é uma recordação da terra natal e saudades da infância, por isso um documento biográfico. Intitula-se “Berço”. [...]. Devo dizer ao meu amável correspondente que não me proponho fazer a edição dos versos de B. Lopes, trabalho que está desafiando a amizade de algum de seus velhos amigos e companheiros. Não temos nenhum editor que ouse tentar empresa de tal ordem, embora todos os versos do poeta caibam em um volume ordinário. Poderá mais tarde fazê-lo Academia quando lhe chegar a vez de empreender edições da literatura nacional da parte que sendo excelente corre o perigo de desaparecer sem vestígio.

O texto acima comprova o alcance do jornal e também sua repercussão, uma vez que João Ribeiro afirma ter recebido “do extremo sul” alguns poemas que se referiam à B. Lopes. E, novamente, Ribeiro diz não ser competente para editar os livros do poeta, mas deixa claro que a Academia Brasileira de Letras deveria se responsabilizar e fazê-lo antes de total

---

<sup>14</sup>De acordo com Paulo Franchetti, Mello Nóbrega “leu numa clave rasamente biográfica os poemas do “mulato palrador e jactansioso” que “cedeu à fraqueza de forçar o ambiente em que vivia, ainda cheio de preconceitos raciais” (2007, p. 201).

desaparecimento da obra. Depois de 1927, pouquíssimo ou quase nada mais se falou sobre B. Lopes, até o ano de seu centenário de nascimento. Nesse momento, para surpresa da crítica e dos historiadores, Carlos Drummond de Andrade dá o ar da graça e fala do poeta:

**CORREIO DA MANHÃ, 20/10/1959, página 6, coluna 5. Crítica de Carlos Drummond de Andrade acerca do centenário de nascimento de B. Lopes.**

Imagens de poesia, “O esquecido B. Lopes”

A melhor comemoração que se poderia fazer do centenário de B. Lopes seria a edição correta de suas poesias, sob a responsabilidade do Instituto Nacional do Livro ou do serviço de documentação do MEC. Sem essa iniciativa, a data passará em surdina, e quem sinta curiosidade pelo “nobre amanuense” dificilmente logrará satisfazê-la. Há dele, circulando em antologias, uns cinco ou seis poemas apenas; suas obras completas, editadas em 1945, sumiram das livrarias, com todas as falhas que enfeavam o trabalho, entretanto meritório. Onde encontrar B. Lopes, como reconstituir B. Lopes, **de que se falou tanto no Brasil** fim-de-império e começo-de-república? Já não há nem sombra da “loira Anita”, donzela típica daquele período, que, “findos da valsa os últimos galopes”, junto ao piano, pálida, recita um fidalgo soneto de B. Lopes. Nem todos eram recitáveis, B. Lopes, mestiço sensual, às vezes se comprazia no louvor a prendas físicas que, em tempos de praia aberta e piscina, passam despercebidas, mas que no rio vitoriano de D. Pedro II conturbavam a imaginação. E B. Lopes imaginava mais do que via. **A “espécie de loucura mansa e infantil” que nele descobriu João Ribeiro** alimentou sua poesia e sua vida medíocre de pequeno funcionário postal. A simplicidade do roceiro fluminense era compensada – ou prejudicada – pelo bovarismo da participação em uma sociedade aristocrática que nem sequer existia no país e onde o poeta se situava com o mais delicioso impudor, amando apenas de condessas para cima. As condessas e marquesas da nossa pífia nobiliarquia rural não lhe prestava ouvidos; B. Lopes criava outras, completas, com castelos e pajens, pois isso lhe custava apenas o trabalho de um soneto, mínimo para quem metrificava com agilidade e não vacilava em criar ou torcer vocábulos, se a rima ou o gosto de brilhar o exigissem. Essa integração numa sociedade imaginária pode ser explicada em termos sociológicos, como o fez Roger Bastide: a poesia usada pelo homem de cor como instrumento para trocar de classe, ou pelo menos beneficiar-se com as doçuras da classe favorecida. B. Lopes não chegou, porém, à “exata transcrição poética da nova sociedade urbana”, como pretende o mesmo crítico. Tratando de maneira fantasista um agrupamento irreal, só podia mesmo ser inexato. Em excelente estudo sobre o poeta, que acaba de publicar na “Revista do livro”, observa Mello Nóbrega que “um cronista social muito teria que dizer das gafes, impropriedades e absurdos” contidos nas cenas de “Inverno”: o passeio no parque e o almoço. Não obstante, há nesse poema alguma coisa que lembra a crônica mundana, como hoje se pratica, e situa o poeta na linha que vai do velho “Souvenir”, “Rua do Ouvidor”, passando por Figueiredo Pimentel, Paulo de Gardênia e João do Rio, até os modernos colonistas do Café Society. B. Lopes, vestido de “príncipe janota”, vai para o passeio matinal levando um frasquinho de kirsch escondido no cano da bota, como poderia ir mais tarde à pescaria na Barra da Tijuca

levando no bolso um frasquinho de uísque; descreve o menu do almoço, com perdizes, aspargos e sauce picante, como hoje vemos registrado sacralmente o strogonoff de restaurantes e reuniões; e sua referência a uma dama, em outros versos:

*Ninguém sabe melhor trazer a luva,  
Dar alma e vida às sedas e bretanhas.*

Não parece legenda por baixo da fotografia de uma das senhoras “mais” de 1958? Desencavem por aí um exemplar das “Poesias Completas” e experimentem ler B. Lopes como cronista social involuntária e fixar cacoetes e requififes da burguesia carioca do passado, na suposição de que pintava cenas da alta burguesia europeia. É divertido e não impede que amemos o poeta por alguns versos felizes entre os quais incluo este, que o meu amigo Mello Nóbrega não suporta, mas que me agrada pelo requinte sonoro do bestialógico, alçado à magia poética:

*Cicia um som de tâmara que treme...*

Esperavam que ele dissesse cítara? Pois disse tâmara, bem feito. C. D. A. (Grifo meu).

Drummond faz um comentário muito interessante e profundo, e, se considerarmos a distância que o separa cronologicamente dos últimos textos que João Ribeiro escreveu sobre B. Lopes, é possível levantarmos a hipótese de que a obra e o poeta foram deixados à sombra, mesmo com a organização das obras completas (nem tão completas, pois faltaram *Cigarras* e *Lírio Consolador*, como lembra Telles de Meirelles em nota mais acima) feita por Andrade Muricy e editada pela editora Zélio Valverde, em 1945 e reeditada em 1962, pela editora Agir. Trinta e dois anos se passaram entre o último texto, publicado em periódicos, de João Ribeiro e o de Carlos Drummond de Andrade. Mas, de qualquer forma, um texto escrito pelo punho de Drummond, deve ser levado em consideração, tendo em conta o seu prestígio na cena literária brasileira. Além de o poeta sugerir uma reedição correta da obra de B. Lopes pelo Ministério da Educação, pergunta: “Onde encontrar e como reconstruir” B. Lopes? Considerando, assim, um resgate da obra do poeta, que deve ser iniciado por desencavar um exemplar das *Obras completas de B. Lopes*, e lido como uma crônica social. Assim como Sússekind, Drummond concebe B. Lopes como um cronista em verso e convida o leitor a perceber essa característica. O poeta itabirano elogia B. Lopes e se refere a João Ribeiro como descobridor de um poeta que tinha uma espécie de

“loucura mansa e infantil”, dando crédito, assim, aos escritos que o crítico fez sobre o poeta. Além disso, cita, também, as condessas, duquesas, e vê B. Lopes como um excelente metrificador e criador, deixando de lado qualquer referência aos sonetos para o Marechal Hermes.

A referência ao Marechal está presente em quase todos os comentários dos compêndios de História da literatura mais atuais, inclusive com a interpretação equivocada de Carlos Nejar e que aqui reproduzo: “[...] Era terrível poeta satírico. Erguendo-se contra o Marechal Hermes da Fonseca [...]” (2015, p. 165-166). O equívoco de Nejar é duplo, isto é, B. Lopes não era um poeta satírico, tampouco escreveu os sonetos contra o Marechal Hermes da Fonseca.

Em vista do que foi aqui exposto e, considerando as duas publicações do livro *Cromos* somado também o livro *Brasões*, é possível afirmar que B. Lopes desfrutava de popularidade, contudo, quando escreve *Brasões*, o posto de “poeta dos *Cromos*” ainda se mantém. *Brasões* pode ser visto como o divisor de águas da sua dicção poética, ou seja, depois dele, é, praticamente, findo o cantar descritivo das amenidades e cotidianos rústicos, iniciando-se o que vai perdurar por quase toda a obra do poeta: o ambiente aristocrático das condessas e duquesas. Mesmo a crítica que enaltece a obra de B. Lopes não dispensa comentários sobre essa mudança estética e a imagem do poeta se eterniza, paradoxalmente, como o poeta fidalgo que versava sobre as duquesas condessas.

Enfim, este trabalho teve como objetivo principal entender, por meio das críticas e notas que foram publicadas sobre B. Lopes, o porquê da invisibilidade de sua obra, como forma de, em parte, questionar algumas estratégias de construção da história da literatura. Como pudemos ver, de fato houve poucas reações à obra do poeta, ainda que somemos tudo, não distinguindo críticas mais profundas das simples repetições de juízos depreciativos. Ao lado de análises mais favoráveis e, até certo ponto, fundamentadas, como os escritos de Araripe Júnior e os de João Ribeiro, umas tantas outras deixaram de lado importantes características da linguagem poética de B. Lopes. Mesmo sua inclusão em antologias escolares, não fez mais do que utilizar seus versos como discussão de língua e de padrão culto (como aliás, todos os outros ali presentes), construindo um

cânone conservador que, na verdade, à imagem das crestomatias tradicionais, usa o literário para discutir a língua.

Cabe ressaltar que o fato de a obra de B. Lopes ter sido deixada à sombra não implica apenas falta de avaliação do seu valor intrínseco enquanto pertencente a uma estética que estava em voga ou não. É preciso considerar sua articulação com o campo social e cultural, tentando analisar quais as formas de estruturação do sistema literário que propiciaram seu apagamento. Dito isso e considerando a recepção da obra pela crítica vigente, é importante refletir sobre como se dá a veiculação dos textos nesses sistemas sociais, quem são os indivíduos formadores de opinião e qual a ideologia que perpassa por tudo isso. Parece-me que o próprio sistema, por suas precariedades, prejudicou a permanência do poeta na história da literatura brasileira, pois o diálogo entre obra, leitor e escritor se dava de forma interessada. Quero dizer com isso que o compadrio e o clientelismo, assim como em todas as relações sociais e políticas, davam as cartas, como bem mostrou Machado de Assis em sua ficção. De outro lado, não havia suficientes leitores com competência mínima, a não ser praticamente os próprios escritores, e era então, nesse diálogo do escritor com seus pares, que se dava a leitura e a compreensão — ou a condenação — de uma obra. Esses mesmos escritores escreviam as críticas, tanto em livros como em periódicos, dificultando, dessa maneira, a manifestação de outra visão que não fosse a deles. O fechamento desse grupo sobre si mesmo implicava evidentemente um fechamento do sistema literário para obras consideradas estranhas (é o caso também de Augusto dos Anjos) e para autores considerados exóticos ou perturbadores (casos evidentes de B. Lopes, de Lima Barreto; até mesmo Emílio de Menezes era assim visto pelo decano deles, Machado de Assis).

Ora, se consideramos especificamente a acolhida inicial de B. Lopes, com seus *Cromos*, nada permitiria prever o desprezo, primeiro, e o esquecimento posterior a que sua obra foi relegada. O que explicaria essa inflexão? Se observarmos as poucas críticas sérias feitas a sua obra posterior, não restam dúvidas de sua qualidade. O poeta de *Brasôese* de *Helenos* é o de *Cromos*, com mais destreza e sofisticação no manejo do verso. A diferença

entre um momento e outro, é que o escritor de *Cromos* ainda não era conhecido e reconhecido nas rodas sociais; o escritor de *Brasões*, de *Helenos* e dos demais já era a persona estigmatizada pelas rodas intelectuais bem-pensantes da nossa *BelleÉpoque* tropical. Essa incompreensão (para usarmos um eufemismo) se deu ainda em vida do poeta, continuou logo após seu falecimento (vimos necrológios dedicados a ele, prática habitualmente dada com destaque na imprensa da época) e, mais tardiamente, na comemoração do seu centenário de nascimento. Mesmo com o esforço de gente do naipe de um João Ribeiro e de um Drummond, o afastamento temporal não beneficiou a obra do poeta, ao contrário. Sua curta permanência nas antologias escolares nada acrescentou à recepção crítica de sua obra.

Outro ponto importante aqui trazido e que colaborou para a análise do apagamento da obra do poeta, foram as notas referentes aos sonetos dedicados ao Marechal Hermes da Fonseca. A publicação e a repercussão desses sonetos foram bastante grande e, por conta de toda essa divulgação, os sonetos praticamente passaram a responder por toda a obra de B. Lopes. O epíteto de “bonito herói, cheirosa criatura” acabou se transformando em uma metonímia do próprio B. Lopes e se mantém assim até os dias atuais, inclusive nos compêndios de História da literatura, como demonstrou Carlos Nejar. O que fica registrado são as críticas que rebaixam o poeta, mas que giram em torno de um não dito, de uma motivação escondida, um buraco negro que esconde a obra, para mostrar seu escritor como uma caricatura construída coletivamente, através de anos e anos.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

MURICY, Andrade. *Poesias completas de B. Lopes*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

NEJAR, Carlos. *Literatura Brasileira – Da Carta de Caminha aos Contemporâneos*. São Paulo: Editora Leya, 2015.



NÓBREGA, Mello. *Evocações de B. Lopes*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1964.

SOUZA, Roberto Acízelo. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações editora, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro, Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

## HISTÓRIA DA LITERATURA COMO UMA GAIA CIÊNCIA

Aline de Almeida Moura\*

**RESUMO:** O presente artigo tem por proposta apresentar parte dos resultados obtidos em minha pesquisa de doutorado, cujo foco é discutir a produção de conhecimento em histórias literárias, na busca por alternativas alinhadas com tendências teóricas contemporâneas. Dessa forma, proponho uma ênfase específica sobre aspectos afetivos resultantes do nosso contato com sistemas literários e culturais como também atuantes nesse campo de estudo, aspecto que ainda necessita de um vocabulário que consiga prover caminhos para a sua efetivação dentro da história literária. Para atingir nosso objetivo, escolhemos trabalhar com o conceito de herança desenvolvido por Gerhard Richter (2016) como relevante para a inovação proposta.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Literária; Epistemologia; Herança.

**ABSTRACT:** The present paper proposes to present part of the results obtained in my doctoral research, focused on the discussion of the production of knowledge in literary histories, in the search for alternatives aligned with contemporary theoretical tendencies. Therefore, I propose a specific emphasis on affective aspects resulting from our contact with literary and cultural systems as active in this field of study, an aspect that still needs a vocabulary that can provide ways for its effectiveness within literary history field. To achieve our goal, we chose to work with the concept of inheritance developed by Gerhard Richter (2016) as relevant to the proposed innovation.

**KEY WORDS:** Literary History; Epistemology; Heritage.

Em *A Gaia Ciência*, de Friedrich Nietzsche, livro que serviu como inspiração para a minha tese de Doutorado – intitulada *Um sopro de gaia ciência nas histórias literárias*, desenvolvido sob a orientação da professora Heidrun Olinto e que apresento apenas um recorte neste artigo –, no

---

\* Doutoranda em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e bolsista CAPES. Contato: alinedeamoura@gmail.com.

fragmento 12, *Do objetivo da ciência*, o filósofo alemão se questiona se a maximização do prazer e a minimização do desprazer seria o objetivo da ciência, desenvolvendo a ideia de que, talvez, prazer e desprazer estejam imbricados de tal forma, que um não possa vir sem o outro. Assim, a ciência poderia tanto buscar o mínimo de dor, o que levaria ao mínimo de alegria, assim como o máximo de prazer, podendo ocasionar também desprazeres profundos. Ao final do trecho, ele conclui:

Com a ciência pode-se realmente promover tanto um como o outro objetivo! Talvez ela seja agora mais conhecida por seu poder de tirar ao homem suas alegrias e torná-lo mais frio, mais estatuesco, mais estoico. Mas ela poderia se revelar ainda como *a grande causadora de dor!* -- E então talvez se revelasse igualmente o seu poder contrário, sua tremenda capacidade para fazer brilhar novas galáxias de alegria! (NIETZSCHE, 2001, p.67)

Não é meu objetivo fazer uma exegese desse fragmento, apenas apontar que a minha investigação sobre a história literária começou exatamente devido a esta ausência de alegria, essa frieza no campo de estudo, aspecto que, por outro lado, não fazia parte do meu universo de leitora de ficção literária. Esta inquietação se agravou quando comecei a lecionar uma disciplina intitulada “Literatura na formação do leitor”, no curso de Pedagogia do CEDERJ/UERJ, no ano de 2011, quando percebi que futuros professores tinham uma atitude de indiferença para com o nosso objeto de estudo. Empenhei-me, naquele período de professora, em demonstrar como ler ficção poderia ser prazeroso. Assim como agora me empenho, mas no papel de pesquisadora, para pensar em caminhos para que a história literária possa ser uma gaia ciência, no sentido de possibilitar uma produção de conhecimento da história literária em que afetos característicos do contato com fenômenos literários atuem em copresença com processos cognitivos no campo da história literária.

Tendo este objetivo em mente, a pesquisa se desenvolveu através da análise de tanto de repertórios teóricos alinhados à questão quanto de experimentos história literária produzidos recentemente e atentos às mudanças de perspectiva no campo. Nesse horizonte, a história literária teve seu sentido alargado, passando a ser entendida nessa pesquisa como uma

abordagem específica que produz conhecimentos sobre fenômenos literários através de sua interação com contextos extradiegéticos.

O primeiro caminho, então, foi em busca de reflexões que legitimassem a inserção da gaia, da alegria, dos sentimentos e afetos, na construção de conhecimento histórico literário. Uma entrada foi através das pesquisas do neurocientista português Antonio Damásio. Em seus livros *O erro de Descartes* (1996), com primeira edição em inglês de 1994, *O mistério da consciência* (2000), tradução de *The feeling of what happens* (1999), e *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004), ele tem constatado que a emoção é “parte integrante do processo de raciocínio e poderia auxiliar esse processo, em vez de, como se costumava supor, necessariamente perturbá-lo” (DAMÁSIO, 1996, p. 6). Não se trata de hierarquizar emoção e razão, mas entender a importância do bom funcionamento de ambas para as tomadas de decisões. Assim, ele explica que, quando nossos corpos entram em contato com determinados contextos que os afetam, são produzidas reações independentes do raciocínio lógico, criando uma paisagem do corpo. A percepção desses afetos é entendida como o sentimento gerado por aquele contexto. Dito de outra forma, emoções são mapeamentos de nossos estados corporais que decorrem do contato com determinados eventos. As reações sentidas pelo corpo são uma referência fundamental para as interpretações do mundo, uma vez que auxiliam na tomada de decisão de forma rápida, fazendo com que haja economia de energia. Sua hipótese da importância das emoções para o raciocínio lógico se baseia na observação de Phineas Gage, indivíduo que sofreu um acidente que danificou parte do seu cérebro responsável pelo processamento de emoções. Embora, em situações controladas, suas funções ligadas ao raciocínio lógico e tomadas de decisão estivessem intocadas, Gage apresentava comportamentos prejudiciais ao seu convívio com outros e à execução de tarefas cotidianas. Resumindo, Damásio desenvolve a hipótese do marcador somático de que a emoção contribui para o processo de raciocínio, ressaltando que corpo e mente são interligados e interdependentes. Para ele, sentimentos e emoções são percepções diretas dos estados corporais e constituem elo essencial entre corpo e consciência, propondo que “o sistema de raciocínio evolui como

uma extensão do sistema emocional automático, com a emoção desempenhando vários papéis no processo de raciocínio” (p. 7). Sem um corpo não há sentimentos e sem sentimentos não há razão que se sustente. Nesse sentido, é importante frisar que, mesmo que afetos sejam sentidos em um indivíduo, dentro dessa perspectiva, eles não são individualistas por depender do contato com estímulos competentes que despertem reações, assim como também dependem de memórias anteriores e aspectos aprendidos através do convívio sociocultural. Além disso, é preciso ressaltar que afetos não são entendidos em seu sentido mais rotineiro, de gostar de algo, mas são as reações corporais advindas do contato com um estímulo competente e que são importantes no processo de compreensão daquele estímulo. Nesse horizonte, conforme sintetiza a pesquisadora Heidrun Olinto em *Razão e emoção nos atos de leitura* (2012), enfatizando o papel das emoções,

Damásio inverteu uma longa tendência de exploração predominante da razão, sublinhando que processos de aprendizagem individuais, culturalmente condicionados, alteram as manifestações emotivas concretas que usam o próprio corpo como palco de sua encenação e exibição. Ao mesmo tempo, tais modificações emocionais do corpo aliadas a funções cerebrais promovem a formação de representações captáveis pela consciência, por ele denominadas de sentimentos (OLINTO, 2012, p. 13).

Essa ideia primordial foi sendo desenvolvida pelo neurocientista e é observável em uma série de diferentes autores e pesquisadores, dentro dos estudos literários. Nesse sentido, cito, apenas como ilustração, a pesquisa de Suzanne Keen, desenvolvida em seu livro *Empathy and the Novel* (2007). Nele, a autora parte da relação entre empatia, entendida como o compartilhamento indireto e espontâneo de afetos, e leitura de textos ficcionais literários para concluir que, dentre outras deduções, as reações afetivas desencadeadas através de uma construção narratológica ajudam na compreensão do texto selecionado. Além disso, embora a capacidade de um texto causar reações empáticas com determinadas personagens pode variar ao longo do tempo, “evidence of an earlier empathetic reaction to novels that no longer reach readers emotionally may be useful to both literary and

cultural historians, as well as to teachers hoping to bring classics for a new generation of readers”<sup>1</sup> (p. 74). Outro trabalho que também demonstra a potencialidade de aspectos afetivos na compreensão de fenômenos literários foi desenvolvido por Jenefer Robinson, em *Deeper than reason: emotion and its role in Literature, music, and art* (2005), no qual a autora parte do pressuposto que emoções ajudam na interpretação de fenômenos literários. Segundo ela, respostas emocionais a passagens de livros, como, por exemplo, o choro diante da morte de um personagem, ajuda a focar e a entender a cena de uma forma que a explicação racional é insuficiente. A partir das respostas emocionais, o pesquisador, em sua perspectiva, pode investigar quais foram os procedimentos utilizadas para atingir o leitor. Para Robinson, a emoção é um processo de interação entre um organismo, o leitor nesse caso, e o seu ambiente, em que as respostas emocionais são uma espécie de avaliação da circunstância, auxiliando a determinar o que é relevante para aquele organismo. Além disso,

this affective appraisal causes *psychological changes, action tendencies*, and expressive gestures, including characteristic *facial and vocal expressions*, that may be subjectively experienced as feelings, and the whole process is then modified by *cognitive monitoring* (...) Cognitive monitoring may confirm or disconfirm affective appraisals (ROBINSON, 2005, 113).<sup>2</sup>

A autora diferencia afetos, que são as alterações psicológicas e corporais, de sentimentos, que seria uma experiência subjetiva. De qualquer forma, afetos e emoções funcionam para o entendimento de fenômenos literários em conjunto com o monitoramento cognitivo, que ocorre através da interpretação das alterações ocorridas no indivíduo.

Nesse sentido, seguindo a linha de raciocínio proposto tanto por Keen quanto por Robinson, podemos perceber que a consideração dos afetos desenvolvidos através do contato com fenômenos literários é um caminho

---

<sup>1</sup> “evidência de uma anterior reação empática a romances que já não alcançam os leitores emocionalmente podem ser úteis tanto para os historiadores literários quanto para os historiadores culturais, bem como para os professores que desejam trazer clássicos para uma nova geração de leitores” (Tradução livre).

<sup>2</sup> “esta avaliação afetiva causa mudanças psicológicas, tendências de ação e gestos expressivos, incluindo expressões faciais e vocais características, que podem ser subjetivamente experimentadas como sentimentos, e todo o processo é então modificado pelo monitoramento cognitivo (...) O monitoramento cognitivo pode confirmar ou desconfirmar avaliações afetivas” (Tradução livre).

profícuo não apenas para o seu entendimento, mas também para atrair leitores. Além disso, levar em consideração esse aspecto, como as pesquisadoras sugerem, é relevante para o próprio entendimento da obra, em vez de atrapalhá-la, como é defendido por uma perspectiva que acredita na possibilidade de uma pesquisa puramente racionalista, modelo desconstruído pelas pesquisas mais recentes na neurociência, como no anteriormente citado trabalho de Damásio.

Nesta discussão, torna-se necessário compreender que críticos, historiadores e leitores em geral sabem que literatura desperta emoções, afetos, sentimentos. A sugestão proposta, no entanto, refere-se à importância e contribuição desse aspecto na produção de conhecimentos sobre fenômenos literários.

Tendo por base as pesquisas de Damásio assim como outras que sugerem a importância de afetos no contato com fenômenos literários, e parafraseando o antropólogo Clifford Geertz (2001), o segundo caminho de pesquisa foi a investigação sobre o que os historiadores literários pensam que são, o que pensam que estão fazendo e com que finalidade pensam que o estão fazendo.<sup>3</sup> A justificativa dessa metodologia decorre de três motivos facilmente observáveis. O primeiro é a falsa ideia de que a história literária não está mais em voga, contraposta pela investigação que fiz no base de dados do sistema de Ensino Superior brasileiro na Plataforma Sucupira em 2016<sup>4</sup>, na qual percebi que todos os programas, seja em mestrado ou doutorado, lidam com a relação entre literatura e história ou literatura e cultura, assim como na coleta de publicações relativas a essa abordagem, necessitando uma atualização do campo a paradigmas mais recentes. Uma segundo razão é que a busca de uma alternativa para o campo requer necessariamente pesquisar se há realmente alguma novidade na proposta. A terceira razão deriva de uma falta de reflexão teóricas mais densas no que

---

3 Refiro-me ao seguinte trecho de *Nova luz sobre a antropologia*: “para descobrir quem as pessoas pensam que são, o que pensam que estão fazendo e com que finalidade pensam que o estão fazendo, é necessário adquirir uma familiaridade operacional com os conjuntos de significado no meio dos quais elas levam as suas vidas. Isso [...] Requer aprender como viver com eles, sendo de outro lugar e tendo um mundo próprio diferente” (2001).

4 Dados de domínio público, disponíveis no site

<<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativos/quantitativos.xhtml?areaAvaliacao=41&areaConhecimento=80200001>>.

fazemos enquanto pesquisadores das Letras, oriunda, dentre outros fatores, de um modelo de pesquisa cujo foco é a mera aplicação de modelos.

Dito isso, através de uma coleta preliminar de diferentes publicações de abordagens históricas de literatura, produzidas nas últimas duas décadas do século XXI, foi possível verificar se, de algum modo, aspectos afetivos e emocionais estavam copresentes na produção de saberes desses textos.

Não cabe aqui analisar cada uma das produções coletadas, pois meu objetivo nesse artigo é focar em uma das hipóteses levantadas a partir do meu contato com esses experimentos. Ressalto, no entanto, o trabalho desenvolvido nos experimentos *A New History of French Literature* (1989), *A New History of German Literature* (2004), *A New Literary History of America* (2009), e, mais recentemente, *A New Literary History of Modern China* (2017), todas publicadas pela Harvard University Press. A singularidade desses experimentos está em produzir conhecimento histórico literário através de “iluminações repentinas” e “surpresas”, com o intuito de gerar experiências de estimulantes, cativantes e mesmo provocativas. Cada um desses volumes é composto por mais de um centena de ensaios independentes, embora conectáveis, e escritos por diversos pesquisadores, jornalistas ou apenas interessados, que buscam despertar o leitor através de pequenas anedotas, análises criativas e originais, e conexões surpreendentes, um sentido inovado para cada contexto cultural abordado. Estes experimentos constituem uma forma inovadora e atualizada sobre a produção de conhecimentos sobre fenômenos literários, sendo apenas um dos modelos identificados dentro de publicações de abordagens históricas de fenômenos literários e culturais.

Uma discussão constantemente identificada nessas histórias literárias recentes, enfatizada em diferentes graus de intensidade, é a concepção de história que se quer combater e/ou ratificar. É através da concepção que norteia esses experimentos que são modificados tanto a sua organização quanto seus objetivos finais. Alguns partem de um olhar historicista, narrando como a história literária surge no bojo da História oitocentista e sua organização narrativa. Outros ainda enfatizam que a história é um



campo que rastreia as mudanças ocorridas ao longo do tempo, ponto que quero ressaltar.

Apesar das mudanças serem, de fato, um aspecto importante da pesquisa histórica, gostaria de apontar para a divisão no campo da pesquisa histórica sugerida por François Furet, entre uma história factual e uma história problema. Em seu texto “Da história-narrativa à história-problema” (1980), o autor sublinha que uma “evolução recente da historiografia é o recuo definitivo dessa forma [factual] de história, sempre florescente ao nível de produções de grande consumo, mas cada vez mais abandonada pelos profissionais da disciplina” (p. 84). Para ele, a renúncia da história narrativa se deve a fatores como: uma consciência de que o historiador constrói seu objeto de estudo, a expansão da pesquisa histórica para além dos acontecimentos singulares, o entendimento de que as fontes funcionam como forma de comprovar hipóteses elaboradas e de que a conclusão desse trabalho está ligada aos procedimentos de verificação. Peter Burke em seu livro *O que é história cultural?* também aponta para sua rejeição porque a narrativa está associada a uma “ênfase excessiva sobre os grandes feitos de grandes homens” (BURKE, 2008, p. 157-8).

Portanto, resalto que, nessa matriz francesa, a história não foca apenas na organização cronológica das mudanças ocorridas em determinado contexto sócio-econômico-cultural, mas também quer explicar, analisar ou entender determinado contexto em perspectiva sincrônica. Assim, mesmo que em uma perspectiva inglesa, com historiadores como Eric Hobsbawn e Lawrence Stone, encontremos discussões sobre o retorno da narrativa, de forma mais complexa obviamente, há uma sólida formação de historiadores cuja preocupação é a história no sentido acima descrito, em perspectiva mais analítica.

Embora, como ressaltou Gilberto Mendonça Telles em seu texto, “A crítica e a história na pós-modernidade” (2016), ainda ignoramos muitos elementos nessa perspectiva de rastreamento de mudanças no contexto sócio-cultural brasileiro, pois, em suas palavras, dentre outros aspectos,

Não aplainamos o caminho para se passar a outro tipo, a outro nível de investigação histórico-literária, como, por exemplo, o levantamento das condições materiais e

institucionais da produção e da recepção da mensagem estudada. Não estudamos ainda as técnicas de reprodução, de conservação e transmissão dos discursos oral e escrito. Ignoramos o nosso mercado de livros (edição, difusão, distribuição). Não estudamos as instituições que condicionam as práticas verbais, como as academias, os institutos, as universidades. Não se sabe quase nada da situação do escritor brasileiro nem do público que o lê. Não se fez o levantamento dos códigos e de sua hierarquização (os códigos linguísticos [falares], estéticos e ideológicos) (TELLES, 2016, p. 108).

Realmente, ainda falta em nossas Letras esse tipo importantíssimo de investigação, pois, também me deparei com essa falha durante a minha pesquisa. Mas, acredito que, contrariando a proposta de Telles, também haja espaço para uma história literária de novo tipo, uma história literária cuja ênfase seja no literário e não na história, cuja história tenha outra concepção, tal como procurei elaborar anteriormente. Nesse sentido, acredito também que uma história literária mais atualizada pode levar em consideração as mudanças de perspectiva ocorridas nas mais diversas esferas disciplinares como forma de enriquecê-la e torná-la mais condizente com pressupostos teóricos e analíticos atuais. No contexto sociocultural brasileiro, de acordo com Telles, faltam levantamentos básicos sobre produção e circulação de fenômenos literários e culturais, mas gostaria de ressaltar que esses dados podem ser organizados de maneira mais atualizada, de forma a contribuir para o campo. Em outras palavras, a reconfiguração da produção de conhecimento no campo das histórias literárias se torna relevante não apenas para que novos espaços de pesquisa ressurgam, através do aumento de interesse pela atualidade de suas questões e propostas, mas também como forma de suprimir a crítica de que histórias literárias são apenas “repositórios de informações”.

E qual seria a hipótese que defendo diante de tudo o que foi exposto? Como seria essa história literária como uma *gaia ciência*, pensando na história através daquela matriz francesa?

Proponho que, em vez de pensar na história literária como esses dados sobre as mudanças ocorridas no sistema literário, a ideia de **herança** pode ser operativa na atualização da história literária. Para pensar nessa hipótese, trago à luz a contribuição do pesquisador e professor da Brown University Gerhard Richter desenvolvida em seu livro, *Inheriting Walter Benjamin* (2016).

Nesse texto, Richter aponta para sua relação com Walter Benjamin, que se iniciou no ensino fundamental e continua até os dias de hoje. Em sua proposta, ser herdeiro de Walter Benjamin implica ter de lidar com algo que não foi escolhido conscientemente por ele. Em suas palavras, “a experiência do herdeiro como aquele que tanto recebe e transmite uma tradição é marcada por uma liberdade que é consciente de sua não-liberdade (uma vez que se relaciona com uma resposta) para o que veio antes, além de afirmar seu próprio status de liberdade precisamente através do esforço em descobrir como se relacionar com a tradição de uma forma nova e singular” (RICHTER, 2016, p. 7). Ser herdeiro de Walter Benjamin, para ele, requer também ser fiel ao pensamento desse filósofo ao se querer livre de amarras categóricas ou de utilidade, uma vez que o próprio Benjamin enfatizava que ser herdeiro significa aprender a ler e a se relacionar com sua herança de uma forma única. Implica uma perpétua forma de transformação. Para Benjamin, seria catastrófico o recebimento e transmissão de uma herança através de uma estabilidade. Assim, ler Benjamin não é apenas o “compartilhamento de um conteúdo”, mas uma provocação, um convite para novas formas de herança.

A ideia de herança, nesse sentido, acarreta dois aspectos extremamente relevantes para o desenvolvimento de uma perspectiva alternativa para abordagens históricas de fenômenos literários e culturais. Primeiramente, relaciona-se com essa ideia de liberdade e não-liberdade para com os textos de tradição, pois, ao mesmo tempo que somos livres para lidar com os fenômenos de um jeito novo e único, também há uma não-liberdade implicada pelas respostas que procuramos. Segundo essa proposta, devemos àqueles que nos legaram uma herança esse envolvimento, mesmo porque para apenas ter informações há outros meios.

Um segundo aspecto se relaciona com o fato de que na herança, diferentemente de se falar apenas em uma tradição brasileira, norteamericana, colombiana, etc, ressaltamos uma atitude de escolha do herdeiro. Por exemplo, como nasci no território conhecido e reconhecido como brasileiro, eu seria herdeira de produções deste território. Mas, posso não ter uma relação com esses textos, deixá-los de lado e me aproximar de outras

tradições, mesmo que, de certa forma, elas façam parte de quem eu sou. Recusá-los também é uma escolha, assim como interpretá-los. Por outro lado, posso também construir uma relação com textos de outros contextos socioculturais. Por exemplo, conheci uma americana, mas de avós açorianos, que deixou de lado o seu local de nascimento para se ver como herdeira da literatura portuguesa. Mesmo que seus pais, herdeiros mais diretos, não tenham tido a mesma relação com aquela produção.

Uma consequência dessa perspectiva de herança é que, em vez de ser uma produção de conhecimento centrada em dados que devemos aprender e decorar, há uma relação de outro tipo, sintetizada na pergunta: *quem somos?* O que acontece conosco após o contato com determinados fenômenos. Como sugere Richter, herança é sempre também uma auto-herança, pois estamos lidando com questões sobre o que ela significa para nós, assim como, pelo contrário, o que nosso tempo poderia significar em outros olhos, nos olhos daqueles que herdamos.

Não deixariamos de lado a ideia de uma tradição, mas a abordariamos de uma outra forma, pois nosso objetivo seria diferente. Não seria uma história literária focada em traçar genealogias, relações e mudanças existentes, mas uma história literária que permanecesse fiel ao espírito dos fenômenos literários e culturais, permitindo que leitores fossem afetados por seu contato com eles. Em vez de restringir o olhar, o objetivo seria provocar. Nesse sentido, dialogando com o aporte teórico desenvolvido por Antonio Damásio, conforme analisado anteriormente, a proposta ver fenômenos literários e culturais como heranças, em vez de dados, constitui uma forma de permitir que afetos façam parte do processo de interação com eles. Nesse sentido, eles deixariam de ser apenas representativos de contextos extradiegéticos para também fazerem parte de quem somos. Este aspecto possui relevância nos experimentos citados anteriormente, pois eles partem de um princípio que a história e, conseqüentemente, a história literária, não deve apenas organizar dados, mas também provocar e iluminar, em que cada ensaio representaria um olhar renovado para os fenômenos analisados. Nesse horizonte, esses experimentos tanto se beneficiam do diálogo com as pesquisas desenvolvidas pela neurociência quanto pelo entendimento de

história como mais complexo e condizente com o que se tem praticado contemporaneamente.

Outro traço bastante interessante das histórias literárias analisadas é a expansão para leitores não-especializados, com a circulação no grande público desses experimentos. Talvez, essa perspectiva da história literária como uma herança possa ser um caminho para aproveitar esse nicho. Afinal, fenômenos literários, nessa perspectiva, teriam o único dever de ser lidos, apreciados, herdados em sentido pleno. A história literária viria para auxiliar nessa apreciação. Seríamos verdadeiramente herdeiros, não recitadores de estilos literários, obras, ou autores. E, acredito, teríamos muito a ganhar com isso, não apenas na perspectiva de atualização de modelos epistemológicos, através da atenção aos mais recentes debates desenvolvidos nos campos dos estudos literários e da neurociência, mas também em relação ao o que desejamos aprender quando procuramos elaborar uma pesquisa no campo da história literária.

A ideia de herança também é enriquecedora, ao tratar da expansão dos possíveis leitores, pois implica na concepção que não é necessário ter uma formação específica para ser herdeiro dos fenômenos literários e culturais produzidos em determinados contextos. A perspectiva defendida, pelo contrário, parte do pressuposto que qualquer um pode se interessar e ser afetado por esses fenômenos. Além disso, o conhecimento originado do contato com eles pode ser mais interessante se levasse em consideração que tanto quanto conceitos e relações com contextos extradiegéticos, o sistema literário também é feito de circulações de afetos e reações corporais que potencializam o contato.

Contrapondo-se a essa perspectiva, uma noção de história literária em que a tradição deve ser recebida como um dado a ser analisado acaba por desestimular contatos com os fenômenos literários, tal como acontecia com meus alunos citados no início do artigo. Autores canônicos, como José de Alencar, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, eram apenas citados como referência de literatura nacional. Meus alunos não tinham um sentimento de herança para com esses autores, nem interesse em conhecê-los, pois eles eram apenas dados vazios a serem repetidos. Por isso, a

preocupação com a renovação da história literária, partindo dos pressupostos teóricos desenvolvidos, pode ser de grande relevância para que posso se desenvolver uma produção de conhecimento mais afetiva e com mais envolvimento, explorando a potencialidade de fenômenos literários e culturais.

Pensar em uma história literária com uma gaia ciência se baseia na abertura, entendida como necessária, do campo para discussões mais atualizadas e que podem contribuir não apenas para que leitores se interessem em entender nossa herança literária, mas também para que pesquisadores possam também ver um sentido para a investigação literária em perspectiva histórico. Subjaz nessa expectativa, o entendimento que tanto a história literária pode se beneficiar de uma renovação pelos afetos no sentido de atrair novos leitores, quanto pela possibilidade de atrair também pesquisadores sensíveis às potencialidades do sistema literário. Isso porque está implícita também a perspectiva de que coleção de dados não são mais tão relevantes na produção de conhecimento atualmente pela quantidade de ferramentas de pesquisas disponíveis e que facilitaram tal acesso, tornando necessário realmente que se reflita em o que produzimos quando dizemos que produzimos conhecimento nos Estudos Literários, mais especificamente em perspectiva histórica.

Em suma, este artigo apresentou um pequeno recorte de uma pesquisa maior desenvolvida em meu doutorado. Nesse recorte, procurei discutir como abordagens históricas de fenômenos literários podem se beneficiar com o diálogo interdisciplinar, mostrando inovações no entendimento de afetos e emoções e a contribuição desses aspectos em processos cognitivos. Nesse sentido, a pesquisa procurou ressignificar a concepção de afeto, deixando de lado uma perspectiva individualista e subjetivista, para entendê-lo como copresentes na produção de conhecimentos. Além disso, procurou-se desenvolver sobre modificações no entendimento de conhecimento histórico a fim de renovar o campo da história literária. Tendo essas perspectivas em mente, uma sugestão que mostra operativa é a compreensão de fenômenos literários e culturais como passíveis de serem herdados e, com isso, enxerga-los como potentes pela interação afetiva e

cognitiva decorrente do contato com esses estímulos competentes. O objetivo último é contribuir para o campo da história literária, acreditando na importância de um sopro de gaia ciência, que possa fazer com que vejamos “galáxias de alegrias”.

## REFERÊNCIAS:

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

DAMÁSIO, Antonio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

----- . *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

----- . *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FURRET, François. “Da história-narrativa à história-problema”. In: ----- . *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, 1980, p.81-98.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

KEEN, Suzanne. *Empathy and the novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLINTO, Heidrun. “Razão e emoção nos atos de leitura”. In: *Letras em Revista*. Teresina, v.03, n.01, jan./jun. 2012, p. 12-19.

RICHTER, Gerhard. *Inheriting Walter Benjamin*. Londres, Nova Iorque: Bloomsbury, 2016.

ROBINSON, Jenefer. *Deeper than reason: emotions and its role in literature, music, and art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TELLES, Gilberto Mendonça. "A crítica e a história na pós-modernidade". In: OLINTO, Heidrun *et al.* *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.



## PERFIS DA CRÍTICA: CONSOLIDAÇÃO DE CONTEXTOS E CONTEXTOS DE CONSOLIDAÇÃO

Marcio Roberto Pereira \*

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é analisar a presença de perfis literários no contexto da crítica e da historiografia. A partir da produção de Araripe Júnior e José Veríssimo busca-se observar como tais perfis foram pontos de referência para a autonomia e identidade da literatura brasileira no século XIX. Num segundo momento, observa-se que, a partir de um contexto de consolidação da literatura nacional, os perfis literários ganharam autonomia e definiram-se como importantes recursos para o entendimento da literatura. Nesse período, destaca-se a produção de perfis literários feitos por Álvaro Lins, em especial na sua obra **Os mortos de sobrecasaca**, publicada em 1963.

**PALAVRAS-CHAVE:** perfil, crítica literária, história literária

**ABSTRACT:** The objective of this work is to analyze the presence of literary profiles in the context of criticism and historiography. From the production of Araripe Júnior and José Veríssimo, it is sought to observe how these profiles were points of reference for the autonomy and identity of Brazilian literature in the 19th century. In a second moment, it is observed that, from a context of consolidation of the national literature, the literary profiles gained autonomy and were defined as important resources for the understanding of the literature. In this period, the production of literary profiles made by Álvaro Lins stands out, especially in his work called **Os mortos de sobrecasaca**, published in 1963.

**KEYWORDS:** profile, literary criticism, literary history

Considerado sob o aspecto simplesmente estético como uma obra de arte, um livro é um todo que se contém em si mesmo e por si mesmo existe sem nenhuma ligação com o mundo que o rodeia. Encarado, porém, do ponto de vista histórico, um livro, por mais perfeita e completa obra de arte que seja, é somente um pedaço tirado de uma peça de fazenda infinitamente contínua.

(Veríssimo, 1907, p. 167)

---

\* Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. FCL-UNESP/Assis-SP

Traço evidente na história da crítica literária, a presença de perfis literários possui como método a análise de um escritor e seu conjunto suas obras visando a divulgação de autores e livros pouco conhecidos e/ou não valorizados dentro de um contexto cultural. No caso de escritores conhecidos, há uma preocupação do crítico em alinhar certas peculiaridades que, vistas em conjunto, formam o estilo, as preocupações e diálogos que dão contorno à produção artística. Tal prática, por exemplo, foi muito presente no ofício de Araripe Junior, que atuou como um precursor desse modelo de abordagem no Brasil. Seu perfil, dentre muitos outros, sobre José de Alencar foi recebido com certo estranhamento por Viveiros de Castro, o que gerou uma nota de Araripe na segunda edição do prefácio à 2ª edição deste ensaio, de 19 de fevereiro de 1894:

O que o Dr. Viveiros de Castro não quis enxergar foi aquilo justamente que mais trabalho me havia custado, - a história da evolução do espírito artístico de José de Alencar e, paralelamente, a morfologia, a filiação e a transformação dos caracteres dos personagens dos seus romances. Nisto residia essencialmente a alma do livro; relendo-o hoje, depois de doze anos, não o renego, apesar das grandes modificações operadas em meu espírito posteriormente, por novos estudos e pela meditação das obras de arte atuais. Não o renego, não só por esse motivo, mas também porque vejo que, sendo o perfil o primeiro trabalho sobre um autor nacional, que se escreveu no Brasil, aplicando os métodos de H. Taine, antecipava alguns processos depois postos em prática pelo malogrado E. Hennequin, discípulo do grande crítico francês e, ao mesmo tempo, modificador, no que ele chamava estopsicologia, dos excessos doutrinários do autor da *História da Literatura Inglesa*. (Araripe Junior, 1958, p.132)

É importante destacar que, apesar do direcionamento metodológico definido por Araripe Junior para construir o perfil, essa era uma prática que alinhavou vários pontos de vista sobre o projeto literário de José de Alencar. Mesmo utilizando-se de um método científico, Araripe Junior, ao privilegiar sua perspectiva crítica em perfis literários, como o de Alencar, Ibsen, Raul Pompéia, entre muitos outros, buscava “aclimatar” ideias estrangeiras ao contexto nacional. Segundo Luiz Roberto Velloso Cairo “Ao estudar a obra literária, buscava-se desvendá-la através do conhecimento da personalidade do autor e da sociedade que a produziu e a consumiu. Esse acabava sendo,

talvez, consciente ou inconscientemente, o objetivo primeiro da crítica.” (Cairo, 1996, p.8)

Assim sendo, a prática de construção de perfis literários ou intelectuais pode ser entendida como uma preparação por parte dos críticos em tornarem-se historiadores literários e comporem histórias da literatura que, em muitos casos, significavam o remate da carreira como crítico de rodapé ou professor. No caso dos perfis feitos por Álvaro Lins, o caminho é contrário, ou seja, o crítico enfatizará a importância de um autor fora do contexto da tradição.

No caso específico de Araripe Júnior não houve o remate de sua carreira com a publicação de uma história da literatura, apesar de textos publicados, em 1886 no periódico **A vida moderna** e, em 1887, na **A Semana**, cujos títulos são, respectivamente, "Ponto de vista para o estudo da literatura brasileira" e "Literatura Brasileira", que discutiam essa possibilidade. Não houve a concretização de uma história da literatura brasileira, como nos moldes de Silvio Romero ou José Veríssimo. No entanto, assim como o professor Luiz Roberto Velloso Cairo, o professor Pedro Paulo Montenegro também destaca que os “perfis literários” foram um exercício para o refinamento da crítica de Araripe Junior. Segundo Pedro Paulo Montenegro, “partindo daí é coerente com sua tendência para os processos genéticos, com influências do biologismo e do biografismo literários dominantes na época, Araripe Júnior planeja a elaboração dos “Perfis Literários”, objetivando o panorama da história e da literatura do Brasil.” (Montenegro, 1974,101)

De certa forma, esse ponto de vista acompanha a ideia de Araripe Junior em buscar “produtos literários conscientes” que começam a compor a história da literatura brasileira:

O estudo dos documentos divide-se, naturalmente, em cinco seções: A) documentos relativos à TERRA do Brasil; B) documentos concernentes à invasão DA TERRA; C) documentos sobre a ação do homem e transformação DA TERRA; D) documentos atinentes ao FOLCLORE, tanto transoceânico como indígena; E) produtos literários conscientes encontrados no arquivo da história pátria. (1958,p. 494)

Apesar de não efetivada, é possível observar que o caminho adotado por Araripe Junior para a construção de sua possível história da literatura

advinha do processo de “aclimação” das ideias estrangeiras ao Brasil e sua dependência, passando para um processo de consciência de uma identidade brasileira.

Esse é o mesmo caminho percorrido por José Veríssimo ao montar sua **História da Literatura Brasileira**, publicada em 1916, com o seguinte subtítulo: “de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)”. Fica clara a intenção de Veríssimo em destacar que sua trajetória terá como início o momento de surgimento de uma “consciência” nacional até o seu ponto mais alto, em que o nacional se transforma em “rara sensibilidade estética” (Veríssimo, 1916, p. 389).

De fato, a **História**, de José Veríssimo, compõe-se também de vários perfis literários que o crítico foi construindo no decorrer de sua carreira. O capítulo IV, intitulado “Gregório de Matos”, por exemplo foi escrito originalmente para a **Revista da Academia Brasileira de Letras**, com o título de “Gregório de Matos”, 3o. ano, número 07, julho de 1912, páginas 27-44. No texto original, o crítico acrescenta uma pequena introdução que, posteriormente, será excluída do capítulo dedicado a Gregório de Matos na **História da literatura brasileira** e utilizada no capítulo III, intitulado “O grupo baiano”.

Outro exemplo é o capítulo IX — “Magalhães e o Romantismo” — que foi, originalmente, publicado na **Revista da Academia Brasileira de Letras** (2º ano, número 6, outubro de 1911. p. 245-263), com o título original de “Magalhães e o Romantismo”. José Veríssimo aproveita-se integralmente deste artigo para compor o capítulo IX de sua **História da literatura brasileira**. Segundo Veríssimo:

História da literatura de um país e história literária do mesmo não são, a meu ver, exatamente a mesma coisa, e era evidente para todo o espírito aliado e desprevenido que escrevendo aquela frase eu intencionalmente distinguia as duas coisas. Há nas obras escritas de um povo uma cópia enorme de produções que fazendo parte da sua história literária, que é a história de quanto ele escreveu, ainda com interesse prático e sem mira de provocar uma emoção, ou de exprimir a beleza, e sem a generalidade que constitui a obra de pura literatura, não fazem parte da história desta. A história de uma literatura deve, penso eu, e parece-me esta é a compreensão comum, compreender somente o que é literatura, isto é, segundo um escritor francês, “todas

as obras inspiradas principalmente pelo intuito de comunicar a outro uma emoção desinteressada” ou, como disse excelentemente o malogrado crítico português Moniz Barreto, as que têm como caráter “a generalidade de pensamento e a generalidade de expressão”. (Veríssimo, 1907, p. 243-4)

No entanto, é no capítulo X — “Os próceres do Romantismo” — e no capítulo XIII — “A segunda geração romântica” — que há a utilização mais efetiva de vários perfis literários que confirmam o processo de autonomia da literatura nacional a partir de individualidades e não apenas grupos ou conjuntos mais dispersos. No caso de Machado de Assis — capítulo XIX — e no de Gonçalves Dias — capítulo XI — é possível destacar o amadurecimento das posições críticas de Veríssimo e sua sintonia com sua definição de literatura, esboçada na obra **Que é literatura? E outros escritos**, de 1907, e sua introdução metodológica, datada de 1912, que compõe sua **História**:

A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham. (Veríssimo, 1912,16)

É evidente, portanto, que a utilização de perfis literários no contexto da história da literatura reforça a ideia de momentos de transição de uma coletividade, delineada por épocas, escolas literárias, períodos, etc, para momentos individuais e de superação de modelos e influências. Segundo Veríssimo (1977, p. 17): “Também em natureza viva, absolutamente nas mesmas condições de meio, junto um dos outros, crescem carvalhos diferentes de forma, uns mais alterosos e robustos que outros.” Essa visão entre nuances, sobre a literatura, produz uma tensão entre a abordagem coletiva, inerente ao contexto de uma história da literatura, e um posicionamento mais detalhado e individual, mais pertinente à tarefa do crítico. Como define Eva Kushner (1995, p.156):

Isso significa, ipso facto, o desaparecimento progressivo das visões monolíticas da história literária / história da literatura, em proveito de trabalhos mais restritos, coordenados entre si por uma orientação comum, que não impede, e até favorece, a abertura do sistema; esta circunstância, por seu turno, deixa uma maior margem para a colaboração do leitor, chamado a efetuar ele próprio as ligações, a constatar as lacunas da investigação e a procurar colmatá-las.

Assim sendo, enquanto Araripe Junior delineava sua ideia de história da literatura a partir de perfis literários e José Veríssimo, efetivava sua **História da literatura brasileira**, utilizando-se dos perfis que havia escrito sob a forma de artigos em jornal e revistas ou em conferências, para marcar momentos importantes da formação, consolidação e independência da literatura nacional, Álvaro Lins recupera suas críticas de folhetim para criar uma espécie de história da literatura modernista, publicada em 1963, que se intitula **Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da Literatura brasileira, Ensaio e estudos -1940-1960**.

Apesar do subtítulo longo, a obra deixa muito claro seu período de ação e suas perspectivas. Não se trata apenas de uma história cronológica da literatura, em que pese os vinte anos delimitados pelo crítico, que se confunde com a atuação de Álvaro Lins como crítico de rodapé, mas trata-se uma análise da formação da literatura brasileira do ponto de vista modernista. Não é por acaso que o capítulo 30 da obra, “Por uma História Literária do Brasil e por uma Literatura Brasileira”, funciona como um posfácio para a compreensão de que:

Os destinos e as paixões individuais são apenas símbolos de um significado mais amplo no geral; de que o homem se acha condicionado pelos efeitos de um estado de coisas de seu ambiente; de que a vida social encontra-se visível, atuante e determinante por trás do destino humano individual; e de que não deve haver nenhuma discrepância de essência entre a esfera da vida particular cotidiana e o cenário de fundo da estrutura histórico-coletiva. Para mim, isto não o esquecerei jamais, o *ethos* de um escritor e de uma obra literária — *ethos* no sentido da crítica alemã, importando a mensagem pelo artista dirigida a todos e a cada um dos seus leitores — não há de ser apenas de conteúdo ou de natureza estética; ela é de natureza humana, popular e social, como representação de indivíduos, de grupos e de povos, em estado de caracterização e nacionalização. (Lins, 1963, p. 431-2)

Esse posicionamento aproxima Lins de Araripe Junior e de José Veríssimo que, terá seu legado reconhecido pelo crítico como um “crítico de

interpretação e análise, um debatedor de ideias, um suscitador de problemas e equações ideológicas” (Lins, 1963, p. 384) em que a crítica era uma magistratura e um professorado. Deste modo, para Álvaro Lins, o crítico paraense seria a ligação entre a consolidação da crítica literária no Brasil e a abertura de novas formas de análise e interpretação da história da literatura. Observa-se que Álvaro Lins destaca o perfil de Veríssimo como um legado para o século XX cujo conceito de “Modernismo”, utilizado para definir as ideias da geração de 1870, é transmitido para uma geração seguinte, cujo maior interprete será Mário de Andrade (objeto do capítulo 28, intitulado “A liderança literária, o ensaio e a crítica em Mário de Andrade”).

Nesse intervalo, Álvaro Lins propõe um tipo diferente de perfil literário, não mais o perfil de escritores e seus contextos, mas a ideia de um perfil do Brasil, e suas especificidades, a partir de uma “História literária do Brasil” a partir de expoentes da literatura nacional:

Ver-se-ia, por exemplo, o estado social e o espírito primitivo dos indígenas, em poemas de Gonçalves Dias. A questão do tráfico africano e da escravidão negra, em poemas de Castro Alves. O encontro do colonizador branco com o indígena, em romance de José de Alencar. A junção do português com as negras escravas, em **O cortiço**, de Aluísio Azevedo. A tentativa de ascensão social do mestiço e seus desajustamentos sociais, em **O mulato**, também de Aluísio Azevedo. O ambiente citadino do tempo dos vice-reis, em **Memórias de um sargento de milícias**, de Manuel Antônio de Almeida. A estrutura e o espírito da sociedade carioca no Segundo Reinado, em romances e contos de Machado de Assis. O episódio dos bandeirantes, num poema semi-épico do tipo “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac, menos um hino a Fernão Dias Pais do que um canto do bandeirante em geral como “violador de sertões, plantador de cidades”. Os erros na educação da juventude, como regime de internato, em **O ateneu**, de Raul Pompéia. A desgraça das secas do Nordeste, em romances de Domingos Olímpio, José Américo de Almeida e Graciliano Ramos. (Lins, 1963, p.438-9)

O fragmento acima, mostra um quadro de possibilidades proposto pela crítica em sua obra final, uma espécie de história cultural, política e social da literatura brasileira, que possui a todo momento um movimento de contraste entre o presente (1940-1960) e o passado. É importante notar que, apesar de possuir um “posfácio” com várias indicações de métodos que se inter-relacionam, a obra não possui uma introdução. Inicia-se com o perfil literário de Carlos Drummond de Andrade, cuja homenagem e importância, é notada

no título da obra de Álvaro Lins, retirada do poema “Os mortos de sobrecasaca”, que é integralmente utilizado com uma das epígrafes da obra de Lins.

É no capítulo 1, sobre Drummond, que Álvaro Lins direciona seu método crítico para a valorização de um perfil literário que está em consonância com suas ideias:

Todos os movimentos poéticos estampam-se historicamente em certas figuras ou em certos temas que mais fundo se ligaram ao seu desenvolvimento. Talvez haja algum prejuízo nessa redução, porém se trata, de qualquer modo, de um processo histórico invariável, uma vez que a história sempre apresenta, pelo seu próprio caráter, certa tendência para a simplificação pela síntese. Podemos definir um movimento, sem dúvida, através de causas e consequências de ordem mais geral e mais profunda; isto significará uma obra de pensamento e de interpretação que se coloca diante de nós como um desafio. (Lins, 1963, p. 3)

O polo irradiador da história da literatura e, por conseguinte da crítica, será certas individualidades que reúnem em si tensões individuais e sociais. Esse método, adquirido pela crítica de rodapé, cujo objetivo é quase analisar com mais especificidade a obra e o escritor no contexto do jornal e de um espaço restrito, estabelece as bases para Álvaro Lins partir do específico em direção a caminhos mais amplos. Certamente, uma obra de balanço de vinte anos do Movimento Modernista Brasileiro (1940-1960) confunde-se com a história de Lins como crítico literário que, no contexto do livro, pode montar um mosaico com fragmentos resultantes da crítica de rodapé. Álvaro Lins, assim como José Veríssimo e Araripe Junior ainda vivia aquilo que João Alexandre Barbosa chamou de “tradição do impasse”:

José Veríssimo terminava apontando exemplarmente a condição de impasse do intelectual brasileiro que, depois da transformação republicana, procurasse formular uma linguagem de compreensão e análise do país: a desilusão para com o novo poder político e a invenção de uma linguagem que não apenas o tornasse distante, como a irônico/cética, mas que a incorporasse criativamente. (1974, p. 129)

Ao analisar os perfis destacados no contexto de **Os mortos de sobrecasaca**, observa-se que o direcionamento é voltado para a inserção dos escritores e intelectuais dentre de um contexto que trate a obra como uma



manifestação artística inserida em diversas instâncias: social, intelectual, histórica, dentre outras. Essa também era uma das preocupações de Araripe Junior, ao se observar o esquema do perfil, por exemplo, de José de Anchieta:

1a. PARTE. - MISTICISMO. 269 I- A Alma de Loiola. - Evolução do pensamento de Loiola. - Onde o gênio do mal? - Metodologistas. - Opiniões sobre a Companhia de Jesus, de Pascal e Augusto Comte. II- Nas mãos dos Padres. - Como, porque e para que os jesuítas fabricavam anjos. - Gênese de um poeta. - Misticismo infantil de Anchieta. - O Canário. III- Tristeza Segundo Deus. A doença do Santíssimo Sacramento. Culto de Anchieta pela humanidade de Deus e sua adoração por Maria. - Hipnose claustral. IV- No Oceano. - Queda psíquica. - Assunção. - Anchieta restabelecido. - Devaneio celestial. - Influência do mar. - Visão do Novo Mundo.

2a. PARTE. - OBNUBILAÇÃO I- S. Vicente. Piratininga. - O novo Adão, na frase do Padre Vieira. - Os jesuítas no Brasil. - Missões no Paraguai. - A barraquinha de caniços. - Impressões da terra. - O colégio de São Paulo. - Processos hipnóticos de Anchieta na catequese dos índios. - Pedagogia angélica. - Festas, folguedos, autos, farsas, diálogos, sermões. - Estética anchietana. - O sermão de São Paulo. II- Na Floresta. - Refém dos Tamoios. - O gênio da guerra selvagem. - O taumaturgo. - Mitologia tupi. - Anchieta em comunhão com a terra. - Como o catequista põe a seu serviço a feitiçaria indígena. - Versus pajé. III- Exteriorização da Força do Catequista. - Fenômenos miraculares. - Hipnose. - Levitação. - Telepatia. - Poder de Anchieta sobre os homens, sobre as feras, sobre a flora. - Realização do mito de Orfeu. - O segredo da sua organização moral. - O Poema da Virgem.

3a. PARTE - NATURALISMO I- O Teólogo. - 1564 a 1566. II- O Administrador. - 1567 a 1587. III- Últimos Dias de Um Pensador e Filósofo. IV- Transformação do Místico no Profundo Conhecedor das Leis Naturais. (1963:III,237-238)

O esquema acima, segundo o Professor Luiz Roberto Velloso Cairo, publicado em 28 de junho de 1897 com o título de "Anchieta", não foi concretizado, mas mostra a natureza de um perfil literário que muito se aproxima, da intenção de Álvaro Lins ao compor uma visão global sobre aquilo que ele chama de uma "História literária do Brasil". Nesse processo, Álvaro Lins destaca que é necessário evitar buscar influências estrangeiras nos escritores brasileiros mas, por outro lado, é preciso "estudá-los em si mesmos, em função do nosso meio, da nossa etnia, da nossa cultura." (Lins, 1963, p. 441)

Em 1939, no prefácio de sua **História literária de Eça de Queiroz**, Álvaro Lins delineia uma história literária com foco apenas na obra de um único escritor. Esse perfil monográfico, também pensado por Araripe Junior,

utilizado por Veríssimo e Álvaro Lins, ganha nessa obra contornos ainda mais específicos. São palavras do crítico, em seu prefácio: “História literária não significa, no caso deste livro, um sentido cronológico, nem implica o rigor didático de um método que o título possa sugerir a alguns leitores. Para os desta categoria ofereço, em compensação, um capítulo com as datas da vida e obra de Eça de Queirós.” (Lins, 1939, p. 10)

Dessa forma, tem-se uma obra voltada para a construção de um perfil literário que transcende a cronologia e insere-se não mais num sistema literário composto por outros escritores ou numa tradição. A ironia em inserir um capítulo esquemático intitulado “Datas explicativas”, para compensar leitores que buscam um sentido cronológico, mostra a importância de pensar o perfil literário como uma alternativa para a compreensão das diversas manifestações e interpretações intrínsecas à literatura.

Em 1945, em nota para a segunda edição, Álvaro Lins pede ao leitor que não seja exigente demais com a expressão “história literária” para tratar-se de “uma visão individual de um autor que não se prendeu a nenhum método ou exigência.” (Lins, 1939, p. 12)

Em suma, nota-se que a construção de perfis literários serve para diversos propósitos, seja como balizas e pontos importantes dentro de uma tradição ou, como uma maneira de organizar a obra de um determinado escritor, como faz Álvaro Lins com Eça de Queirós. Nota-se, também, que os conceitos de crítica e história literária entrelaçam-se ao propiciar diversas formas de leitura para a obra.

Nesse sentido, é importante lembrar que Veríssimo utiliza-se de muitos pressupostos — como a valorização de individualidades estéticas, do interesse permanente na obra de determinados escritores, na valorização dos escritores mais representativos, entre muitos outros — definindo os caminhos para a construção de um pensamento crítico voltado para a elaboração de um cânone literário que fosse “quantitativo” e “qualitativo”, aproximando-se das ideias de Capistrano de Abreu que, em ensaio de 18 de dezembro de 1875, publicado no jornal **O Globo**, afirma:

Há dois métodos de crítica em literatura: o método qualitativo e o método quantitativo. O primeiro considera o *produto* e fixa-lhe o valor apelando para uma idealidade. O segundo considera o *processo*, o característico, os antecedentes da realidade. Um julga; outro define. Aquele procura a beleza e a perfeição; este procura o estado psíquico e social. (Abreu, 1975, p. 35)

Assim como Capistrano de Abreu, Veríssimo atuará como um historiador preocupado em compreender o processo de formação cultural do Brasil, inserindo-o num contexto multifacetado. Na inter-relação entre o processo artístico e o processo sócio histórico resulta a definição de um método que atrela aspectos qualitativos a aspectos quantitativos que colaboram para o processo de formação na inteligência nacional. Não é por acaso que Araripe Junior, José Veríssimo e Álvaro Lins reorganizam textos já publicados em jornais e revistas para suas obras e inserem, como no caso de Verissimo e Lins, datas em suas introduções ou capítulos, mostrando o amadurecimento e refinamento de suas opiniões.

Os perfis literários adquirem um caráter impressionista porque buscam delinear uma perspectiva que mistura aspectos, geralmente instáveis, como o biográfico, o artístico, o psicológico, o social, o cultural, entre muitos outros. No entanto, configuram-se como uma abordagem mais aberta sobre as diversas formas e contextos que a literatura transita. Em tempos de estudos culturais e alargamento do conceito daquilo que pode ser literário, os perfis podem adquirir a natureza de microcosmos que funcionam como metonímia de uma tradição.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de. A literatura brasileira contemporânea. In: ————. **Ensaios e estudos**: 1ª série. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Direção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1958: I; 1960:II; 1963:III; 1970:V.

BARBOSA, João Alexandre. **A tradição do impasse**: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Ática, 1974.

CAIRO, Luiz Roberto. Araripe Junior: um Taine às avessas. In: **Organon**: Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Volume 10, número 24. 1996.

\_\_\_\_\_. Araripe Junior: Crítico e historiador da literatura brasileira. In: **Teresa**: Revista de literatura brasileira. Número 14. 2014

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaio e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963

KUSHNER, Eva. Articulação histórica da literatura. ARGENTOT, Mark (et alii). **Teoria literária: problemas e perspectivas**. Tradução de Ana Luisa Faria & Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 139-58.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. **A Teoria Literária na Obra Crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 1º milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916

\_\_\_\_\_. **Estudos de literatura brasileira: terceira série**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. **Que é literatura? e outros escritos**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.

## ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: ELEMENTOS GÓTICOS EM CONTOS E ROMANCES DE ALEXANDRE HERCULANO

Hugo Lenes Menezes\*

**RESUMO:** No presente trabalho, demonstramos a presença de elementos góticos nos contos de Lendas e narrativas (1851) e nos romances O monge de Cister (1841), O bobo (1843) e Eurico, o presbítero (1843), de Alexandre Herculano, introdutor da ficção histórica em vernáculo, autor de História de Portugal (1846-1853) e História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal (1854-1859), presença essa que configura um esforço do medievalista de Portugal para colocar a literatura pátria em compasso com a de outros países do continente europeu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo europeu. Ficção gótica. Ficção histórica. Romantismo português. Alexandre Herculano.

**ABSTRACT:** In the present study, we demonstrate the presence of Gothic elements in tales of Legends and narratives (1851) and the novels The Cistercian monk (1841), The silly (1843) and Eurico, presbyter (1843), Alexandre Herculano, introducer of historical fiction in vernacular, author of History of Portugal (1846-1853) and History of the origin and establishment of the Inquisition in Portugal (1854-1859). It configures a medievalist of Portugal's effort to level the national literature the literature of other countries of the European continent.

**KEYWORDS:** European romanticism. Gothic fiction. Historical fiction. Portuguese romanticism. Alexandre Herculano.

### Considerações iniciais

No primeiro período estilístico dos Oitocentos, como afirmou Paul Van Tieghen em *Le romantisme dans la littérature européenne* (1969, p. 263), paralelamente ao exotismo, que ampliou no espaço o domínio da literatura,

---

\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade São Paulo (USP) e Aperfeiçoamento pelo Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias (CAVILAM) de Vichy – França. Professor Titular do Departamento de Ciências Humanas e Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI). Contato: hugomenezes@ifpi.edu.br

vimos se desenvolver um interesse pelo passado (mormente o nacional), uma preocupação por evocá-lo e pintá-lo, ao que chamamos de historicismo. Da exaltação do passado histórico nasceu o culto à era medieval, notadamente aos seus derradeiros séculos, que coincidiram com o surgimento da burguesia, classe a que devemos a estabilização dos princípios românticos. Na verdade, o Medievo constituiu a Idade de Ouro por excelência para o citado estilo de época. Os autores românticos se permitiram, como destacou Fernando Correia da Silva no seu prefácio a *Contos de Alexandre Herculano*, “o luxo de saltar por cima da tradição clássica, apregoando-se herdeiros diretos dos trovadores e contadores medievais de histórias” (Silva, 1985, p. 11).

Por sinal, no próprio vocábulo *romântico*, tal como entendido nos primórdios do movimento a exibir esse termo na Alemanha, verificamos a menção a um passado bem definido: a Idade Média. Isso porque o adjetivo *romântico* derivou-se do substantivo *roman*, alusivo às narrativas em verso e em prosa classificadas como romances medievais. Tal adjetivo não se limitou ao ambiente literário, aplicando-se igualmente, no final do século XVIII, àquilo que, nas paisagens arruinadas, nas construções desmoronadas, nos restos de civilização, lembrava as *estranhezas* e o despojamento das antigas histórias medievais.

Noutra formulação: os românticos redescobriram a Idade Média, também, porque a sua tendência mórbida para apreciar destroços os conduziu diretamente às velhas edificações do Medievo, o que veio a configurar uma estética visual da decadência, marcante nas descrições literárias e na pintura do Romantismo. Nesse sentido, mencionamos o gosto pela narrativa gótica, cujo nome se deveu ao fato da sua ação, via de regra, ter lugar em espaços medievais, frequentemente em castelos derruídos, envoltos por uma atmosfera penumbrosa. Dentro dessa identificação com a Idade Média, nas narrativas de ficção histórica, quase sempre os protagonistas encarnaram heróis nacionais na figura de valentes cavaleiros, como constatamos no romance *Ivanhoé* (1820), de Walter Scott.

Mesmo nos países sem Medievo, os autores terminaram por desenvolver substitutos dele. Foi o caso, no continente americano, do

estadunidense James Fenimore Cooper e do brasileiro José de Alencar, que, nos romances *O último dos moicanos* (1839) e *O guarani* (1857), respectivamente, criaram heróis indígenas cujos princípios seguiram os mesmos dos cavaleiros da Idade Média. A redescoberta desse momento da humanidade mostrou uma nova direção literária; outra orientação ou opção temática, que tão bem refletiu a nova ordem anticlássica. No Medievo, a imaginação romântica encontrou tudo que considerava estar destruído ou menosprezado pelo racionalismo clássico, isto é, em se tratando dos estados modernos e das nascentes subterrâneas da alma dos povos, tratava-se das origens históricas dos países e, principalmente, das suas raízes míticas.

Lembramos então que os mitos, enquanto narrativas religiosas, com o passar do tempo, foram deixando de ter para nós o caráter sagrado, continuando, porém, como manifestação do imaginário popular, na condição de histórias profanas, lendárias, as quais sofreram transformações, notadamente ao emigrarem de uma cultura para outra. Dessa maneira, surgiram os contos de fadas, ou contos folclóricos, com os seus elementos fantásticos, ou seja, aqueles não explicados pelas leis da lógica da nossa realidade, a exemplo dos encantamentos e das bruxarias, ambos abrigando a fantasia do Romantismo ao oferecer acesso para o reino do maravilhoso. Isso para não citarmos o acesso ao domínio do horripilante e do cruel. Para Tzvetan Todorov, no seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1968, p. 31), semelhantes elementos se assentariam sobre a incerteza ou a indecisão de eles serem reais ou imaginários, até porque a palavra *fantástico*, na sua origem grega, proveio do adjetivo *phantastikós*, significando “representação imaginária”.

Nos referidos contos de efeito fantástico, localizamos o que remanesceu após a dessacralização dos mitos, reconhecidos como as mais antigas modalidades narrativas. De onde toda ficção verbal ser tributária de tais relatos ancestrais. Ilustrando, devemos notar que, no Romantismo, simultaneamente ao conto de fadas, o romance alcançou o *status* de forma literária. Conforme observou Affonso Romano de Sant’Ana em *Análise estrutural do romance brasileiro* (1990, p. 20), a prosa romântica cristalizou uma série de lugares-comuns, como a virtude recompensada, e de tipos, como o

príncipe encantado, a fada salvadora e a bruxa má, constituintes das histórias folclóricas.

Aliás, levando em conta, inclusive, que a literatura fantástica nasceu associada ao gótico, com as suas criaturas grotescas, fantasmas, assassinatos em ambientes sombrios e até mortos andando entre os vivos, constatamos a relevância das histórias folclóricas para o movimento cultural enfocado desde a escolha da publicação, em 1797, de uma obra de forte presença de elementos macabros, qual seja, a coletânea de Ludwig Tieck *Contos de fadas populares* (1797), enquanto marco inicial do Romantismo alemão, sendo difícil um romântico não apresentar uma única “peça noturna”, que é mais uma designação concedida, na literatura especializada, à produção contendo o insólito, o fantástico e o gótico. Pertinentemente, Karin Volobuef, em *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, assinalou que: “O manifesto interesse dos românticos pelo conto de fadas é uma reação ao furor racionalista do período iluminista que, no intuito de banir da face da Terra as crendices e superstições, execrara toda forma de magia...” (Volobuef, 1999, p. 52).

Com o Romantismo alemão, afirmou Ítalo Calvino em *O conto fantástico no século XIX* (2004), deu-se a ascensão e plenitude estética dessa narrativa, cuja maior expressão se encontraria nos contos de horror de E.T.A. Hoffmann, que alcançou ressonância, por exemplo, em língua francesa, com Charles Nodier e Gérard de Nerval, e em vernáculo, com Alexandre Herculano, cuja criação literária apresenta, embora pouco analisada, uma faceta sombria, efeito do romance *noir* francês, marcado pelo clima soturno, misterioso e melancólico; das baladas do gótico inglês e das narrativas horripilantes alemãs. Eleito pelos integrantes da corrente dos ultrarromânticos lusos o mestre deles, o prosador de *O bobo* (1843) veio, aliás, a ser a chave de tal corrente, de pendor medievalizante, cemiterial e melodramático, cumprindo-nos ressaltar que o nome da poesia ultrarromântica lusitana de maior sucesso popular, recitada em salões burgueses, publicada em edições de cordel, cantada nas ruas e nos serões luarentos, qual seja, a balada “O noivado no sepulcro”, de Soares de Passos, foi retirado de uma das falas de Hermengarda, a heroína herculaniana do



romance histórico *Eurico, o presbítero* (1843), livro que foi desposado como breviário de literatura pela segunda geração romântica portuguesa, cujo mais ilustre bardo Alexandre Herculano considerou o autor da retromencionada balada.

Por sua vez, a expressão de Hermengarda em causa, por certo, o autor de *O monge de Cister* (1841) aproveitou de “Noiva de sepulcro”, título que ele conferiu à versão que fez para a língua portuguesa do poema “Afonso e Isolina”, do inglês Matthew Gregory Lewis, com os seus espectros e cadáveres, do mesmo modo que o fez para as composições “Caçador feroz” e “Leonor”, do alemão Gottfried August Bürger, com os seus castelos e ruínas. Todas oriundas das mais conhecidas baladas lúgubres europeias, tais versões, agrupadas à terceira parte da obra herculaniana *Poesias* (1850), originalmente foram publicadas, entre 1837 e 1839, no periódico luso *O Panorama*, no qual o Solitário de Vale dos Lobos também estampou poemas soturnos e tumulares, da própria lavra, assim como romances históricos, depois saídos em livros, e contos variados, posteriormente recolhidos no volume *Lendas e narrativas* (1851), de temas retirados do Medievo peninsular e português, com exceção de dois temas de atualidade: o de “O pároco de aldeia”, crônica aldeã, com ação transcorrida em 1825, e o de “De Jersey a Granville”, relato de uma viagem autobiográfica de 1831.

Igualmente em vernáculo, a aludida ressonância de E.T.A. Hoffmann observamos em grandes nomes da nossa arte da palavra, como Álvares de Azevedo, que atualizou o fantástico em *A noite na taverna* (1855), e Bernardo Guimarães, o qual criou uma versão sertaneja do lusitano *Eurico, o presbítero* no romance *O seminarista* (1872); emulou em 1871, nas suas *Lendas e romances* (“Uma história de quilombolas”, “A garganta do inferno” e “A dança dos ossos”), o Alexandre Herculano das *Lendas e narrativas* e, juntamente com Álvares de Azevedo, além de outros acadêmicos de Direito do Largo de São Francisco, representantes do nosso ultrarromantismo, fundou, numa São Paulo fantasmal e noturna, onde fervilhava a juventude possuída pelo “mal do século”, uma irmandade de inspiração maçônica, denominada “Sociedade Epicureia”, a cujos membros, que trocaram os motivos ingênuos da fase literária anterior pelo tédio da vida, o ceticismo e o satanismo, foram

atribuídas coisas “fantásticas”, aqui no sentido de excêntricas, mirabolantes e exageradas, como orgias terríveis, inclusive com doentes leprosas, festins diabólicos, atos de necrofilia, bebedeiras pantagruélicas, oferecendo margem ao devaneio e ao desvario, além de outras “viagens” artificiais; enfim os mais diversos excessos: “Nos cemitérios ou nas repúblicas organizavam libações e ceias *escolásticas*, durante as quais improvisavam *bestialógicos*, discursos estapafúrdios em prosa e verso, e cruzavam hamleticamente os crânios transbordantes de conhaque” (MOISÉS, 2001, p. 431). Dessa ambiência bizarra resultaram os versos infernais das quadras bernardianas de “A orgia dos duendes”, composição integrante do volume *Poesias diversas* (1871)<sup>1</sup>.

Simultaneamente, o romance incluiu a configuração de uma nova modalidade então surgida e, a vários títulos, conforme demonstramos adiante, tributária da literatura gótica: o romance histórico. Nessa esfera, recordamos que a prosa de imaginação, na vertente fantástica ou não, e a ciência histórica sempre apresentaram, estruturalmente em comum, o código narrativo. Por isso o fato de a historiografia e o relato ficcional, conservando características próprias, terem se achegado e adotado, mutuamente, recursos que aperfeiçoaram os seus enunciados, possibilitando, pela interação do viés da arte verbal com o da história, uma reflexão fora do confronto entre narradores e analistas. Um perfeito exemplo do fenômeno reconhecemos em Alexandre Herculano, que, afora outras publicações científicas, também escreveu *História de Portugal* (1846-1853) e *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859), mas que deixou como o seu enfoque consagrado, até pelo fato de ter sido o criador em vernáculo dessa forma de expressão, a ficção histórica, evocada a ele pela Idade Média, devido antes de tudo à:

---

<sup>1</sup> Embora, em trabalhos acadêmicos, deparemos com o uso do vocábulo *bernardino* como sendo o adjetivo concernente ao autor mineiro ou próprio da sua obra, optamos aqui, como o fez, por exemplo, Hélio Seixas Guimarães e Heleno Álvaro Bezerra Júnior, pelo qualificativo *bernardiano*, empregado igualmente no tocante ao escritor goiano Bernardo Élis. Além disso, o termo *bernardino* assumiu, também, uma conotação pejorativa no sentido de indivíduo comilão, guloso, hábito dito típico de monge da Ordem de Cister, fundada por São Bernardo de Clairvaux.

(...) obra de Walter Scott e ao desenvolvimento de estudos históricos que despertaram o seu interesse por épocas, fatos e personagens pouco conhecidas. Ao lado do seu incansável trabalho de historiador e organizador da memória nacional, a criação literária serviu como um modo de relembrar o passado mítico e lendário de Portugal sem ferir a sua concepção de historiografia. (...) Embora o autor não dê relevo à temática sobrenatural nos seus romances – o que não impede que haja um clima de tensão e mistério provocado pelas descrições de ambientes tétricos, melancólicos e silenciosamente solitários, como em *Eurico, o presbítero* e *O monge de Cister* –, ela está presente nos contos inspirados em diferentes relatos e manuscritos medievais... (Siqueira e Dezidério, 2012, p. 68).

## **Elementos góticos em contos e romances herculanianos**

Grande foi o tributo que os contos e romances do Solitário de Vale dos Lobos pagaram à literatura gótica. A esse respeito, o historiador, crítico literário, jornalista e professor lusitano Hernani Cidade chegou a inventariar uma série de aspectos *noirs* da produção estético-verbal do nosso autor, englobando-os no contexto geral do século XIX. Vejamos, então:

O pintor (Alexandre Herculano) vai aos Alpes à cata do *belo horrível*, se não o reconstitui dos episódios mais dramáticos da História; o romancista, como o dramaturgo, como o próprio poeta, é na ação emocionante que se compraz; o faquir Almulin vingando-se de Abdu-r-ahan, moribundo (*Lendas e narrativas*, “O alcaide de Santarém”); Frei Vasco, n’*O monge de Cister*, vingando-se do camareiro menor Fernando Afonso, fazendo-lhe beber, golada após golada, o veneno do seu ódio monstruoso. Alonga-se a tortura nas personagens para se demorar a emoção dos leitores, como ainda o pode mostrar o episódio da passagem do Sália por Eurico e Hermengarda. Victor Hugo dera o exemplo, na morte de Cláudio Frollo, despenhado por Quasímodo do alto da torre de Notre-Dame... (*Apud* Sousa, 1978, p. 190-193)

No fragmento supracitado sobre a novelística de Alexandre Herculano, Hernani Cidade mencionou o episódio da passagem do rio Sália por Eurico e Hermengarda. Nessa cena de romance histórico, vimos o herói carregando, nos braços, a amada meio morta, por rochedos elevados e abismos, fato a alcançar tal intensidade que se aproximou de um misto gótico de luto e melancolia, já prenunciando os lances imortais daquele considerado, ao lado do aludido Soares de Passos na poesia, o maior representante dos ultrarromânticos na prosa em Portugal, Camilo Castelo Branco, dentro dos

grandes dramas que o romancista de *Amor de perdição* (1862) veio a explorar magistralmente, flagrando os limites do passionalismo. Eis o excerto herculaniano em foco:

A contração da agonia que nesse momento passou nas faces do cavaleiro negro, estendendo para o céu os punhos cerrados, não haveria aí palavras humanas que a pintassem. Não disse mais nada. Tomou nos braços aquele corpo de mulher que lhe jazia aos pés e encaminhou-se para a estreita ponte do Sália. Era o seu andar hirto, vagaroso, solene, como o de fantasma: parecia que as suas passadas não tinham som; que lhe cessara o coração de bater, e os pulmões de respirar. Viram-no atravessar, lento como sombra; como sombra, lento, hirto, solene, internar-se com Hermengarda na selva da outra margem. Era um corpo ou um cadáver que conduzia? Estava morta ou estava salva (Herculano, 1963, p. 200).

E o impacto da prosa de imaginação do grande historiador sobre o escritor de Seide, que, no fantástico-gótico nos legou, por exemplo, *O esqueleto* (1848), especificamente no tocante à polarização entre os dois extremos do sagrado (o da santificação e o da maldição), aspecto marcante das principais personagens herculanianas, percebemos desde a novela de estreia de Camilo, girando em torno da violação de mandados divinos pela vingança sacrílega e rancorosa de um sacerdote. Referimo-nos à obra denominada *Anátema* (1851), a qual:

(...) foi o ponto de partida para as produções mais elaboradas de Camilo Castelo Branco. Nessa novela, a primeira publicada em volume, ele caracteriza a personagem protagonista como satânica – é um padre. Está próximo de tópicos narrativos que poderíamos encontrar em Alexandre Herculano (*O monge de Cister*) ou em Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*) - (Abdala Jr. e Paschoalin, 1982, p. 89).

Num cenário gótico-dantesco, assim como frei Vasco, de *O monge de Cister*, que se revelou diabólico, dominado por um ódio vingativo, só esvaído com a morte, por suplício e assassinato dos seus desafetos, e com o seu próprio falecimento, o presbítero de Carteia, como bem apontou Massaud Moisés, também:

“abraçou a vida religiosa porque quis (...); mas não fugiu, paradoxalmente, de ser cavaleiro e matar (...). Para o suicídio em que se lança ato contínuo à entrevista com Hermengarda, pouco diferença fazia consumir um velho desejo, indiscutivelmente

mais explicável, à rigorosa consciência ética (...), do que abater sarracenos e entregar-se à morte, o que, convenhamos, era profundamente anticristão (Moisés, 1981, p. 139).

Na mesma direção, Maria Leonor Machado Sousa, em seu livro *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*, fez a seguinte anotação, atestando mais uma vez a filiação de Alexandre Herculano, também, à vertente gótica, quando atentamos aqui para as nossas considerações iniciais:

(...) o traço que dá a Alexandre Herculano especial relevo no quadro geral da nossa ficção “negra” é o interesse com que ele foca as lutas interiores dos seus heróis, o “negro” psicológico, as tempestades de paixões exacerbadas, que arrastam Vasco ao crime e Eurico ao desespero. Nisto, Alexandre Herculano é não só importante na literatura “negra” do século XIX, mas também como precursor das modernas tendências que estudam “os subterrâneos da alma” (Sousa, 1978, p. 190).

Nesse ponto, entendemos ser de bom alvitre citar um ficcionista luso da segunda metade do século XIX e dos inícios dos Novecentos, Teixeira de Queirós, e as palavras com as quais ele sintetizou o seu pensamento acerca do passionalismo gótico supramencionado:

Os amores do gardingo de Tuletum com a filha do duque de Cantábria (...) representam o triunfo da poderosa natureza sobre as convenções importunas dos homens – a batina do sacerdote não pudera extinguir no coração do cavaleiro godo o amor, atração iniludível e criadora de tudo quanto vive (Queirós, 1910, p. 3).

Em tal âmbito, devemos rememorar o seguinte: *Eurico, o presbítero*, ao lado de *O monge de Cister*, integrou o *Monasticon*, título geral que o seu autor conferiu a um ciclo de romances históricos (que afinal ficou em díptico) sobre a insubmissão das paixões à disciplina eclesiástica, o que vimos como uma atitude gótica, ainda mais quando, no caso do *Eurico*, o literato português, ao fazer uso do velho tópico da veracidade da história ficcional, declarou que: “(...) o pensamento dela foi despertado pela narrativa de certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora pertenceu a um antigo mosteiro do Minho” (Herculano, 1963, p. 42-43).

Por outro lado, na construção diegética de *Eurico, o presbítero*, Alexandre Herculano, pela boca do narrador, tratou mesmo a história de vida do presbítero de Carteia como um texto de ficção no sentido

etimológico e barthesiano do termo (tecido), mais precisamente como uma novela na semântica medieval da palavra: *entrecho, enredo, narrativa trançada*, constituinte da novela de cavalaria, ou melhor dizendo aqui sobre o *Eurico*, um novelo constituído de vários fios da fantasia de uma população identificada com elementos do romance gótico:

Cada qual tecia então sua novela ajudado pelas crenças da superstição popular: artes criminosas, trato com o espírito mau, penitência de uma abominável vida passada, e, até, a loucura, tudo serviu sucessivamente para explicar o proceder misterioso do presbítero (Herculano, 1963, p. 54).

Também no romance *Eurico, o presbítero*, exatamente no capítulo XII, intitulado “O mosteiro”, um incidente histórico que Alexandre Herculano, encarando-o como heroico, reelaborou com vistas a destacar o sacrifício como exemplo de coragem, vimos a possibilidade de interpretar como uma representação gótica de um ritual sabático monstruoso, cerimônia infernal, com freiras entregando os seus corpos a uma escatológica volúpia do mal; imagem sádica que todo satânico gostaria de exhibir, não obstante tudo estar colocado sob a proteção da moralização. Falamos da cena em que uma velha abadessa matou as suas freiras, uma por uma, para que não fossem violentadas pelos árabes. O próprio romancista fez uma nota de rodapé informativa e nela comentou o episódio reconstituído:

O fato narrado neste capítulo é histórico. O lugar da cena e da época é que são inventados. Foram as monjas de Nossa Senhora do Vale, junto de Ecixa, que, em tempos posteriores, praticaram este feito heroico, para se esquivarem à sensualidade brutal dos árabes. Parece que o procedimento das freiras de Ecixa foi imitado em muitas outras partes (Herculano, 1963, p. 147).

Numa demonstração de discernimento em relação à sua criação literária, Alexandre Herculano, que, como vimos em palavras de Hernani Cidade, foi um escritor-pintor, na narrativa mítico-histórica “A abóboda”, das *Lendas e narrativas*, ao descrever “Era um destes dias antipáticos aos poetas ossiânico-regelo-nevoentos, que querem fazer-nos aceitar como coisa mui poética: *Esses gelos do norte, esses brilhantes/Caramelos dos topos das montanhas*” (Herculano, 1952, p. 159), nos deu, de forma espirituosa, a própria a tonalidade sombria da sua prosa poética em *Eurico, o presbítero*,

pois o tom de semelhante obra proveio de uma linha estético-verbal germânica, o *Sturm und Drang*, e anglo-saxônica, em particular, o Ossianismo e a produção de Edward Young, com as suas composições meditativas, geralmente passadas em cemitérios. E ambas as aludidas linhas lançaram algumas das sementes da literatura gótica.

O protagonista Eurico, tomado pela angústia, assistimos a se derramar em menções à noite e à morte, nítidas reminiscências de Edward Young e, sobretudo, do bardo e guerreiro gaélico Ossian, inventado por James Macpherson, em cujos *Fragments de poesia antiga* (1760), deparamos, num clima brumal, com uma Idade Média de aura misteriosa e sobrenatural. Sabendo que Alexandre Herculano, em *Eurico, o presbítero*, nos ofereceu a origem remota do vocábulo *monge*, isto é, “só e triste”, vejamos, portanto, trechos pertinentes da história do monge de Carteia:

Era, pois, numa destas noites como a que desceu do céu depois do desbarato dos hunos; era uma dessas noites em que a terra, envolta no seu manto de escuridade, se povoa de terrores incertos; em que o sussurro do pinhal é como um coro de finados, o despenho da torrente como um ameaçar de assassino, o grito da ave noturna como uma blasfêmia do que não crê em Deus. Nessa noite fria e úmida, arrastado por agonia íntima, vagava eu às horas mortas pelos alcantis escavados das ribas do mar, e enxergava ao longe o vulto negro das águas balouçando-se no abismo que o Senhor lhes deu para perpétua morada (Herculano, 1963, p. 62).

.....

Pela escuridão da noite, nos lugares ermos e às horas mortas do alto silêncio, a fantasia do homem é mais ardente e robusta. É então que ele dá movimento e vida aos penhascos, voz e entendimento às selvas que meneiam e gemem à mercê da brisa noturna (Herculano, 1963, p. 69).

.....

Eram as horas das trevas profundas. Sem saber como, achava-me no viso mais alto do Calpe: traspassava-me a medula dos ossos o vento frio da noite (...). Olhava fito ante mim, e os meus olhos rompiam a escuridão do horizonte, como se a luz do sol o iluminasse. (...) O mar cessou de agitar-se e rugir (...). Era horribilíssimo ver convertido em cadáver, de todo imóvel e mudo, o oceano; aquele oceano que mais de quarenta séculos nem um só dia deixou de revolver-se e bramir em torno dos continentes, como o tigre ao

redor de rês que já morta. (...).Tudo a meus pés era um plano uniforme, ermo, afogueado, como a atmosfera que pesava em cima dele: e, além, jazia o cadáver do mar (Herculano, 1963, p. 78- 79).

A partir de passagens como essas que extraímos de *Eurico, o presbítero*, a ensaísta Maria de Fátima Marinho, no seu belo artigo intitulado “O romance histórico de Alexandre Herculano”, elaborou a síntese infracitada, com referência ao estilo de vida gótico da personagem masculina central do romance histórico em questão:

O fascínio da noite está intimamente ligado ao da morte, que, como é do conhecimento geral, é um *leitmotiv* do Romantismo e um tema também obsessivo em Ossian ou em Young, conjugado com o tópico da beleza trágica da solidão, que é corroborado pelo do desterro, presente no exílio voluntário de Eurico em Carteia (Marinho, 1992, p. 114).

Nesse âmbito, em “De Shakespeare a Byron”, capítulo IV de *A mocidade de Herculano até a volta do exílio (1810-1832)*, estudo indispensável para o conhecimento da personalidade do Solitário de Vale dos Lobos na história do século XIX, Vitorino Nemésio ressaltou que:

(...) um poeta inglês houve, que, pelo seu sedutor desdobramento em realidade e mito, - Macpherson-Ossian -, feriu particularmente a atenção dos românticos portugueses. Herculano, num artigo do *Panorama*, “A torre maravilhosa”, diz que “o que só nos falta é um Tegner ou Macpherson, que as (lendas) ligue e enfeite com modernos adornos”; e, em “Os escoceses”, aflora o problema da ancianidade dos cantos ossianescos, dizendo que a música escocesa “dá uma ideia do canto com o qual podemos crer que Ossian e os bardos entoavam os seus poemas (...)”. Era (Ossian) ao mesmo tempo o narrador e a ficção; e esta duplicidade mal averiguada atraía. (...) Era um precursor de Walter Scott na revelação dos encantos das paragens do bardo escocês, - pois que, como diz Herculano em “O Minho romântico”, a Escócia, pelo montanhoso, “inspirou romancistas e poetas”. Três vezes o nosso escritor se deixará levar na onda ossianesca. Nas “Tristezas do desterro”: “Como surge e se esvai por entre as névoas/Vulto indeciso dos cantares de Ossian”. Em “Arras por foro de Espanha”, o nevoeiro sobre o Douro dá-lhe um ambiente “semelhante ao que rodeava os guerreiros de Ossian”. E em “O pároco de aldeia”: “como o som da harpa de Ossian, alongando-se e esmorecendo por entre a neblina das serras” (Nemésio, 1934, p. 103-104).

Na mencionada narrativa de atualidade “O pároco de aldeia”, ao dizer, por meio do narrador, o seguinte: “(...) história que, se eu contasse, havia de



fazer arrepiar o pelo aos leitores, mais do que as novelas de Ana Radcliffe” (Herculano, 1952, p. 373), o autor de *O monge de Cister* tratou, de um modo satírico-irônico, artisticamente como recurso formal, o *locus-horrendus* da narrativa gótica, da qual os seus próprios romances históricos, assim como os dos seus mestres europeus constatamos serem rebentos. Como notou Vitorino Nemésio, “o Cavaleiro Negro, por exemplo, e certa tintura terrível esparsa por todo o *Eurico* aludem bem a ela” (Nemésio, 1963, p. 16). Eis uma amostra:

Uma cena horrenda se passava entretanto, além das atalaias, no extenso sarçal que se estendia até o sopé das primeiras montanhas. Os soldados transfretanos tinham-se lançado pela encosta abaixo atrás dos fugitivos. Ao chegarem à planície, um dos três desconhecidos estava diante deles, esperando-os quedo no meio da estreita trilha por entre as urzes. A acha de armas goda e a cadeia que lha prendia ao braço reluziam unicamente naquele vulto, cujo saio e cavalo negros e cujo silêncio profundo faziam lembrar um desses espectros errantes alta noite pelos lugares desertos.

.....

Rodeado de quase vinte homens, o cavaleiro negro repetia apenas uma parte das gentilezas que praticara na fatal jornada de Críssus. A cada golpe da borda respondia um gemido de moribundo; depois, uma injúria ameaçadora dos que ficavam; depois, um rir de desprezo do cavaleiro, e, daí a pouco, um novo gemido de alma que se despedia da terra (Herculano, 1963, p. 180-181).

Na realidade, em “O pároco de aldeia”, conforme o citado Vitorino Nemésio sustentou: “A ironia torna-se o passaporte do escritor, habitualmente grave, para o soalheiro do adro, do moinho e das comadres” (Nemésio, 1969, p. 11). Inclusive, Alexandre Herculano, nessa narrativa, com a sua consciência técnico-novelística, chegou a fazer uma paródia do tom soturno, característico das histórias góticas e assumido por ele mesmo na prosa medievalista que praticou enquanto ficcionista e cientista histórico. Tal paródia verificamos na cena que se segue, mostrando a personagem Bernardina a se confessar aos pés do padre prior:

Se isto fosse uma história de polpa, cortesã e culta, viria neste ponto o *casus foederis* de eu tomar a postura trágica *a la moda*, carregando as sobancelhas e dizendo em tom soturno e lento: - “O que se passou entre o venerável ancião e a donzela ninguém o soube!-!-! Mistério!-!-! Acontecimento terrível e fatal!-!-! As lágrimas ardentes do

velho caíram sobre a cabeça da infeliz ajoelhada a seus pés, cujo futuro (não o dos pés, mas o da infeliz) era de maldição!-!-!” (Herculano, 1960, p. 314).

No mesmo “O pároco de aldeia”, a propósito da verossimilhança da narrativa, constatamos outra passagem digna de nota, ao correr do processo satírico-irônico concernente à literatura gótica, numa hipotética indagação apresentada pelo narrador como vinda da parte do leitor. Vejamos:

Disse já que tinha de fazer uma explicação ao leitor. Tenho; e é indispensável. Estou ouvindo um melenas arguir assim: - “Como soube a tia Jerónima que as peças do padre prior se haviam esgueirado, com tanta mágoa sua, só para dotar Bernardina? Como o souberam os noivos e Perpétua Rosa? Não se passou tudo particularmente entre o prior e o moleiro, ambos interessados no segredo do negócio, um por virtude, outro por avariza? Foi um duende que veio revelá-lo? Mas isso é fazer como Eugénio Sue, que, logo desde o princípio das suas novelas, arranja um homem humanamente impossível e, até, uma entidade imortal, para nos casos difíceis se desembrulhar das aperturas da situação. Isso é empalmar; isso não vale. Queremos saber por onde transpirou a generosa ação do velho pároco; mas por meios naturais. Não admitimos tergiversação, nem milagres (Herculano, 1960, p. 397).

Como vimos, o escritor-paradigma do folhetim, na linha *noir* do romance social, qual seja, Eugénio Sue, célebre autor de *Os mistérios de Paris* (1842-1843), também não escapou da veia humorística de Alexandre Herculano na narrativa “O pároco de aldeia”, cujo narrador, a julgar pelo fragmento acima transcrito, jogou (atacando) com um dos elementos característicos do gênero gótico – o *deus ex machina* -, ao qual ele recorreu na sua ficção histórica, como foi o caso de uma passagem oculta e salvadora no castelo de Guimarães, palco da maior parte das ações de *O Bobo*. Nesse, a personagem-título, o repentista ferino D. Bibas, comparado no romance ao “ciclope da *Odisseia*, na sala de armas ou de banquete” (Herculano, 1967, p. 260), dentro do binômio hugoniano do grotesco e do sublime, encaramos como uma revivescência do monstrengo Quasímodo, o famoso “corcunda de Notre Dame”. Por fim, cumpre-nos referir aquela que imaginamos ser a mais conhecida das narrativas góticas herculanianas, versando sobre a demonização da mulher, qual seja, “A dama pé de cabra”, conto repleto de:

(...) obscuridade, barulhos, vozes e sombras misteriosas, transfigurações tenebrosas e feitos imprevistos. Também revela a essência saudosista ancorada na tradição

nacional que pode ser verificada no subtítulo “Rimance de um jogral”, pois *rimance* é uma forma arcaica de romance, termo correspondente na literatura peninsular à balada europeia, curto poema épico cantado e transmitido pela tradição oral, habitualmente usado para contar histórias antigas e téticas (Sousa, 1979, p. 50).

Concluindo, lembramos que, em mais de uma ocasião, o intelectual Alexandre Herculano fez uma autorrepresentação satírico-irônica. E, sabendo que, no fundo, o reverso irônico de um texto, ou mais precisamente a paródia, sempre constituiu uma reverência às avessas, tal atitude jocosa do nosso autor encaramos como um expediente retórico-discursivo com vistas a justificar todas as facetas da sua criação literária, notadamente, a histórica, a de atualidade, a folhetinesca e a gótica.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

CALVINO, Ítalo (Org.). *O conto fantástico no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: DIFEL, 1963.

\_\_\_\_\_. *Lendas e narrativas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1960.

\_\_\_\_\_. *O bobo*. São Paulo: DIFEL, 1967.

MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico de Alexandre Herculano. In: *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. II série, Vol. IX, 1992.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

NEMÉSIO, Vitorino. *A mocidade de Herculano até a volta do exílio (1810-1832)*. Lisboa: Bertrand, 1934.

\_\_\_\_\_. Prefácio a *Eurico, o presbítero*. São Paulo: DIFEL, 1963.

\_\_\_\_\_. Prefácio a *O pároco de aldeia e O galego*. Amadora: Bertrand, 1969.

QUEIRÓS, Teixeira de. *Centenário de nascimento de Alexandre Herculano*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1910.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Análise estrutural do romance brasileiro*. São Paulo: Ática, 1990.

SILVA, Fernando Correia da. *Contos de Alexandre Herculano*. São Paulo: Cultrix, 1985.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves; DEZIDÉRIO, Felipe Hélio da Silva. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em “A dama pé de cabra”. In: *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, Vol. 4, n. 8, p. 67-84, 2012.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

VAN TIEGHEN, Philippe. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1969.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

## A RECONFIGURAÇÃO DOS DISCURSOS SOBRE A LITERATURA NO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

Constantino Luz de Medeiros\*

**RESUMO:** Em suas obras artísticas e ensaios críticos, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel contribuíram para a renovação da crítica, da história e da teoria de literatura no começo do XIX. Como consequência do que Friedrich Schlegel denominava como a “revolução literária necessária”, a atividade dogmática e normativa do Kunstrichter, o juiz de arte, cede espaço para o Kunstkritiker, o crítico de arte. Ao elevar a crítica literária a um novo patamar, o primeiro romantismo alemão reconfigura os discursos da teoria, da crítica e da história da literatura, concretizando o que críticos contemporâneos como Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy denominam de “Absoluto literário”. Este ensaio analisa e discute o papel dos irmãos Schlegel no processo de reconfiguração dos discursos sobre a literatura no primeiro romantismo alemão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Primeiro romantismo alemão; Friedrich Schlegel; August Wilhelm Schlegel; teoria literária; história da literatura.

**ABSTRACT:** In their artistic works and critical essays, the brothers Friedrich and August Wilhelm Schlegel contributed to the renovation of criticism, history and literary theory at the beginning of XIX century. In the aftermath of what Friedrich Schlegel called a “necessary literary revolution”, the dogmatic and normative critical activity of the Kunstrichter, the judge of art, gives place to the Kunstkritiker, the art critic. By raising literary criticism to a new level, the Early German Romanticism redesigns the discourses of theory, critic and history of literature and accomplishes what contemporary critics such as Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy call “The literary absolute”. This essay analyses and discusses the role of the brothers Schlegel in the process of reconfiguration of the discourses about literature in Early German Romanticism.

**KEY-WORDS:** Early German romanticism; Friedrich Schlegel; August Wilhelm Schlegel; literary theory; literary history.

---

\*Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Certamente nosso conhecimento histórico nunca será consumado, ele sempre tem de ser completado por meio da divinação.

August Wilhelm Schlegel.

## **Introdução**

Um dos principais integrantes do primeiro romantismo alemão, Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829), afirmava que “um crítico é um leitor que ruma, por isso, deveria ter mais de um estômago” (Schlegel, 1991, p. 23). A inusitada remissão ao ato de trabalhar com a matéria literária de forma profunda e reiterada caracteriza muitas das produções artísticas e ensaios crítico-literários dos românticos. Sua atitude em relação aos textos antigos, a importância que emprestavam ao estudo sistemático das obras em língua original, o rigor filológico e a atitude crítica mesmo sobre as obras de seu tempo aponta para o surgimento de uma nova época para os estudos literários. Pensadores como Friedrich e August Wilhelm Schlegel consideravam os fenômenos de literatura como o resultado estético de forças e aspectos intrínsecos e extrínsecos, e compreendiam muito claramente a inter-relação entre formas artísticas e épocas históricas, como mais tarde o fariam Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer ou mesmo Georg Lukács. O esforço realizado pelos jovens românticos para compreender as épocas e culturas mais distantes teve como consequência o estabelecimento de novos padrões para o trabalho com os textos literários, revigorando os âmbitos da teoria, da crítica e da história da literatura. A compreensão dos fenômenos de literatura em sua dimensão formal e em seu contexto histórico foi uma das contribuições mais importantes dos estudiosos do primeiro romantismo alemão para o surgimento de uma historiografia literária que se diferencia por seu caráter crítico, não sendo apenas a descrição e o mero catálogo de obras e autores.

A noção de que a crítica literária deve ser ao mesmo tempo uma forma de amplificação da voz autoral, e uma espécie de leitura privilegiada, indica a forma singular como os românticos concebiam a aproximação recíproca

entre criação, crítica e recepção. Embora não se teorizasse diretamente sobre o papel do leitor no processo literário, a visão crítico-literária de Schlegel remete ao que mais tarde Hans Robert Jauss descreveria como as três funções da atividade humana, ou seja, os momentos da técnica ou concretização do sentido, *poiesis*, condicionado pelo texto, o momento da atividade comunicativa, *katharsis*, e o momento da recepção, *aesthesis*, condicionado pelo destinatário (JAUSS, 1992, p. 17). Através de suas *Charakteristiken*, as caracterizações crítico-literárias, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel demonstraram que era possível fazer crítica de literatura sem viés dogmático, abarcando o espírito e a letra da obra. Ao demonstrar que uma das principais tarefas do crítico de literatura é delinear as características centrais da obra, apontando para a impressão, a tendência e o possível efeito que a mesma surtirá no leitor, Schlegel<sup>1</sup> inaugura, ainda que de forma incipiente, a preocupação da modernidade com a recepção.

Todos esses aspectos demonstram que o movimento primeiro-romântico contribui de forma decisiva para a reconfiguração dos discursos sobre a literatura. A partir dessa época, o historiador literário abandona a mera catalogação de obras e a disposição de dados biográficos sobre autores, como acontecia até então, e passa a atuar como um leitor em segunda potência, analisando, criticando e confrontando autores e obras, como atestam os diversos escritos e preleções sobre a história da literatura de Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, e Friedrich Bouterwek<sup>2</sup>. Esse fenômeno de renovação do discurso da história da literatura no *Zeitgeist* primeiro-romântico é parte de uma cadeia de revoluções que toma corpo nas últimas décadas do século XVIII, cuja expressão na literatura é denominada por Friedrich Schlegel como uma revolução estética. O pensador romântico asseverava que “as maiores tendências de sua época eram a Revolução francesa, a *Doutrina-da-ciência* de Fichte e o romance *Os anos de aprendizado de*

<sup>1</sup> Quando referido apenas pelo sobrenome “Schlegel” trata-se de Friedrich Schlegel.

<sup>2</sup> Um exemplo de história da literatura de cunho eminentemente crítico é a *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* (História da poesia e da eloquência portuguesa), escrita por Friedrich Bouterwek e datada de 1805. Essa obra de Friedrich Bouterwek é particularmente interessante para a história da literatura brasileira porque nela encontramos uma das primeiras referências a autor brasileiro, o poeta árcade mineiro Cláudio Manuel da Costa. Cf. BOUTERWEK, Friedrich. *Da Costa e “O Judeu”*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Na aurora da literatura brasileira. Olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação*. (1805-1885). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2017, p. 239-248.

*Wilhelm Meister*, de Goethe” (Schlegel, 1997, p. 83). Os três âmbitos indicados pelo fragmento de Schlegel demonstram a citada cadeia de revoluções, seja no campo do conhecimento, com os escritos revolucionários de Johann Gottlieb Fichte; na política, com o advento da Revolução Francesa, ou, no campo estritamente literário, com o romance de Johann Wolfgang Goethe, o qual inaugura um novo gênero, o romance de formação, *Bildungsroman*.

Assim como ocorrera no âmbito da filosofia e da política, para esses pensadores era necessário revolucionar os estudos de literatura. A alteração profunda nos discursos sobre a literatura de que tratam os românticos alemães só foi possível pelo abandono das regras dogmáticas e os preceitos normativos da poética clássica seguidos até então. Em um lento processo que atravessa praticamente todo o século XVIII, desde a preceptística afrancesada e racionalista de Johann Christoph Gottsched (1700-1766) até os escritos libertadores de Lessing, Herder, Kant, Moritz, Schiller e Goethe muito se passou até que as atividades de criação e de crítica literária se libertassem do julgo dogmático a que se submeteram por séculos. Compreendendo não apenas a atividade crítica, mas a própria criação enquanto atividade do espírito criativo, enquanto *poiesis*, esses pensadores enfatizam a necessidade de se abandonar as regras e preceitos clássicos da imitação da bela natureza. Ao mesmo tempo em que postulam a necessidade de se valorizar inclusive a representação do feio, os românticos introduzem aspectos insólitos, ambientes estranhos e fantasmagóricos, como nos romances de Friedrich Schlegel, de Novalis e nos contos noturnos de Tieck (assim como mais tarde em E. T. A. Hoffmann), nos quais o belo e o horripilante, o agradável e o grotesco se mesclam. A representação literária torna-se cada vez mais autônoma, passando inclusive a refletir sobre ela mesma, através do que ficou conhecido como a ironia romântica.

Entre os motivos que explicam a diferença entre a historiografia literária realizada pelos irmãos Schlegel e a maioria das obras de seu tempo está sua formação filológica. Apenas quando se leva em consideração a sólida formação obtida nas escolas filológicas de Friedrich August Wolff (1759-1824) e Christian Gottlob Heyne (1729-1812) é que se pode compreender a verdadeira dimensão do papel desses estudiosos na



fundamentação científica da historiografia literária. Um exemplo de concretização prática da aproximação entre teoria, crítica e história entre os românticos foram suas caracterizações, as denominadas *Charakteristiken*, espécie de resenhas ou ensaios crítico-literários que fizeram sobre os mais diversos temas, autores, obras e períodos da arte. Essas caracterizações realizam o que Hans Robert Jauss, muitos anos mais tarde, descreve como a junção entre o estudo da sucessão de sistemas estético-formais e de sua relação com o processo geral da história (Jauss, 1994, p. 20). Este ensaio analisa e discute o papel dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel no processo de reconfiguração dos discursos sobre a literatura, a partir de suas concepções teóricas sobre a atividade do crítico e historiador de literatura na aproximação recíproca entre autor, crítico obra e leitor.

### **O surgimento da história literária moderna**

Através de novas formas de leitura dos fenômenos literários, as quais buscavam compreender cada obra, autor ou período literário de acordo com os aspectos extrínsecos e intrínsecos, pensadores como Friedrich Schlegel e August Wilhelm Schlegel destoavam, em suas reflexões literárias, das histórias de literatura realizadas até então. A maioria dessas obras não ia além da catalogação e junção de pequenos trechos de obras, as quais iam acompanhadas de algum elemento biográfico ou dado pitoresco sobre o autor. Em seus *Fragments sobre poesia e literatura (1797-1803)*, Schlegel trata a aproximação entre história, teoria e crítica de literatura como uma filosofia da filologia de cunho estético e histórico, cuja principal atividade é conhecer a diferença fundamental entre as épocas e obras, descrever a singularidade dos fenômenos e realizar, no âmbito dos estudos de literatura, aquilo que Johann Joachim Winckelmann conseguira para as artes visuais, ou seja, estabelecer as antinomias entre os antigos e os modernos. Schlegel contempla Winckelmann como aquele que fora capaz de compreender as épocas da arte e aproximar teoria, crítica e história:

A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem histórica, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. Meu mestre. Ele viu a diferença imensurável, a natureza toda própria da Antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores (Schlegel, 2016, p. 9)

O conhecimento histórico das esculturas gregas e da arte antiga em geral, o qual fundamenta os estudos e escritos de Winckelmann, não o impede de estabelecer preceitos muito rígidos para a arte dos modernos. Para esse pensador, se os artistas de seu tempo, isto é, o início da segunda metade do século XVIII, quisessem alcançar o mesmo grau de perfeição e beleza dos antigos então deveriam necessariamente imitá-los. Desse modo, a participação de Winckelmann na *Querelle des anciens et des modernes* em solo alemão - a contenda para estabelecer a quem caberia a prerrogativa de qualidade e excelência, iniciada ainda no século XVII com Charles Perrault - dá-se como defesa apaixonada dos antigos. Winckelmann toma partido claramente pelos antigos, não valorizando ou mesmo desprezando as obras dos modernos. O dogmatismo do estudioso das esculturas gregas será corrigido pelos românticos, para quem o todo da arte a que se referia Winckelmann constituía apenas uma metade de sua história. August Wilhelm aponta essa incompletude em sua *Doutrina da Arte*, publicada nos primeiros anos de 1800 como resultado de preleções e estudos sobre história da literatura:

É uma grande descoberta para a história da arte o fato de que o que se considerou até agora como a esfera inteira da arte (uma vez que se concedeu autoridade ilimitada aos antigos) é apenas uma única metade. A própria Antiguidade clássica pode, desse modo, ser muito mais bem compreendida do que unicamente a partir de si mesma [...] assim, podemos pensar a poesia antiga como sendo um polo de uma linha magnética, a romântica como o outro e o historiador e teórico, a fim de considerar ambos corretamente, deveria se manter, na medida do possível, no ponto de indiferenciação (Schlegel, 2014, p. 37).

Na verdade, Lessing já demonstrara nos anos de 1770, em sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, que a visão de Winckelmann sobre a arte grega continha certo grau de idealismo, o qual era baseado em sua compreensão *sui generis* da representação das emoções na

escultura e na moral estoica<sup>3</sup>. A compreensão romântica sobre a antinomia entre os antigos e modernos, ou seja, entre as obras da Antiguidade clássica e a de seu tempo difere daquela de Winckelmann porque esses pensadores não sobrevalorizam a obra dos gregos, mas distinguem as diferenças entre essas épocas e destacam os valores de cada uma. Isso somente foi possível graças a consciência histórica das épocas da arte que se torna cada vez mais intensa a partir das publicações de Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1821), os quais foram alguns dos responsáveis pela valorização da singularidade das artes e épocas históricas no ambiente intelectual alemão da segunda metade do século XVIII. Esses aspectos aliados à formação dos irmãos Schlegel contribuem para que seus escritos sobre história da literatura se diferenciem de outros textos da mesma época e daquilo que vinha sendo produzido até então.

A maioria dessas obras pode ser descrita como mera compilação, catalogação de material, junção de trechos com algum comentário biográfico, mas sem um viés crítico autônomo e moderno que as norteie, ou seja, sem aquilo que para Roberto Acízelo configura uma história da literatura:

A rigor, porém, obras pré-oitocentistas, não obstante a circunstância de algumas delas exibirem nos próprios títulos credencial de pertencimento àquela vertente moderna dos estudos literários – os principais exemplos são *Storia della letteratura italiana* (Girolamo Tiraboschi, 1722-1782), *Histoire littéraire de la France* (beneditinos da congregação de St. Maur, 1733-1763) e *Historia literaria de España* (Rafael Rodríguez Mohedano e Pedro Rodríguez Mohedano), consistem antes em compilações e reunião de material erudito, já que são desprovidas dos elementos que configuram a história da literatura propriamente dita, os quais assim se podem caracterizar: integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc. (Acízelo, 2006, p. 91).

As concepções artístico-literárias dos românticos de Iena levantam uma série de questões. Em primeiro lugar, o que torna sua teorização literária exatamente moderna? Em que sentido eles inauguram a modernidade

---

<sup>3</sup> “O sinal distintivo universal principal das obras-primas gregas na pintura e na escultura o senhor Winckelmann localiza numa nobre simplicidade e numa grandeza quieta tanto no posicionamento quanto na expressão” (Lessing, 2011, p. 85).

literária? Como compreender esse tipo de literatura que surge com o movimento romântico no final do século XVIII e começo do XIX? Um movimento literário que, de acordo com Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “não é apenas literatura, (são eles que inventam o conceito), nem tão pouco mera teoria da literatura (antiga e moderna), mas a própria teoria enquanto literatura, ou, o que é o mesmo, a literatura produzindo-se e produzindo sua própria teoria” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012, p. 35). A resposta a essas questões sobre a singularidade do movimento primeiro-romântico e de suas conquistas para a arte literária moderna advém de um conjunto de características as quais contribuíram para a formação desses estudiosos, e que será parte integrante de uma nova forma de tratamento, leitura e compreensão de textos literários. Em primeiro lugar, a formação rígida e minuciosa na escola de filologia de Friedrich August Wolf (1759-1824), considerado um dos fundadores da moderna filologia, e conhecido pela famosa *Questão homérica*.

Outro aspecto é a herança e a consciência histórica advinda dos escritos de Winckelmann, Herder, Lessing, Schiller. A influência de Karl Philipp Moritz (1756-1793) e das *Críticas* de Immanuel Kant, bem como o estudo sistemático da filosofia do Idealismo alemão complementam a visão dos românticos. Essa arte autônoma, autorreflexiva e filosófica que surge com o movimento de Iena aproxima e mescla em suas determinações filosofia e poesia, crítica e criação literária. Enquanto possibilidade de formação sensível do homem, a *Bildung* artística romântica evoca a concretização da ideia de atividade do erudito em prol do desenvolvimento de sua comunidade advinda dos escritos de Fichte. Cada um desses aspectos contribuiu para que o modo como os Schlegel compreendiam a história pudesse se diferenciar do que era feito até então. A formação filológica possibilita aos românticos observar cada período, cultura, obra ou conjunto de obras de acordo com suas especificidades linguísticas, literárias e estilísticas, respeitando a singularidade de cada fenômeno em seu tempo e espaço geográfico. Aqui se coloca igualmente a questão da importância da leitura em língua original como fonte de conhecimento de detalhes impossíveis de se perceber a partir de traduções. Friedrich Schlegel aprende

até mesmo o persa e o sânscrito quando permanece em Paris, entre os anos de 1802 e 1804. Entre os muitos exemplos desse tipo de leitura filológica de autores antigos encontra-se o texto de Friedrich Schlegel sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio, chamado *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*, publicado em 1800, no qual o romântico descreve detalhes sobre o estilo da escrita e mesmo sobre os dialetos italianos, compondo um quadro detalhado de fatores filológicos que contribuem para uma leitura mais apurada do autor do Decamerão<sup>4</sup>.

### **A consciência histórica nos discursos da teoria, da crítica e da história da literatura**

O segundo aspecto na formação dos irmãos Schlegel que contribui para esse novo modo de compreensão da literatura é a herança e a consciência histórica que os românticos herdaram de pensadores como Johann Joachim Winckelmann, Johann Gottfried Herder e Gotthold Ephraim Lessing. A partir das descobertas de Winckelmann sobre a Antiguidade grega e sua diferenciação entre a arte dos antigos e a os modernos; do estabelecimento das principais diferenças entre as artes verbais e visuais realizado por Lessing - considerado um dos pais fundadores dos estudos dos **media** modernos - e da determinação da singularidade histórica dos povos e culturas feita por Herder, novos padrões de leitura e compreensão dos fenômenos culturais tomam corpo. Isso explica alguns dos fatores essenciais para o surgimento de uma nova história da literatura. Um exemplo desse tipo de leitura, o qual se assemelha até mesmo às leituras filológico-históricas de Erich Auerbach, encontra-se em um pequeno texto de Friedrich Schlegel escrito em 1800, chamado “Sobre o valor estético da comédia grega”<sup>5</sup>. Nesse breve ensaio, o romântico discorre sobre detalhes dos dialetos dórios, jônios e áticos, sobre a composição e a estrutura da comédia de Aristófanes, mas, igualmente, compõe um quadro muito específico sobre as

---

<sup>4</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. Tradução e estudo preliminar de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Humanitas-USP, 2015.

<sup>5</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Sobre o valor estético da comédia grega. *Em Tese*. Belo Horizonte. N.22. Vol. 2. Maio-Agosto, 2016, p. 126-133. Tradução de Constantino Luz de Medeiros.

razões que fazem com que a forma artística seja diversa no tempo e no espaço. Nesse sentido, Schlegel sustenta que a forma épica só poderia ter ocorrido no tempo em que ocorreu porque ali tudo confluía para a totalidade, o sentimento do homem, a constituição do Estado, e a própria matéria mitológica que se colocava ao poeta; a comédia aristofânica, ao contrário, realiza-se em uma época de corrupção dos costumes na *Polis* grega, de desintegração da Cidade-Estado e, portanto, sua forma já não pode mais exteriorizar a mesma grandeza, a mesma completude e integralidade do homem com o universo:

Tal liberdade ilimitada era desfrutada em Atenas. Já em sua origem religiosa, a musa cômica educava e formava para a liberdade, sendo o poeta e seu coro indivíduos sagrados. O deus da alegria falava por intermédio deles, e sob a proteção desse deus eles eram invioláveis. Mas, logo essa instituição religiosa transformou-se em instituição política, da festa fez-se um acontecimento público, e da inviolabilidade do sacerdote a representação simbólica da liberdade civil (Schlegel, 2016b, p. 127).

A leitura histórico-filológico-filosófica de Schlegel contempla a relação entre formas literárias e épocas históricas de um modo que se aproxima bastante daquele utilizado mais tarde por Lukács. Assim como Schlegel contemplava a comédia aristofânica como arte de um tempo vazio e o romance como a mescla de todos os gêneros e formas literárias, o crítico húngaro compreendia o romance como “epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2007, p. 55). Já a influência de Goethe e Schiller se dá principalmente após a determinação da antinomia entre o clássico e o romântico, a qual, segundo o próprio Goethe afirma em suas conversas com seu secretário particular Johann Peter Eckermann, havia sido estabelecida por ele e Schiller, mas tornada mundialmente famosa em razão dos escritos e preleções dos irmãos Schlegel (Eckermann, 2016, p. 392). Um dos responsáveis por tornar essa antinomia mundialmente famosa, August Wilhelm, viajara por mais de dez anos com a famosa baronesa Germaine de Stäel (1766-1817) divulgando as ideias românticas. Grande parte dos estudos arrojados dos românticos de Iena advém do

estabelecimento da antinomia entre o espírito antigo e o moderno. Em sua *Doutrina da Arte*, escrito que advém das preleções realizadas em Berlim nos anos entre 1802 e 1804, August Wilhelm demonstra que essa nova forma de se ler a história da literatura não pode ser realizada de outra maneira que não aproximando teoria, crítica e história da literatura. Esses três âmbitos ou discursos sobre a literatura se complementam e se interpenetram, segundo August Wilhelm:

Aqui já se manifesta mais nitidamente como a história e a teoria, justamente por serem de natureza diferente e se moverem em direções opostas, aspiram por se encontrarem e a transitarem de uma para a outra. A teoria comprova o que deve acontecer, ela parte da mais universal e suprema exigência e a partir desse estágio se dirige cada vez mais ao particular, sem poder alcançar inteiramente o individual. A história é conduzida de um fenômeno individual a outro, mas a suprema universalidade e o mais elevado sempre estão presentes de modo invisível: apenas no todo ela chegaria ao fenômeno completo. Assim como a filosofia é uma história da humanidade interior, a história é uma filosofia do gênero humano inteiro. É a mesma evolução do espírito humano que o filósofo procura conceitualizar em sua ação mais originária como unificada e indivisível e estabelecer suas leis e que o historiador representa como dependente de condições temporais e realizada em um progresso infinito (Schlegel, 2014, p. 31)

A visão de August Wilhelm sobre a aproximação ou inter-relação entre teoria, crítica e história da literatura antecipa muitas das preocupações de críticos modernos, os quais ainda discutem a precedência da sincronia sobre a diacronia nos estudos literários, ora refutando a importância da história da literatura, e ora enfatizando seu caráter metafísico. Os românticos alemães jamais postularam ou imputaram qualquer *telos* divino ao estudo das obras em seu tempo histórico, assim como suas histórias da literatura não tinham como finalidade o estabelecimento de qualquer metafísica, como afirmam equivocadamente alguns críticos contemporâneos. O que pensadores como August e Friedrich Schlegel acreditavam era que toda obra de arte deve ser conhecida também por sua filiação à tradição literária, e que todo poema, romance, conto, drama, como todo homem, carrega em si sua história. A partir da época romântica, os estudos de literatura são imbuídos desse caráter histórico, mas fazer história da literatura não seria apenas compor catálogos pitorescos, e sim realizar um estudo sistemático, linguístico,

filológico, estilístico, acompanhado de reflexões teóricas para as quais era necessário também o olhar apurado do crítico de literatura. A influência dos escritos de Herder tem como consequência o estabelecimento de uma história da literatura que percebe a singularidade de cada povo e época. Em sua *Ciência da Literatura Europeia*, Friedrich Schlegel descreve a importância da literatura para a formação do homem. Sua compreensão da junção entre teoria e história da literatura aproxima-se daquela exposta por seu irmão August Wilhelm. Para os irmãos Schlegel, a história da literatura deve ser o instrumento de discussão sobre a cultura e a exteriorização literária dos mais diversos fenômenos, no espaço e no tempo:

O método histórico pode conter também o método filosófico, pois, a exposição histórica não será prejudicada quando o que foi exposto historicamente sobre as principais épocas for discutido filosoficamente, já que todo acontecimento notável tem como consequência uma reflexão filosófica. Soma-se a isso o fato de que a exposição histórica da literatura além de ser mais diversificada, universal e inteligível, não é apenas um instrumento de estudo, mas uma parte integrante da própria história. Enquanto história crítica e característica de todos os documentos do espírito humano ela [a exposição histórica da literatura] é parte integrante da história [...] Ela nos mostra o espírito da humanidade de todos os tempos e nações, o resultado de sua atuação, assim como suas ideias e inclinações. Através do conhecimento da literatura de um povo conhecemos seu espírito, sua atitude política, seu modo de pensar, e o nível de sua formação, ou seja, conhecemos a verdadeira essência de seu ser, conseguindo, assim, obter uma caracterização que procuraríamos em vão em outra parte (Schlegel, 1958, p. 12)

Ao afirmar que o espírito poético e o espírito filosófico de uma época encontram-se em relação recíproca, Schlegel quer dizer que o conteúdo e a forma da literatura estão aproximados. Desde suas obras sobre a Antiguidade clássica, escritas em Dresden entre os anos de 1794 e 1796, o crítico já trabalhava com a relação entre a sociedade, os costumes, as condições econômicas e políticas e a exposição ou representação artística. É por essa razão que ao investigar a comédia de Aristófanes o estudioso demonstra que aquele tipo de arte faz parte de um tempo em que a sociedade já se encontrava bem mais desenvolvida (e corrompida) do que na época das narrativas épicas. Essa história da literatura que leva em consideração os aspectos intrínsecos e extrínsecos é ousada para seu tempo. Os irmãos Schlegel tinham consciência de que realizavam algo renovador no



âmbito dos estudos de literatura. Em sua *Doutrina da Arte*, ao mesmo tempo em que aponta os problemas que se colocam nos estudos diacrônicos, August Wilhelm indica a dificuldade que se impõe a todo aquele que pretende lidar de modo autêntico com a história da arte. Como seu irmão Friedrich, o qual considerava “o historiador um profeta voltado para o passado” (Schlegel, 1997, p. 58), August Wilhelm afirma que muitas vezes é necessário estabelecer por conta própria os interstícios ou vazios que se colocam ao estudioso de história da literatura, realizando um verdadeiro ato de divinação histórica:

Lidar de modo autêntico com a história da arte é, em geral, uma tarefa muito difícil. Em primeiro lugar por causa das enormes lacunas insubstituíveis na tão importante história da Antiguidade. Muitas vezes, por falta de informações mais detalhadas, temos de divinizar [*divinieren*] o espírito de certa época a partir de um poema que nos restou como único monumento da mesma, mas que, contudo, somente pode ser ele mesmo julgado depois de nos situarmos no ponto de vista da época. Porque o gênio age em parte de modo inconsciente, mesmo as manifestações mais expressas do autor de uma obra podem nos enganar sobre o propósito e significado da mesma [...] por fim, a representação histórica é difícil porque concerne a obras da mais alta representação [*Darstellung*]. A perfeita história da arte contemplativa [*anschaulich*] seria, portanto, mesmo em forma prosaica, uma poesia na segunda potência e o desdobramento das artes se deixaria talvez expor mais profundamente em um grande poema (Schlegel, 2014, p. 35).

### **A ironia romântica e o discurso sobre a literatura inserido na própria literatura**

A aproximação entre crítica e criação nos discursos sobre literatura do primeiro romantismo alemão é parte integrante de um conjunto de inovações no âmbito da crítica literária e da representação artística da realidade. A partir da última década do século XVIII, surgem escritos que problematizam, desconstroem e até mesmo rejeitam a mimesis nos moldes até então realizados, como no caso das obras de Friedrich Richter (1763-1825), também conhecido pelo pseudônimo de Jean Paul. Friedrich Schlegel chega mesmo a saudar os romances de Jean Paul como o alvorecer de uma nova época para a arte literária. Em *Conversa sobre a poesia*, o crítico aponta para o caráter metarreflexivo dos romances de Richter, afirmando que

seriam “uma mistura de todo chiste doentio e que suas obras seriam os únicos produtos românticos da época” (Schlegel, 2016, p. 528).

Como em outros âmbitos dos estudos de literatura sobre os quais teorizam, os irmãos Schlegel são revolucionários nos campos da teoria e da história da literatura, principalmente por propor que o gênero do romance deve ser ele mesmo uma forma de reflexão sobre a obra de arte. Na verdade, eles concretizaram essa ideia em diversas obras romanescas, como *Conversa sobre a poesia* e *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, ou mesmo nos contos e obras dramatúrgicas de Ludwig Tieck, o introdutor, em solo alemão, do que ficaria conhecido como *Nachtstück*, contos ou peças noturnas. Naturalmente, antes dos românticos encontramos outros discursos sobre a literatura inseridos na própria literatura, cujo caso mais conhecido é o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Todavia, através de seu conceito de ironia romântica, os jovens de Iena se notabilizam por construir um discurso inteiramente novo sobre a literatura. Ainda assim, o maravilhoso exemplo das astúcias do narrador cervantino, problematizando a representação, a autoria, a tradução e mesmo a posição do leitor coloca-se como fundamental para a compreensão do que é a ironia romântica, não em termos filosóficos, mas no âmbito da literatura.

Em termos filosóficos, a ironia romântica partilha do mesmo grau de complexidade que a dialética hegeliana no que concerne os paradoxos da modernidade. Hegel foi extremamente crítico ao conceito de ironia romântica de Schlegel. Mas, em suas *Vorlesungen über die Ästhetik*, as preleções sobre estética (publicadas em português com o título de *Curso de Estética*) o filósofo utiliza categorias da ironia romântica para definir o princípio de subjetividade intrínseca da arte romântica. Os movimentos de autodistanciamento (*Selbstentfernung*), autoelevação (*Selbsterhebung*) e autodestruição (*Selbstvernichtung*) propostos pela ironia romântica de Friedrich Schlegel, surgem como “a elevação do espírito para si mesmo [...] que adquire o sentimento e consciência da sua união consigo mesmo, e é ela o princípio fundamental da arte romântica” (Hegel, 2009, p. 270). No âmbito estritamente literário, a ironia romântica é um poderoso instrumento ou modo de operação do narrador em suas diversas artimanhas narrativas, e

pode ser encontrada nos mais diversos autores. Influenciando o conto noturno alemão, encontraremos em Ludwig Tieck e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann diversas instâncias divertidas e controversas inseridas nas próprias obras, como no caso do *Homem de Areia*, no qual Hoffmann discute se deveria começar sua narrativa *in media res* ou *ab ovos*, ou mesmo em contos de Tieck que discutem os mais diversos aspectos literários e históricos. A partir da época romântica parece ser natural que a literatura contenha sua própria teoria, que a exteriorização artístico-literária seja complementada pela reflexão filosófica e metacrítica. Ao discorrer sobre o conceito moderno de literatura, como outros críticos, Luiz Costa Lima reconhece a precedência de Friedrich Schlegel na criação do que se concebe por literatura na modernidade, apontando para o lugar que as coleções de fragmentos do jovem romântico:

É bem conhecida a diferença que separa a concepção de belas-letas na poetologia humanista, propagada a partir do Renascimento, e a vigência moderna do termo “literatura”, que se inicia com as duas séries de fragmentos, os *Kritische Fragmente* (KF), também chamados de *Lyceums-Fragmente*, 1797, e os *Athenäum-Fragmente* (KA), 1798, do então jovem e revolucionário Friedrich Schlegel. Na primeira, poesia era o termo específico, e literatura o termo genérico, que abrangia a imensa área a que se estendia o uso da retórica (Costa Lima, 2006, p. 321).

Assim, perdem espaço as antigas concepções de eloquência, retórica, ou ainda belas-artes, para se designar aquilo que a partir do século XVIII será denominado de literatura. O caráter arrojado apontado por Costa Lima revela que, para os românticos, a história da literatura permanece incompleta sem o conhecimento dos aspectos culturais, sociais e econômicos de uma época. Do mesmo modo, a exposição histórica não pode prescindir do conhecimento aprofundado da alma do povo, aquilo que Giambattista Vico (1668-1744) denominava como a busca por “compreender a mente dos antepassados” em sua *Ciência Nova* (Vico, 2005, p. 511). Do mesmo modo, para os irmãos Schlegel conhecer história era perscrutar mundos desconhecidos e complementar as lacunas, inclusive de sua literatura, já que, como indica Friedrich Schlegel em sua *Ciência da Literatura Europeia*, “o espírito poético e o sentido filosófico de uma época se encontram em relação recíproca” (Schlegel, 1958, p. 14).

## Conclusão

Além da escrita de fragmentos como exteriorização literária moderna e da concretização da teoria na própria literatura, os românticos concretizaram uma forma completamente nova para sua época através do romance. É nessa forma literária que se propõem a realizar uma leitura das épocas da literatura, dialogando com a tradição e problematizando os mais diversos temas e questões. Através de um romance dialógico como *Conversa sobre a poesia*, publicado em 1800, Schlegel busca concretizar essa nova forma de leitura dos fenômenos de literatura, de um modo dialético, no espírito dos diálogos platônicos. O ato de contemplar em conjunto, de maneira harmonia e dialética a cultura é denominado pelos românticos de *simpoetizar e sinfilosofar*, colocando em marcha a antiga acepção do termo teoria: uma contemplação desinteressada sobre algo. Como foi dito, esse *theorein* moderno realizado pelos românticos é saudado por estudiosos como Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy como um verdadeiro “absoluto literário”. Na opinião dos estudiosos franceses, o espírito moderno e inovador que surge com os escritos dos irmãos Schlegel encontra-se sobretudo por ser não apenas uma teoria da literatura, mas a literatura que porta em si mesmo a teoria (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012, p. 32). Essa junção de teoria, crítica e história que se ocupa até mesmo em fundar uma nova sociedade é algo inusitado na obra dos românticos. Schlegel afirma mesmo que se pudesse escreveria um romance que fosse ele mesmo uma teoria do romance:

Se tais exemplos viessem à luz, eu criaria coragem para compor uma *teoria do romance* que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma intuição espiritual do objeto, com o ânimo completamente tranquilo e sereno, como convém para contemplar, com festiva alegria, o jogo significativo das imagens divinas. Tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance, que restituísse fantasticamente cada tonalidade eterna da fantasia, emaranhando cada vez mais o mundo da cavalaria. Ali os seres antigos viveriam sob novas figuras; ali, a sombra sagrada de Dante se reergueria de seu mundo subterrâneo, Laura passearia celestialmente diante de nós,

Shakespeare e Cervantes entabulariam conversas íntimas, e Sancho poderia novamente gracejar com Dom Quixote (Schlegel, 2016, p. 538)

A descrição poética de Schlegel ressoa a busca ou ânsia desses jovens por arte, vida, essência e harmonia, que os românticos denominavam de *Sehnsucht nach dem Unendlichen*, ânsia de infinito. Uma ânsia que não deve, todavia, ser confundida com qualquer pretensão a totalidades metafísicas. Assim como outros depois deles, os românticos tinham plena consciência da impossibilidade de qualquer ilusão de totalidade, na vida ou na arte. A própria escolha do fragmento e a concretização de suas teorias literárias na forma de romances - intencionalmente sem linearidade ou causalidade narrativa - já demonstra como sentiam e antecipavam a modernidade em suas criações artísticas. É deles a primeira grande revolução estética contra o mundo dos filisteus, como então chamavam o finalismo burguês. Presente em suas obras romanescas, ensaios crítico-literários, fragmentos, cartas e nas conversas mais diversas, esse infinito romântico aponta não para um *telos* metafísico, mas para a situação paradoxal em que nos encontramos na modernidade. Envoltos pela grandeza de suas manifestações poéticas, existenciais, filosóficas e crítico-literárias, pensadores como Friedrich Schlegel, August Wilhelm, Ludwig Tieck, Carolina Schlegel, Dorothea Veit, Schelling, Fichte, Novalis, Hölderlin são personagens de uma fábula moderna, na qual ainda estamos imersos e da qual dificilmente conseguiremos nos libertar. A renovação dos estudos de literatura inaugurada pelo primeiro romantismo alemão aproxima os discursos da história, da crítica e da teoria da literatura e insere-se no âmbito da denominada revolução estética romântica. Uma revolução filosófica, artística e existencial que abre caminho para a modernidade em toda a sua complexidade e paradoxos.

## REFERÊNCIAS

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ECKERMAN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética. O Belo na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones, 1992.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absolute literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia Gonzales y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadência Editora, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da Arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. *Wissenschaft der Europäischen Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. XI. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958.

\_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. Tradução e estudo preliminar de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Humanitas-USP, 2015.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016a.

\_\_\_\_\_. Sobre o valor estético da comédia grega. *Em Tese*. Belo Horizonte. N.22. Vol. 2. Maio - Agosto, 2016b, p. 126-133. Tradução de Constantino Luz de Medeiros.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários. Objetos, Disciplinas, Instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Na aurora da literatura brasileira. Olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação. (1805-1885)*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2017.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.