

**Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Doutorado em Teoria da Literatura**

**A RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL
DURANTE O SÉCULO XIX**

Eduardo Melo França

**Recife
2013**

Eduardo Melo França

**A RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL
DURANTE O SÉCULO XIX**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para a obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira

Recife
2013

EDUARDO MELO FRANÇA

A Recepção da Literatura Brasileira em Portugal Durante o Século XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 21/2/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
LETRAS - UFC

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior
TEORIA DA ARTE - UFPE

Recife – PE
2013

Para os meus pais, sem os quais eu não teria chegado até aqui.

Para Rafa, que dá forma ao amanhã.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira. Amigo e professor, que desde o mestrado tem mostrado acreditar no meu trabalho. Com bom humor, dedicação e principalmente paciência, sempre me atendeu afetosamente. Obrigado pelos livros dados e emprestados, pelas conversas, orientações e carinho. Hoje, olhando para os meus primeiros passos na pós-graduação, tenho consciência de que essa trajetória não teria sido tão rica e alegre sem a sua companhia. Ter tido um orientador que mostrou acreditar nas minhas capacidades acadêmicas e intelectuais foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Ao fim de seis anos de intensa convivência tenho a convicção de que todos mereciam um orientador com o professor Anco. Muito obrigado pela orientação e pela amizade.

À Prof. Dra. Maria Aparecida Ribeiro, minha co-orientadora em Coimbra, pela presteza e simpatia com a qual sempre atendeu aos meus e-mails, solicitações e dúvidas. Sem a sua atenção e entusiasmo minha estadia em Coimbra não teria sido tão proveitosa e tranquila como de fato o foi.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante minhas pesquisas no Brasil e em Portugal.

Ao Prof. Me. Fernando da Mota Lima, meu primeiro orientador, ainda na graduação, que pacientemente soube me ensinar a estudar. Fernando, hoje meu amigo, permanece e permanecerá sempre como exemplo de delicadeza e honestidade intelectual.

Aos meus amigos da vida, Ricardo Cícero, Lana, Cintia, Turla, Érico, Cibele, Tom, Elis, Arthur, Simone, Jorge Rodrigo e Buhr.

Aos amigos de pós-graduação, com os quais, desde o mestrado, aprendi e me diverti, discutindo sobre tudo e todos, reformulando e corrigindo todas as teorias do mundo, Eduardo Cesar Maia, Artur Ataíde, Cristiano Aguiar e Raul Ferreira.

Aos meus irmãos, Ciana e Pinho.

À Zezé, ora mãe ora irmã.

À Rafa, amor da minha vida, que conheci na primeira semana de aula da graduação, e de quem não me imagino longe. Tudo o que eu possa dizer é pouco para agradecer o carinho, os beijos, a paciência e o bom humor que tem injetado na minha vida. Primeiro namorada, agora esposa, sempre aguentou com um sorriso no rosto a chateação que é ter um namorado com pretensões intelectuais e que insistentemente, ao longo dos anos, tentou chegar a um humor machadiano. Obrigado por ter suportado as horas de estudo, a viagem, o cansaço que não poucas vezes se refletiu em mau-humor e a ansiedade diante dos processos seletivos. Obrigado por ser companheira. Amo você.

E principalmente aqueles sem os quais nada, absolutamente nada disso seria possível: Edmir e Angela França, meus amados pais. Obrigado pelos melhores colégios, pelo curso de línguas, pelas aulas de música, pelo conforto da casa e tudo mais que me deram. Obrigado, fundamentalmente, por me fazerem acreditar que têm orgulho de mim e pelo amor que sempre souberam demonstrar. Por favor, aceitem esse meu doutoramento como retribuição de todo investimento material e emocional que fizeram em mim. De uma forma ou de outra, sem o disco de Amadeus ou as primeiras explicações sobre Freud, nada disso teria acontecido. Obrigado por terem me ensinado o valor do estudo e por terem sempre me dado muito mais do que eu precisei sem nunca pedir nada em troca. Amo vocês.

“O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Machado de Assis).

“Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional.

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (Machado de Assis).

“Antes de ter existência histórica própria, começamos por ser uma ideia europeia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias europeias” (Octávio Paz).

RESUMO

Acreditando que toda tentativa de autonomia é necessariamente um processo relacional, que envolve pelo menos dois *corpora* ou entidades, uma que a pleiteia e outra que supostamente a legitima, é que decidimos estudar a recepção crítica da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX. Pesquisando entre os periódicos especializados, antologias e estudos desse período, mapeamos o que foi escrito pela crítica portuguesa acerca da qualidade e do projeto de autonomia da literatura brasileira. Não foi nosso objetivo averiguar ou problematizar a popularidade dos poetas brasileiros em Portugal, mas mapear a recepção crítica e especializada que sobre eles foi produzida. Além dos textos críticos, somamos a esse painel as publicações brasileiras nos principais periódicos portugueses especializados em literatura e cultura. Entre os autores que dedicaram atenção às letras brasileiras, destacamos os textos de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas e Teófilo Braga. Além desses, uma série de outros autores, que hoje ocupam lugar de menor destaque na história da crítica portuguesa, também voltaram os olhos para o que era escrito no Brasil: José da Gama e Castro, Francisco Freire de Carvalho, Luís Felipe Leite, Joaquim da Costa Cascaes, Luciano Cordeiro, F. A., Guiomar Torrezão e Sousa Viterbo. Ao fim da investigação, concluímos que tanto os principais autores brasileiros quanto aqueles de que hoje dificilmente nos lembramos receberam alguma atenção da crítica portuguesa, ainda que em alguns momentos de forma mais ou menos elaborada. O painel construído a partir desta também nos permite observar que todo o diálogo entre a literatura brasileira e a crítica portuguesa, nos Oitocentos, foi mediado pela possibilidade de autonomia e nacionalização da literatura brasileira. Ambos os conceitos, por sua vez, foram quase sempre abordados a partir da ideia de cor local ou da utilização do idioma português.

Palavras-chaves: Romantismo, recepção crítica, literatura brasileira, crítica portuguesa.

ABSTRACT

Believing that every attempt to autonomy is necessarily a relational process, which involves two entities or *corpora*, one that pleads it and other that supposedly legitimates, we decided to study the critical reception of Brazilian literature in Portugal during the nineteenth century. Searching among journals, anthologies and studies of this period, we mapped what was written by the Portuguese intelligentsia about the literary quality of Brazilian literature and its project of autonomy. It was not our goal to find out or discuss the popularity of Brazilian poets in Portugal, but to map the critical and specialized reception on them that was produced. Besides the critical texts, we added to this panel the Brazilian publications in major Portuguese journals specialized in literature and culture. Among the authors who have devoted attention to Brazilian letters, we highlighted the texts of Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas and Teófilo Braga. Besides these, a number of other authors, who today occupy a less prominent place in the history of Portuguese criticism, we also turned our eyes to what was written in Brazil: José da Gama and Castro, Francisco Freire de Carvalho, Luís Felipe Leite, Joaquim Costa Cascaes, Luciano Cordeiro, F. A., and Guiomar Torrezão Sousa Viterbo. At the end of the research, we concluded that the major Brazilian authors and those who we hardly remember today received some Portuguese critical attention, although at times it was more or less elaborate. The panel that this research provides also allows us to observe that the whole dialogue between Brazilian literature and Portuguese criticism was mediated by the possibility of nationalization of Brazilian literature, which was frequently conceived from the concept of local color or the use of the Portuguese language.

Key-words: Romanticism, critical reception, Brazilian Literature, Portuguese criticism.

RESUMEN

Partiendo de la concepción de que toda búsqueda de autonomía inevitablemente hace parte de un proceso relacional – el cual encierra dos *corpus* o entidades, una que la reivindica y otra que supuestamente debe reconocer su legitimidad –, hemos decidido estudiar la recepción crítica de la literatura brasileña en Portugal durante el siglo XIX. A partir de la investigación de los periódicos especializados, antologías y estudios de ese periodo, hemos mapeado lo que fue escrito por la crítica portuguesa respecto a la calidad y al proyecto de autonomía de la literatura brasileña. No tuvimos como objetivo averiguar o problematizar la popularidad de los poetas brasileños en Portugal, sino mapear la recepción crítica y especializada que fue producida sobre ellos. Además de los textos críticos, añadimos a ese panorama las publicaciones brasileñas en los principales periódicos portugueses especializados en literatura y cultura. Entre los autores que pusieron atención a las letras brasileñas, hemos destacado los textos de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas y Teófilo Braga. Aparte de esos, una serie de otros autores, que hoy ocupan un rango de menor importancia en la historia de la crítica portuguesa, también lanzaron sus miradas para lo que se escribía en Brasil: José da Gama e Castro, Francisco Freire de Carvalho, Luís Felipe Leite, Joaquim da Costa Cascaes, Luciano Cordeiro, F. A., Guiomar Torrezão y Sousa Viterbo. Al final de la investigación, hemos concluido que tanto los principales autores brasileños como aquellos de los que hoy apenas nos recordamos recibieron alguna atención de la crítica portuguesa, aunque no siempre de forma muy elaborada o detallada. El panel que esta investigación proporciona nos permite aún observar que todo el diálogo entre la literatura brasileña y la crítica portuguesa, en el siglo XIX, fue intermediado por el tema de la posibilidad de autonomía y nacionalización de la literatura brasileña. Ambos los conceptos, a su vez, fueron casi siempre abordados a partir de la idea de “color local” o de la utilización del idioma.

Palabras clave: Romanticismo, recepción crítica, literatura brasileña, crítica portuguesa.

Sumário

1. Introdução	10
2. Atendendo a uma demanda externa: o problema da tradição, da identidade e da cor local como suposta solução.....	19
3. Sobre a recepção da literatura brasileira.....	36
3.1. A recepção de Garrett: a literatura brasileira sob o olhar de um classicista romantizado .	36
3.2. A recepção de Alexandre Herculano: mais uma lamentação portuguesa do que um elogio à literatura brasileira	67
3.3. A recepção de Pinheiro Chagas: a literatura brasileira, sem guerra e sem autonomia	75
3.4. A recepção de Teófilo Braga: uma explicação etnológica para o lirismo brasileiro	85
3.5. Um elogio a Varnhagen	92
3.6. Outras recepções: José da Gama e Castro, Francisco Freire de Carvalho, Luís Felipe Leite, Joaquim da Costa Cascaes, Luciano Cordeiro, F. A., Guiomar Torrezão e Sousa Viterbo.....	96
3.7. Sobre a recepção individualizada dos árcades	114
4. Sobre a recepção dos românticos brasileiros.....	133
4.1. Sobre a recepção de Monte Alverne	133
4.2. Sobre a recepção de Gonçalves de Magalhães	135
4.2. Sobre a recepção de Gonçalves Dias	158
4.3. Sobre a recepção de José de Alencar e o olhar de Pinheiro Chagas	177
4.4. Sobre a recepção de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire	199
4.5. Sobre a recepção de Castro Alves	210
5. Sobre a recepção de Machado de Assis.....	214
6. Sobre a recepção dos parnasianos e simbolistas	226
7. Sobre a recepção dos autores de poucas publicações e pouca repercussão.....	259
8. Conclusão.....	264
Bibliografia.....	274

1. Introdução

Toda busca por autonomia, independência ou legitimação é necessariamente um processo relacional, nunca unilateral, solitário. Ainda que de forma abstrata, a situação demanda pelo menos dois polos ou *corpora*: um que almeja e outro que supostamente o legitima. A conclusão final dessa dinâmica relacional não é fruto de uma sucessão de posturas objetivas e lineares que se resumem em possibilidades simplistas como acatar, renegar ou ser indiferente à opinião desse outro legitimador. Aquele que se pretende autônomo, mas que reconhece a obrigatoriedade do diálogo emancipador, coloca-se numa posição a partir da qual precisa descobrir ou construir elementos – atitudes, formas ou temas – que possibilitem o reconhecimento de sua pretensa essencialidade, caracterização ou simplesmente diferenciação em relação àquele que o precede e que, por isso, inevitavelmente exerce uma função fundamental nessa equação.

Todo esse processo é permeado e coordenado por uma série de discursos que ora servem para emancipar, ora para contestar a tentativa de autonomia daquele que, ansioso, deseja simplesmente ser alguém. Nesse ponto, a última situação que se deseja é um debate entre surdos, uma superposição de monólogos ou uma conversa entre dois dialetos que não se compreendem. Quando recuamos diante desse cenário e temos a oportunidade de observá-lo de forma panorâmica, facilitada pelo distanciamento histórico, percebemos que é o pano de fundo histórico, teórico, crítico e ideológico que calça a negociação e coloca ambos os jogadores na mesma situação e em pé de igualdade. Ou seja, não há conhecimento, poder ou razões secretas e perpétuas que possam ser usadas como instrumento de poder por aquele que veio antes. Justamente por isso, reconhecer um desmembramento e uma autonomia não é um ato de generosidade, mas uma conclusão argumentativa, diante de um cenário elaborado formalmente, criticamente, mas também psicológica, histórica e filosoficamente.

Pensemos na busca de autonomia e legitimação empreendida pela literatura brasileira, diante da portuguesa, ao longo do século XIX. A conquista ou negação da autonomia precisa perpassar o discurso em vigor que legitima inclusive o próprio debate. Ou seja, os argumentos utilizados devem se remeter ao quadro maior que sustenta como pertinente a própria discussão acerca da autonomia. Só faz sentido discutir sobre a autonomia nacionalizante de uma literatura se esse tópico é reconhecido

e ativo no horizonte de expectativa em questão. Acordado que há a possibilidade de um país pleitear autonomia de sua literatura, as duas partes envolvidas no processo, a que anseia e a que supostamente pode ou não a legitimar, precisam utilizar argumentos que se encaixem ou façam parte do escopo do seu tempo.

Por isso, não se pode supor discutir a construção da autonomia da literatura brasileira no século XIX sem que se saiba o que foi dito pela crítica portuguesa sobre todo esse processo. Não se trata, contudo, de afirmar que a crítica literária portuguesa detinha o *status* de legitimação da autonomia literária brasileira, mas que ela é parte inexorável desse momento. Ora, se só se é independente diante de um outro que pode ou não reconhecê-lo como tal, é preciso que a história da literatura brasileira inclua no seu bojo o discurso desse outro que sempre esteve diante da literatura brasileira, ou seja, a crítica portuguesa. A equação, se colocada de uma forma simples, fica assim: a literatura brasileira, partindo do contexto e das ideias românticas oitocentistas, buscou construir sua autonomia diante de uma outra que a precedia, a portuguesa. Nenhum desses elementos pode ser excluído, a literatura brasileira, a crítica portuguesa e as principais ideias românticas sobre história e nacionalização literária.

Este é, portanto, o objetivo de nosso trabalho: mapear a recepção crítica da literatura brasileira em Portugal ao longo do século XIX. Para isso, construímos um amplo painel composto pelos textos escritos por críticos literários portugueses sobre a literatura brasileira e pelos poemas, ou textos em geral, publicados por brasileiros em periódicos, antologias e estudos portugueses durante os Oitocentos. Com esse novo panorama, que até então era mingüado e contava apenas com a repetição improdutivo dos mesmos textos, o *Bosquejo* de Garrett, o *Futuro literário* de Herculano e de alguns outros de Pinheiro Chagas, teremos finalmente acesso a algo que parecia secundário, mas que na verdade é o meio pelo qual podemos melhor entender quais parâmetros e concepções foram adotadas por brasileiros, para construir uma literatura nacional autônoma, e por portugueses, para defender a ideia de que a literatura produzida por brasileiros era, se muito, uma variante regional da literatura portuguesa. De qualquer forma, vale lembrar que seríamos ingênuos se nos entusiasmássemos depositando na crítica portuguesa o poder de legitimação da autonomia e da qualidade literária brasileira ao longo do século XIX. Apesar do cenário literário português

necessariamente perpassar nosso processo de autonomia literária, não podemos imaginar que a ele foi totalmente entregue esse poder legitimador e fundamental.

Através dessa série de textos críticos publicados em Portugal no século XIX sobre a literatura brasileira, entendemos mais profundamente que o caminho escolhido por nossos poetas para construir a autonomia literária brasileira definitivamente não foi o do autoconhecimento e da sua própria constituição, mas o da diferenciação diante do externo, do que era português. Em outras palavras, somente lendo tudo o que foi escrito em Portugal sobre o Brasil enxergamos como nossa literatura permaneceu por mais tempo do que imaginava, e deveria, sendo um projeto português, e europeu, de literatura fundada não no que se pode imaginar ser mais essencial e definitivo em um povo, mas, sim, exótico, estranho e folclórico.

Mas o que de fato definiria o Romantismo? Seguindo as pistas dadas por Jorge de Sena (1974, p. 71), podemos elencar uma série de elementos que o caracterizam: o repúdio ao classicismo, e por decorrência ao universalismo abstrato e racionalista do século XVIII, em favor de grupos organizados no tempo e no espaço, como nação, pátria e povo; a valorização do gênio individual e criativo; da liberdade formal; a busca pelo exótico e folclórico no passado histórico e na distância geográfica; o retrato de como o passado se presentifica através das lendas e tradições populares; o contraste entre a realidade cotidiana idealizada e a história; a substituição de uma natureza amena, abstrata e contemplativa por outra solitária e selvática; o culto ao fantástico, lendário, macabro, espetacular, misterioso e ao melodramático; a atração pelo sonho, devaneio e paixão; um sentimento de religiosidade, quase sempre cristão; a focalização nos contrastes e antíteses, simbolizada no binômio grotesco-sublime; a exploração do amor infeliz, das tragédias, das infelicidades e do isolamento do gênio incompreendido; o coloquialismo, o gosto pela eloquência oratória capaz de falar sobre o mundo de uma forma apaixonada e desenfreada; um vocabulário mais carregado de emoção do que de intelectualidade; o uso das alegorias, símbolos, ironia e sarcasmo.

De uma forma ou de outra, neste ou naquele país ocidental ou ocidentalizado, aparecendo um pouco antes ou depois, foram esses os elementos característicos do Romantismo. Ainda assim, Jorge de Sena pondera afirmando que:

O Romantismo foi um movimento geral que diversamente se manifestou e interpretou, e que, como sempre sucedeu com todos os grandes movimentos

gerais da cultura, acabou realizando aqui o que não realizara acolá, ou mesmo criou numa forma de arte o que, noutra forma de arte, não conseguira criar (1974, p. 73).

Apesar de insistir que o “Romantismo não foi integralmente escrito ou vivido por nenhuma das culturas ocidentais”, ou ocidentalizadas, e que com *Eurico* e *Frei Luís de Sousa* Portugal produziu obras sem equivalência no Romantismo europeu, Jorge de Sena também admite que a “tentação maior [...] é concluir polemicamente que ele [o Romantismo] não existiu [em Portugal]” (1974, p. 71; 77). Ainda sobre as limitações, ou se generosamente preferirmos especificidades, do Romantismo português, Eduardo Lourenço afirma categoricamente que haveria uma “visceral impossibilidade histórica de sermos *românticos*”:

O Romantismo histórico [português] é sobretudo ausência desse outro e original Romantismo que supôs a fenomenização da realidade operada por Kant e a promoção consequente do sujeito a sujeito da história e do mundo [...] Um acontecimento da ordem do Romantismo não podia acontecer na Europa sem nos atingir. Mesmo nos períodos de máxima segregação Portugal esteve sempre informado. Confiscada ou congelada, essa informação existiu [...] A nossa *ausência* Romântica enquanto tal é uma *ausência orgânica*, que tem muito menos que ver com o conhecimento mais ou menos profundo de Novalis ou de Keats do que com a estrutura histórico-espiritual portuguesa das primeiras décadas do século XIX (LOURENÇO, 1974, p. 106).

Se, diferentemente de Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, não temos coragem ou argumentos suficientes para afirmar que não houve Romantismo em Portugal, podemos, ao menos, dizer que boa parte das teorizações românticas que brotaram da Inglaterra e da Alemanha, com os irmãos Schlegel, Schiller, Madame de Staël, Wordsworth, Byron, Schelley, Southey, Goethe, Novalis, Coleridge, Kant, Fichte e Herder, por exemplo, passam ao largo das possibilidades alcançadas pelos românticos brasileiros e portugueses. O fato é que no eixo romântico luso-brasileiro pouco se destacam pensamentos ou obras poéticas psicológicas, metafísicas, místicas, religiosas e simplesmente subversivas. A perspectiva que encontramos na crítica portuguesa oitocentista lançada sobre a literatura brasileira se deu, basicamente, por um viés: o da literatura nacionalizada, a partir, fundamentalmente, da assimilação da cor local e da relação entre literatura e história, incluindo e ressaltando os aspectos exóticos e folclóricos de cada país.

Tanto o Brasil quanto Portugal produziram durante o Romantismo uma literatura de missão nacionalizante e nacionalista. Se José de Alencar, principal personagem do Romantismo brasileiro, foi exato em definir seu *Iracema* como uma lenda, “não só ele, mas boa parte da ficção romântica brasileira estava longe de apresentar profundidade psicológica ou alguma problematização do sentido da vida. O seu único compromisso era essencialmente o de estabelecer uma identificação entre o herói e a sociedade nacional” (FRANÇA, 2008, p. 150). Da mesma forma, em Garrett, ao lado de Herculano¹ fundador da literatura romântica em Portugal:

A consciência dos personagens não está centrada na sua individualidade própria, mas refracta sob ângulos diversos uma relação objetiva: a de cada um com o destino histórico da Pátria, ou melhor, com o seu ser. Tudo o que Manuel de Sousa, Telmo, Madalena, Maria são (*ou não são*) está em relação directa com o que Pátria é (LOURENÇO, 1974, p. 109).

Veremos ao longo de todo o trabalho que a questão mais importante na recepção da literatura brasileira em Portugal, a nacionalização e autonomia literárias, partiu sempre do debate acerca do uso da cor local e da língua portuguesa pelos brasileiros, sendo este último aspecto mais valorizado por Garrett e Pinheiro Chagas. Como cor local, além da representação da paisagem, pode-se também compreender a assimilação da história e das tradições particulares de cada país. Nesse sentido, o Romantismo que serviu de inspiração para Portugal, ainda que de forma pouco teorizada, foi o francês, histórico e medievalista, principalmente de Victor Hugo e do escocês Walter Scott.

Quando delegamos à recepção da literatura brasileira em Portugal, durante o século XIX, um lugar de destaque na discussão sobre a construção da sua autonomia, não devemos, pelo risco da simplificação, preocupar-nos unicamente em afirmar se os intelectuais portugueses estavam interessados de forma sistemática, intensa ou escassa pelas letras e pensadores brasileiros. O mais importante não é concluirmos, depois de um possível somatório de textos, se a maioria ou a minoria da crítica portuguesa considerava a literatura brasileira já qualificada e dissociada da lusitana. Menos ainda, apesar de se apresentar como uma perspectiva atraente, instituímos como nosso

¹ Haveria duas possibilidades de demarcarmos o início do Romantismo em Portugal. A primeira, com a publicação do “Camões”, de Garrett, em 1825, e a segunda, com *A voz do profeta*, de Herculano, em 1836 (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 719).

objetivo afirmar se a literatura brasileira estava ou não na pauta dos principais debates culturais portugueses, isso diante de sua forte ou parca presença.

Definitivamente, com este trabalho, não desejamos medir a popularidade dos poetas brasileiros em Portugal ao longo dos Oitocentos, mas mapear a sua recepção crítica. Entendemos por recepção crítica o conjunto de análises e discussões realizadas por especialistas. Isto é, não nos interessa saber se os poetas brasileiros eram muito ou pouco lidos em Portugal. Queremos saber o que os principais pensadores portugueses e os principais veículos especializados em literatura escreviam sobre a produção literária brasileira. Ainda nesse mesmo espírito seletivo, a fim de compor esse painel de recepção crítica, também somente elencamos os poemas e textos publicados por brasileiros em veículos especializados. Não nos interessava, por exemplo, publicações como o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, que se de um lado era muito popular, de outro não representava o pensamento crítico da época, publicando, em alguns casos, autores menos valorizados e problematizados pela crítica, mas com maior aceitação do público leigo.

Na mesma medida em que a autonomia literária de um país não recebe sua certidão de batismo e independência diante de uma quantidade maior ou menor de romances que se propõem autenticamente brasileiros, não será o número de publicações em Portugal ou de análises portuguesas sobre a literatura brasileira que a fará mais ou menos importante ou autônoma diante da literatura (portuguesa) que um dia, como disse Antonio Candido, foi o galho principal de onde nasceu (a brasileira) (1975, v.1, p. 9).

Trata-se, na verdade, de uma tensa negociação que parte de um ponto específico – a vontade de autonomia – rumo a um momento incerto e imprevisível, mas que inegavelmente representa um ato de amadurecimento e conquista, por parte daquele que deseja ser independente. Se, a partir 1822, com a independência brasileira, e, pouco depois, com as obras de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, a literatura brasileira declaradamente anuncia seu projeto de emancipação, inclusive adotando estratégias temáticas (a cor local) e formais (a assimilação de termos indígenas), o ponto irrevogável que representa a conquista dessa emancipação, apesar de menos colorido, pitoresco ou exótico, será definitivo e inegável. Somente com Machado de Assis, um autor que construiu uma obra psicologicamente vertical, urbana, de pretensões universalizantes e que nunca colocou a ideia da cor local ou da tradição

indígena em primeiro plano, que a literatura brasileira alcançaria sua maturidade e real diferenciação, em relação a qualquer outra literatura.

Para deslocarmos a problemática de um eixo quantitativo, que se propõe a levar em conta com qual frequência ocorre a presença da literatura brasileira em Portugal, para outro que seja crítico, que nos permita mapear o que os principais intelectuais portugueses escreviam sobre a literatura brasileira, necessariamente precisávamos realizar um mapeamento seletivo dessa recepção. A própria seleção dos periódicos portugueses nos quais procuramos essa produção deve ser vista como um procedimento crítico. Não foram todos os veículos que nos interessaram, mas apenas aqueles notoriamente apontados como especializados em literatura e cultura. Para isso, além de evidentemente consultarmos algumas das principais histórias da literatura portuguesa e estudos que se aproximam de nossos objetivos, escolhemos adotar as revistas destacadas por Antônio José Saraiva e Óscar Lopes na sua *História da literatura portuguesa* como principal guia para nossa pesquisa. Isso porque, factualmente, desses estudos, é o que mais atenção e espaço dedicou aos periódicos portugueses do século XIX.

Nossa opção por nos ocuparmos apenas com os periódicos e antologias especializadas encontra coro em Raymond Sayer, que em seu *Onze estudos sobre literatura brasileira* afirma que se a literatura brasileira realmente nunca conquistou uma grande popularidade em Portugal, sem sombra de dúvidas ela foi recebida e problematizada com grande interesse pela elite cultural portuguesa (SAYERS, 1983, p. 192).

Apesar de escritores portugueses e brasileiros, como veremos mais à frente, se lamentarem pelo pouco conhecimento que Portugal possuía sobre o que era produzido no Brasil, acreditamos que o fato de ambos os países terem relações históricas e falarem a mesma língua não significa que hoje ou nos Oitocentos ambos deveriam nutrir qualquer tipo de compromisso especial em relação à manutenção de algum diálogo contínuo entre suas culturas. Qualquer lamentação em relação à efetividade desse diálogo deve ser enquadrada no pressuposto de que brasileiros e portugueses devem ter entre si laços culturalmente mais apertados do que com outras nações. Tendo em vista, portanto, que não admitimos qualquer motivo específico para que a mentalidade portuguesa dedicasse tratamento especial às letras brasileiras, somos levados a crer que

entre as antologias, estudos e periódicos portugueses do século XIX há um número significativo de referências à literatura e à cultura brasileira.

Mesmo que pesquisadores como Raymond Sayer (1983), Pedro da Silveira (1981) e Marcelo Peloggio (2006) insistam em que foi discreta a circulação de textos brasileiros em Portugal ao longo dos Oitocentos, a soma de seus trabalhos demonstra que não foi pouca a atenção que a intelectualidade portuguesa dedicou à literatura brasileira. Foram várias as reproduções de poemas e textos de autores brasileiros em periódicos portugueses especializados em literatura. Assim como também textos críticos e informativos escritos por intelectuais e editores portugueses sobre a qualidade e a publicação de textos brasileiros. Para Arnaldo Saraiva:

Durantes séculos, os poetas brasileiros não foram mais lidos e conhecidos no Brasil do que em Portugal. Por razões óbvias: ou porque nasceram em Portugal, ou porque viveram e estudaram em Portugal, ou porque em Portugal eram editados e em Portugal circulavam até em manuscritos (SARAIVA, 2002, p. 7).

Tradicionalmente uma tese de doutorado possui uma fundamentação teórica. Esta não deixa de ter. Contudo, ao invés de um primeiro longo capítulo dedicado a esse tópico, preferimos, conscientemente, diluí-lo ao longo de todo o trabalho. Conceitos como o de cor local, literatura nacional e Romantismo (tal como assimilados no Brasil e em Portugal) foram expostos e conceituados sempre que invocados. Autores mais centrais, como Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, tiveram suas obras e pensamentos contextualizados na medida em que apresentamos as suas críticas às obras brasileiras. Dessa forma, esperamos que o texto flua mais facilmente.

Seria possível estabelecermos diferentes formas de agrupamento para a recepção da literatura brasileira em Portugal ao longo dos Oitocentos. Adotamos o seguinte procedimento: no primeiro capítulo, após um subcapítulo no qual abordamos as possibilidades e entraves para a construção da autonomia da literatura brasileira, apresentamos as críticas que sobre ela foram escritas, em seu conjunto, produzidas pelos principais personagens do cenário literário português: Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Manuel Pinheiro Chagas e Teófilo Braga. Nesse momento, quase sempre, os autores brasileiros citados foram concebidos pelos críticos portugueses como partes de um todo maior, a própria literatura brasileira e em alguns casos a relação desta com a

portuguesa. Num segundo momento, ainda no primeiro capítulo, enfileiramos textos de críticos portugueses, hoje em dia considerados menos importantes. No entanto, é importante que se diga, a presença desses textos, relativamente menos importantes e um tanto desconhecidos, justifica sua presença, pois, quando justapostos, compõem um interessante e diversificado painel da crítica portuguesa sobre as letras brasileiras.

No final do primeiro capítulo, elencamos os textos nos quais os árcades brasileiros receberam atenção individualizada; isto é, quando suas obras foram lidas em suas dimensões formais e temáticas, independente, se assim for possível dizer, da corrida pela autonomia da literatura brasileira. A partir do segundo capítulo, agrupamos as críticas por escolas literárias, tal como no Brasil costumamos classificar. Por fim, para compor esse painel da recepção da literatura brasileira em Portugal no séc. XIX, alinhamos uma série de escritores que publicaram escassamente na imprensa portuguesa e que hoje ocupam lugares de pouca representatividade na história da literatura brasileira. Se no primeiro momento essas publicações possuem pouca importância, no segundo momento, para outros trabalhos que venham a seguir, essa lista de poemas e poetas pode servir como um retrato da diversidade do gosto poético e da transição de valores e critérios literários. Vale lembrar que, apesar de quase todos serem poetas hoje de pouca repercussão, seus poemas constaram nas páginas de revistas especializadas que, na maioria das vezes, contavam com imponentes corpos editoriais.

Evidente que entre citações e reproduções, emitimos, aqui e ali, opiniões, juízos, análises e, principalmente, contextualizações. No entanto, é importante que não se perca de vista o objetivo principal deste trabalho: mapear a recepção da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX. Tendo isso em mente, ainda que nossas análises e contextualizações possam ser problematizadas e questionadas, o que há de mais relevante nesta pesquisa será preservado. Ou seja, o mapeamento da recepção crítica portuguesa acerca da literatura brasileira, encontrada em antologias, revistas e periódicos, ao longo do século XIX.

2. Atendendo a uma demanda externa: o problema da tradição, da identidade e da cor local como suposta solução

A crítica literária portuguesa oitocentista, ainda que tacitamente, supunha que no princípio do século XIX, quando se iniciou na literatura brasileira um projeto de autonomia, a única tradição literária que a população culta brasileira possuía era a portuguesa. Aos olhos da crítica lusitana, restaria, portanto, aos escritores brasileiros, adotar como conteúdo temático as belezas da pátria, a cor local e o exótico como traço definidor e, principalmente, diferenciador, diante da tradição portuguesa.

A literatura brasileira, nesse sentido, se pôs diante do dilema entre a originalidade e a cópia. Precisava buscar uma solução que definisse sua identidade, tornando-a diferente das demais. Era preciso resolver uma questão fundamental para aqueles que estavam preocupados com a ideia de nacionalidade literária: como ser diferente dentro de um universo cultural formado pela importação de cânones estrangeiros? Afrânio Coutinho, comentando sobre essa querela entre a tendência à imitação ou uma busca pela originalidade, disse:

Imitação e originalidade. Literatura de transplante, o dilema da imitação e da originalidade polariza a consciência dos escritores. De um lado, sintoma de imaturidade, a busca deliberada da originalidade, num esforço de encontrar o tom de americanismo; de outro, a tendência à imitação e a submissão à tradição europeia. A despeito da busca de uma tradição nativa, ainda não se perdeu a sensibilidade provinciana e colonial, que sonha com a Europa civilizada, exalta-a e encara-a como um permanente recurso de cultura. É o sentimento de [...] expatriamento, [...] ainda vivo na cultura nacional (COUTINHO, 1955, p.62).

O problema também foi abordado por José Aderaldo Castello, que, por sua vez, dispôs os conceitos de cópia, originalidade e nativismo numa equação de tendência evolutiva:

Em todo caso, podemos reconhecer nessa atividade literária transplantada [...] o desenvolvimento crescente do sentimento nativista. Primeiro, uma exaltação da paisagem e das possibilidades da terra, [...], depois o balbuciar da consciência de nossas próprias possibilidades [...] (1955, p. 619).

Essa abordagem diz respeito diretamente ao lugar que as ideias de Ferdinand Denis ocuparam no cerne do Romantismo brasileiro. Segundo o intelectual francês, a

presença da cor local, que poderia ser considerada uma marca nativista, em sua opinião, presente na literatura desde o tempo da colônia, já seria suficiente para diferenciar a literatura brasileira da portuguesa. Por outro lado, ele também não deixa de admitir que existisse um transplante literário de formas estrangeiras, ainda que essas passassem por uma espécie de aclimação, recebendo pinceladas desse tal nativismo quando no Brasil aportavam.

Preferindo excluir a possibilidade de encontrarmos nas produções literárias, desde a colônia, qualquer elemento que fosse suficiente para já constituir uma literatura brasileira, diferenciada da portuguesa, podemos resumir a questão dizendo que se por um lado a manutenção de qualquer tradição literária mapeada no Brasil até o século XIX denunciaria raízes europeias, por outro, a adoção de uma nova tradição muito possivelmente se mostraria igualmente como manutenção de produtos transplantados. Portanto, ainda que permanecendo formalmente filiada às formas europeias, como sugere Afrânio Coutinho ou Aderaldo Castello, a literatura brasileira para resolver seu problema da originalidade e nacionalidade lançou mão de se definir não por aspectos culturais e formais, mas a partir de prerrogativas e valores intrinsecamente relacionados à sua paisagem, tratada exoticamente.

Se diante do universo europeu a história brasileira parecia incipiente – leia-se aqui tudo o que diz respeito à cultura, à ação humana e que se propunha nacional e não europeu – seus intelectuais tentavam valorizar o Brasil naquilo que supostamente lhe fazia único e sabidamente superior, pois assim era apontado pela própria Europa: as suas belezas naturais. Muito por isso, ao longo do século XIX, nos escritos que se preocupavam em retratar o Brasil para estrangeiros ou para os próprios brasileiros, a fim de fomentar um maior patriotismo, encontramos uma abundância de expressões do tipo “um céu benigno”, “uma terra fértil e pitoresca”, “uma natureza exuberante”, “riquezas extraordinárias”, “rios de águas límpidas”, assim também como uma grande recorrência de adjetivos como “vasto”, “grande”, “rico” e “fértil” (ROUANET, 1991, p. 92; 111-112). Por conseguinte, podemos dizer que ao longo dos tempos a literatura brasileira se exportou de uma forma inexoravelmente relacionada à sua realidade, condicionando-se a um modo de leitura que a liga especialmente ao que se entende por nação brasileira (BAPTISTA, 2005, p.10).

Para Garrett, a nascente literatura brasileira carecia de um lastro de tradição. Ou seja, se lhe sobravam imagens e motivos poéticos tropicais oferecidos pelo novo mundo, a fonte formal e linguística da qual seus autores deveriam se alimentar e invocar era a portuguesa; sua língua, literatura e todo o patrimônio criado ao longo dos séculos. Se por um lado os autores brasileiros deveriam enriquecer essa tradição com os elementos culturais e nacionais específicos de seu país – como as lendas indígenas e a cor local – por outro, deveriam ter consciência de que toda e qualquer contribuição que fizessem seria incapaz de estabelecer uma ruptura com a cultura que a precedeu e a originou, a portuguesa. A literatura brasileira, apesar de livre para construir sua nacionalidade, não deveria perder de vista que por usar a língua de Portugal estaria incondicionalmente atrelada à literatura portuguesa, sendo, como dizia Garrett, apenas dela uma variação regional. Seguindo a trilha deixada por Garrett, o trato entre as duas literaturas, desta forma, passaria por dois planos, um mais superficial e imagético, aquele que trataria da cor local, da imagem nutrida pela Europa sobre a América e a das tradições indígenas, e outro mais profundo, que assimilaria a forma literária, o uso da língua e à qual tradição literária os escritores brasileiros estariam vinculados.

A proposta garrettiana naquele momento não era de todo absurda. Se a distinção das nacionalidades literárias resultaria de diferenças fundamentais entre os dois países (diferenças geográficas, étnicas, históricas e de costumes), a relação de dependência se respaldaria na literatura brasileira não possuir outro patrimônio e esteio se não o português. Aqui reside uma ironia ou paradoxo: paisagens e temas árcades europeus não seriam compatíveis com a literatura nacional brasileira, mas a língua, as normas para utilizá-la, a estética e o patrimônio literário português, expresso em Camões ou Filinto Elísio, sim; estes deveriam permanecer como guia irrecusável para o percurso da literatura brasileira.

O problema central que persistiu ao longo do século XIX residia num ponto específico: diante da ausência de uma tradição literária, se supôs que restaria à literatura brasileira a adoção da cor local como motivo poético nacionalizante e, principalmente, diferenciador.

A ideia de cor local, como bem coloca Michel Cambien,

[...] provinda da pintura, toma um sentido literário na época do Romantismo, Berchet, em um artigo de 1818, define-a como ‘uma modificação de imagens,

de pensamentos, de sentimentos, de maneiras de dizer exclusivamente próprias de tal estado de natureza humana, e de tal momento da civilização que ao poeta agrada reproduzir² (HUGO, 2007, p. 70, n. 152).

Charles Augustin Saint-Beuve, no artigo *Cenas da natureza nos trópicos e da sua influência sobre a poesia, seguido de Camões e de José Índio*, de 1824, associa o conceito de cor local principalmente àqueles “pormenores ligados à influência dos costumes e do lugar sobre os hábitos e a literatura dos povos [...]” (1987, p. 153). Nesse mesmo texto, sempre que Saint-Beuve elogia e ressalta as contribuições trazidas pelo trabalho de Ferdinand Denis, ele relaciona a expressão “cor local” às cenas “dos trópicos” presentes na “poesia indígena” (1987, p. 154). Além dos elogios, Saint-Beuve censura Denis por tentar ordenar e abrilhantar a realidade que observava. Ter-lhe-ia faltado a capacidade de se omitir do relato, deixando que seus próprios personagens falassem: “O Sr. Denis não se apercebe de como é ele quem fala frequentemente por sua boca, cujas ideias, tão infelizmente engenhosas, e cujas frases, tão inoportunamente elegantes, são as do autor [...]” (SAINT-BEUVE, 1987, p. 155).

A apreensão e transmissão da cor local somente seriam possíveis se o autor “demonstrar na sua pessoa a influência completa das cenas da natureza sobre o gênio” (SAINT-BEUVE, 1987, p. 57). Com essa correção, Saint-Beuve daria uma sacudida em Denis, que se de um lado contribuiu para a literatura europeia trazendo em seus estudos novos motivos poéticos inspirados em cenas naturais, selvagens e tropicais, de outro era ainda incapaz de deixar que essa cor local se refletisse sem que fosse aparada pelo modo de ser europeu, ocidental e “civilizado”.

Vejamos o que diz Victor Hugo sobre cor local no prefácio que escreveu ao seu *Cromwell*:

A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, com a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore. O drama deve estar radicalmente impregnado da cor dos tempos; ela deve, de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note senão ao entrar e ao sair que se mudou de século e de atmosfera (HUGO, 2007, p. 70).

² Essa observação foi feita por Michel Cambien em nota ao “Prefácio de Cromwell”, de Victor Hugo (2007).

Se o conceito de cor local, no Brasil e em Portugal, foi costumeiramente associado à ideia da descrição e valorização de cenários regionais ou nacionais, assim como também de hábitos e tradições não europeias, e que por isso soava exótico, vemos na passagem acima que um dos principais mentores do Romantismo concebeu esse conceito de uma forma menos descritivista e mais psicológica, filosófica ou histórica. A preocupação de Victor Hugo era apreender um modo de ser específico, uma condição subjetiva particular, fosse ela condicionada pelo local ou pela época. Tal como proposta por Victor Hugo, a cor local se relaciona com o que é característico, mas não necessariamente com aquilo que é simplesmente visual, pictórico, folclórico e exótico. Não se poderia esperar outra coisa de um autor de sua estatura. Veremos ao longo do trabalho que essa definição está muito mais de acordo com o “sentimento íntimo” machadiano ou com a delicada ideia de “rito”, rapidamente apresentada e abandonada por Garrett. De qualquer modo, vale salientar que quando nos referirmos ao apelo dos poetas brasileiros ou dos críticos portugueses pela cor local, infelizmente, sabemos que devemos ter em mente a definição que se relaciona à descrição daquilo que é exótico e folclórico na paisagem e nos hábitos de um povo ou região.

Ao mesmo tempo em que os poetas brasileiros apostaram numa literatura de cor local para instituir sua nacionalidade e autonomia, esse mesmo aspecto seria levado em conta e estimulado por Garrett, mas apenas para definir a nacionalização da literatura brasileira como uma variante da portuguesa. Ou seja, o mesmo ponto, a cor local, era enaltecido por ambos os lados, mas com perspectivas e possibilidades autonomizantes diferentes.

Antonio Candido diz que esse vínculo mais estreito com a realidade nacional do que com a tradição literária seria uma característica não apenas da literatura brasileira, mas da latino-americana:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura. Nela os vínculos nesse sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 18).

A maioria dos românticos brasileiros apostava na fundação de uma literatura brasileira que privilegiasse a cor local, o lastro indianista e a ruptura de qualquer traço

de familiaridade com a literatura portuguesa. Machado, ao contrário disso, presava pela manutenção e herança de uma tradição literária portuguesa, através da qual os jovens poetas brasileiros poderiam estudar o apuro da forma, da linguagem e dos temas. Ora, se a literatura brasileira, como disse Antonio Candido, por falta de “produções do espírito”, caracterizou-se por um compromisso com a realidade histórica, isso se deu pela injustificada renegação de uma tradição portuguesa que poderia nos ter servido de lastro e escola, livrando-nos de uma retórica e estilo ao mesmo tempo vazios e retumbantes, afrancesado e, principalmente, da “falta de compreensão dos sutis meandros que compõem o pensamento criador e, por sua vez, a linguagem literária” (VIEIRA, 2002, p. 5). Assim disse Machado:

Feitas as exceções devidas não se leem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1887, v. 3, p. 809).

Vale lembrar que Joaquim Nabuco, no seu *Camões e os Lusíadas*, pensando como Machado em relação à literatura portuguesa, não apenas tomou o grande épico português como seu objeto de estudo, como afirmou que “*Os Lusíadas* são a obra-prima da literatura portuguesa, que é a nossa” (NABUCO, 1872, p. 10).

Ainda sobre o distanciamento de qualquer tradição literária que se remetesse à Europa e o vislumbre da cor local como solução para esse impasse, Luiz Costa Lima alerta para a existência de uma encruzilhada. Por um lado, “coincidindo a introdução do Romantismo com a ameaça sentida de uma ‘reuropeização’ do país, extremar-se na observação da natureza seria como defender nossa autonomia” (LIMA, 1989, 135). Por outro lado, paradoxalmente, quanto mais a literatura brasileira se implicava numa tentativa de diferenciação da portuguesa, maior era a sua reaproximação ou fidelização à tradição da qual tentava se afastar. Afinal, essa diferenciação e o modo como ela deveria se dar, via exotismo, era um projeto fundamentalmente europeu.

A proposta de nacionalização literária que separasse uma literatura verdadeiramente brasileira da europeia e em particular da portuguesa é europeia

na sua origem e no seu sentido [...] Não se entende o Romantismo brasileiro se não se aceitar que a ideia central de nacionalidade literária constitui uma aquisição europeia que articula as tendências globais do Romantismo com a estruturação da instituição moderna que chamamos de literatura (BAPTISTA, 2005, p. 26).

Toda literatura, como diria Octavio Paz, reflete, corroborando ou criticando, uma realidade (2009, p. 126-127). Isso é inevitável. No caso da latino-americana, sua especificidade estaria no fato de ter nascido frente a uma utopia. Todo o discurso português prescritivo sobre como deveria ser a literatura brasileira mostra que nossas letras surgiram atendendo a uma demanda utópica europeia. Deveríamos ser diferentes da Europa. Ou seja, antes de ser qualquer coisa, a literatura brasileira era uma ideia que refletia o desejo português de se distanciar de uma realidade medíocre e decadente, tal como veremos Herculano abordar.

Nesse sentido, o efeito que as ideias de Garrett, Herculano e Denis causaram na mentalidade literária brasileira foi devastador e crônico. Durante anos a exigência pela marca da cor local, pelo exotismo e valorização das tradições indígenas impregnou as páginas pretensamente nacionais da literatura brasileira. Por isso, podemos dizer que o Romantismo foi introduzido no Brasil como uma forma de nacionalismo; como missão cívica de construir uma nação diferenciada da portuguesa. Nessa altura, a proposta machadiana de uma literatura que somente aos poucos se construiria, sem que necessariamente lançasse mão de um linguajar tupi ou do abuso da cor local, mas como resultado de um questionamento mais sério, menos colorido e mais psicológico sobre o que significava ser brasileiro, parecia demasiadamente além das possibilidades intelectuais da maioria de nossos escritores e dissonante das intenções e expectativas românticas e utópicas de Herculano, Garrett e Pinheiro Chagas³ em relação à literatura brasileira.

³ Ao longo do trabalho ficará claro que para Garrett, Herculano e Pinheiro Chagas a ideia de literatura nacional estava intimamente ligada à incorporação da cor local, assim como também à valorização da história, dos hábitos, das lendas e do folclore nacional. Quando abordarmos mais especificamente a obra de Garrett, mostraremos que no *Bosquejo* encontramos uma concepção de literatura nacional que se assenta na cor local, mas também no uso da língua portuguesa. Nos capítulos seguintes, veremos que esses mesmos critérios foram impressos na crítica que os três autores realizaram sobre a literatura brasileira. O uso da língua portuguesa e o modo como ela foi tratada pelos autores brasileiros adquirem relevo no debate proposto por Garrett e Pinheiro Chagas.

A literatura ficcional, apesar de poder ser considerada autônoma de um ponto de vista estrutural ou condicional, não brota e muito menos sobrevive em um terreno intelectual escasso de grandes ideias, pensadores e teorias que estudem, por exemplo, a relação mais profunda que há entre um povo e sua língua, história, tradições, costumes, imaginário e códigos simbólicos, culturais e sexuais. Somente quando todas essas preocupações se articulam num sentido profundo e com objetivo de entender uma autoimagem é que a cultura de um país atinge a maturidade para construir, entender e problematizar o que se supõe ser sua mais específica forma subjetiva e cultural. Para Machado de Assis, não bastava que existissem autores e pensadores ativos e pontuais. Mais do que isso, para a construção de um projeto literário nacional era preciso uma tradição intelectual consolidada, pois seria papel da crítica fomentar um ambiente no qual a literatura brasileira não se preocupasse apenas com a diferenciação externa, mas se assentasse numa reflexão íntima sobre o Brasil e o brasileiro.

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 1997, v. 3, p. 804).

De fato, o que Machado pede não é fácil: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (1997, v. 3, p. 804). Em outras palavras, seria necessário que a humanidade, no seu sentido mais universal, encontrasse um ponto de contato com o sujeito nacional, aquele que se sabe brasileiro, não por se inserir num projeto literário baseado no exotismo, mas porque trás consigo uma forma específica de subjetividade, representativa da história, da cultura e principalmente da forma de ser de um povo.

A construção de uma autonomia, seja ela literária ou psicológica, implica necessariamente uma relação entre dois polos – um que deseja se singularizar e autonomizar e outro, mesmo que abstrato, que supostamente detém o poder de legitimação. No momento em que permitimos que esse outro olhar legitimador, essa

instância externa, não dialogue, mas se sobreponha aos interesses internos de autoconhecimento e construção, os riscos mais imediatos são dois. Primeiramente, não cultivarmos uma problematização mais psicológica, sociológica ou filosófica e íntima sobre quem somos, o que fomos e o que desejamos e podemos ser. Sem esse exercício intelectual, o segundo risco, que limitou nosso campo ficcional durante o Romantismo, torna-se inevitável: construir uma literatura que reflita apenas uma imagem caricata e superficial, que atende e se faz a partir de uma demanda externa.

Como resume o psicanalista Octávio de Souza, há duas maneiras de concebermos a construção de uma identidade. De um lado, mais complexamente, a enxergamos como um sentimento íntimo de unidade para conosco. Por outro, de forma muito reducionista, em diversos momentos ela se mostra simplesmente como um conjunto de predicativos estáveis atribuídos a um determinado corpo (SOUZA, 1994, p.17). Portanto, se não somos capazes de nos conhecer, nos inventar e nos definir intimamente, o seremos por um outro, que não entrando em nossa casa à força, mas pelo contrário, como convidado, nos conduzirá na tarefa de construir nossa própria identidade, baseada, conseqüentemente, a partir de um olhar externo. Não bastasse ter sido descoberto pela Europa, o Brasil mais uma vez a convocava para redescobri-lo, definindo sua paisagem, arquitetura e identidade. Se a América deveria encarnar e destacar tudo aquilo que possuía e que a diferenciava da Europa, era porque essa última assim a fixara. A missão da América de não se tornar a Europa ou dela uma continuidade, era, antes de tudo, uma prerrogativa europeia. Como mostra Maria Helena Rouanet, a longevidade dessa equação pode ser conferida num pronunciamento de um diplomata brasileiro na Europa já no século XX: “Foram os artistas estrangeiros que nos revelaram a paisagem brasileira” (apud ROUANET, 1991, p. 121).

Diante do convite feito a esse outro, o português, e do papel que lhe delegamos na formação da nossa identidade literária, dois conceitos se fundem: construção e legitimação. Na medida em que buscamos uma legitimação externa, imediatamente atestamos a precariedade daquilo que acreditamos ou buscamos ser. A literatura brasileira inverteu a ordem dos processos e delegou à legitimação o que seria resultado de um gradual processo de autoconhecimento e construção.

Todo o dizer e o agir diferenciados de que dão provas os sujeitos no percurso de suas vidas encontram referência última nos movimentos identificatórios desses

sujeitos, que são, por assim dizer, ações subjetivas inconscientes, e não atribuições a eles conferidas por alguma instância que lhes é externa (SOUZA, 1994, p. 18).

A crítica portuguesa lançava sobre o Brasil e suas produções uma demanda muito específica, simplista e caracterizada. Isso não aconteceu à toa. Todo olhar externo e pré-ordenado, ao se debruçar sobre um outro supostamente em condição de subordinação ou derivação, tende a escolher e privilegiar um aspecto, adotando-o como traço fundamental, e reduzindo esse outro a uma falsa unidade.

Na literatura que examinamos a respeito da identidade nacional brasileira, esta é quase sempre concebida na base da eleição de uma série de atributos que qualificam o que deve ser considerado verdadeiramente nacional. No entanto, um atributo é sempre um atributo de um objeto percebido ou concebido, servindo, portanto, para descrevê-lo ou para defini-lo (SOUZA, 1994, p. 18).

A unidade cultural ou psicológica pode ser entendida como a tentativa de um discurso, cultural ou pessoal, de simplificar seu diálogo e interlocutor, estabelecendo-o numa imagem definida, fixa e unitária. Por outro lado, essa mesma ilusão unitária também pode emergir da ansiedade de um corpo que pretende se autodefinir e rapidamente se apresentar como quadro já acabado, estabelecido e sem problemáticas complexidades.

Entre Portugal e Brasil aconteceu a pior das possibilidades. Se a crítica portuguesa lançou um olhar simplista e reducionista sobre a produção e a realidade brasileiras, também os brasileiros se empenharam na construção e divulgação de uma imagem simplificada e que refletisse uma unidade nacional e literária, ou como diz Maria Helena Rouanet, baseada na ideia de “integridade”, que para o cônego Fernandes Pinheiro seria a “base fundamental da nossa futura grandeza” (ROUANET, 1991, p. 112-113). Vale lembrar que esse projeto de “integridade” nacional quase assumiu uma condição oficial ao ser apoiado e patrocinado por Dom Pedro II. É importante que se diga, tal integridade deveria advir tanto de uma imagem unitária quanto da construção de uma história nacional. Nesse processo, os escritores, apoiados pelo Imperador, ganharam para o funcionamento do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro uma das salas do palácio e passaram a exercer um papel fundamental:

Ao literato já não pertence essa existência secundária na ordem social, essa vida de um crepúsculo que só depois da morte se devia engrandecer: os serviços intelectuais do ministério das ideias foram nivelados com os outros elementos civilizadores, e a sua glória igualada à do general, do magistrado e do estadista; os elos da cadeia civilizadora se acham entrelaçados fraternalmente, e caminhando na mesma direção (PORTO-ALEGRE, 1849, p. 555).

A intelectualidade portuguesa olhou para a realidade brasileira, não exatamente disposta a encontrar algo novo, que não conhecesse, mas desejando atribuir a essa nova realidade premissas românticas anteriormente definidas e relacionadas às ideias superlativas de exótico, selvagem, natural e novo. Mesmo depois do aparecimento de relatos menos impressionistas e mais científicos, cartográficos, históricos e até estatísticos, que não priorizaram exatamente a faceta exótica, tudo que se continuava escrevendo sobre o Brasil permanecia atendendo ao imaginário romântico sobre uma atmosfera selvagem, natural e grandiloquente.

A complexidade é sempre fruto da autoanálise, do autoconhecimento e da autoconstrução. Admitir para si próprio diversas facetas, sem que essa transitoriedade resulte num esvaziamento formal e substancial, só é possível quando o que pensamos sobre nossa existência e estilo se enraíza naquilo que acreditamos ser mais íntimo e não necessariamente manifesto. É evidente que estamos pensando na ideia do instinto de nacionalidade, proposta por Machado de Assis. A tentativa da literatura brasileira de construir uma imagem nacional coletiva, bem definida, cultural e literária, nasceu mais da vontade de parecer do que de ser algo. Estudar mais de perto a posição e a atenção que Portugal, esse outro do qual pretendíamos nos dissociar e ao qual delegamos parte de nossa legitimação e construção, permite-nos entender como a unidade temática e formal da literatura brasileira do século XIX se forjou através de um processo artificial.

No momento em que o compromisso com a exteriorização se sobrepõe ao reflexo problematizador do sentimento íntimo de nacionalidade, ocorre um enrijecimento das imagens e formas. De outro modo, quando a ideia de nacionalidade é tomada como algo íntimo, subjetivo e se reflete numa forma artística, a diversidade literária passa a vislumbrar incontáveis caminhos para sua representação.

O conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, é um excelente exemplo do conceito de sentimento íntimo. Ao deslocar o eixo fundamental das atitudes de Fortunato para a suas motivações internas e psicológicas, Machado introduz na estória

uma estratégia que lhe permite conceber e retratar qualquer ação do personagem, independente de sua aparência beneficente e de suas consequências salutares, como atualizações de um desejo íntimo de causar ou observar sofrimento. O sadismo, assim como a identidade nacional, não está na atualização prática e visual, mas no sentimento que induz e concebe a ação. Um projeto literário que se sustenta sobre a ideia de sentimento ou sobre o que se concebe como mais subjetivo e íntimo em relação à identidade literária de um país, permite que seus escritores vejam em quaisquer contextos, imagens e situações, possíveis representações da ideia de identidade nacional.

O personagem de “A causa secreta” não é sádico porque os outros assim o percebem. Ele o seria da mesma forma se ninguém o descobrisse. Ele é sádico porque tal traço persiste na raiz de suas atitudes, nos seus impulsos internos e na sua definição psicológica. Parafrazeando Machado de Assis, Fortunato encontraria uma forma, mesmo que não declarada, de ser sádico, ainda quando tratasse de assuntos e realizasse ações remotas no tempo e no espaço. A nacionalidade da literatura brasileira se dispôs a ser percebida por um outro na sua face externa e superficial, isto é, na sua imagem caricata. O contrário seria se estivesse presente não numa série de temas, imagens e linguagem que se supõem exóticas e adequadas à literatura brasileira, mas naquilo que silenciosamente, mas subjetivamente motiva seus personagens, tramas, imagens e formas. A identidade literária de um país está na concepção silenciosa e nas razões internas das obras que compõem seu sistema. Ela deve estar muito mais no nexo que estabelecemos entre os mais diversos quadros pintados pela literatura e as suas motivações do que apenas nas imagens oferecidas adequadamente pelos autores. Enquanto na primeira situação o que se tem é uma literatura que constrói e encontra seu critério legitimador no estudo de si mesma, na segunda, todo o esforço se movimenta no caminho de atender às demandas de um olhar externo.

É importante reconhecer as razões que levaram os críticos portugueses a elegerem o exotismo como aspecto central na ilusão de unidade e fundação literária brasileira. O discurso romântico, entre outros, permaneceu construindo e divulgando uma imagem da América não a partir do que ela era, mas pelo o que não era. A América deveria continuar no lugar de contraponto à realidade europeia. Isso interessava aos românticos na medida em que vislumbravam nesse distante continente um espaço

imaginário capaz de comportar todas as suas idealizações, imaginações e teorizações culturais, psicológicas e literárias. Não se tratava de desconhecer a real condição da América, que longe estava de um paraíso, mas de mantê-la distante. Afinal, um objeto longínquo, como era o caso do Brasil, poderia mais facilmente permanecer “exaltando as emoções apesar de ser conhecido há mais de três séculos” (ROUANET, 1991, p. 169). Como diz Octávio Paz,

Antes de ter existência histórica própria, começamos por ser uma ideia europeia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias europeias (PAZ, 2009, 127).

O exotismo, conceito que permanece inabalável até os tempos de hoje quando se fala da América, era demasiadamente precioso para que os românticos, com suas fantasias de paraíso perdido, abrissem mão dele. Lembremos que a matriz do pensamento de Denis está no sistema de Montesquieu, no *Espírito das Leis*, para quem o clima, atuando sobre o temperamento dos homens, influenciaria também sobre as suas leis, logo, sobre a sociedade. Se o clima da América era paradisíaco, os homens que ali viviam deveriam constituir uma sociedade igualmente edênica. Denis, prolongando esse modo de pensar, propõe que haja uma influência decisiva do clima sobre a imaginação do poeta. Sendo um dos princípios românticos o desligamento da natureza e a supervalorização da arte enquanto produto do gênio poético, nada mais propício do que creditar às terras distantes, floridas, virgens e naturais, a possibilidade de influenciar de modo ainda mais enfático a capacidade criadora de seus poetas. Além de tudo isso, a tese de Denis para a fundação da literatura brasileira resume-se simplesmente em prescrever aos autores brasileiros que descrevam a paisagem de sua terra. Assim, estariam fazendo literatura brasileira, diversa da portuguesa.

Comparando um poeta europeu, preso a uma realidade monocromática, regida e restringida pelas regras clássicas, a um outro, americano, imerso num mundo de infinitas novas possibilidades de descobertas, de exuberantes paisagens e principalmente de exotismo, esse último muito mais facilmente preencheria os novos parâmetros propostos pelo ideário romântico. A realidade exótica e pitoresca imaginada pelos europeus sempre que se fala da paisagem brasileira atende ao espaço imaginário criado pelo ideário romântico, mas também, como diz Costa Lima, é uma atitude que

“supõe uma vontade compensatória, uma vontade, de esquecer a realidade [europeia]” (LIMA, 1986, 223).

Maria Helena Rouanet percebeu a pertinência de analisar essa questão tomando emprestada de Freud a concepção de estranho, ou não familiar. Ela verificou que no dicionário *The Webster's new twentieth century dictionary* o termo exótico é definido como aquilo que “tem o encanto ou a fascinação do não familiar” (ROUANET, 1991, p. 72). Em contraponto, no artigo *O estranho (Das unheimliche)*, de Freud, lemos que o tema do estranho “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1976, p. 276). Somemos a isso uma nota de rodapé, logo no início do texto de Freud, na qual seu tradutor explica: “a palavra alemã, traduzida em todo este artigo pelo inglês ‘uncanny, literalmente ‘unhomely’ (‘o que não é doméstico, caseiro, o que não é simples, rude’)” (FREUD, 1976, 276). Com tudo isso, queremos dizer que ao contrário do que se pode num primeiro instante pensar, os conceitos de diferente, desconhecido e estranho, potencialmente relacionados à América, perderiam qualquer valor de negatividade, como sugere Freud, uma vez que a Europa assimilaria da forma mais conveniente possível o exotismo americano, dando-lhe um trato doméstico e o enquadrando a partir de parâmetros previamente estabelecidos pelo Romantismo.

Esse procedimento europeu de domesticação, de apreensão da realidade americana a partir de valores românticos já estabelecidos, exemplifica perfeitamente o processo de familiarização que a construção de um discurso impõe ao que é estranho e não familiar:

A compreensão é um processo de tornar familiar o não familiar, ou “estranho”, no sentido freudiano desse termo, de removê-lo do domínio das coisas consideradas “exóticas” e não-classificadas num outro domínio da experiência codificado de modo suficientemente adequado para que seja considerado humanamente útil, não ameaçador, ou apenas conhecido por associação (WHITE, 2001, p. 18)

Outro detalhe importante é que não somente os europeus, mas também os próprios poetas brasileiros trataram de domesticar e enquadrar o seu suposto exotismo e cor local a partir de prerrogativas que fossem facilmente assimiláveis e legitimadas pelo gosto europeu. Era preciso, na cabeça dos nossos poetas, revelar ao mundo o nativismo brasileiro, aquilo que definiria sua literatura. Isso era ponto passivo e facilmente

colocado em prática. Bastaria, como fez Gonçalves de Magalhães, incorporar à poesia a cor local, as tradições indígenas e uma série de relatos sobre os primeiros anos de existência do Brasil, escritos, por exemplo, por Gabriel Soares, Baltazar da Sila Lisboa, Aires do Casal, Ives d'Evreux, Origny, Thevet, Barleus, Léry, Alfred Maury, Alexandre Humboldt, Abbeville, etc.

O próprio Gonçalves de Magalhães, no seu *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, apresentado no Instituto Histórico da França e publicado em 1836 na revista *Niterói*, admite que a originalidade temática seria a chave para a independência da literatura no Brasil. Em suas palavras, já seria a hora dos escritores brasileiros tomarem como matéria prima, baseando-se num princípio moderno e descritivo, o céu azul de sua pátria, o colorido de suas matas, as lendas e os cânticos de seus primeiros povos como matéria para uma poesia nacional. (MAGALHÃES, s.d., p. 10).

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, estragou 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 astalha, 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 a simples imagem que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia. Semelhante à Armida de Tasso, cuja beleza, artifícios e doces palavras atraíram e desorientaram os principais guerreiros do exército cristão de Gofredo. É rica a mitologia, são belíssimas as suas ficções, mas à força de serem repetidas e copiadas vão sensivelmente desmerecendo; além de que, como o pássaro da fábula, despimos nossas plumas para nos apavonar com velhas galas, que nos não pertencem.[...]

Tão grande foi a influência que sobre o engenho brasileiro exerceu a grega mitologia, transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros se metamorfoseiam em pastores da Arcádia, e vão apascentar seus rebanhos imaginários nas margens do Tejo e cantar à sombra das faias (MAGALHÃES, s.d., p. 6).

Se o discurso, como define Hayden White (2001, p. 16), é um “empreendimento mediador” e “como tal, é ao mesmo tempo interpretativo e pré-interpretativo”, restaria, portanto, encontrar um modo através do qual esse nativismo brasileiro pudesse ser respaldado pelo discurso europeu, ocidental e civilizado. Para isso, nada melhor do que lançar mão e se apoiar nas concepções e no material produzido por Ferdinand Denis e

seu *Scènes de la nature sous les tropiques*; um europeu, francês, que se debruçou sobre as tradições brasileiras e que com seu livro praticamente lançou a pedra fundamental para o Romantismo brasileiro. Desta forma, a literatura brasileira estava pronta para se exportar e atender, sem causar susto, ao gosto romântico europeu. Segundo Costa Lima, relacionava-se então “a nossa vontade de mostrar nossa singularidade, com a de ter internalizada a opinião europeia sobre qual (deveria ser) nosso justo proceder” (1989, p. 137).

Edward Said aproxima esse processo de domesticação do estranho com a recorrente preferência humana pela autoridade esquemática do texto às desorientações de encontros diretos com uma realidade desconhecida e por isso desnorteante e angustiante:

[...] quando um ser humano enfrenta de perto algo relativamente desconhecido e ameaçador, e anteriormente distante. Nesse caso recorre-se não apenas àquilo com que, na experiência anterior da pessoa, a novidade se parece, mas também ao que se leu (SAID, 1990, p. 102).

Esse processo de desligamento da literatura portuguesa e de adesão ao projeto romântico de Denis, que nos levou a acreditar que produziríamos uma literatura pitoresca e exótica palatável ao gosto europeu, também nos colocava novamente na posição de um “segundo outro”, dessa vez, se não especificamente português, mas em relação à Europa. Diferentemente das tensões que pareciam inevitáveis na construção de uma nacionalidade brasileira que necessariamente passava pela negação de laços afetivos e culturais com Portugal, ou seja, a negação completa da condição de ser um “segundo eu” português, se deixar condicionar pelo olhar europeu, seguir as suas cartilhas literárias e admitir para si como atributo uma visão estrangeira de nós mesmos poderia representar o “acesso ao presente da civilização, e ao futuro” (AGUIAR, 1984, p. 12). Como escreveu Anco Márcio Tenório Vieira:

É no segundo “outro” que os filhos do Brasil vão encontrar as bases, os modelos e as informações das várias escolas estéticas que vão se suceder ao longo dos Oitocentos, a exemplo do Romantismo, Naturalismo, Realismo, Simbolismo... lendo-as, com maior ou menor agudeza (não raras as vezes, apenas as transcrevendo), a partir dos códigos culturais, sociais e políticos do seu país (VIEIRA, 2002, p. 23).

O exotismo que Garrett, Herculano e Pinheiro Chagas tanto admiravam e acreditavam que deveria servir de motivo fundamental para a literatura brasileira não estava na América vivida pelos brasileiros, mas na fantasia dos românticos europeus sedentos por um longínquo espaço de libertação, no qual o poeta se deixaria levar impregnado por uma paisagem deslumbrante e uma realidade histórica ainda por ser construída, diferente da europeia. O exotismo “encontrado” na América já existia no imaginário romântico. Tratava-se de uma realidade constituída *a priori*, como expectativa que preexistia a qualquer constatação (ROUANET, 1991, p.80). Aqui reside um paradoxo. Da mesma forma que o exótico americano foi recebido e permaneceu moldado pelas idealizações românticas (em oposição ao classicismo), deveria ele também manter durante todo o século XIX, mesmo após todos os relatos de viagem, estudos minuciosos e avanços científicos sobre o continente americano, uma áurea de distanciamento, de virginal, de natural e, evidentemente, exótico. Se ao poeta romântico era imposta uma liberdade criadora, descolada de uma natureza “calculada”, metrificada e delimitada, seja a partir de Aristóteles, Horácio ou Boileau, o exotismo brasileiro, ao qual os críticos portugueses se referiam, não era fruto de uma livre criação, descompromissada de qualquer trato teórico, mas coordenada por um parâmetro muito claro e definido, o europeu. A América poderia tomar várias formas e assumir diversas frentes, mas deveria sempre permanecer como contrastante à realidade europeia.

Mesmo que a cor local à qual os críticos portugueses se referiam fosse moldada em oposição à paisagem árcade e atendesse às novas demandas psicológicas e artísticas do Romantismo português, em nenhum momento se poderia admitir que essa predelimitação ou domesticação do espaço americano, como diz Maria Helena Rouanet, lhe destituísse de uma condição de constante estranhamento, deslumbre e encanto: “O que se verifica é que tal *realidade domesticada* vai constituir um quadro ameno, expresso pelo *pitoresco* e pela *cor local*, que servem tão bem à ‘exaltação das imaginações’” (ROUANET, 1991, p. 74).

3. Sobre a recepção da literatura brasileira

3.1. A recepção de Garrett: a literatura brasileira sob o olhar de um classicista romantizado

Além de todos os aspectos políticos e econômicos que entrelaçam o passado do Brasil ao de Portugal, por motivos familiares seria muito provável que o Brasil em qualquer medida ocupasse algum espaço na obra de Almeida Garrett. Seu avô materno, o Sargento-Mor José Bento Leitão, viveu e fez fortuna no Brasil, em Pernambuco. Quando retornou viúvo para o Porto, trouxe consigo a “parda velha” Rosa de Lima, a criada mulata de quem Garrett ouvia durante sua infância histórias sobre o Brasil. Ofélia Paiva Monteiro relata que:

Feito pelo Marquês de Pombal Deputado da poderosa Companhia dos Vinhos do Alto Douro (cuja sede era no Porto), [José Bento Leitão] se entregara a espantosos atos de “brasileiro” com fortuna: construção da quinta e palacete do Sardão, doações à Misericórdia de Vila do Conde, vida farta de grande senhor, rodeado de criadagem numerosa, como a querer reproduzir na Metrópole o bulício da casa grande do Brasil das patacas (MONTEIRO, 1971, v. 1, p 32).

José Bento Leitão casa novamente em 1771 com D. Maria do Nascimento e Almeida, filha de José Fernandes de Almeida, que também enriqueceu no Brasil. A filha do José Bento e de Maria do Nascimento é a mãe de Garrett, Ana Augusta. Isto significa que pelo lado da mãe Garrett possuía um avô e um bisavô “brasileiros de torna-viagem”.

O pai de Garrett, António Bernardo da Silva, possuía um irmão, conhecido como Desembargador Leitão, que com o encargo de criar a Comarca do Rio São Francisco “no último sertão da Província de Pernambuco”, em 1819 foi nomeado Desembargador Ordinário da Relação da Bahia. Por conta do processo de independência sofreu hostilidades e no Brasil permaneceu apenas até 1824. Através de Ofélia Monteiro ficamos sabendo que nas suas memórias, publicadas em Lisboa em 1825, o Desembargador Leitão não poupa palavras contra os que, “seguros de impunidade pela

luciferina política de alguns homens tigres, diziam, com impudentes apupos e algazarras [...] tudo isto é nosso, que estes ladrões de Portugal nos vieram roubar”. O tio de Garrett, para chegar salvo a Portugal, precisou caminhar “centenas de léguas por fragosas serranias e inóspitos gerais, com fomes, com sedes, debaixo de ardentíssimos céus, rompendo matas densíssimas, e cheias de ferozes onças e venenosas cascavéis, desbravando terras [...] e tendo não raras vezes de defender-se das setas dos gentios!!!” (apud MONTEIRO, 1971, v. 1, p. 65-66).

Lendo a evocação que Garrett faz à sua querida criada, ou escrava, Rosa de Lima, podemos supor que o Brasil que permeou o seu imaginário é doce, afetivo, grandioso e certamente herdado da memória que lhe veio da parte maternal da sua família:

Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de quem eu era o menino bonito entre todos os rapazes, e por quem ainda choro de saudades apesar do muito que me ralhava às vezes, era a cronista-mor da família, e em particular da capela e da quinta do Sardão, que ela julgava uma das maravilhas da terra e venerava como um bom castelhano o seu Escurial. Contava-me ela, entre mil bruxarias e coisas do outro mundo que piamente acreditava, que também naquelas coisas ‘se mentia muito’; que, de meu avô, por exemplo, diziam que tinha aparecido embrulhado num lençol passeando à meia-noite em cima dos arcos que trazem a água para a quinta: o que era inteiramente falso, porque ‘ela estava certa que, se o Sr. José Bento pudesse vir a este mundo, não se ia embora sem aparecer à sua Rosa de Lima’ – E arrasavam-se-lhe os olhos de água ao dizer isto, luzia-lhe na boca um sorriso de confiança que ainda agora me faz impressão quando me lembra (GARRETT, 1904, v. 1, p. 798).

Seu tio, Frei Dr. Alexandre da Sagrada Família, o Bispo de Angra, possivelmente sua maior influência literária, cultural, moral e religiosa, visitou o Rio de Janeiro; assim como também seu grande amigo e biógrafo Francisco Gomes de Amorim. Alguns colegas do tempo de Coimbra eram brasileiros, tais como Cassiano Espiridião de Mello Mattos, Rodrigo de Sousa da Silva Pontes Malheiro e Francisco Gomes Brandão Montezuma, além de Manuel Araújo Porto Alegre, que o escritor conheceu durante o exílio em Paris e com quem permaneceu trocando correspondência. Além disso, deve-se contar que apesar de nunca ter pisado no Brasil, como nos lembra Maria Aparecida Ribeiro, “Garrett viveu no grande momento da Independência do Brasil, na época da publicação de vários textos que divulgavam por toda a Europa a

flora, fauna, os costumes da ex-colônia, na época em que a ideia de nação a todos dominava” (RIBEIRO, 1999, p. 115).

Talvez por isso tudo, entre 1820 e 1826 o Brasil tenha aparecido na sua obra de duas diferentes formas. Num primeiro plano, a ex-colônia é vista como um possível refúgio para os portugueses, fosse o caso de o absolutismo voltar a Portugal. No segundo, é o colonialismo, a cobiça portuguesa pelo ouro e os males sociais vindos dessas práticas que fazem o Brasil aparecer como vítima. Entre esses textos estão os que defendem o ideal de liberdade, *O Brasil liberto* e *O roubo das sabinas* e o político *Portugal na balança da Europa*. Em todos eles o Brasil é visto sob uma ótica portuguesa. Também dessa época data a ode “O ananás”. Apesar da referência exótica à paisagem e ao fruto tropical, como resume bem Aparecida Ribeiro, “Garrett utiliza a imagem apenas como comparante de símile: fecundo no exílio dos Açores, o ananás é como o sábio, que produz na solidão da ‘rípida ignorância’ que o cerca, como Filinto Elísio que poetou ‘nos pântanos de Haia” (RIBEIRO, 1999, p. 116).

Sabe-se que o Barroco se prolongou em demasia em Portugal. Segundo Aníbal Pinto de Castro, isso ocorreu principalmente porque desde os quinhentos a Companhia de Jesus permanecia com o monopólio do ensino das matérias literárias. Somente em 1746, Verney, com suas cartas “ficcionalmente” reunidas no *Verdadeiro método de estudar*, possibilitou um primeiro abalo consistente no império Barroco português (CASTRO, 1999, p. 33). A partir de 1759, sob o tom iluminista do Marquês de Pombal, a Companhia de Jesus foi dissolvida e em seu lugar o que se observou, segundo Aníbal de Castro, foi um “retrocesso!”:

Mandava o rei D. José que, para restaurar o estudo das Letras decaído durante o século anterior pela ação e método dos Inacianos, se tornava necessário repor o “método antigo (isto é, o do século XVI) reduzido aos termos símplices, claros e de maior facilidade, que se pratica atualmente pelas nações polidas da Europa” (CASTRO, 1999, p.34).

A partir desse momento acentuou-se um caráter normativo do código estético-literário, revalorizando o gosto renascentista, assim como também as teorias vindas de Horácio e de Quintiliano, com “natural, embora não total, detrimento de Aristóteles e algum esquecimento de Cícero” (CASTRO, 1999, p. 35). O que significaria uma renovação poética, incentivando os poetas portugueses numa direção de invenção e real

renovação, mostrou-se como um processo esterilizante, de retrocesso às teorias e paradigmas renascentistas. Apesar de algumas tentativas, como a de Correia Garção, esse fracasso ficou expresso no marasmo dominante e repetitivo da Arcádia Lusitana.

Pois bem, será nesse cenário que ocorrerá a primeira educação literária de Garrett. Para Aníbal Pinto de Castro (1999), ao longo de toda a sua obra é possível identificarmos as marcas dessa formação clássica. Ao que parece, uma das formas pela qual sua educação classicista se efetivou foi através da leitura de Horácio. Segundo Francisco Gomes de Amorim, restou como prova disso uma edição da *Arte poética* de Horácio, datada de 1814, e com a assinatura de João da Silva Leitão, ou seja, manuseada por um Garrett ainda adolescente.

No prefácio ao seu *Catão*, de 1821, encontramos uma passagem que reflete a espontaneidade e naturalidade com a qual o pensamento e a educação clássica repercutiam na sua pena. Comentando sobre as dificuldades, as obras que precisou ler e estudar e o esforço necessário para escrever a sua tragédia, repete, destacando em itálico, os versos da poética de Horácio “com noturna e diurna” (*Vos exemplaria graeca /nocturna uersate manu, uersate diurna*) (GARRETT, 1904, v. 1, p. 526).

Mas se Garrett não se desprendia da experiência clássica, também novas formas e perspectivas lhe surgiam e pediam defesas⁴. Em seis de maio de 1843, falando no Conservatório Real sobre o seu drama *Frei Luís de Souza*, defendeu que uma tragédia moderna também era capaz de suscitar no espectador a mesma catarse aristotélica, causando-lhe terror e compaixão:

Repito sinceramente que não sei se o consegui; sei, tenho fé certa que aquele que o alcançar, esse achou a tragédia nova, e calçou justo no pé o coturno das nações modernas; esse não aceite das turbas o Trapsus [sic] consagrado, o bode votivo; não subiu ao carro de Tespis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo, esse atire a sua obra às disputas das escolas e das parcialidades do mundo, e recolha-se a descansar no sétimo dia de seus trabalhos, porque tem criado o teatro da sua época (GARRETT, 1904, v. 1, p. 771).

A ambivalência existe: clássico e moderno. Ao mesmo tempo em que nessa passagem notamos um tom modernizante, nacionalizante, com ares que desembocariam

⁴ É importante salientarmos que os mais importantes contatos de Garrett com a estética romântica se deram em seus dois exílios na Inglaterra, entre 1823 e 1828.

numa postura romântica, com ajuda de Aníbal Pinto de Castro identificamos a persistência de Horácio no pensamento garrettiano:

Note-se que se trata, não de afirmar uma adesão à doutrina horaciana, mas de traçar os caminhos de uma modernidade dramática, recorrendo a formas metafóricas cunhadas a partir dos versos 275-277 da *Poética* horaciana:

Ignotum tragicae genus inuenisse Camenae
Dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis
Quae canerent agerent que peruncti faecibus ora

Ou na versão portuguesa de Rosado Fernandes:
'Diz-se que Téspis descobriu um género desconhecido da Camena trágica e transportou, em carros, as suas peças, que os atores cantavam e representavam de caras besuntadas com o mosto da uva' (CASTRO, 1999, p. 37).

Garrett somente assimilou o cristianismo sentimental de Chateaubriand e o relativismo histórico e nacional, teorizado por Madame de Stäel, associando-o a uma concepção de vida e arte árcade e iluminista (SARAIAVA & LOPES, 1982, p. 733). Sobram, por isso, na sua obra passagens nas quais encontramos a insistência do pensamento clássico ou a crescente afirmação de propósitos nacionalista e modernos, leiam-se românticos. O que nos interessa aqui é, brevemente, pois não é o nosso objetivo central, mostrar que no seu pensamento, no mesmo lugar onde há disposições clássicas também residem motivações modernas.

Não passou daqui o meu voo trágico. Fogo de palha; mal aceso e pouco duradouro. Estes poucos versos são, os demais, traduzidos do grego, ou imitados. – Racine também tem o seu quinhão, mal roubado e pior escondido. – Conservo isto pra me lembrar da minha infância trágica, e poética. – Então me agradou muito; hoje me faz rir!: – Tais somos em toda a vida, e em todas as ações dela (GARRETT apud CASTRO, 1999, p. 39).

Não devemos deixar passar despercebido que é justamente quando fala da tragédia, um gênero clássico, que Garrett expressa sua vontade de reorganizá-la estruturalmente, no que diz respeito à reinvenção da matéria trágica, e atualizá-la com um espírito nacional. Encontramos na palavra de especialistas no assunto a segurança para afirmarmos que em Garrett havia uma certa confusão quando se tratava da sua relação concomitante com o clássico e o moderno, entre a antiga escola na qual se

formou e o novo gosto que tentava exercer para alcançar um público romântico (despreparado e em certa medida vulgar e inculto):

Claro está que toda esta busca não se processava sem algum desnorte e confusão. Nem admira que assim fosse. As leituras eram um tanto caóticas e as opiniões que nelas encontrava eram, as mais das vezes, díspares quando não confusas. Não andaria por isso longe da verdade quando confessava no prefácio de Mérope que a leitura de Alfieri e de Ducis lhe transtornara as ideias dramáticas, levando-o a perder ‘toda a fé nas crenças velhas’, sem entender as novas nem acertar com elas (CASTRO, 1999, p. 40).

Garrett soube fazer dessa mútua influência recebida pelos clássicos e românticos algo original e valioso. Dos clássicos, na maioria das vezes filtrados via os renascentistas, obteve o que lhe era necessário para delinear as linhas essenciais que determinaram a sua prudência, equilíbrio e a capacidade de domar e disciplinar, mas sem sufocar uma alma de romântico, repleta de paixões, algumas amorosas, pessoais e outras públicas, como cidadão, político e artista. E o mais importante, soube através dos clássicos, da grande tradição, vislumbrar e valorizar aspectos que dizem respeito à ponderação e ao equilíbrio formal e ideológico, assim com também as memórias e tradições nacionais. Muitas outras incoerências, confusões, ambiguidades e misturas poderiam ser notadas e destacadas no aprendizado que Garrett obteve da leitura dos clássicos e dos modernos, mas sigamos ao ponto que cada vez mais nos interessa.

Muito diferente daquele Garrett simplista que no *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* analisa o nascimento da literatura brasileira tendo a cor local como critério fundamental, no prefácio escrito ao *Catão*, uma tragédia, vale novamente salientarmos, encontramos exatamente esse Garrett, meio clássico e meio moderno, formado pelas leituras renascentistas e já com um pé no Romantismo, que propunha a existência de um caráter literário nacional baseado não no pitoresco ou na cor local, mas na ideia, a princípio pouco clara, de rito. Notemos, na citação abaixo, que inevitavelmente esse rito ao qual Garrett se refere nos lembra o que Machado de Assis chamou de sentimento íntimo.

Antes do *Catão* já eu tinha feito muita tragédia, e comédias também; todas sem sabores. Exceto a *Méropé* – que talvez reveja e complete ainda – rasguei as outras: eram das tais inspiradas do reflexo estrangeiro, de portuguesas tinham as palavras; no mais pensadas em Grego, em Latim, em Francês, em Italiano, em Inglês – que sei eu!

No *Catão* senti outra coisa, *fui* a Roma; fui, e fiz-me Romano quanto pude, segundo o ditado manda; mas *voltei* para Portugal, e pensei de Português para Português e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu.

Foi uma regeneração para mim: foi caírem-me dos olhos as trevas de Tobias com os fígados do peixe trazido de tão longe. Não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. *Inês de Castro* pode ser francesa, – e português *Édipo*; tudo depende do rito com que os evoca do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os esconjuros (GARRETT, 1904, v. 1, p. 524).

No Brasil, Santiago Nunes Ribeiro, num discurso muito semelhante, também constatou a possibilidade de através de uma forma clássica concluirmos uma expressão nacional:

No exame das poesias brasileiras cumpre não ver somente a exterioridade da arte, que muitas vezes apresenta as formas gregas e romanas; cumpre atender ao sentido oculto, à intimidade, ou pelo menos ao elemento da poesia tradicional que nela se acha combinado ao elemento americano (NUNES RIBEIRO, 1974, p. 30).

Evidentemente que esse ponto de vista sobre literatura nacional era conveniente a Garrett, já que sem maiores problemas se harmonizava com sua formação clássica. Entretanto, discordamos de Ofélia Monteiro quando diz que por nutrir essa visão Garrett não teria cometido o mesmo grave erro que alguns dos primeiros românticos brasileiros, como Gonçalves de Magalhães na *Confederação dos Tamoios*, que achavam estar fazendo literatura nacional, pois simplesmente acumulavam nomes indígenas de personagens, da fauna, da flora e de objetos ou alusões sucessivas a costumes folclóricos. Para Ofélia Monteiro, quando Garrett falava de uma literatura nacional portuguesa ele não se referia à necessidade de um acúmulo de nomes, traços e cores de sua terra, “muito menos de uma sondagem da alma popular” (MONTEIRO, 1971, v. 1, p. 381). Ora, se Garrett, como artista, não cometeu o erro de condicionar a construção de uma nacionalidade literária ao descritivismo da paisagem, como crítico, a presença ou ausência da cor local foi determinante nas análises que fez das obras brasileiras.

Em 1826 saiu *O Parnaso lusitano ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos*, precedido pelo *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, assinado por Garrett. Segundo Regina Zilberman, esta seria a primeira antologia de poemas em língua portuguesa (ZILBERMAN, 1998, p. 20). Publicado em seis volumes pela editora J. P. Aillaud, de Paris, o *Bosquejo* ocupa da página VII a

LXXVII do seu primeiro volume. Seus tomos são divididos por gêneros literários; sendo o primeiro dedicado à poesia épica, o segundo aos poemas descritivos e didáticos, bucólicos e herói-cômicos, o terceiro e o quarto aos epigramáticos e líricos, o quinto à poesia dramática e o sexto e último tomo aos satíricos, onde aparece *O Hissope*, de Antônio Dinis da Cruz.

Os poetas brasileiros que constam no volume I do *Parnaso* são: Basílio da Gama (“Lindóia”) e Santa Rita Durão (“Moema”). No Volume II: Francisco de Melo Franco (“A estupidez Triunfante em Coimbra”). No volume III: Cláudio Manuel da Costa (“Nise! Nise! Onde estás? Aonde espera”; “Breves horas, Amor, há que eu gozava”). Nos volumes III e IV: Domingos Borges de Barros (“A flor da saudade”; “À noite”; “À virtude”), José Bonifácio de Andrade e Silva (“Os fachos pelos ares sacudindo”; “Adeus, Fica-te em Paz Alcina Amada”; “A Criação da Mulher”; “À Poesia”; “À Amizade”) e Tomás Antônio Gonzaga (“O contentamento”; “O perjúrio”; “O retrato”; “Todos amam”; “Recordações”). No Volume V: Paulo José de Melo (com a epístola “Círio”). O padre Sousa Caldas aparece no volume II, com “As aves”, no volume IV, com os salmos “Beatus vir qui non abiit” e “Quare fremuerunt gentes” e as odes “A existência de Deus”; “O homem selvagem” e “Pigmaleão”, e no volume V com a “Carta a João de Deus Pires Ferreira”. Nem todos esses poetas foram analisados no *Bosquejo*.

Sabe-se que a participação de Garrett no *Bosquejo* é controversa. No “Ao leitor” que abre o seu *Tratado de educação*, lemos a seguinte advertência:

Já em outra parte protestei que nada meu tinha no *Parnaso lusitano* que publicou o Sr. Aillaud, livreiro em Paris, senão o resumo da história literária de Portugal que vem no princípio do primeiro tomo daquela coleção. É certo que arranjei o sistema e plano da obra, que escolhi os autores e peças; mas ausentando-me de Paris antes de completa a impressão do primeiro volume, um homem por nome Fonseca, a quem de minha algibeira paguei para rever as provas, tomou a liberdade de alterar tudo, introduzindo na coleção produções ridículas de gente desconhecida, e que eu nunca vira, omitindo muitas das que eu escolhera, enxovalhando tudo com notas pueris e indecentes, errando vergonhosamente até o índice de matérias que eu preparara para cada volume, e introduzindo uma ortografia galega que faz rir a gente e que está em contradição com as regras que eu na prefácio estabelecera [...] – Repito esta declaração para que me não atribuam as grossas tolices e grossas má criações que emporcalham aquela obra, que tão bela podia ser (GARRETT, 1904, v. 2, p. 282).

Vemos que Garrett confirma o que mais nos interessa. Entre o que escreveu (e o que por ele escreveram), o resumo da história literária de Portugal definitivamente é de sua autoria. Nele estão as ideias que a seguir discutiremos. No restante, também o panorama geral da obra parece por ele ter sido concebido, já que nesse mesmo “Ao leitor” afirma que permanecerão “nessa obra as mesmas regras que para a do *Parnaso lusitano* tinha estabelecido” (GARRETT, 1904, v. 2, p. 282). Teófilo Braga, organizador da sua obra, diz que o plano geral é de Garrett, embora alterado por José da Fonseca e que o volume VI não teria sido feito por Garrett (BRAGA, 1905).

Diante de nossas intenções, não podemos deixar de destacar o último parágrafo do “A quem ler”, que precede o *Bosquejo*. Nessa passagem, Garrett expõe seus objetivos e critérios para a realização do seu estudo:

Julgo haver prestado algum serviço à literatura nacional em oferecer aos estudiosos de sua língua e poesia um rápido bosquejo da história de ambas. Quem sabe que tive de encetar matéria nova, que português nenhum dela escreveu, e os dois estrangeiros Bouterwek e Sismondi incorretissimamente e de tal modo que mais confundem do que ajudam a conceber e ajuizar da história literária de Portugal; avaliará decerto o grande e quase indizível trabalho que me custou esse ensaio. Não quero dá-lo por cabal e perfeito; mas é o primeiro, não podia sê-lo. Além de que, a maior parte das ideias vão apenas tocadas, porque não havia espaço em obra de tais limites para lhe dar o necessário desenvolvimento (GARRETT, 1998, p. 28).

Garrett afirma que teve de “encetar matéria nova, que português nenhum dela escreveu, e os dois estrangeiros Bouterwek e Sismondi incorretissimamente e de tal modo, que mais confundem do que ajudam, a conceber e ajuizar da história literária de Portugal” (1904, v. 2, p. 347). Em outras palavras, Garrett, “em seu longo ensaio – menos de análise histórica do que de preocupação estética e de conteúdos explorados pelos escritores” (VIEIRA, 2002, p. 128), primeiramente, não se propôs a fazer outra coisa se não escrever uma história da literatura portuguesa, numa perspectiva assumidamente nacional. Depois, a corrigir os erros encontrados nas obras de Bouterwek e Sismondi.

Embora no *Bosquejo* possamos encontrar algumas rápidas análises formais sobre poemas escritos por brasileiros, tudo nos indica que verdadeiramente lhe interessava mostrar que esses autores resvalaram na possibilidade de construir uma literatura autenticamente brasileira, mas permaneceram ligados às imagens e aos códigos culturais

e estéticos de Portugal e Europa⁵. Além disso, vemos que aos olhos de Garrett a literatura brasileira não poderia ser nada mais do que um desdobramento da portuguesa, podendo ela no máximo “enriquecer” o tronco principal, lusitano, do qual nasceu e permaneceria ligado:

Agora começa a literatura portuguesa a avultar enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: receiam de se mostrar americanos; e daí lhe vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades (GARRETT, 1998, p. 56).

Não é difícil entendermos que quando Garrett fala de um rito, tal como posto no prefácio ao *Catão*, ele propõe que a nacionalidade de uma obra esteja, não necessariamente nas imagens ou mesmo num resgate histórico nacional, mas na possibilidade de sua trama e personagens evocarem e expressarem através de suas motivações, justificativas e construções psicológicas um modo de ser, pensar e agir português. Novamente, algo como um instinto de nacionalidade, cunhado por Machado de Assis.

Eis um contrassenso. Se Garrett afirma que a sua concepção de literatura nacional escapa do descritivismo local, como justificar que elogie e considere os poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, apenas por apresentarem um nativismo de descrição da cor local, como as primeiras tentativas de nacionalização da literatura brasileira? Se, como ele próprio afirma, o que define a nacionalidade de uma obra é isso o que ele pouco precisamente chamou de rito e não uma ambientação realista e acumulativa de elementos históricos e locais, Ivan Teixeira (1999) mostrou que os projetos que motivaram o *Caramuru* e *O Uruguai* não estão de forma alguma atrelados a uma concepção, projeto ou construção de identidade e literatura brasileira⁶. Depois, em ambos os casos, não apenas os códigos literários eram europeus, mas também a cor

⁵ Fazemos essa distinção, pois os próprios autores portugueses, durante o Romantismo, tentavam definir a essencialidade e os traços mais marcantes da literatura portuguesa diferenciando-a da literatura que vinha sendo produzida nos demais países europeus, primeiramente na Espanha e depois na França. Esse procedimento é facilmente constatado no *Bosquejo*.

⁶ É importante que se diga que Garrett não acreditava na possibilidade da existência de uma literatura brasileira autônoma. Esta, ainda que alcançasse um grau de nacionalização, pela valorização da cor local, nunca seria mais do que uma faceta regionalizada de uma literatura maior e da qual nasceu, a portuguesa.

local apareceria em ambas as obras como contingências históricas pouco significativas. O propósito dos dois poemas não era o de contar a história do Brasil, de seus habitantes ou de qualquer aspecto que venha a ser propriamente brasileiro, mas discutir e elogiar atitudes e ideologias relacionadas à Companhia de Jesus e ao Marquês de Pombal.

Não há qualquer possibilidade de encontrarmos em Basílio da Gama ou Durão algo que expresse algum rito brasileiro, já utilizando a terminologia garrettiana. Qualquer traço da realidade brasileira que apareça nesses dois livros somente foi concebido e utilizado pelos seus autores como munição ilustrativa e argumentativa. Ferdinand Denis ou Garrett não mencionam, mas é difícil imaginar que ignorassem que o épico de Durão não era outra coisa senão uma reafirmação dos valores católicos, os únicos verdadeiros e que deveriam se sobrepôr a qualquer tipo de insurgência política ou indigenista; e que o de Basílio da Gama não foi motivado por outra coisa se não a vontade de atacar a sua antiga ordem religiosa, a Companhia de Jesus, e louvar os atos do Marquês de Pombal.

É preciso também diferenciar, por exemplo, a concepção garrettiana de literatura nacional e suas propostas para uma literatura brasileira da crítica que José de Alencar fez à *Confederação dos Tamoios*. O argumento de Alencar, independente de concordarmos consigo, é muito claro. Afora o indianismo, sobra no poema de Gonçalves de Magalhães um artificioso classicismo e falta “arte” para descrever a natureza brasileira e os costumes indígenas, além de unidade poética, apuro estético, musicalidade e unidade narrativa. Em relação ao modelo poético adotado por Gonçalves de Magalhães, Alencar critica sua filiação épica, pois ela seria inadequada: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios” (ALENCAR, 1856, p. 25). Em poucas palavras, para Alencar, além dos seus julgamentos estéticos, Gonçalves de Magalhães não foi capaz de fazer o que Gonçalves Dias e ele próprio viriam a fazer, principalmente em *Iracema*: falar sobre o Brasil de um modo que não fosse o europeu.

Num primeiro momento, nos parece que os olhares de Alencar e Garrett convergiriam, uma vez que o crítico português também poderia acusar na *Confederação* a falta desse rito. No entanto, se assim o fosse, ainda permaneceria em aberto o porquê de seus elogios a Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Isso, pois, os dois poemas não

apresentam o tal rito, mas simplesmente um descritivismo que, como vimos na sua apresentação do *Catão* e nos comentários de Ofélia Monteiro, não seria o fundamental.

Se o que lhe importasse fosse o simples acúmulo de descrição local, *O Uruguai*, *Caramuru* e *A confederação* poderiam ser considerados como fundadores da literatura brasileira. De outra forma, se o seu critério fundamental for o rito, nenhum dos três é capaz de transmitir uma nova condição literária que reflita a ideia de Brasil e a condição de ser brasileiro. Além do que, se o seu rito seria tão imprescindível, por que não foi ele mencionado no *Bosquejo*, na seção dedicada à literatura brasileira, pesando na cor local todas as possibilidades para a construção de uma literatura nacional?

Temos uma hipótese. A exuberante cor local para Garrett possuiria uma dupla função. Baseado nas ideias de Denis, ela serviria como tema para a construção da literatura brasileira, mas também como motivo estético através do qual violentaria o marasmo acinzentado do neoclassicismo português. Para o seu aborrecimento, também os portugueses preferiram imitar Sannazaro, Boscán e Garcilaso, e “copiaram pouco do vivo da natureza, que tão bela, tão rica, tão variada se lhes apresenta por todas as quatro partes de que em breve constou o mundo português” (GARRETT, 1998, p. 32). Se em vez da cor local os primeiros árcades brasileiros fossem analisados no *Bosquejo* sob a égide mais sofisticada e sutil do rito, teríamos conclusões semelhantes, mas com premissas diferentes. A literatura brasileira permaneceria vista como um prolongamento regionalizado da portuguesa. Não porque lhe faltasse a cor local ou o brilho floreado das matas selvagens americanas, mas porque muito provavelmente, e com razão, Garrett não reconheceria na poesia de nenhum desses poetas um modo de ser brasileiro, ou seja, um rito brasileiro. De 1821, ano da publicação do *Catão*, para 1826, quando veio a público o *Bosquejo*, vemos a passagem de um Garrett que concilia, através do rito, o universal clássico com o modo de ser nacional, para outro que, ao menos temporariamente, adota como critério para sua história da literatura portuguesa a cor local e o uso da língua⁷.

De qualquer forma, em nenhum momento os poetas que costumamos enxergar como árcades brasileiros, listados no *Parnaso* e no *Bosquejo*, são incorporados ao *corpus* da literatura portuguesa. A situação é ambígua, pois todos são expostos a partir

⁷ Foi no seu poema “Camões” que Garrett melhor expressou esse equilíbrio entre o aprendizado clássico e a modernidade nacionalizante romântica.

do paradoxo de terem nascido no Brasil, serem brasileiros, mas incapazes de fazer uma literatura “autenticamente” e autonomamente brasileira. Segundo Garrett, a literatura produzida no Brasil permaneceria ligada à portuguesa mesmo quando deixasse de ser dela um desdobramento, uma continuidade, e passasse a ser um adendo, uma variante. Isto é, manter-se-ia o vínculo de dependência ainda que fosse uma variante completamente diversa, expressamente tropical e evidentemente não mais refletisse a cultura portuguesa. A produção brasileira, com disse Aparecida Ribeiro, “era encarada como um variante regional da literatura portuguesa e os seus autores como brasileiros, sim, pelo nascimento ou objeto da poesia, mas portugueses pela língua em que escreviam” (1999, p. 117).

Talvez por isso Arnaldo Saraiva diga que Bento Teixeira, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e tantos outros poetas que constituem o cânone brasileiro, somente por “preconceito, ignorância ou distração moderna podem ser expulsos do cânone português” (SARAIVA, 2002, p. 7). Podemos também notar que a apreciação crítica e o elogio à forma que por ventura Garrett faz aos brasileiros acaba por disputar espaço com a sua concepção da necessidade de uma poesia verdadeiramente nacional. Seu principal argumento é que mesmo nos melhores poemas o resultado final é abalado pela insuficiência de uma abordagem verdadeiramente americana da cor local.

O *Bosquejo* segue uma disposição diacrônica; as obras são expostas segundo uma linha cronológica, independente dos gêneros. Seu fluxo não segue numa tendência constantemente crescente, sendo, segundo Garrett, naquele momento a situação literária portuguesa desalentadora. Figuras externas à literatura, como D. João I, D. Manuel e o Marquês de Pombal aparecem como personalidades que influenciaram os diferentes períodos literários. Dentro de cada um desses períodos são apontadas a influência determinante de alguns escritores, como Gôngora e Marino no século XVII e Bocage no final do século XVIII, além das características literárias dominantes de cada época; a mais importante delas, o uso da língua portuguesa ou espanhola, sendo a primeira elogiada e a segunda repudiada. Por isso, estranhamente aparecem desvalorizados por Garrett os autores barrocos e exaltados muitos dos classicistas e árcades lusitanos.

Ao longo de todo o ensaio Garrett empreende um crivo que valoriza os que preservavam a expressão, a língua e o estilo português e ataca aqueles que se deixavam

influenciar por línguas e literaturas estrangeiras. Ele anota que durante o Barroco português os excessos verbais e metafóricos, caracterizados como cultismo, vieram como uma torrente nefasta da Espanha, particularmente inspirados pelo poeta D. Luís de Gôngora. Entende-se a rejeição de Garrett pela penetração do gongorismo nas letras e intelectualidade portuguesa, pois, como diz Segismundo Spina, teria sido ele o “responsável por toldar a clareza da frase lusa, a cristalina legitimidade da expressão tradicional” (apud VIEIRA, 2002, p. 131).

Tal como Garrett, Herculano reclama que os séculos XVII e XVIII em Portugal foram marcados por um enorme prejuízo literário. No entanto, diferenciando-se do autor de *D. Branca*, pelo menos num primeiro instante, sua queixa não se dá expressamente pela ausência de uma nacionalidade literária. O problema é posto por Herculano num plano formal e estilístico. A literatura portuguesa, sofrendo de um excesso metafórico trazido pelos ventos cultistas, teria excessivamente se preocupado com a forma e menos com as ideias:

A convicção de uma verdade literária produziu nos séculos XVI e XVII um erro na Itália, que, estendendo-se à Espanha e a Portugal, transviou da legítima direção todos, ou quase todos os escritores da época chamada do seiscentismo. Sentiu-se que a metáfora, a mais bela de todas as figuras poéticas e oratórias, a mais repetida, a mais necessária mesmo nos discursos comuns da vida, abundava por isso nos bons escritores clássicos e modernos, que já nesse tempo ilustravam a Europa: viu-se que as passagens belas ou sublimes de Horácio, Píndaro e Virgílio, de Dante e Ariosto, deviam-lhe em grande parte a sua beleza e sublimidade, e isto era certo; inferiu-se d'aí que a metáfora era o principal e talvez o único meio da poesia e eloquência, e que ela devia revestir todas as imagens e sujeitar ao seu império todos os gêneros, todos os estilos, e isto foi um erro: a vertigem metafórica se apossou dos poetas e oradores, e, por uma consequência natural, o fundo das ideias esqueceu e só se olhou para as formas: á sombra d'esta mania prosperavam os conceitos e as agudezas, chegando as letras a cair numa barbárie, que tanto mais irremediável parecia por ser filha da civilização literária já exagerada. *O Zodíaco soberano, Os cristais d'alma, A Fênix renascida* e outros muitos escritos d'esse tempo, são lamentáveis monumentos da corrupção de gosto a que chegou Portugal no principio do decimo oitavo século (HERCULANO, 1909, p. 4).

Por outro lado, apesar de Garrett elogiar nos classicistas portugueses a tentativa de manter vivo um diálogo com a cultura clássica, procurarem determinar e descrever os elementos definidores da paisagem portuguesa que os circundavam e não se deixarem ser afetados pelo gongorismo vindo da Espanha, como os barrocos – ou por galicismos, como muitos de seus contemporâneos – os setecentistas sofreram duras críticas quando

Garrett neles constatou em vários momentos uma tendência à imitação estéril e obtusa dos clássicos. Essa postura de repulsa à imitação perpassa todo o *Bosquejo*. Por esse motivo, Camões, nas suas palavras o “Homero das línguas vivas”, ocupa no cerne do seu pensamento um lugar de destaque. Ele soube ao mesmo tempo reconhecer e superar a antiguidade, assim como também observar o seu tempo, com novas ideias e formas.

Juntamente com argumento da língua, aparece constantemente em todas as suas análises, de obras portuguesas e brasileiras, a demanda, mais precisamente a exigência, por um “espírito nacional”. Ora, isso o leva a um grave erro de julgamento. Apesar da cor local ou nativismo serem conceitos estabelecidos a partir do Romantismo, particularmente em Portugal desde Madame de Stäel (ZILBERMAN, 1997, p. 60), Garrett os impõe como balança para todas as obras do passado. Regina Zilberman resume bem um dos principais critérios de análise e valoração utilizados por Garrett na análise que faz das obras que compõem o *Parnaso*:

Ainda que examine a linguagem poética desde a terminologia da retórica, Almeida Garrett entende a língua como elemento definidor da nacionalidade, sendo o escrever em português valor estético que recomenda as obras; some-se a essa visão linguística a rejeição das influências e da imitação, e ter-se-á a sintonia do autor com os pressupostos da estética romântica (ZILBERMAN, 1997, p. 60).

Importante que se diga, a procura pela cor local que encontramos em Garrett e Denis possui as mesmas fontes: Bouterwek e Sismondi. Ambos também apresentam, nas suas análises, como principal valor estético a presença da cor local. Somando as ideias de Denis ao contexto romântico, no qual a concepção de nacionalidade assume um status privilegiado, a cor local, enquanto tema e fundamento nacional, surgia para Garrett como a solução mais rápida e eficiente na tentativa de simultaneamente se desvencilhar do classicismo e criar uma linha delimitadora e constitutiva daquilo que poderia ser considerado como literatura portuguesa.

Garrett fundou a história da literatura portuguesa (ZILBERMAN, 1997, p. 63). Para isso, retrospectivamente, precisou dissociar a literatura portuguesa da espanhola e, prospectivamente, ainda que não fosse seu projeto consciente, da literatura brasileira. Para que a literatura brasileira se admitisse diferente da portuguesa era preciso que esta se definisse e delimitasse seus perímetros formais, históricos e temáticos. Nesse

exercício de constante diferenciação e caracterização da literatura portuguesa, seu argumento chave era explicitamente a tradução da cor local e o uso do idioma português. Sabemos que o processo de formação da literatura brasileira não se deu por uma autoconstrução, definição ou análise, mas a partir de uma tentativa de diferenciação externa, diante da literatura portuguesa. Portanto, se a história da literatura brasileira só poderia existir autonomamente a partir do momento em que também uma história da literatura portuguesa se estabelecesse – isto é, os dois corpos nitidamente dissociados – podemos dizer que Garrett, ainda que não intencionalmente, foi quem possibilitou que a literatura brasileira, vislumbrando os limites da portuguesa, se sentisse capaz dela se diferenciar, instituindo as marcas que supostamente lhe eram essenciais e não compartilhadas com a portuguesa. As linhas que poderiam construir o Brasil como uma nação estavam intrinsecamente relacionadas àquelas que definiriam a substância da nação portuguesa. Naquele momento, seria impossível que um se implicasse nessa questão sem que o outro viesse a reboque: “O problema da modernidade da literatura portuguesa é inseparável do problema da delimitação nacional da literatura brasileira”. O processo de nacionalização da literatura brasileira ocorreu porque ela se separou da portuguesa, mas também porque a portuguesa dela se separou. “Ambos os movimentos foram ativos, e ambos afetaram o destino das duas literaturas” (BAPTISTA, 2005, p. 25 – 26).

Se o valor da cor local, presente no *Bosquejo*, pareceu tão valorizado ao ponto de influenciar os próprios críticos brasileiros, como Joaquim Norberto, Pereira da Silva e Adolfo Varnhagen, nas obras publicadas entre 1840 e 1850, também não é difícil percebermos que, para Garrett, assim como também veremos que para Pinheiro Chagas, a necessidade da incorporação da cor local seria na verdade um falso obstáculo para a autonomização da literatura brasileira. Além de tudo e de todos, haveria sempre na retaguarda a ideia do idioma português como uma posse de Portugal. Conscientemente, Garrett considerava impossível a existência de uma literatura brasileira e autônoma. A língua, para Garrett, não é apenas um meio através do qual um povo se expressa. Mais do que isso, ela é o meio pelo qual se atualiza e se transmite uma série de elementos constitutivos e fundadores de um povo, cultura e nação: a memória, os mitos, as crenças, as tradições, as religiões e todos os códigos psicológicos e sociais. A língua seria a mais evidente e ao mesmo tempo profunda expressão de uma cultura. Portanto,

por mais que os brasileiros introduzam em suas produções poéticas novas formas, estilos e imagens, ainda assim estariam submetidos às regras gramaticais e a tudo aquilo que se expressa como cultura portuguesa e que se faz presente no uso da língua.

Diante desse cenário, a busca por uma autonomia literária brasileira parecia estar num beco sem saída. Afinal, mesmo que seus poetas seguissem à risca a simplória cartilha da cor local permaneceriam numa posição de relativa subserviência aos ditames portugueses. Isso porque, aos olhos de Garrett, a condição portuguesa de proprietária do idioma lhe outorgava um lugar diferenciado em relação a todas as outras literaturas de língua portuguesa:

Sim, senhor, queria o Brasil uma poesia brasileira – isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido. Camões fincou a língua, a poesia e a literatura de todos os povos que descenderam da grande família lusitana. É preciso saber granjear, no nosso terreno, a parte da herança que nos tocou ao fazer partilhas (GARRETT, 1984, v. 4, p. 54).

Infelizmente, é evidente que a ideia garrettiana de rito passa longe de qualquer frase que se leia no *Bosquejo*. Aquela possibilidade de se construir uma literatura nacional a partir da apreensão e expressão de um modo de ser particular, possivelmente nacional, foi sobreposta pela cor local e o uso do idioma.

A força do *Bosquejo*⁸, um estudo que potencialmente lança as bases para a fundação de duas histórias literárias, a portuguesa e a brasileira, é capaz de alcançar elevadas alturas e tocar autores e pensadores de grande rigor, como Machado de Assis. Em 1858, no “Passado, Presente e Futuro da Literatura”, Machado, ainda fazendo eco às palavras de Garrett, escreveu que “Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 785).

Poucos autores foram capazes de amadurecer tão radicalmente estilística e intelectualmente, diante do público, como Machado. Após meio século de publicação do *Bosquejo*, quando a estética da cor local já era dominante e prescritiva na literatura

⁸ Como acabamos de mostrar, por mais que não fosse a intenção de Garrett, a fundação e delimitação da história da literatura portuguesa, que se encontra no *Bosquejo*, foi fundamental para que os românticos brasileiros, por um processo de diferenciação, pudessem supor uma história da literatura brasileira.

brasileira, Machado, contrariando a forma e o cânone dominante, em vinte e quatro de março de 1873 publica na revista *O Novo Mundo* o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. Nele, o autor de *Dom Casmurro* defenderá que uma literatura nacional não se faz apenas com gritos e cores:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de Uruguai e Caramuru com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto (ASSIS, 1997, v. 3, p. 801).

Não podemos esquecer que em 1813 Sismonde de Sismondi, no seu *De la littérature du midi de l'Europe*, apresentou argumentos a que treze anos depois Garrett recorreria. Além de criticar o gongorismo dos poetas portugueses dos séculos XVIII e XVII, Sismondi afirmou que a literatura brasileira não se constituía como um corpo autônomo, mas como uma extensão regionalizada da literatura portuguesa. Essa influência é notória quando lemos o que Garrett escreveu sobre Cláudio Manuel da Costa. Apesar de notar em muitos de seus versos “vários resquílios de *gongorismo* e afetação *seiscentista*”, o Brasil o “deve contar seu primeiro poeta, e Portugal entre um dos melhores”:

[Claudio Manuel da Costa] Deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no gênero de Metastasio, com as melhores canções do delicado poeta italiano. A que dirige à lira com sua palinódia imitando a tão conhecida do mesmo Metastasio a Nice, *Grazie all' ingani tuoi*, pode-se apontar como excelente modelo (GARRETT, 1998, p. 56).

Sobre os versos de Tomás Antônio Gonzaga, Garrett diz que “há dessas liras algumas de perfeita e incomparável beleza: em geral a *Marília de Dirceu* é um dos livros a quem o público fez imediata boa justiça” (GARRETT, 1998, p. 57). Garrett nunca deixou claro o que entendia exatamente por Romantismo ou Classicismo (LAWTON, 1974, p. 99). Sabemos que aspectos de ambos os movimentos lhe desagradavam. O clássico lhe parecia com um “rbugento”, “um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taful, e cuida que morrem por ele as meninas”. O romântico, além de “desvairado” é um “peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas”, tomando “por sorrisos de namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doído e tão presumido — mas tão sem-sabor” (GARRETT, v.1, p. 525). Em outros momentos, não raros, nos deparamos com tentativas conciliatórias entre essas duas poéticas:

Se o meu assunto é clássico, se o talho e adorno no gênero grego da arte antiga, se invoco sua elegância mitológica, porque não hei de ser eu clássico, porque não hei de afirmar a minha lira pelos sublimes cantores que estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um maravilhoso nacional, moderno se em vez de lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico! (GARRETT, 1904, v. 1, p. 53).

Mas o debate que encontramos no *Bosquejo*, sobre literatura brasileira, pouco ou nada tem a ver com a liberdade exagerada romântica ou a intransigência neoclássica. E mesmo a possibilidade de analisar as obras de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Durão ou Basílio da Gama sob a ótica da melhor adequação do tema à forma clássica ou romântica, tal como lemos acima, passa longe. No seu lugar, como já alertamos, a problematização ou o elogio à forma são obscurecidos pela demanda da cor local. Menos importava o estilo de Gonzaga e muito mais que substituísse as rosas e os jasmims pelos bagos do cafezeiro.

Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadro inteiramente europeu, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno do cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, – que saltasse pelos montes espessos pela orla da ribeira o tatu escamoso, – ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga (GARRETT, 1998, p. 57).

No caso do *Caramuru*, Garrett considerava que a forma não foi capaz de ressaltar as cenas que poderiam ter sido pintadas com cores mais fortes e expressões menos afetadas e europeizadas.

O autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto; mas de leve o fez; só se estendeu nos menos poéticos objetos; e daí esfriou muito do grande interesse que a novidade do assunto e a variedade das cenas prometia. Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis?

O Estilo é ainda por vezes afetado: lá surdem aqui ali seus *gongorismos*; mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas, ainda sublimes (GARRETT, 1998, p. 57).

O mais elogiado por Garrett, sem dúvida, foi Basílio da Gama, que “mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros” (GARRETT, 1998, p. 59). Seu poema, segundo Garrett, teria como mérito mostrar:

Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guinados; não são qualidades comuns. Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana (GARRETT, 1998, p. 58).

Mesmo que diante da valorização da paisagem americana Garrett relegue para segundo plano qualquer deficiência formal do *O Uruguai*, isso não significa que seus defeitos lhe passaram em branco:

Mágoa é que tão distinto poeta não limasse mais o seu poema, lhe não desse mais amplidão, e quadro tão magnífico lhe acanhasse tanto. Se houvera tomado esse trabalho, desapareceriam algumas incorreções de estilo, algumas repetições, e um certo desalinho geral, que muitas vezes é beleza, mas continuado e constante em um poema longo é defeito (GARRETT, 1998, p. 58).

Diferentemente de Garrett, que como ouvindo o canto das sereias se deixou levar pela presença da cor local em Basílio da Gama e Durão, Machado mostrou-se capaz de discernir entre cor local e nacionalidade literária, ou em suas palavras, instinto de nacionalidade: “As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local de que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 802).

A publicação do *Bosquejo*, em 1826, coincide com o fim do primeiro exílio de Garrett. Ele passara três anos em Londres, onde mergulhou nas obras de Walter Scott e entrou em contato com o auge da evocação da Idade Média, das ruínas góticas e, principalmente, com a valorização do folclore (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 738). Data também desse período o projeto de estabelecer em Portugal uma literatura nacional, inspirada justamente nas tradições locais, no folclore e nos textos anteriores ao predomínio classicista em Portugal. De uma forma ou de outra, o *Bosquejo* também é fruto desse período de maturação e nacionalização das letras garrettianas. No exílio, pela primeira vez, Garrett foi tocado de modo mais profundo pela necessidade da nacionalidade literária. Anos mais tarde, em 1842, na Introdução do seu *Romanceiro*, vemos que seu projeto nacionalista ainda persistia:

O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas: lê-las no mau latim moçárabe meio suevo ou meio godo dos documentos obsoletos, no mal português dos forais, das leis antigas e no castelhano do mesmo tempo — que até bem tarde a literatura das Espanhas foi quase toda uma. O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições, e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros (GARRETT, 1908, p. 402).

Não se pode também negar que as opiniões que encontramos no *Bosquejo* são sem dúvida inspiradas em Ferdinand Denis e nas suas *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Indio* e, talvez,

no *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (MONTEIRO, 1971). Dentre os críticos estrangeiros que estudaram e colaboraram com a fundação da literatura brasileira, sem sombra de dúvida Denis foi o mais importante brasilianista e lusitanista da primeira metade do século XIX. Gonçalves de Magalhães, por exemplo, assumiu que para introduzir o Romantismo no Brasil e fundar uma nova literatura, seguia as instruções de Ferdinand Denis (RIBEIRO, 2012, p. 261). Não é difícil supor as razões que levaram a sua obra, dentre a de outros estrangeiros, a ocupar um lugar especial entre os intelectuais brasileiros. Ferdinand Wolf, por exemplo, somente publicou seu *Le Brésil littéraire* quarenta anos depois do *Résumé* de Denis. Já Bouterwek e Sismondi não dissociaram a literatura brasileira da portuguesa, o que lhes rendeu uma certa antipatia por parte dos brasileiros, além de suas obras serem muito “deficientes” (MOTTA, 1930, p. 269).

Garrett, por sua vez, apesar de ter publicado o *Bosquejo* em 1826, não costuma ser mencionado como um dos estrangeiros que colaboraram para a fundação da literatura brasileira. A primeira razão, segundo Maria Helena Rouanet, era que sendo ele português não possuía o mesmo respaldo que Denis, sendo francês, gozava junto aos brasileiros (1991, p. 182). Depois, fica claro que a postura mais otimista e generosa de Denis diante da possibilidade de existência de uma literatura brasileira autônoma, em contraponto à postura nacionalista-lusitana de Garrett, foi a justificativa para que ele caísse na graça da crítica e dos escritores brasileiros.

Apesar de Garrett e Denis aparentemente compartilharem das mesmas ideias sobre o que seria necessário para que o Brasil produzisse uma literatura original, não deve passar em branco as diferenças significativas que observamos nos títulos de suas obras. Primeiramente, ainda que abordada no sexto capítulo do seu ensaio, Garrett não menciona a literatura brasileira no título que deu para o seu longo trabalho: *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. Depois, ao colocar a língua portuguesa em primeiro plano, quando seu objetivo era traçar uma história da literatura, sugere que os outros países que produzissem poesia nesse idioma estabeleceriam com Portugal uma relação de derivação ou prolongamento literário, uma vez que seria ele o real detentor e proprietário da língua portuguesa.

Enquanto isso, o título dado por Ferdinand Denis ao seu texto, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*,

explicita uma diferenciação entre a literatura brasileira e a portuguesa, supondo entre as duas um laço literário de familiaridade, mas já de independência. Como diz Maria Helena Rouanet, seria simbolicamente o uso do termo “suivi” o responsável pelo lugar de destaque que Denis ocupou na fundação da literatura brasileira (1991, p. 175).

Diferentemente de Denis, que no seu *Résumé* não apenas propõe, mas entusiasticamente constata que os indícios de nativismo presentes na literatura brasileira desde o tempo colonial seriam suficientes para sua autonomização, Garrett, como que protegendo as joias da coroa, negava a possibilidade da existência de uma literatura essencialmente brasileira. Ainda que esta definisse seus principais traços, permaneceria subjugada à portuguesa, por conta do critério da língua. Como destacam Luiz Costa Lima (1984) e Guilhermino César (1978), Denis foi o primeiro a assegurar a independência da literatura brasileira, desmembrando-a da portuguesa: “Enfim a América deve ser livre tanto a sua poesia quanto no seu governo” (DENIS, 1978, p. 36).

É importante lembrarmos que a obra de Garrett ou de Denis, apesar de terem exercido enorme influência no Brasil, num primeiro momento, objetivavam as literaturas de seus respectivos países. A intenção de Garrett com o *Bosquejo* era traçar uma história da literatura portuguesa de um ponto de vista assumidamente nacional. Depois, corrigir os erros empreendidos por Bouterwek e Sismondi nos seus estudos sobre a literatura do seu país. Já o livro de Denis, as *Scènes*:

Era uma tentativa de recuperar uma natureza ainda virgem, selvática, aparentemente intocada, habitada por um homem não menos rude e ainda não contaminado de todo pelos valores da cultura ocidental, e que – tanto a natureza, quanto os que lá habitam – poderiam oferecer sugestões temáticas para a renovação das letras francesas (VIEIRA, 2002, p. 44).

Não se pode deixar de mencionar que na *História da literatura de Portugal, seguida da história literária do Brasil*, Denis recupera algumas das premissas lançadas anteriormente no seu *Lé Brésil* e nas *Scènes*, mas que, no entanto, dessa vez são redirecionadas especificamente para um público português. Se foi decepcionante a repercussão de seus dois primeiros livros, endereçados à França, sua *História da literatura de Portugal* muda de rota e alcança, ao menos entre os brasileiros, uma popularidade que Denis desde sempre desejou.

Desde o lançamento do “Camões”, passando pela publicação do *Bosquejo* e do *Frei Luís de Sousa*, crescia em Denis a sensação de estar sendo plagiado por Garrett⁹. O fato é que, sem provas objetivas de plágio ou imitação, com os livros *Scènes, Résumé e Louis de Souza*s, Denis havia sugerido alguns temas fundamentais da obra de Garrett.

Em 1956, na *Revista do Livro*, José Osório de Oliveira publicou as dezesseis páginas manuscritas, não datadas, e autografadas do romance “brasileiro” e inacabado de Garrett: *Komurahy – história Brasileira*.

Quando vemos Garrett, nas décadas de 20 e 30, assim empenhado na criação da literatura “brasileira”, isto é, de formas que acolhessem, numa intenção exaltante dos valores autóctones, a realidade física, histórica e moral do grande país-irmão, não podemos deixar de por em relevo o papel que lhe caberá na própria gestação do Romantismo brasileiro, que, por esse tempo, começava a definir os seus programas (MONTEIRO, p. 1971, 323).

Sem apresentar razões que nos façam acreditar nas suas certezas, José Osório de Oliveira não hesita em afirmar que essas poucas páginas foram escritas em 1833 e inspiradas pela convivência que Garrett teve com Manuel Araújo Porto-Alegre, quando ambos moravam em Paris (1956, p. 142). Diante do enredo indianista empreendido por Garrett e das reflexões de seu herói, que contrapõe a natureza brasileira à tristeza que lhe causam os “gelos pasmados do norte”, Ofélia Monteiro não exclui a possibilidade de Garrett ter iniciado essas páginas durante seu exílio em Paris. No entanto, ela também adverte que muito provavelmente esse princípio de romance tenha sido escrito sob o efeito das *Scènes*, lançado em Paris, em 1824.

É difícil negar que as ideias de Denis tenham exercido forte influência no pensamento e no romance “brasileiro” de Garrett. Isso fica evidente se considerarmos que *Komurahy*, título do seu romance, é também o nome do personagem principal do texto *Os Maxacalis*, inserido por Denis nas suas *Scènes*. No seu livro, Denis apresenta episódios que retratam hábitos e costumes de índios brasileiros. Os capítulos XVIII e XIX foram dedicados aos Maxacalis, tribo à qual pertencia Komurahy, índio e personagem sobre o qual a narrativa se centra. Se seguirmos os estudos de Aparecida

⁹ Cf: LIMA, Henrique de C. Ferreira. Cartas dirigidas pelo conde de Raczynski a Ferdinand Denis. In: **Separata da Revista História**. Lisboa, 1932.

Ribeiro, e a comparação por ela destacada, veremos que de fato os manuscritos de Garrett apresentam transcrições do texto de Denis.

C'est Sul' le bord des ruisseaux, dans les vallées profondes et humides que le bananier forme des bocages enchanteurs. Il semble destiné à embellir les paisibles rivages; le zépher; en se jouant parmi ces larges feu illes, en déploie toute la beauté; si le soleil vient alors les dorer de ses rayons, il leur donne une transparence qui réunit à l'éclat de l'or les reflets plus doux de la soie. Ses feuilles d'une contexture si délicate qui s'élevent Sur une tige presque herbacée, ne peuvent résister aux efforts du vent. Lorsqu'il souffle avec violence, elles se déchirent; qlland on les voit ainsi après l'orage, on regrette leur riche parure, leur aspect a quelque chose de triste (DENIS apud RIBEIRO, 1999, p. 120).

[...] à borda dos ribeiros, pelos vales profundos e húmidos, cresce a formosa e útil bananeira, formando deleitosos bosques. Dirias que este vegetal inestimável fora destinado para adornar pacíficos ribeiros: quando o zéfiro folga por entre suas longas folhas lhes patenteia toda beleza, e se acaso as doura então o sol com seus raios, tal transparência lhes dá que reúne ao brilho do ouro os reflexos mais brandos da seda. Suas folhas, de uma contextura delicada, crescem unidas a um tronco quase herbáceo, e não podem resistir aos empuxões do vento. Apenas sopra com violência, rasgam- se elas; e ao vê-las assim depois dum temporal dá que lembrar o estrago de seus ricos adornos: seu aspecto é triste e melancólico [...] (GARRETT apud RIBEIRO, 1999, p. 120).

A história de Denis fala sobre o nativo Komurahy, educado cristãmente por um fidalgo português, chefe da aldeia onde o herói presta seus serviços. O fidalgo morre e o Komurahy se apaixona de forma correspondida por Helena, filha do novo capitão português, sujeito ambicioso e cruel. Em troca da aprovação de um casamento futuro, o pai de Helena pede ao índio que vá buscar o ouro que há em regiões de difícil acesso da floresta. O trato não é respeitado e Helena é levada para um lugar no qual ninguém pode encontrá-la. Vendo Komurahy com tanta tristeza, os guerreiros de sua tribo raptam Helena e a levam ao seu encontro. Ele, porém, respeita a castidade da moça e a devolve ao seu pai, que mesmo diante da súplica dos apaixonados a leva para um lugar distante onde os dois nunca mais voltam a se reencontrar. Além de evidentemente criar um pano de fundo com um amor indianista, no final das contas o enredo que tanto seduziu Garrett fala de um conflito que perpassará boa parte da obra de Alencar, o duelo entre o cruel colono europeu e o inocente, honrado e puro nativo. Nas poucas páginas do seu *Komurahy* Garrett reflete justamente o que ele achava ser fundamental na visão histórica de Denis sobre a decadência da Europa:

Os malefícios das sociedades mal constituídas, como o Portugal histórico tão severamente condenado. Anti-herói, que pactua, para vencer, com as estranhas regras do mundo, o pícaro morre moralmente, sofreria, transformando-se, à sua imagem, num ser monstruoso; herói, o índio, sofreria, torturado, a inexequibilidade do seu sonho entre os preconceitos e as crueldades de uma sociedade viciosa e hostil (MONTEIRO, 1971, p.319)

Apesar do subtítulo *Histórias brasileiras*, o olhar do narrador de *Komurahy* é conscientemente europeu, não querendo em nenhum momento se passar como um americano nativo e acostumado com a paisagem selvagem e exótica brasileira. Garrett não parecia com esse romance querer ensinar aos brasileiros a escrever um romance verdadeiramente brasileiro e indianista, mas, sim, construir um romance exótico português, que toma a paisagem selvagem e tropical como motivo literário. Não é demais, nesse caso, acreditarmos que esse projeto inacabado de literatura exótica iria desembocar nas suas *Viagens na minha terra*.

Somando a essa hipótese o fato de o *Komurahy* abordar criticamente as dores da colonização portuguesa, podemos também imaginar que Garrett teria uma dupla intenção: pitoresca e historicamente crítica:

Nesta pintura, o olhar do narrador não é o de quem, morador, veja com naturalidade a paisagem e, por isso, possa selecionar alguns dos seus elementos para desenhá-los em pormenor, mas o de quem, viajante, tudo admira e, por isso, impedido de selecionar, vê-se obrigado à enumeração e ao traço geral.

[...]

Abandonando o texto, Garrett não deixa do seu projeto senão a ideia de que, para ele, naquele momento, uma “história brasileira” deveria ter um cenário de cores vivas e falar da extinção dos índios como um erro da colonização (o que, até aí, tanto poderia ser um problema brasileiro como português, já que ficamos sem saber se nas “tristes lições” a serem dadas à Europa o índio terá voz) (RIBEIRO, 1999, p. 121).

Denis esteve no Brasil em 1819 e entrou em contato com os maxacalis, que por esse tempo já estavam em extinção. Também não podemos esquecer que tudo indica que para descrever o exuberante cenário americano, seu exótico indianismo e um catálogo de especificidades da fauna e flora brasileira, presentes nas *Scènes*, Denis utilizou as situações reais narradas pelo príncipe Maximiliano de Neuwied e pelo botânico Auguste Saint-Hilaire, que respectivamente estiveram nessas mesmas regiões em 1816 e 1819. Segundo Jean-Paul Bruyas:

Entre a narrativa de Ferdinand Denis e a relação de Neuwied existem analogias de detalhes tais que, apesar da identidade de itinerários – em cerca de trinta léguas brasileiras – seriam necessárias, para explicá-las, coincidências estranhamente repetidas, e, de qualquer modo não justificariam analogias de forma (BRUYAS, 1979, p. LXIV).

A partir de 1830 tanto o relato do príncipe quanto o do botânico passaram a ser publicados mais detalhadamente em francês, período que coincide com o exílio de Garrett na França. Mesmo que Garrett não tenha entrado em contato direto com o relato de Neuwied, o fez indiretamente, via o livro de Denis. Se a isso somarmos que o texto de Denis foi inspiração para o romance inacabado de Garrett, a tese de José Osório de Oliveira de que o *Komurahy* seria unicamente fruto da convivência com Araújo Porto-Alegre, parece não apenas simplificadora, mas também sugere, como diz Aparecida Ribeiro, que o crítico dirigia “o seu olhar para um horizonte puramente luso-brasileiro” (RIBEIRO, 1999, p. 119).

Não apenas no *Bosquejo* Garrett se mostrou um leitor e admirador do *Caramuru*. Nas primeiras páginas do *Komurahy*, em meio a reflexões, seu narrador relembra do famoso episódio da “bela Moema, cujos acerbos lamentos repetem ainda os ecos do Recôncavo” (GARRETT, 1984, v. 3, p. 46). Depois, em 1845, na *Ilustração: Jornal Universal* (1845-1846), Garrett publica o texto “O Brasileiro em Lisboa”. Nele, numa carta que assina como Jacaré-Paguá, um brasileiro morando há seis meses em Lisboa, escreve a uma Moema imaginária, chamando-a de “caju da minha vida, banana da minha alma, beija-flor de meus pensamentos, ouro-preto da minha saudade”, “cana-de-açúcar da minha alma” e “maracujá-açu do meu coração”. Sobre a fartura de frutas no Brasil e a escassez em Portugal, o mesmo Jacaré-Paguá diz a sua Moema:

Fazes ideia tu, Moema querida, do que é uma laranjeira aqui? É um mesquinho e rasteiro arbusto comparado com as nossas. Aqui a natureza não coroou o ananás rei das frutas da terra, nem pendurou a jaca ponderosa do capitel dórico de verdura que sustenta a cúpula frondosa dos pomares [...] (GARRETT, 1984, v. 4, 43).

A tentativa de Garrett de construir um romance pitoresco foi novamente posta parcialmente em prática com outro romance inacabado, *Helena*, datado de 1854. Dessa vez, além de encontramos fragmentos do *Komurahy*, também estão presentes imagens

americanas, a fartura de frutas e plantas, a crítica à escravidão e a presença da extinção da identidade indígena, por consequência do processo colonizador. Novamente, o olhar do narrador, assumidamente estrangeiro, não tenta se passar como de um nativo, mas também não se mostra como o de um viajante deslumbrado. Os velhos hábitos “sofisticados” trazidos da Europa, por exemplo, contrastam com o quadro quase expressionista composto pelas flores e abundância de frutos coloridos sobre a mesa.

Não é difícil reconhecermos em *Helena* um diálogo com o *Caramuru*. Se Santa Rita Durão dedica quatro estrofes do seu poema ao maracujá, Garrett toma-o como símbolo do exotismo das formas das frutas tropicais. A presença da cor local, sempre exuberante, oscila entre um tom jocoso, tal como em “O Brasileiro em Lisboa”, e sério descritivo, como no próprio *Komurahy*. Além de Denis, Durão e Auguste Saint-Hilaire, em *Helena* notamos outros interlocutores, como o seu colega de Coimbra Cassiano Espiridião de Mello Mattos e o seu amigo e biógrafo Gomes de Amorim (RIBEIRO, 1999, p. 123).

Diante dessas brevíssimas pontuações sobre o *Komurahy* e *Helena* e tendo em vista a proposta que Garrett delinearía para a literatura brasileira, nos interessa sublinhar a crescente importância que ele atribuiria ao fator exótico para os romances românticos. Por isso, como bem notou Aparecida Ribeiro, diferentemente de Botelho de Oliveira e Santa Rita Durão, “em Garrett, o ufanismo cede lugar ao exotismo” (RIBEIRO, 1999, p. 125).

Apesar de não acreditarmos que Garrett desejasse ensinar aos brasileiros como fazer um romance brasileiro, mas aproveitar os motivos exóticos oferecidos por uma terra que até pouco tempo era colônia portuguesa, não se pode desprezar a possibilidade de ele estar lutando contra um francesismo literário. Se para Garrett a literatura brasileira era uma face regionalizada do mundo literário português, nada mais natural, na sua lógica, que patenteá-la e domesticá-la ao seu modo lusitano, ou seja, instituindo o exótico como sua característica essencial. Isso, antes que outras formas literárias europeias, como o francesismo, dela se apropriassem. Tratava-se, na verdade, de mostrar que os caminhos pelos quais a literatura brasileira deveria seguir seriam traçados por Portugal.

Nessa luta, parecia não lhe importar quem trouxesse as tintas: Denis ou Durão, Porto-Alegre ou Gomes de Amorim¹⁰, Rosa de Lima, Cassiano ou Frei Alexandre - todos eram invocados. Do índio infeliz ao homem cindido, Garrett parecia seguir o percurso que vai de Gonçalves Dias a Alencar (RIBEIRO, 1999, p. 127).

Ainda assim, podemos levar nossas especulações mais adiante e admitir como provável que a exigência garrettiana pela presença da cor local na literatura brasileira seja decorrência de um propósito anterior. Garrett tentava escapar aos poucos dos ensinamentos clássicos que assimilou durante a juventude. A possibilidade de utilizar formalmente o colorido da paisagem brasileira era algo que lhe parecia irresistível. O *Bosquejo* talvez seja o momento crucial no qual irreversivelmente suas concepções clássicas passam a dividir espaço com um novo propósito artístico, a partir do qual a forma literária deveria se adaptar à realidade histórica. É possível, no final das contas, que a exuberância da cor local brasileira tenha lhe saltado aos olhos, se sobrepondo inclusive à ideia do tal rito, simplesmente porque contrastava violentamente com a discreta e incolor mimese clássica. Essa hipótese toma fôlego se levarmos em conta seu projeto inacabado de um romance indianista. Por outro lado, lendo Antônio José Saraiva e não esquecendo da relação de mão dupla que Garrett estabelece com o Romantismo e o Classicismo, podemos dizer que a valorização da cor local, da realidade histórica e do caráter nacional, lhe permitia permanecer se relacionado com um dos princípios da arte clássica, o da imitação da natureza, “ou, mais aristotelicamente, *dos costumes*” (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 736).

Mais do que preocupado com a literatura brasileira, ele estava impactado pela possibilidade de articular a ideia de uma nova literatura moderna, descritiva e moldada à forma da realidade histórica. O que nos interessa entender é que, para Garrett, o Brasil, pelo seu clima e vegetação e por culturalmente ainda não estar completamente viciado pela monotonia monocromática neoclássica, deveria ser uma espécie de laboratório para a articulação e atualização prática dessas ideias que lhe surgiam como geniais. Tanto

¹⁰ Com *Cantos matutinos* (1858), e, posteriormente, com *Efêmeros* (1866), Gomes de Amorim conseguiria tocar a nota pitoresca-exótica que todos os românticos na Europa buscavam. Na sua poesia, se sobressaem como novidade as referências ao seu exílio na Amazônia brasileira. Em muitos versos se destacam os contrapostos entre a fartura de cores da floresta e a leveza dos tons da paisagem portuguesa. Os versos transbordam pitoresco, pelos nomes da fauna e flora brasileira, o que por fim constitui uma “flagrante contrapartida das saudades brasileiras que Gonçalves Dias cantou quando estudava em Coimbra com o grupo do *Trovador*” (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 825).

que, segundo Ofélia Monteiro, toda essa nova proposta, de uma forma ou de outra, estaria presente nas suas *Viagens na minha terra* e nas *Memórias de João Coradinho*.

Vejamos um comentário sobre a posição crítica assumida por Garrett entre o Romantismo e o Classicismo:

O Classicismo é uma ordem dada, e o Romantismo, sendo anticlássico, é também uma ordem dada. Desaparece porém a dificuldade de admitir para si uma e outra desde que o pensamento as recolhe num equilíbrio, opondo uma e outra numa tensão constante, num mesmo lugar que não pode ser senão o momento presente. Porque o presente é aquele lugar em que o eu pensando habita continuamente (LAWTON, 1974, p. 100).

Definir-se como seguidor, mesmo que crítico e coerente, de qualquer disciplina ou corrente de pensamento, implica necessariamente, em alguma medida, se deixar ser falado por um discurso alheio e impessoal. O sujeito falante, agora falado, assume como suas as palavras de uma gramática ou equação que, senão com muito cuidado, o coloca numa condição de simples reprodutor alienado de concepções que o desubjetivam. Esse sujeito vive a ilusão de uma completude e pleno autocontrole e conhecimento, mas na verdade está a-sujeitado a um saber, por ele mesmo colocado, num lugar superior. A formação clássica de Garrett somada à sua gradual, crítica e não deslumbrada adesão ao Romantismo, especificamente aquele exagerado e irracionalista, outorgava-lhe uma posição privilegiada entre os intelectuais românticos portugueses. No prefácio que escreveu à primeira edição do seu “Camões”, disse:

Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixei ir por onde me levam minhas ideias, boas ou más, e nem procuro converter as dos outros, nem inverter as minhas nas deles (GARRETT, v. 1, p. XVII).

Com um tom levemente irônico, R. A. Lawton justifica que Garrett nunca teria se definido como romântico ou clássico, pois “para tanto seria necessário que Garrett forçasse a sua índole, pouco propensa à filosofia e ao raciocínio” (1974, p. 99). De qualquer modo, a sua dupla negação, ao Romantismo e ao Classicismo, constituía um espaço de suposta singularidade a partir do qual ele se recusava a simplesmente ser falado por um outro, seja ele romântico ou clássico. Garrett adotaria a postura mais fiel ao seu caráter político e literário: “não se submeter aos preceitos *fictícios* de um

classicismo rigoroso, nem abandonar-se ao desprezo revolucionário das verdadeiras regras clássicas, mas conciliar lucidamente, e conforme exigências do assunto, isto é, conforme o momento de criação, ambos os estilos” (LAWTON, 1974, p. 98). Essa postura o levou a construir, portanto, um discurso, certamente não puro, mas que se propunha seu. Infelizmente, ao se prender na questão da cor local e da nacionalidade expressiva, Garrett não abordou o nascimento da literatura brasileira com a mesma densidade com a qual assumia a condição de intelectual.

Muito mais rico do que se preocupar com a presença ou ausência da cor local, seria problematizar e reconhecer que na poesia árcade, e em alguns dos primeiros românticos, um suposto eu lírico brasileiro ainda não existia, ou ao menos não se fazia presente, pois era obliterado por uma remanescente condição europeia. Quando Garrett publica o *Bosquejo*, a literatura brasileira se encontrava num estágio intermediário no qual não mais poderia simplesmente ser concebida como um prolongamento da portuguesa, mas também ainda não havia se constituído enquanto um corpo consciente de suas características fundantes. Os poetas que nasciam no Brasil ou que se diziam brasileiros ainda não se sentiam plenamente como tal e por isso não falavam a partir desse novo possível lugar. Tal consciência nacionalizante, por sinal, não se forjou ao longo dos anos simplesmente com a beleza das matas selvagens americanas. Baseando-se em Octávio Paz, o psicanalista Octávio Souza dirá que:

A identidade americana só se tornaria possível quando o desenraizamento original do homem americano em relação à tradição europeia – sua condição utópica – foi “negado”, no sentido dialético de negação, por sua repetição, por um outro desenraizamento, desta vez em relação ao próprio solo Americano (SOUSA, 1994, p, 31)

Contudo, na tentativa de ajudar àquele que outrora fora filho, mas que numa virada passa a pleitear o lugar de irmão, faltou a Garrett perceber que a existência da literatura brasileira estaria condicionada não à descrição da cor local, mas à capacidade dos poetas brasileiros reconhecerem ou constituírem uma voz absolutamente diversa daquela que a precedeu, a portuguesa.

3.2. A recepção de Alexandre Herculano: mais uma lamentação portuguesa do que um elogio à literatura brasileira

Em 1834, Alexandre Herculano, uma das mais importantes figuras do Romantismo português, publicou no *Repositório Literário* (1834-1835)¹¹ o artigo “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”. Numa época na qual o colorido e a imaginação criadora do Romantismo ainda não haviam se estabelecido definitivamente em Portugal, Herculano inicia seu texto respondendo, em tom desalentador, às duas perguntas que fazem o título do seu trabalho:

Estas duas perguntas pedem nada menos do que a dolorosa confissão da decadência em que se acham em Portugal a poesia e a eloquência, e o encargo dificultoso de indicar os meios de melhoramento no ensino e no estudo d’elas. Sem pretender que sejam as únicas, nem as melhores, exporemos a serie das nossas ideias sobre este duplicado objeto (1909, p. 4).

Em 1847, na *Revista Universal Lisbonense* (1841-1859)¹², Herculano publicou “O futuro literário de Portugal e Brasil”, no qual lançou olhos sobre a então nascente literatura brasileira. Os treze anos que separam esses dois trabalhos não foram suficientes para que o seu juízo sobre o estado da literatura portuguesa se tornasse mais otimista.

É preciso compreender que “O futuro literário de Portugal e Brasil” não é um texto sobre a literatura brasileira. Se, num primeiro momento, Herculano¹³ parece tratar de frente, como objeto principal de análise, o surgimento da literatura brasileira, na verdade, a obra de Gonçalves Dias, servindo-lhe como espelho de um Brasil cheio de futuro, contrapõe-se ao desanimador estado da cultura portuguesa, que por sua vez reflete a decadência de Portugal. Apesar de reconhecermos que esse enfoque é pouco

¹¹ Segundo Antônio José Saraiva, seria no *Repositório Literário*, em 1835, que Herculano teceria as primeiras expressões românticas portuguesas, divulgando, inclusive, ideias do Romantismo alemão, sobretudo as de Friedrich Schlegel. Também no *Panorama*, entre 1837 e 1840, encontramos continuados artigos de Herculano sobre teatro medieval e folclore (1982, p. 720).

¹² A *Revista Universal Lisbonense*, que a partir de 1842 passou a ter na direção Antônio Feliciano de Castilho, foi uma das mais importantes do Romantismo português.

¹³ Segundo Henrique Campos Lima, os *Primeiros cantos* foram saudados com entusiasmo no Brasil e em Portugal. Por intermédio do livreiro Bertrand, Herculano teria tomado emprestado de Ricardo Henrique Leal, irmão do biógrafo de Gonçalves Dias, uma edição do livro.

usual, não parecemos estar sozinho nessa hipótese. Abel Barros Baptista também percebeu que “o primeiro ponto curioso está em que o artigo demora a sequer mencionar o livro do poeta brasileiro” (2005, p. 24). Na passagem abaixo notamos que Herculano dá maior destaque às comparações entre os dois países do que propriamente à obra de Gonçalves Dias:

A imprensa na antiga América portuguesa, balbuciante há dois dias, já ultrapassa a imprensa da terra que foi metrópole. Às publicações periódicas, primeira expressão de uma cultura nacional que se desenvolve, começam a associar-se as composições de mais alento – os livros. Ajunte-se a este fato outro, o ser o Brasil o mercado principal do pouco que entre nós se imprime, e será fácil conjecturar que no domínio das letras, como em importância e prosperidade, as nossas emancipadas colônias nos vão levando rapidamente de vencida.

Por si sós esses fatos provariam antes a nossa decadência, que o progresso literário do Brasil. É um mancebo vigoroso que derriba um velho caquético, demente, e paralítico. O que completa, porém, a prova é o exame, não comparativo, mas absoluto, de algumas modernas publicações brasileiras.

Os *Primeiros Cantos* são um belo livro: são inspiração de um grande poeta. A terra de Santa Cruz que já conta outros no seu seio, pode abençoar mais um ilustre filho (HERCULANO, 1978, p. 135, grifos nossos).

De qualquer forma, vale registrar que, apesar de acreditarmos que o sentido mais profundo desse texto diz respeito às impressões negativas de Herculano acerca do estado da cultura portuguesa, não negligenciamos que suas reflexões e comparações foram suscitadas a partir da leitura dos *Primeiros cantos*. “Estas amarguradas cogitações”, diz o crítico, “surgiram-me na alma com a leitura de um livro impresso o ano passado no Rio de Janeiro intitulado: *Primeiros cantos* por A. Gonçalves Dias” (HERCULANO, 1978, p. 135).

Em outras palavras, a poesia que Herculano reconhece em Gonçalves Dias lhe enche de inveja e desgosto. Nela, surge o reflexo do Brasil como um país novo e cheio de esperança, oposto ao cenário literário português no qual a imaginação individual, o apego à história e o contato com a realidade são oprimidos pela mão pesada das regras dogmáticas de uma poética arcáde incapaz de refletir o novo tempo. A Arcádia em Portugal, como diz Herculano, felizmente derrubou a poesia seiscentista. No entanto, “depois dogmatizou e morreu. Foi d’inanição. Esta sociedade, tão ativa, tão beligerante, tão ruidosa nos seus começos – expirou, e nem sequer o mundo literário deu tino d’isso.

Era que a Arcádia nunca propriamente vivera, porque nunca representara uma ideia progressiva” (HERCULANO, 1909, p. 70).

No contraponto traçado entre o cenário brasileiro e o português, a crescente esperança da ex-colônia serve para destacar a inércia e falta de criatividade da literatura portuguesa. Para isso, sobram as imagens que sugerem ser o Brasil símbolo de modernidade, esperança, força e clareza, enquanto que Portugal, de uma pátria paralisada, escurecida e noturna. O Brasil, com seus poetas, olhava para o futuro e não padecia mais gravemente dos vícios e castigos impostos pelos dogmas neoclássicos preconizados pelo Arcadismo. Segundo Herculano, a solução para essa paralisia portuguesa estava numa profunda reformulação, que possibilitasse aos seus gênios criativos escrever poemas que não intencionassem simplesmente ser fruto e reflexo de escolas literárias. Se da ex-colônia aparecia um gênio como Gonçalves Dias, um “mancebo vigoroso”, “cheio de vida” e que, principalmente, apontava um novo caminho para a literatura brasileira, em Portugal, aos olhos de Herculano, a situação era desalentadora. A Arcádia que se instalou em Portugal não significou de fato uma nova reação literária, mas, pelo contrário, o estabelecimento de um dogmatismo, no qual se resgataram “as doutrinas romanas, posto que reflexas já d’Itália e de França, foi ainda mais intolerante e absoluto que na época do renascimento” (HERCULANO, 1909, p. 69):

O poeta português de hoje é a avezinha que enlevada nos seus gorjeios se balança depois do pôr-do-sol no rumo do ulmeiro pendente sobre o rio. As outras voaram para os seus ninhos, e ela deixou vir a noite, e ficou ali, triste, só, desconsolada, soltando a espaços um doloroso pio.

[...] Nós somos hoje o ilota embriagado, que se punha defronte da mês nas filitias da Esparta, para servir de lição de sobriedade aos mancebos. O Brasil é a moderna Esparta, de que Portugal é a moderna Helos (HERCULANO, 1978, p. 134).

Os *Primeiros cantos* chamaram a atenção de Herculano menos por ser uma peça inaugural na história da literatura brasileira e mais por exemplificar aquilo que considerava essencial e ausente para a modernização e nacionalização das letras portuguesas. Vejamos como Herculano sugere uma reformulação para o cenário português:

Um curso de literatura remediaria os danos que devemos temer, e serviria ao mesmo tempo de dar impulso às letras. Em Portugal ainda ha homens cheios de vasta erudição, de filosofia e de gênio. Tiranias mais ou menos longas, mais ou menos cruéis, os têm conservado na obscuridade de que devem sair, agora que se não receia a instrução, agora que os resguarda a égide da lei. Nós não desejaríamos, porém, que uma tal obra fosse puramente órgão d'esta ou d'aquela escola; d'este ou d'aquela partido. Convém que os princípios opostos sejam examinados de boa fé e sem acrimonia: a intolerância em ideias politicas ou religiosas é odiosa; em matérias scientificas é ridícula (HERCULANO, 1909, p. 6).

Somente com a influência que a filosofia passou a exercer na literatura, com o surgimento de um “vago de desgosto” pelas antigas formas poéticas e, principalmente, com a crescente “necessidade que sentia o gênio de beber as suas inspirações num mundo de ideias mais análogas às dos nossos tempos”, é que poderia surgir uma nova poética que gradualmente tendesse a abandonar o cânone clássico e voltar-se para a imaginação e a individualidade (HERCULANO, 1909, p. 5).

Diferentemente do que escreveria Pinheiro Chagas dali a vinte anos, que ainda não haveria a possibilidade de uma literatura autonomamente brasileira, Herculano a reconhecia e para isso procurava no livro de Gonçalves Dias um sinal de infância que correspondesse ao “país jovem” que era o Brasil. A comparação entre o velho Portugal e o jovem Brasil lhe era tão forte que onze anos após a publicação do “Futuro literário de Portugal e do Brasil” (1847), na carta que escreveu a Dom Pedro II sobre a *Confederação dos Tamoios* (1856), ainda mantinha a mesma ideia de que o Brasil “como nação tem um futuro indefinitivo de esperanças, a sua mocidade em vez da nossa velhice, a sua primavera em vez do nosso outono” (1986, p. 216).

É instigante pensar que as comparações entre o “mancebo vigoroso” e o “velho caquético” não indicam em absoluto uma questão de rivalidade, mas de modernidade, como alerta Abel Barros Baptista. O surgimento da literatura brasileira obrigou Portugal a lidar com uma imposição da modernidade: a ideia de nação como requisito indispensável para a diferenciação e fundamentação da originalidade literária. Tendo em mente que a partir do Romantismo a literatura tomou como ideal o reflexo da realidade histórica, a literatura portuguesa, também na necessidade de se definir, chegou a um momento de inflexão no qual precisava rever e repensar seus limites de abrangência, pois em algum momento aquilo que poderia permanecer sendo chamado de literatura portuguesa não mais estaria refletindo uma realidade portuguesa, mas, nesse caso,

particularmente brasileira. O empenho de Garrett, Herculano e Pinheiro Chagas, entre outros, na tentativa de definir as linhas do que seria a literatura brasileira se justificava na medida em que essa diferenciação era necessária não somente para a história da literatura brasileira, mas também para o rumo da literatura portuguesa, uma vez que estava em pauta a definição e a continuidade de sua tradição (alargando-a ou desmembrando-a) e o sentido do seu futuro.

Essa necessidade de delimitação do corpus da literatura portuguesa já era sentida no calor do momento. Em 1847, num artigo intitulado “Necessidade de uma história da literatura portuguesa”, assinado apenas pela inicial “C”¹⁴ e publicado na *Revista Universal Lisbonense*, lemos que:

Todas as nações cultas da Europa moderna têm caprichado em possuir a história da sua literatura, escrita com boa crítica, e livre do espírito de partido. A Itália, além de muitos escritos estimáveis deste gênero, mostra vaidosa a história da poesia vulgar do grande poeta, e presidente da Arcádia de Roma João Maria Crescimbene, e a história da literatura italiana pelo erudito Tiraboschi, que em exatidão. E imparcialidade pouco deixa a desejar.

A Alemanha, e a Inglaterra são os países da crítica, e por isso não só têm escrito excelentes obras sobre suas literaturas, mas até sobre as das nações estranhas, e a dos Gregos e Romanos, e é deste modo que se aperfeiçoa o gosto comparando as produções dos diversos povos (C., 1847, p. 365).

Portugal, segundo o autor do artigo, careceria de uma obra desse tipo, visto que a única que desse propósito se aproxima, mas que se mostra deficiente e sumária, é *O primeiro ensaio sobre a história literária de Portugal*, de Francisco Freire de Carvalho:

Mas por uma fatalidade, que acompanha as nossas coisas, por um desleixo vergonhoso, que nos faz deslembrar das nossas glórias, não só não ter havido que se desse ao trabalho de tomar a si a empresa de fazer valer a nossa tão fecunda e extensa literatura, coma curiosa e honrosa exceção do ensaio do Sr. Francisco Freire de Carvalho [...] (C, 1847, p. 366).

O texto de Herculano, por outro lado, reflete uma diferença entre o Romantismo brasileiro e o português. Se a literatura moderna e romântica pregava a arte como reflexo da nação, no Brasil, um país novo, esperançoso, iluminado e vigoroso, o projeto literário se destinaria a uma evolução muito mais harmônica e bem sucedida do que em Portugal, o “velho caquético, demente e paralítico” (HERCULANO, 1978, p. 136). As

¹⁴ Não conseguimos ao longo de nossa pesquisa identificar quem estaria por detrás da inicial “C”.

palavras do autor do *Eurico* expressam uma equação na qual a literatura para ser bem sucedida precisava assentar numa nação igualmente bem sucedida. Ora, se a tese de Herculano é que uma literatura reflete especificamente a sua realidade, e se a realidade brasileira não mais se apresentava apenas como desdobramento da portuguesa, deste ponto em diante, restaria a Portugal excluir a literatura brasileira do seu tronco e admitir que com ela “nada teria a aprender e a partilhar, apenas lhe restando, quando muito, seguir como espectadora privilegiada o que do outro lado ia se erguendo” (BAPTISTA, 2005, p. 28).

Como em quase todos os textos portugueses desse período, a ideia de Herculano era de que a literatura brasileira se constituísse como reflexo da exuberante natureza virgem de sua jovem pátria. Por isso, outro aspecto do seu texto que também se tornou notório foi a imagem do Brasil como um país jovem, esperançoso e cheio de energia, enquanto que Portugal seria uma nação velha, tediosa e improdutiva:

Bem como a infância do homem a infância das nações é vivida e esperançosa; bem como a velhice humana a velhice delas é tediosa e melancólica. Separado de mãe-pátria, menos pela série de acontecimentos inopinados, a que uma observação superficial lhe atribui a emancipação, do que pela ordem natural do progresso das sociedades. O Brasil, império vasto, rico, destinado pela sua situação, pelo favor da natureza, que lhe fadou a opulência, a representar um grande papel na história do novo mundo, é a nação infante que sorri: Portugal é o velho aborrecido e triste, que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez; que se lamenta de que os raios do sol se tornassem frouxos, de que se encurtassem os horizontes da esperança, de que atira ridente pelo caminho da vida, se é verdade isso que diz o ancião da tristeza do seu vegetar inerte, e que, encostado na borda do túmulo, deplora, pobre tonto, o mundo que vai morrer (HERCULANO, 1978, p. 133).

Os *Primeiros cantos* foi o livro que encantou Herculano e o fez acreditar na força criativa dos poetas que nasciam no Brasil.

Naquele país de esperança, cheio de viço e de vida, há um ruído de labor íntimo, que soa tristemente cá, nesta terra onde tudo acaba. A mocidade, despregando o estandarte da civilização, prepara-se para os seus graves destinos pela cultura das letras; arroteia os campos da inteligência; aspira as harmonias dessa natureza possante que a cerca; concentra num foco todos os raios vivificantes do formoso céu, que a alumina; prova forças enfim para algum dia renovar pelas ideias a sociedade, que quando passar a geração dos homens *práticos* e *positivos*, raça que deve predominar ainda; porque a sociedade brasileira, vergôntea separada há tão pouco da carcomida árvore portuguesa, ainda necessariamente conserva uma parte do velho cepo. Possa o renovo dessa vergôntea, transplantada da Europa para entre os trópicos, prosperar e viver uma

bem longa vida, e não decair tão cedo como nós decaímos! (HERCULANO, 1978, p. 135).

Tal como todos os outros críticos portugueses que escreveram sobre a literatura brasileira nos Oitocentos, Herculano apenas lamenta a pouca quantidade de cenas americanas nessa poesia que vinha do outro lado do Atlântico:

Quiséramos que as *Poesias americanas* que são como o pórtico do edifício ocupassem nele maior espaço. Nos poetas transatlânticos há por via de regra demasiadas reminiscências da Europa. Esse Novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assaz rico para inspirar e nutrir os poetas que crescem à sombra das suas selvas primitivas (1978, p. 136).

Apesar de encontrar alguns “defeitos” típicos em um poeta “muito jovem” – “imperfeições de língua, de metrificacão, de estilo” – Herculano considera que os *Primeiros cantos* “são um belo livro; são inspirações de um grande poeta” e que o tempo apagará essas “máculas”, permanecendo para o futuro apenas as “nobres inspirações” (HERCULANO, 1978, p. 136). Ao longo do artigo, trechos dos poemas “Canto do guerreiro”, “Morro do alecrim” e “Seus olhos” servem como exemplo dessa qualidade tocante e fresca, que atestam, na opinião de Herculano, o estado de superioridade da literatura brasileira frente à portuguesa:

Por si sós esses fatos ante a nossa decadência, que o progresso literário do Brasil. É um mancebo vigoroso que derruba um velho caquético, demente e paralítico. O que completa, porém, a prova é o exame não comparativo, mas absoluto de algumas das modernas publicações brasileiras (HERCULANO, 1978, p. 136).

Tamanha foi a satisfação de Gonçalves Dias em ver esse artigo escrito por Herculano sobre o seu trabalho que o incluiu como prefácio da edição alemã dos seus *Primeiro cantos*, publicada em 1856. Vejamos a satisfação com a qual Gonçalves Dias comenta as palavras de Herculano:

A coleção de poesias, que agora reimprimimos, vai ilustrada com algumas linhas de A. Herculano, a que devo a maior satisfação que tenho até hoje experimentado na minha vida literária. Merecer a crítica de A. Herculano, já eu consideraria como bastante honroso para mim; uma simples menção do meu primeiro volume rubricada com o seu nome, desejava-o de certo; mas esperá-lo, o seria de minha parte demasiada vaidade. Ora em vez da crítica inflexível, que eu devera mas não ousava recear; em vez da simples notícia do aparecimento de

um volume, que não seria de todo ruim, pois que teria merecido ocupar a sua atenção; o ilustre escritor pôs por alguns momentos de parte a severidade que direito de usar para com todos, quando é tão severo para consigo mesmo, - e, benevolmente indulgente dirigindo-me algumas linhas, que me fizeram compreender qual alto eu reputava a sua glória na plenitude de contentamento, de que a suas palavras me deixaram favorecido. O escritor conhecia-o eu há muito tempo, mas de nome e pelas suas obras: essas obras que todos nós temos lido, e esse nome que eu sempre ouvira pronunciar com admiração e respeito. Se pois naquela ocasião, me fosse dado escolher autor para esse artigo, não podia recair em outro a minha escolha. Hoje, com mais razão. Tive ensejo de o conhecer pessoalmente, e a fortuna de encontrar nele um daqueles poucos, de alta inteligência, que não perdem em serem admirados de perto, e cuja amizade se pode ambicionar como um tesouro: fortuna, digo, porque o é de certo, quando se admira o escrito, que se possa ao mesmo tempo se estimar o escritor; e ainda maior fortuna quando queremos manifestar o nosso reconhecimento, que nos não remorda a consciência, prevenindo-nos, de que ainda quando digamos mais do que a verdade, ficamos sempre além do que devemos. Aí vai o artigo tal qual o transcreveu e remeteu-me de Lisboa o meu bom amigo Gomes de Amorim (apud LIMA, 1942, p. 47).

3.3. A recepção de Pinheiro Chagas: a literatura brasileira, sem guerra e sem autonomia

Um dos críticos portugueses que mais atenção dedicou à literatura brasileira foi Pinheiro Chagas. Em 1865, no periódico *Arquivo Pitoresco* (1857-1868), publicou “A literatura na América espanhola”. O início do artigo é uma breve exposição sobre os conflitos que aconteciam no México, Peru, Paraguai, Uruguai, Chile, Argentina, Bolívia, Venezuela e Equador. Sobre o estado de constante guerra nesses países, Pinheiro Chagas diz que:

Quem falasse à Europa na literatura da América Espanhola arriscava-se a provocar sonoras gargalhadas. Que poetas e que poesia se poderiam aclimar nessas regiões vulcânicas, sempre ameaçadoras, sempre com as faces abertas para tragarem os seus filhos? (CHAGAS, 1865a, p. 332).

Contraditoriamente, completa Pinheiro Chagas, quando a Europa lançava os olhares sobre o Brasil e os Estados Unidos, os dois únicos países em paz do continente, ressalta ele, decepcionantemente “via-se completa ausência de uma literatura original” (CHAGAS, 1865a, p. 332). A justificativa para isso seria a insistência dos poetas brasileiros em permanecer filiados e afinados com a poesia europeia:

Na América do Norte, Cooper abria e encerrava ao mesmo tempo os fatos literários marcados com o selo pátrio; os outros, à testa dos quais figurava o espírito gracioso de Washington Irving, filiavam-se na literatura europeia, – desviavam os olhos dos quadros gigantes da sua terra natal, para se embevecerem nas maravilhas tradicionais do velho mundo.

Na América do Sul, os dois grandes poetas do Brasil, Gonçalves Dias e Magalhães, afinavam os seus cantos pela lira da Europa, e quando tentavam, como que para desencargo de consciência, modular hinos que os ecos da sua pátria repetissem com ufanía, a musa embrandecia o voo, afrouxava a inspiração, fugia-lhes o ridente colorido, e o pincel, que tão férvidos quadros traçara, não encontrava senão frias cores para espalhar na tela, quando se tratava de reproduzir as paisagens no meio das quais haviam nascido (CHAGAS, 1865a, p. 332).

O texto segue com pinceladas sobre a colonização sofrida pela América, do ponto de vista social e econômico. Os eventos políticos que movimentaram a Europa e que influenciaram o comportamento de nações americanas rumo à independência política, econômica e literária também são mencionados. Pinheiro Chagas adverte que

se diante dos “desastres” e dos “ânimos exaltados” com os quais se encontravam os demais países da América espanhola, a Europa supõe faltar-lhes tempo para se “entregarem às amenas diversões da literatura”, o crítico mostra que isso é um engano:

Sobre o solo ensanguentado da América do Sul, no meio dos incêndios das cidades, do luto das proscricções, do tinir das armas [...] os fatos literários desses países encerram maravilhas ignotas [...] inspiração verdadeiramente americana, a poesia original, característica do Novo Mundo (CHAGAS, 1865a, p. 332).

Pinheiro Chagas aponta o egoísmo cultural da metrópole como o primeiro obstáculo para a construção de uma literatura autenticamente:

O governo português proibia a fundação de imprensa, privava de escolas superiores a sua colônia, e, obrigando a mocidade estudiosa brasileira a vir beber nas águas do Mondego a ciência que cobiçava, arrancava por essa forma à pátria essa plêiade generosa capaz de ilustrar o seu país, e de exercer sobre os seus compatriotas uma influencia que a tímida metrópole julgava prejudicial (CHAGAS, 1865a, p. 334).

Dos jovens brasileiros que viajavam rumo a Portugal para estudar, a maioria lá permanecia construindo sua carreira, literária ou em outros ramos, sendo raros os que retornavam ao Brasil. Essa dinâmica, diz Pinheiro Chagas, era o “principal obstáculo que opunha à criação de uma literatura original”. Pois, “os poetas brasileiros, transportados para Portugal em anos verdes, quando ainda lhes germinava oculta no peito a semente da poesia, aqui viçavam e cresciam cultivados segundo as regras da jardinagem lusitana” (CHAGAS, 1865a, p. 334).

Quando esses poetas deixavam Portugal, retornavam ao Brasil e se metiam a escrever versos...

As memórias que se lhes atropelavam na mente, as recordações que por diante dos olhos com as asas brancas lhe voejavam, as brisas que lhes desferiram as cordas frementes da lira, eram as memórias, as recordações, as brisas de Portugal, porque, se o Brasil era a infância, Portugal era a juventude; se o Brasil era o berço do homem, era Portugal o berço do coração; e se no Brasil abriram os olhos à luz da vida, abriam em Portugal os olhos à luz do saber; e as impressões que nesta atuavam, as que os obrigavam a soltarem a voz, e a modular hinos pautados pelos hinos que lhes haviam entusiasmado o coração juvenil (CHAGAS, 1865a, p. 334).

Garrett, na introdução do seu “Da educação”, publicado em 1829, apesar de não falar especificamente sobre a formação daqueles que um dia seriam grandes escritores em seus países, defende que toda educação deveria ser nacional:

Eu tenho que nenhuma educação pode ser boa se não for eminentemente nacional. Nem o próprio ‘cidadão de Genebra’ era capaz de educar bem um cidadão estrangeiro. Devemos examinar as escolas, estudar os sistemas de educação dos países mais civilizados, não para mandar a elas nossos filhos – que os não queremos para franceses, ingleses, ou alemães, senão para portugueses –, mas para melhorarmos e aperfeiçoarmos nossas escolas por essas (GARRETT, 1904, v. 1, p. 681).

Tomás Antônio Gonzaga é apontado por Pinheiro Chagas como um exemplo de poeta talentoso que não conseguiu se desvencilhar da educação literária e sentimental que apreendeu quando esteve em Portugal:

Gonzaga, apesar de seu mimoso talento, não consegue eximir-se à influência da escola europeia, e sua *Marília de Dirceu*, nem uma vez só se impregna nas ardentes fragrâncias dos trópicos; Santa Rita Durão, cujas descrições tem verdadeiro merecimento, e que de mais a mais trata um assunto americano, entra nele com todos os preconceitos da escola europeia, começando logo por dar à singela e poética lenda do *Caramuru* a forma pausada e severa do poema épico. No *Uruguai*, de José Basílio da Gama, sente a mesma tendência, e, admirando a beleza de muitos versos, não podemos deixar de nos espantar da ausência completa de ingenuidade nativa, de cor local, enfim, como atualmente se diz. As paisagens tanto podem ser do Brasil como da Arcádia; mudem-se as bananeiras em loureiros, está completa a metamorfose. Os heróis falam como falaria Enéas ou Heitor [...]

Os poetas brasileiros, para saírem de sua obscuridade, precisavam vir ao reino, abdicar, para assim dizermos, a sua nacionalidade colonial, e confundir-se com a turba multa de escritores que estavam encerrados nas gaiolas arcádicas, de onde o poeta ultramarino conquistava um lugar mais ou menos elevado, conforme o merecimento que mostrava em alinhar os versos de um soneto ou as estrofes de um ditirambo.

[...]

Como podiam, com esses elementos, lançar-se as bases de uma literatura original? Era impossível (CHAGAS, 1865a, p. 334).

A influência que a literatura europeia exercia cronicamente sobre os poetas brasileiros, como sublinha Pinheiro Chagas, não era por si só danosa. A situação piorava e o nascimento de uma literatura nacional brasileira tornava-se ainda mais difícil, pois a educação literária que seus poetas aprendiam na Europa, e da qual não conseguiam se desvencilhar, era decadente e “iam definhando com o regime despótico a

que estavam condenadas” (CHAGAS, 1865a, p. 334). Por outro lado, haveria uma esperança, pois, de qualquer forma, combinando as “revoluções” que sacudiam a América com o elogio à “poesia legendária e popular”, surgia uma “evolução misteriosa”, que se seguia “por baixo da camada do classicismo monótono” e que finalmente eclodiria numa explosão da “moderna poesia” (CHAGAS, 1865a, p. 343).

Segundo Pinheiro Chagas, qualidade literária não necessariamente significa nacionalidade literária. Os primeiros versos do poeta Lozano são citados pelo crítico como exemplos de qualidade, “fogo de linguagem” e “alteza de pensamento”. No entanto, complementa, “mas poesias assim não bastam para fundar uma literatura nova e original”. Comparando-a com a escrita no Brasil, considera que “poesias assim escreveram-nas também os grandes poetas brasileiros. Se as repúblicas hispano-americanas ficassem no estado mais ou menos tranquilo em que ficou o Brasil, era natural que a literatura fosse seguindo esse trilho; mas não sucedeu” (CHAGAS, 1865a, p. 334).

Seria uma ironia o Brasil e os Estados Unidos, ditos por Pinheiro Chagas como os dois únicos países pacíficos das Américas, não terem construído até o início do século XIX literaturas nacionais. Enquanto isso, uma poesia capaz de transmitir o autêntico sentimento americano já florescia na Argentina, Peru, Chile, Bolívia e Uruguai. No Peru e no México, “a literatura toma um aspecto diferente do das outras repúblicas. O romance de costumes, o drama social, a comédia de observação, quase desconhecida nos outros países, tomam aqui o passo à poesia que lá [na América] é o ramo dominante”. Isso, pois, em ambos os países as suas pedras e metais preciosos, assim como o ouro e as minas de prata, atraíam emigrantes que vinham da Europa. O resultado: “dois países, uma sociedade mesclada que tenta o observador, faz nascer ideia de lucro positivo que exclue o entusiasmo da poesia. Eis o motivo por que abundam nestas nações os romancistas, os dramaturgos, os autores de comédias que tanto escasseiam nas outras repúblicas” (1865a, p. 367).

No Chile, são poucos os poetas. Pinheiro Chagas destaca o talento de Matta, Blest-Ganá, Euzébio Lillo e Sanfuentes. Seu povo, contudo, diante do grande crescimento material do país, se “ufana” mais de ter sábios financeiros e econômicos do que poetas. A Argentina, diz Pinheiro Chagas, deveria se orgulhar de escritores como Gomez, Figuerôa, Hidalgo e Magariño Cervantes. O Paraguai, “por inexplicável

mistério”, não tem revelado grandes poetas capazes de dar orgulho ao seu povo (CHAGAS, 1865a, p. 352). Bolívia, Equador e Guatemala, apesar de possuírem literatura própria, não emanam qualquer brilho especial. Em Cuba, onde “os poetas aspiram com todo amor à liberdade”, destacam-se Plácido e Heredia. A Venezuela, talvez por seus:

Imensos *llanos*, que tanta semelhança tem com os vastos pampas de Buenos Aires, ou porque abunde muito em seus seios a raça mulata, raça férvida, susceptível de grandes comoções, e capaz de sentir com ardor os arrobamentos [sic] do lirismo, possui uma brilhantíssima plêiade de poetas líricos, entre os quais avultam dois muito notáveis, Baralt e Firmin Toro. (CHAGAS, 1865a, p. 367).

É interessante notarmos que ao longo do artigo Pinheiro Chagas passa de um “apesar” para um “por isso”. Se num primeiro momento considera que o Brasil e os Estados Unidos, apesar de viverem em paz não produziam literaturas autônomas, num segundo momento, ele inverte seu próprio ponto de vista e afirma que na América espanhola o nascimento do sentimento de nativismo e de uma literatura original teve suas raízes justamente nas guerras, batalhas e exílios pelos quais seu povo precisou passar. As grandes épocas literárias, diz o crítico, desde a poesia helênica, têm suas origens em períodos conturbados, de agitações dos povos e de infortúnios. Até as “mansas bucólicas” de Virgílio e as “odes regaladas de Horácio” refletiriam as “chamas em que ardeu a Itália”.

Também quando analisa os neoclássicos franceses, Pinheiro Chagas tenta sustentar a tese da necessidade de um estado de agitação social para o surgimento de uma literatura nacional e de qualidade. Não seria em Racine ou em Boileau que ele reconheceria genialidade. Mas em Corneille, onde sente “passar o sopro das revoluções que precederam o reinado de Luiz XIV”, e no “cáustico” Molière, onde vê “personalizadas as secretas amarguras desse reinado à superfície tão esplêndido [...] o povo que põe a máscara do autor cômico, e se vingam, pela boca do grande homem, das classes superiores que o primem, flagelando-lhes os vícios e os ridículos” (CHAGAS, 1865a, p. 344).

As paixões políticas vieram exaltar o ânimo dos poetas. A proscrição, a luta sanguínea, o clarão do incêndio noturno, todos os horrores da guerra civil, nos quais os mesmos da falange literária figuravam como atores, retemperaram a

sua alma, robusteceram-lhes, em vez de lhe afrouxar, o amor da pátria, e, obrigando-os, não a procurarem a inspiração, mas a receberem-na como lhe a segredavam a ira contra os que dilaceram a liberdade, as tristezas do exílio, os êxtases perante essa formosa terra devastada pelas tormentas, os devaneios queridos de um futuro risonho que se lhes entremostrava à fantasia por entre as brumas do presente, fizeram com que a poesia hispano-americana desprezasse as duas próprias asas e se engolfasse, com um grito de entusiasmo no seu esplêndido céu (CHAGAS, 1865a, p. 344).

Em 1841, Joaquim Norberto da Silva publicou o seu *Bosquejo da história da literatura brasileira*. Apesar de acreditar que um nacionalismo cristalino e puro seria improvável, por conta de uma influência inevitável que os autores brasileiros sofreriam dos portugueses, seu patriotismo o fez defender uma ideia oposta à de Pinheiro Chagas. Em sua opinião, entre os americanos, o povo brasileiro teria sido o primeiro a produzir uma literatura nacional, ainda que lamentavelmente em alguns momentos fosse demasiadamente árcade.

Em 1887, na *Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística* (1884-1890), Pinheiro Chagas publicou o artigo “Um improvisador brasileiro”, no qual resenha o livro que Rozendo Moniz escreveu sobre seu pai, *Moniz Barreto, o repentista*. Segundo Pinheiro Chagas, a poesia de Moniz Barreto tem importância, sobretudo, porque pinta com vivas cores um quadro da Bahia e dos primeiros anos da vida constitucional brasileira. O repentista baiano, como lhe chama Pinheiro Chagas, não tinha “papas na língua” e atacava em voz alta questões sociais e políticas que de forma geral as pessoas não tinham a coragem de abordar, tal como o desprezo com o qual a Bahia era tratada pelos governantes:

As queixas de desprezo com que é tratada a Bahia [...] vibram em cada página deste interessante volume [*Moniz Barreto, o Repentista*]. Dizia Lacorde que em Espanha palpitam os antigos reinos; parece-me que se pode dizer também que no Brasil palpitam as antigas capitanias, e que a Bahia sobretudo, a capital primitiva, não pode ainda hoje resignar-se à supremacia do Rio de Janeiro” (CHAGAS, 1887, p. 6).

Pinheiro Chagas não deixa de mencionar o talento poético de Moniz Barreto, mas destaca que a principal virtude de sua obra é refletir a realidade baiana e os anseios do seu povo:

O que faz com que esse vulto do repentista brasileiro seja muito digno de um estudo especial, e que esse estudo venha a ser um dos mais preciosos elementos para o estudo do Brasil moderno e principalmente da Bahia, é que se sente que ele foi sempre, como repentista, a expressão sincera e franca do pensamento popular (CHAGAS, 1887, p. 3).

Apesar de ecoar em alto volume o pensamento popular, Moniz Barreto se não era absolutista, ironiza Pinheiro Chagas, apenas queria que o imperador governasse sozinho e “que não houvesse eleitos do povo, nem ministros responsáveis. Fazendo-lhe essas pequenas concessões, não teria talvez o partido liberal em todo o Brasil mais devotado apóstolo” (CHAGAS, 1887, p. 3). A contradição de ser um representante do povo e ao mesmo tempo absolutista não passou despercebida. A pergunta que o crítico se faz é: seria, então, o povo brasileiro absolutista? No Brasil, ele mesmo responde, há, no final das contas, apenas dois partidos: os que são a favor e os que são contra o Imperador.

Deve-se notar também o tom de reclamação de Pinheiro Chagas em relação ao desconhecimento que o povo português nutria sobre a realidade brasileira:

Desconhecemos completamente a história moderna do Brasil; sabemos quantos motins tem havido na França desde a revolução até ontem, conhecemos todos os vultos, ainda os mais insignificantes, que por qualquer motivo atraíram durante um momento, já não diremos a atenção da França, já nem sequer a de Paris, mas a do *boulevard*, e a história das agitações profundas que dilaceraram durante vinte anos ou mais esse império que nos é tão conjunto, cuja política tanto nos interessa pelo modo como se repercute na nossa, pela ação que exerce nos nossos patrícios, essa história ignoramo-la completamente, os homens notáveis que imperam na sociedade brasileira são para nós uns desconhecidos, apesar de terem nomes portugueses, e de exprimirem em língua portuguesa os seus pensamentos. Pois é necessário que essa ignorância acabe. Bom é que no Brasil se publiquem monografias como esta que acaba de sair à luz, porque nós, e pela nossa parte, faremos também tudo o que for possível para que os nossos leitores portugueses se interessem por esses quadros da vida moderna brasileira de um povo, que tão ligado está conosco (CHAGAS, 1887, p. 3).

O artigo é recheado por algumas anedotas, sem maiores importâncias, e pela reprodução de alguns versos de Moniz Barreto. Contudo, mais importante do que isso, é o comentário que Pinheiro Chagas faz sobre outros poetas que, tal como Moniz Barreto, vieram da Bahia: “Há entre os escritores baianos três, que realmente bastavam para dar

glória à sua terra natal – Castro Alves, Junqueira Freire e Agrário Meneses” (CHAGAS, 1887, p. 4).

Agrário Meneses seria um “prodígio”, desde a sua concepção. Os médicos trataram sua gestão como uma doença. Nem mesmo sua mãe sabia que estava grávida. Morreu cedo, aos vinte e nove anos de idade. O suficiente para estudar medicina e se mostrar como um “notabilíssimo talento”, sobretudo, como “um autor dramático de primeira ordem” (CHAGAS, 1887, p. 4). Castro Alves, “é um poeta extraordinário” e suas *Espumas flutuantes* “um livro admirável”. Também morreu cedo, “mas os versos que ele deixou bastam para abonar o seu talento” (CHAGAS, 1887, p. 4). Junqueira Freire ficou conhecido por seu “talento enorme, pela sua morte prematura, e pela sua existência claustal, tanto em contradição com as aspirações do seu espírito”. Lendo os versos “deliciosos, vibrantes, entusiasmados” da sua “Canção da Cabocla”, percebe-se que ele “se mostra mais baiano que brasileiro”. Sua poesia “respira, sobretudo, um amor interno e apaixonado, quase rendido não à grande pátria brasileira, mas à pequena pátria, ao *cantão*” (CHAGAS, 1887, p. 4).

Por fim, Pinheiro Chagas, muito antes da ideia de regionalismo cultural se tornar vigente no Brasil, faz uma interessante observação sobre a relação do poeta com sua província:

Entre nós [portugueses] quase nunca se sabe de que terra é um grande escritor, ou um grande estadista. É português e isso basta. No Brasil a província reivindica-o com energia e sofreguidão. É esse o sentimento que dita os versos consagrados por Moniz Barreto a um ilustre baiano, o visconde de Rio Branco (1887, p. 6).

Foi também Pinheiro Chagas autor de algumas das poucas linhas sobre Joaquim Nabuco nos periódicos portugueses oitocentistas: “Não quero deixar de prestar a minha homenagem pessoal a este talentoso moço e a este orador já hoje ilustre e grande” (CHAGAS, 1881, p. 18). No *Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e Estrangeiro* (1878-1915), em 1881, lemos que na sessão de oito de janeiro da câmara dos deputados de Portugal “aparecia de súbito na tribuna diplomática um moço elegante e distinto, desprezioso e modesto”. Antonio Candido, um dos parlamentares da casa, levantou-se e solicitou que a câmara abrisse suas portas para Joaquim Nabuco, “jovem deputado

brasileiro, que advoga na sua pátria, com vivo e entusiástico ardor, a causa simpática da emancipação completa dos escravos” (CHAGAS, 1881, p. 18).

Pinheiro Chagas elogia Nabuco como escritor, pelo seu “formoso” *Camões e os Lusíadas*, e como orador e cidadão atuante na luta contra a escravidão: “[Nabuco] conquistou logo no parlamento um lugar tão eminente, que o partido democrático do Brasil o considera como o seu *leader* na questão especial da escravatura” (CHAGAS, 1881, p. 18).

Além do seu “esplendido talento”, haveria duas razões para que Nabuco tivesse sido tão bem recebido em Lisboa. A primeira, por ele ser “campeão de uma causa sagrada e simpática aos que amam a liberdade nas suas mais amplas significações” (CHAGAS, 1881, p. 18-19). A segunda razão, se examinada com calma, veremos que mais do que um elogio a Nabuco, trata-se de uma espécie de discurso em defesa do patrimônio cultural e histórico português. Após atirar confetes ao abolicionista brasileiro, no arremate final do texto, Pinheiro Chagas entrega o jogo, sua parcialidade, e nos deixa entender que boa parte da sua admiração se dá porque:

Joaquim Nabuco está bem longe de pertencer a uma plêiade de escritores brasileiros, que parecem esquecer-se de que o sangue que lhes corre nas veias é sangue português, e de que, só a independência do Brasil é por todas considerada como um fato, que, longe de nos inspirar qualquer ressentimento, não pode senão despertar a nossa simpatia, é justo também que lá se não esqueçam de que devem zelar como suas próprias, porque o são, as nossas tradições, as nossas glórias, a herança comum que recebemos daqueles que fundaram esse portentoso império, a que estão reservados tão prósperos destinos (1881, p. 19).

De fato, Nabuco não nega e, pelo contrário, assume sua ancestralidade cultural portuguesa – o que naquele momento não era uma ideia em voga entre os intelectuais e escritores brasileiros. Pinheiro Chagas faz questão de destacar que Nabuco, no seu *Camões e os Lusíadas*, já havia dito que o Brasil e os *Lusíadas* são as duas maiores obras de Portugal. Ora, tal frase, vinda de um personagem tão proeminente e respeitado, enche de orgulho o peito lusitano de Pinheiro Chagas e o leva a afirmar em alto e bom som: “O Brasil foi obra nossa”. Quando no futuro, diz Pinheiro Chagas, o Brasil, com suas formosíssimas cidades e exóticas florestas, quando levantar enormes catedrais, dar a esse corpo de gigante as ramificações de fios telegráficos e ascender o negro à dignidade de homem, e o homem à dignidade de cidadão; quando enriquecer o idioma

português com novíssimos poemas, quando enfim ocupar um lugar entres os países que compõem o mundo civilizado, Portugal poderá, enfim, considerar que sua missão histórica foi realizada, porque terá dado ao “velho e apodrecido tronco, novos e luxuriantes rebentos, porque teremos inscrito na heráldica das nações futuras, entre os mais gloriosos, o nome da família portuguesa” (CHAGAS, 1881, p. 19).

Fora isso, apenas duas passagens na *Crônica Moderna: Revista Crítica Ilustrada* (1881-1882), ambas de 1881, que anunciam a viagem de Nabuco a Portugal. Numa delas, lemos novamente breves informações sobre sua ida à câmara portuguesa dos deputados. Na outra, ainda menor, além de alguns elogios ao seu trabalho como abolicionista, uma reprodução do seu soneto “Inês e Catarina”. Outro escritor brasileiro relacionado fortemente à causa abolicionista e que teve seu nome estampado no *Ocidente* foi José do Patrocínio. Em 1884, Gervásio Lobato o apresentou como “um dos mais brilhantes e simpáticos talentos do Brasil”, “um ardente propagandista da abolição da escravatura, o orador eloquente e o escritor primoroso que pusera a sua voz possante e a sua pena poderosa ao serviço dessa grande causa sacrossanta: - a emancipação dos escravos” (LOBATO, 1884, p. 138). Nesses mesmos moldes, também no *Ocidente*, em 1878, saía uma notícia biográfica sobre o Visconde do Rio Branco.

3.4. A recepção de Teófilo Braga: uma explicação etnológica para o lirismo brasileiro

São duas as diferentes edições que encontramos dedicadas ao Arcadismo e que compõem a *História da literatura portuguesa*, de Teófilo Braga. A primeira, mais ampla, intitula-se *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – a Arcádia brasileira*. Nela, longos capítulos são dedicados aos brasileiros Francisco de Melo Franco, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Tomás Antônio Gonzaga. A outra edição, mais resumida, intitula-se simplesmente *Os árcades*. Nesta última, Gonzaga foi o único que com um subcapítulo recebeu alguma atenção.

Não se pode passar em branco que o título da primeira edição imprime uma clara distinção entre as Arcádias portuguesa e brasileira, inclusive tratando-a como uma dissidência, ou seja, algo que permanece familiar, mas desvinculado: *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – a Arcádia brasileira*. A justificativa para a eliminação quase total de espaço dedicado aos brasileiros na segunda edição é simples. Nela, Teófilo Braga, para resumir seu estudo, deixou de lado aquilo que definitivamente não mais poderia ser considerado literatura portuguesa, mesmo que essencialmente ainda não fosse brasileiro.

Ainda assim, apesar de todos esses poetas serem apresentados como brasileiros, Teófilo Braga em nenhuma das duas edições explica a razão de incluí-los em seu estudo. Se seu objetivo era construir uma história da literatura portuguesa e se não é apontado qualquer traço de luso-brasilidade literária nesses poemas e poetas, por que, então, inseri-los no projeto? A única explicação que supomos seja o fato de todos terem tido uma vida completamente atrelada à política, religião e entraves legais com autoridades portuguesas. É importante ressaltar que, no volume cinco da sua *História da literatura portuguesa*, sobre o Romantismo, Teófilo Braga já não mais dedica espaço aos autores brasileiros.

Em ambas as edições são praticamente inexistentes as análises críticas de obras brasileiras. Os poemas, quando mencionados, servem unicamente para ilustrar passagens biográficas. Na edição mais resumida, o único que recebeu alguma sondagem crítica foi Gonzaga.

Na edição mais extensa, apesar de Gonzaga, Francisco de Melo Franco, Basílio da Gama e Santa Rita Durão ganharem capítulos que lhe são inteiramente dedicados, ainda assim é preciso garimpar alguma apreciação crítica. Toda a energia de Teófilo Braga estava direcionada para o envolvimento dos poetas com a Conjuração Mineira, a Inquisição ou a Companhia de Jesus e sua briga com o Marquês de Pombal.

Mas façamos essa garimpagem. Para Teófilo Braga, nesse primeiro momento, quando a literatura brasileira começou a suspirar um desmembramento da portuguesa, era claro que os seus árcades ainda permaneciam ligados a uma estética neoclássica europeizante. Contudo, se o crítico ainda não enxergava no conjunto dessa literatura uma essência brasileira, certamente já não mais a considerava como simplesmente um braço da Arcádia Lusitana. A possibilidade de diferenciação entre as duas literaturas e de um sentimento nacionalista capaz de incidir e gerar produção literária brasileira é contemplada por Teófilo Braga, inclusive, antes mesmo do estabelecimento romântico. Não podemos deixar passar despercebido que no seu *Parnaso português moderno*, ele diz que não apenas os românticos *Os Timbiras* e *Confederação dos Tamoios*, mas também os árcades *Uraguai* e *Caramuru* fazem parte de um mesmo grupo de obras que para nascer dependia de um sentimento nacionalista (1877, p. XXIII). Segundo o próprio Teófilo Braga, para isso haveria uma justificativa:

Por [Basílio da Gama e Santa Rita Durão] terem vivido na Europa, e principalmente em Portugal, é que o sentimento pátrio estimulado pela ausência os levou a idealizarem as impressões da terra natal e à simpatia pela sua história (BRAGA, 1901, p. 481).

Teófilo Braga parecia desconsiderar completamente o contexto político sobre o qual foi escrito *O Uraguai* e o *Caramuru*, além dos ataques jesuíticos e pombalinos trocados entre Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Não bastava enxergar sentimentos nacionalistas e patrióticos entre os escritores coloniais brasileiros, ele supõe que essa condição se refletiria esteticamente através de uma intenção consciente de construir uma “poesia brasileira”, apoiada notoriamente no que seria um projeto romântico de cor local e aproveitamento das tradições indígenas.

Partindo de premissas científicas e étnicas, de que mais à frente falaremos, Teófilo Braga inevitavelmente era levado a pensar que se a “Arcádia Ultramarina” ainda

não era representativa de uma tradição especificamente nacional-brasileira, também já não somente “constitui[a] uma associação individualista, mas uma tradição que foi tomando diferentes corpos em várias épocas e lugares”¹⁵ (BRAGA, 1901, p. 405).

A sua opinião sobre a diferenciação entre o Arcadismo português e aquilo que já não o é, ainda que não seja essencialmente brasileiro, fica evidente quando afirma que:

No último quartel do século XVIII a poesia portuguesa recebe um impulso de renovação impresso por alguns talentosos brasileiros embora ainda ligados às normas do Arcadismo [...] Sob a pressão do cesarismo, com a Inconfidência e a Inquisição, o gênio português apagava-se na imbecilidade ou na indignidade; a colônia brasileira fortificava-o com organismos fecundos, vigorosos, como vemos desde Antônio José (o *Judeu*) até Dom Francisco de Lemos [...] ” (BRAGA, 1901, p. 480).

Primeiro, Teófilo Braga diz que a literatura brasileira, desde o período colonial, vinha alimentando a portuguesa, decadente, e, como ele mesmo diz, apagada. Depois, admite que o Arcadismo português recebeu um influxo criativo do brasileiro. Ora, essas duas observações nos fazem crer que Teófilo Braga necessariamente distingue já durante o arcadismo esses dois corpos literários, a literatura brasileira e portuguesa – sendo um capaz de influenciar a outra. Além disso, ao considerar que os brasileiros estavam ligados ao Arcadismo e não especificamente ao Arcadismo português e suas especificidades, o crítico deixa a impressão de que a submissão dos escritores brasileiros era aos códigos gerais do neoclassicismo e não simplesmente, ou unicamente, aos códigos literários lusitanos. Podemos, inclusive, supor que se houve alguma influência determinante no Arcadismo brasileiro, talvez ainda maior do que a portuguesa, foi a italiana. Seria inegável, como diz Teófilo Braga, que a forma de *modinha* tão presente na *Marília de Dirceu* muito se deveu à influência das canções italianas. Tanto Basílio da Gama quanto Santa Rita Durão viveram em Roma, frequentaram a *Arcádia romana* e, como ele faz questão de ressaltar, conviveram com

¹⁵ Esses “diferentes corpos” aos quais Teófilo Braga se refere foram as diversas academias que ao longo dos setecentos nasceram e morreram no Brasil. Entre elas, *Academia dos Ocultos*, *Academia do Felizes*, *Academia dos Seletos*, *Academia Científica do Rio de Janeiro*, *Academia Brasílica dos Esquecidos*, *Academia Brasílica dos Renascidos*. Cf: BRAGA, Teófilo. *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – a Arcádia brasileira*. Porto: livraria Chardron, 1901, p. 405. Vale destacar que, segundo Antonio Candido, com a *Academia Brasílica dos Renascidos*, estabelecida em 1759 na Bahia, por iniciativa do Desembargador José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho, “pela primeira vez bruxelou uma vaga consciência de integração intelectual no Brasil” (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 80).

“os mais cultos espíritos italianos, tais como Alfieri, Pindemonte, Cesarotti, Soave, Casti, Parini, Verri, Beccaria e Filangieri” (BRAGA, 1901, p. 514).

O *Caramuru*, segundo Teófilo Braga, não teria emocionado o público, “assoberbado pelo intolerantismo e recrudescência da Inquisição” (1901, p. 519). Vejamos como o crítico soube destacar no poema de Durão o que até hoje lhe são apontadas como suas principais qualidades e defeitos:

É sobre esta extraordinária e poética aventura, que Durão fundou uma epopeia na forma odissáica [sic]; nada podia acrescentar à beleza da realidade. Limitando-se a ampliar a parte descritiva com o defeito dos discursos retóricos, que prejudicam a ingênua espontaneidade primitiva. A forma da oitava hendecassílaba, que obriga ao mesmo arranjo das rimas e às cadências epigramáticas da parolha final, imprimem uma certa monotonia fatigante ao poema, que se salva pelo intuito (BRAGA, 1901, p. 521).

Na vontade de estabelecer uma diferenciação precoce entre a literatura brasileira e a portuguesa, Teófilo Braga extrapola na possibilidade de encontrar entre os poetas coloniais brasileiros um sentimento nacionalista. Primeiro, vejamos como Santa Rita Durão explica a concepção do *Caramuru*: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema [sic], que os da Índia. Incitou-me a escrever este o *amor* da pátria” (DURÃO, 1810). Agora, vejamos a extrapolação de Teófilo Braga e o que das palavras de Durão ele conclui: “Estava criado nas almas o sentimento de uma Pátria brasileira; e existia a intuição de que esse sentimento se converteria em consciência de uma Nacionalidade autônoma” (BRAGA, 1901, p. 522).

Como já comentamos, para Teófilo Braga não se trata somente de encontrar no *Uraguai* e no *Caramuru* aspectos nativistas, valorização da paisagem local e dos autóctones. Mais do que isso, ambas, em sua opinião, teriam nascido sob o signo de um sentimento pátrio e de um “gênio brasileiro”:

A Arcádia lusitana não conseguira apresentar um esboço de epopeia moderna. Realizou esse empenho o gênio brasileiro, inspirando-se nas tradições coloniais e na paisagem americana, nos dois poemas *Uraguai*, de José Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Frei Santa Rita Durão. Por terem vivido na Europa, e principalmente em Portugal, é que o sentimento pátrio estimulado pela ausência os levou a idealizarem as impressões da terra natural e a simpatia pela sua história (BRAGA, 1901, p. 480).

Não obstante, em outros momentos ele não apenas reconhece a diferenciação entre as arcádias, vai mais longe e supõe uma aspiração de literatura nacional brasileira durante os setecentos:

Servindo o mesmo pensamento de dar à poesia brasileira o colorido dos aspectos da natureza americana, e os temas tradicionais da época colonial em que se revelam uma aspiração de nacionalismo, aparece-nos ligados pela amizade e idêntico entusiasmo com o cantor do *Uraguai*, o idealizador do *Caramuru*, Frei Santa Rita Durão (BRAGA, 1901, 506).

Lembremos que Ferdinand Wolf, tratando sobre o desfecho do *Caramuru*, diz que seria improvável que no fim da história houvesse a possibilidade dos índios derrotarem e triunfarem sobre as ações dos colonos. Isso porque:

O sentimento de dependência, em face da metrópole, e o de honra dos colonos, pesavam ainda muito pouco sobre o patriotismo brasileiro para fazer com o que os Portugueses aparecessem a uma luz desfavorável em suas relações com os indígenas. Não se poderia então colocar estes últimos [os brasileiros e os índios] em primeiro plano, e isto não foi realizável, como veremos, senão depois da declaração da independência do Brasil (WOLF, 1978, p. 159).

Mas vejamos que de uma análise quase psicológica, na qual se ressalta um sentimento de ambiguidade diante do dominador, Wolf, tal como Teófilo Braga, lança mão do argumento étnico para relacionar o desenvolvimento da literatura brasileira em direção a uma especificidade nacional com uma suposta condição étnica singular e condicionante:

Não foi senão indiretamente que os habitantes primitivos do país, por suas ligações com os colonos, e pelas raças misturadas (mamelucos e mestiços) que daí saíram, exerceram sobre a literatura desse povo, a uma influência que vinha realçar ainda mais a opulenta e bela natureza do país. Desta forma, ao fim de dois séculos, o caráter nacional dos brasileiros, e por consequência também de sua literatura, diferia essencialmente do dos portugueses (WOLF, 1978, p. 143).

Apesar de Ferdinand Denis acreditar que na literatura colonial brasileira já havia traços de nativismo, e Teófilo Braga afirmar que já era possível perceber motivações nacionalista em autores brasileiros anteriores ao Romantismo, suas premissas não necessariamente são as mesmas. Para Teófilo Braga, a diferenciação entre literatura

brasileira e portuguesa não é simplesmente uma questão literária ou de boa vontade e generosidade portuguesas. Nada mais claro e simples: no seu raciocínio, a poesia lírica brasileira poderia ser explicada pela mestiçagem do seu povo: “a poesia lírica do Brasil encerra um grande fato etnológico; dele derivaremos a sua compreensão e o porque de sua originalidade”. Ao mesmo tempo em que o lirismo brasileiro em relação ao português é “superior em veemência sentimental e em novidades de formas”, deste modo, encontramos um “fenômeno de regressão”, no qual percebemos tipos estróficos característicos dos antigos colonos portugueses que hoje estão esquecidos em Portugal (BRAGA, 1877, p. XIX).

Para Denis, a constatação da descrição da cor local lhe permitiria afirmar que desde o tempo de colônia a literatura já apresentava traços de nativismo. Já para Teófilo Braga, se o povo brasileiro é de uma origem étnica que se distingue da portuguesa, apesar de também incorporá-la, seria inevitável que a sua poesia, desde o tempo colonial, não fosse portuguesa, mas, sim, reflexo dessa condição etnológica. Ou seja, diferentes “raças” necessariamente geram diferentes produções poéticas.

A despeito do naturalismo de Silvio Romero, que acreditava que nossa decadência seria resultado da mistura de raças, Teófilo Braga considerava que a mestiçagem só rendeu frutos valiosos à cultura brasileira, como a beleza feminina e a sensualidade lírica, tão presente nas modinhas. Admitindo que muitas das lendas e histórias folclóricas brasileiras nasceram da junção de diferentes povos, ele ressalta que foi do aproveitamento desse material que se pôde observar as primeiras manifestações de literatura brasileira:

A tradição das raças anti-históricas conserva ainda fábulas míticas, como a da origem da noite, a do *Jabuti*, e muitas delas entraram como contos populares na vida doméstica de São Paulo, Goiás e Mato Grosso, tais como a história de *Saci Pererê*, *Boitatá* e *Curupira*. É este elemento tradicional vigoroso que faz despontar na literatura brasileira essa esplendida eflorescência das criações épicas no século XVIII, como o *Uruguai*, o *Caramuru*, e ainda no século XIX os *Timbiras*, e *Confederação dos Tamoios* (BRAGA, 1977, p. XXIII).

O cruzamento primitivo teria dobrado a intensidade sentimental do brasileiro. Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Fagundes Varela seriam exemplos de como “a paixão do mestiço, a sua dissolução servida por uma

voluptuosidade artística” tornaram os versos brasileiros “afrodisíacos inebriantes e comunicativos” (BRAGA, 1877, p. XXIII).

A chave para o entendimento do lirismo brasileiro passaria não apenas pelo isolamento do seu “espírito arcaico colonial”, mas também pelas grandes analogias com os cantos líricos dos tupinambás e, sobretudo, pela origem “turânica” das “raças anti-históricas” da América. Somente entendendo e assumindo essa condição etnográfica é que a literatura brasileira receberia definitivamente sua certidão de batismo:

O moderno lirismo brasileiro representa nas suas formas materiais ou estróficas a velha tradição das *Serranilhas* portuguesas tão bem assimiladas pelo turânico da América; a ardência explosiva da paixão amorosa, a lubricidade das imagens, a sedução voluptuosa do pensamento, acusam o sangue do mestiço, devorado pelo seu desejo, como em Álvares de Azevedo ou Casimiro de Abreu. A criação definitiva da literatura brasileira consiste em tornar estes fatos conscientes (BRAGA, 1877, p. XXXV).

3.5. Um elogio a Varnhagen

Segundo Pinheiro Chagas, assim como também para Inocêncio Francisco da Silva, Francisco Adolfo Varnhagen foi fundamental para a divulgação da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX. Já mencionamos que sua iniciativa de publicar numa edição única *O Uruguai e Caramuru* recebeu atenção e aplausos da crítica portuguesa. Além de um excerto de sua *Teoria geral do Brasil*, no qual fala sobre Gabriel Soares e Fernão Cardim, ter sido publicado em 1859 no *Arquivo Pitoresco*, seu *Florilégio da poesia brasileira* não passou despercebido e mereceu um artigo de Joaquim da Costa Cascaes¹⁶.

De Pinheiro Chagas, Varnhagen ganhou um perfil, completamente elogioso, publicado em 1873 na revista *Artes e Letras* (1872-1875), no qual os laços entre Portugal e o Brasil são colocados entre parênteses, diante das relações de outras ex-colônias e suas respectivas metrópoles:

Por uma singular fatalidade, existem quase sempre ódios intensos e rancorosas rivalidades entre as nações navegadoras da Europa e as suas antigas colônias [...] Entre a Inglaterra e os Estados Unidos da América existe uma luta surda mas contínua, não é vista com bons olhos a Espanha pelos republicanos da América espanhola. Há aqui juntamente com o sentimento de independência política o sentimento de *independência do coração*, que torna ingratos para com sua antiga mãe pátria os filhos com existência separada e casa própria, que povoam hoje de norte a sul o Novo Mundo? [...] Não sucede porém isso, pelo menos tão geralmente como em outros países, entre Portugal e o Brasil (CHAGAS, 1873a, p. 85).

A única possibilidade de encontrarmos nos brasileiros “ódio contra os portugueses” seria nas “classes menos ilustradas”, que por sua vez encontrariam “ecos selvagens” na imprensa brasileira. Já entre os homens ilustrados isso não existiria. Pelo contrário, haveria uma relação de muita “simpatia” por Portugal, que através de seus homens ilustrados igualmente sempre estendeu “sua mão amiga a esses portugueses da América” (CHAGAS, 1873a, p. 885).

Essa troca de simpatias, diz Pinheiro Chagas, pode ser exemplificada na relação literária entres os dois países: “foi Alexandre Herculano o primeiro que saudou com

¹⁶ CF.: p. 37.

entusiasmo o astro nascente e já brilhante de Gonçalves Dias; as produções da imprensa portuguesa encontram sempre na crítica e no público do Brasil o mais lisonjeiro acolhimento” (1873a, p. 85). Francisco Adolfo Varnhagen, assunto principal do artigo, seria um dos principais exemplos de intelectual capazes de superar essas diferenças coloniais e dedicar atenção às duas nações, a brasileira, onde nasceu, e a portuguesa, onde foi educado: “Ambas lhe são devedoras de relevantes serviços” (1873a, p. 85).

Não foram somente os Estado Unidos que entre o seu corpo diplomático enviado para a Europa contavam com ilustres pensadores, como Bancroft e Washington Irving. Também o Brasil, como faz questão de ressaltar Pinheiro Chagas, estava muito bem representado por Gonçalves de Magalhães e Varnhagen, que com seu estudo “indefeso” e sua “crítica sagaz” tem contribuído para a “glória” dos dois países:

Deve-lhe o Brasil, é certo, a admirável história, que bastaria para dar nome ao seu autor, e que lhe granjeou as mais honrosas distinções concedidas pelas mais importantes academias estrangeiras, mas quanto não lhe deve também a história portuguesa! Republicou as mais formosas epopeias brasileiras, e teceu louvores na sua excelente linguagem, aos épicos do seu país [Brasil]; mas as rudes e singelas trovas do nossos poetas da meia idade encontraram nele também um editor zeloso, e um comentador, a um tempo erudito e entusiasmado (CHAGAS, 1873a, p. 86).

As facetas de dramaturgo e romancista de Varnhagen não foram esquecidas. Da mesma forma receberam elogios as histórias que contou sobre Amador Bueno, a lenda do Sumé e o “formosíssimo” quadro que intitulou *Crônicas do descobrimento do Brasil*. Se o Brasil deveria agradecer a Varnhagen pela sua “magnífica” *História do Brasil*, na qual atesta suas “altas qualidades de historiador e escritor”, com os seus estudos *Trovas e antares de um códice do século XIV*, precedido por um “excelente” prólogo, e o *Cancioneiro do Vaticano*, Varnhagen se tornaria “credor da eterna gratidão” dos portugueses, pois nele apresentou um dos primeiros estudos criteriosos sobre a história da literatura portuguesa (CHAGAS, 1873a, p. 86).

Reflexões críticas sobre o escrito do século XVI, diário da navegação ao Brasil do capitão-mor Martim Afonso de Souza e a história geral do Brasil, também foram muito elogiados por Inocêncio, num artigo publicado em 1859 no *Arquivo Pitoresco*. Além disso, ao longo de todo o texto foi dado um destaque especial ao sentimento patriótico cultivado por Varnhagen pelo Brasil, apesar de toda sua educação ter sido em

Portugal. No velho mundo, “o Sr. Varnhagen é hoje havido e respeitado [...] com um dos mais eminentes escritores e literatos do Brasil” (SILVA, 1859a, p. 389). No verbete que dedicou a Varnhagen no seu *Dicionário bibliográfico português* (1859b), Inocêncio escreve menos linhas sobre sua biografia e mais sobre suas obras, sendo cada uma delas pontualmente relacionadas. Ele não deixa de mencionar a importância que seus estudos tiveram para a redação do próprio *Dicionário*.

O importante e duradouro periódico *O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* (1837-1868),¹⁷ considerado a primeira revista romântica portuguesa, tendo circulado em terras brasileiras desde o seu primeiro número, provavelmente sentiu a necessidade de incluir entre as suas linhas algumas notícias e textos que também interessassem aos leitores do outro lado do oceano. Aparecida Ribeiro, na sua pesquisa *Os Panoramas Brasileiros d'O Panorama*, reforça que se os textos dos autores portugueses desconhecidos chegariam ao Brasil através do *Panorama*: “Também nessa ampliação de público, a ideia de missão se fazia presente, e, mais do que nunca, unida ao paternalismo, neste editorial” (RIBEIRO, 2009, p. 4):

A aceitação protetora de dois povos, um rico em tradições e renome, outro de futuro e esperanças — é a recompensa mais grata das nossas literárias tarefas — tarefas a que, no anônimo em que se envolve modestamente a redação de uma obra periódica, falta o agulhão da glória, e que só podem ser animadas pela voz íntima da consciência, que nos assegura termos contribuído, quanto em nós cabe, para melhorar os homens por meio do derramamento de luzes (“Aos Leitores”, v. I, 2ª série, 1 de janeiro de 1842, p. 1, apud RIBEIRO, 2009, p. 4).

Nessa relação, como pudemos ler, a dinâmica entre os dois países estaria muito bem definida: ao Brasil, país de “futuro e esperanças”, caberia receber de Portugal, “rico em tradições e renome”, um derramamento de suas luzes. Vendo assim, não é de se estranhar a quase que completa ausência de autores brasileiros na existência de aproximadamente trinta anos do periódico.

Com a ajuda do trabalho de Aparecida Ribeiro, no *Panorama* encontramos apenas um pequeno excerto da Lira XXVIII, da segunda parte de *Marília de Dirceu*

¹⁷ *O Panorama*, ao lado do *Cosmorama Literário*, foi um dos principais veículos através dos quais Garrett, Herculano, Rebelo da Silva e Mendes Leal, representantes de uma orientação medievalista na cultura portuguesa, projetaram uma elevação do nível cultural das classes médias e populares.

(1866) e o poema “Vendo um retrato de Casimiro de Abreu”, de A. X. de Sousa Cordeiro (1867). Verdade também que o *Caramuru*, elogiado por Denis e com edições portuguesas, é citado algumas vezes, mas sempre como epígrafes de textos dedicados ao Brasil.

Segundo Aparecida Ribeiro,

Único escritor brasileiro — se assim se pode chamar — que tem vez é Francisco Adolfo Varnhagen, historiador como Herculano e que publica [em 1840] um seu inédito — *A Crónica do Descobrimento do Brasil* —, e *Sumé, Lenda mitológica americana, recolhida em outras eras por um índio moranduçara, agora traduzida e dada à luz, com algumas notas, por um paulista de Sorocaba* (RIBEIRO, 2009, p. 4).

O artigo mais longo sobre literatura brasileira que há no *Panorama, Das naturais tendências da futura literatura brasiliense*, apesar de não assinado, segundo Aparecida Ribeiro, deve ter sido escrito também por Varnhagen. Vindo a público em cinco de junho de 1841, o texto está fortemente baseado nas ideias de Ferdinand Denis sobre o caráter que a literatura deve assumir no Novo Mundo.

Sem dúvida, o *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, de Varnhagen, recebeu uma apreciação pelo menos mais atenciosa do que *O resumo da história literária*, do Cônego Fernandes Pinheiro. A única referência que encontramos deste último foi uma resenha extremamente elogiosa, mas pouco analítica, escrita por José Silvestre Ribeiro, que fora ministro da justiça em Portugal, publicada em 1874 na *Revista de Portugal e Brasil*.

3.6. Outras recepções: José da Gama e Castro, Francisco Freire de Carvalho, Luís Felipe Leite, Joaquim da Costa Cascaes, Luciano Cordeiro, F. A¹⁸, Guiomar Torrezão e Sousa Viterbo

José da Gama e Castro, sob o pseudônimo de “Um Português”, nos dias dezanove e vinte e um de janeiro de 1842, publicou no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, dois artigos intitulados “Inventos dos portugueses”. Como diz o próprio título, Gama e Castro pretendia defender as invenções portuguesas, que a esse tempo, em sua opinião, vinham sendo lentamente furtadas do “patrimônio” cultural lusitano, sendo atribuídas a outros povos: “Há um grande número de inventos e descobertas que pertencem, sem a mais pequena sombra de dúvida, aos portugueses, e que, não obstante isto, correm em nome de estrangeiros, sem saber com que razão, nem porque motivo” (CASTRO, 1978, p. 110). Dentre as várias criações portuguesas relacionadas no artigo, está a do Padre Bartolomeu Gusmão, citado pelo próprio autor como natural de Santos, e que teria sido “o primeiro voador de que as histórias fazem menção” (CASTRO, 1978, p. 110).

Foi esse o estopim para que em vinte e quatro de janeiro do mesmo ano um anônimo que assinava como “Um Brasileiro” publicasse também no *Jornal do Comércio* uma resposta ao artigo de Gama e Castro. O tal “Brasileiro” argumentava que não apenas o padre voador Bartolomeu Lourenço de Gusmão era brasileiro, natural de Santos, como também Cláudio Manuel da Costa ou Fr. Francisco de São Carlos eram literatos brasileiros:

Os escritos desses dois homens (por não estar agora a falar de outros muitos) fazem incontestavelmente parte da literatura brasileira, claro está que também os inventos do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão fazem parte dos inventos dos brasileiros (CASTRO, 1978, p. 121).

A resposta de Gama e Castro sai em vinte e nove de janeiro de 1842. Sobre o padre que voou, seu argumento é interessante. Diz ele não negar tal fato, pois inclusive

¹⁸ Apesar de nossas pesquisas, não conseguimos identificar qual autor assinou com as iniciais “F.A”.

mencionou, que Bartolomeu de Gusmão nasceu em solo brasileiro, o que não o faria menos português:

Quem não vê que no tempo em que nasceu e morreu o padre Bartolomeu de Gusmão ainda não havia, nem houve longo tempo depois, diferença de qualidade alguma entre brasileiro e Português? Bastará porventura a localidade do nascimento de qualquer pessoa para se dizer que pertence a esta ou àquela? Neste caso, os filhos do embaixador da Rússia que aqui nasceram no Brasil ficaram sendo brasileiros (CASTRO, 1978, p. 123).

Quando o assunto é Cláudio Manuel da Costa e a autonomia da literatura brasileira, lemos nas linhas escritas por Gama e Castro as mesmas ideias de Garrett. Para ambos,

Fala-se de literatura brasileira por hábito, por vício, talvez por excesso de patriotismo; mas a verdade é que, em todo o rigor da palavra, literatura brasileira é uma entidade que não só não tem existência real, mas que até não pode ter existência possível (CASTRO, 1978, p. 124).

Vejamos que da forma como foi posto, não se trata somente da constatação diante de um fato ou cenário, mas de uma afirmação conceitual, isto é, a literatura brasileira não existe e “não pode ter existência”. Para que essa impossibilidade se perpetue seria preciso que se assentasse num argumento constante, isto é, para Garrett e Gama e Castro, o do uso da língua. Por maior que seja a variação temática e formal, enquanto os poetas brasileiros escrevessem em português fariam parte da literatura portuguesa.

A resposta de Gama e Castro nos faz acreditar ser possível que se antes alguém que nasceu em território brasileiro, como Bartolomeu de Gusmão, poderia se sentir pertencendo à cultura e nação portuguesas, gradualmente, na medida em que se fortalecesse e se caracterizasse a nacionalidade e a identidade brasileiras, também aumentaria a possibilidade do sentimento de brasilidade em todos aqueles que nascessem ou não em solo brasileiro, já que ser brasileiro passaria a ser uma condição existencial, de sentimento de pertencimento a uma cultura e nação, ultrapassando a questão da territorialidade.

Segundo Gama e Castro, assim como também para Garrett, o uso da língua não passaria por esse desenvolvimento. Curioso, portanto, notarmos que esse tipo de

raciocínio inevitavelmente desembocaria num paradoxo, uma vez que vislumbraria uma situação composta por sujeitos brasileiros que produzem literatura portuguesa. Haveria, isto posto, um descompasso entre as condições de existência do sujeito e as condições de existência e uso da língua:

A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua: sempre assim foi desde o princípio do mundo, sempre há de ser enquanto ele durar. Porventura já alguém falou em literatura hanoveriana, em literatura austríaca, em literatura saxônia, em literatura bávara, ou em literatura prussiana, apesar de todas e cada uma destas literaturas se referirem a outras tantas nações tão soberanas e independentes como o Brasil? Não; há sempre a mesma literatura alemã, enquanto se trata de autores que escreveram nesta língua [...] (CASTRO, 1978, p. 124).

É fato que num passado colonial, quando a nacionalidade brasileira ainda não estava definida ou ainda nem mesmo suspirava existência, o uso da língua portuguesa por aqueles que nasciam em território brasileiro não refletia um estado de ser brasileiro. Se não há uma condição brasileira, não há um uso brasileiro da língua. O uso da língua expressa uma condição nacional e existencial. O erro fundamental de Gama e Castro e Garrett foi admitir algum grau de dissociabilidade entre a nacionalidade e o uso que essa condição particular faz da língua. Ou seja, seria possível que brasileiros fizessem literatura portuguesa, assim como prussianos literatura alemã e norte-americanos literatura inglesa.

Não há portanto literatura brasileira, assim como não há literatura argentina, literatura boliviana, ou literatura mexicana; agora o que certissimamente há é que em muitas e muitas obras escritas por brasileiros consiste um dos principais ornamentos da literatura portuguesa. Tais são os escritos do Padre Caldas; tal é o *Caramuru* de Fr. José de Santa Rita Durão; tais são as obras de Vicente José Ferreira Cardoso, que todo o mundo trata por Português, e que nasceu na Bahia; tal é sobretudo o poema *De sacchari opificio*, escrito por Fr. Prudêncio do Amaral.

E nisto é que provavelmente vai o engano: os literatos são brasileiros, porém a literatura é portuguesa (CASTRO, 1978, p. 126).

Como já mencionamos, em 1847, no número trinta e um da *Revista Universal Lisbonense*, saiu o artigo “Necessidade de uma história da literatura portuguesa”, assinado apenas pela inicial “C”. O conteúdo desse texto nos interessa por um pequeno detalhe. Seu autor menciona *O primeiro ensaio sobre história literária de Portugal*,

publicado em 1845 por Francisco Freire de Carvalho, como um dos poucos estudos então existentes nessa perspectiva, mas que se mostrava insuficiente por ser excessivamente sumário e breve. De fato, o trabalho de Francisco Freire de Carvalho é pouco crítico e quase que simplesmente enumerativo.

No entanto, apesar da brevidade, alguns escritores nascidos no Brasil não lhe passaram despercebidos. Dentre eles, poetas, religiosos e mesmo cientistas que hoje são apenas conhecidos por especialistas ou curiosos. Tais como o sacerdote, cientista e escritor Bartolomeu Lourenço de Gusmão, seu irmão Alexandre de Gusmão e o frei José Marianno da Conceição Veloso. Outros, presumimos terem sido mais destacados por posição política do que pela real contribuição poética. É o caso de José Bonifácio de Andrade.

José Bonifácio de Andrade e Silva, natural da vila de Santos na província de São Paulo, Império do Brasil. Desembargador, lente de metalurgia da universidade de Coimbra, de cuja cadeira foi o criador, primeiro ministro do império do Brasil, tutor do seu imperador atual, de suas irmãs por nomeação do imortal D. Pedro I no ato da sua abdicação, sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa, e um dos seus ilustres secretários, membro de grande número de academias e sociedades científicas e literárias. Sábio de muita distinta recomendação tanto pela vastidão de seus conhecimentos, como por sua urbanidade e virtudes sociais, e como tal um dos homens, de que mais pode honrar-se o seu país: Entre os muitos seus trabalhos literário-científicos apenas deixou impressa diferentes memórias, pelos menos até onde chega os nossos conhecimentos, delas a maior parte nos volumes da Academia real das ciências de Lisboa, cujos títulos são os seguintes: Memória sobre a pesca da baleia, e extração do seu azeite, com algumas reflexões a respeito das nossas pescarias; Memória sobre a nova mina de ouro da outra banda do Tejo; Memória sobre as pesquisas e lavra dos veios de chumbo de Chacim, Souto, Ventozelo, e Vila de Rei na província de Trás-os-Montes; e uma impressa avulsamente pela mesma real Academia, seu título *Memória sobre a necessidade e utilidade do plantio de novos bosques em Portugal*, cheia de ponderações históricas e econômicas da maior transcendência (CARVALHO, 1845, p. 246).

Francisco Freire de Carvalho também dedicou algumas palavras aos árcades brasileiros, que desta vez não foram penalizados pela escassez de cor local.

O Brasil, além do autor do *Caramuru*, por nós já mencionado, produziu neste mesmo período uma copiosa messe de bons poetas, quase todos eles no gênero lírico. A coleção de poesias, intitulada *Parnaso Brasileiro*, há poucos anos impressa no Rio de Janeiro, somente nos seus quatro primeiros números, que formam o primeiro volume, apresenta composições poéticas de perto de trinta cultores das Musas, na maior parte dignas de louvor pela fertilidade de

imaginação, e graças da versificação, que nelas aparecem. Entre os poetas acima indicados merecem especial comemoração os dois Alvarengas (Manuel Inácio, e Inácio José), Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama, o célebre e desditoso Thomé Joaquim Gonzaga [sic], autor da bem conhecida coleção de poesias líricas, intituladas *Marília de Dirceu*, e ultimamente os dois Padres Caldas, principalmente Antônio Pereira de Sousa Caldas, cujo nome é credor de viver perene na memória dos verdadeiros apreciadores da poesia pela sua tradução de grande parte do psaltério de Davi, pelas suas poesias sacras originais, e não menos pelas suas poesias profanas, dado à luz tudo em Paris no ano de 1820 em dois volumes de 8º por um sobrinho do autor, com eruditas notas e observações, feitas pelo seu particular amigo, o matemático e poeta Francisco de Borja Garção Stockler (CARVALHO, 1845, p. 255).

Chama atenção como em nenhum momento é mencionada a suposta necessidade do Brasil ter uma poesia autenticamente americana, marcada pela formosura de sua paisagem. Mesmo Basílio da Gama e Santa Rita Durão, os menos castigados por Herculano e Garrett, são lidos somente do ponto de vista estético. Aliás, o autor do *Caramuru* foi o poeta a quem Francisco Freire de Carvalho mais atenção dedicou.

Entre o grande número de beneméritos cultores da poesia portuguesa, que conta este período, merecem, em nosso entender, distinta comemoração os seguinte: Frei José Santa Rita Durão, religioso da ordem dos agostinianos calçados, doutor teólogo pela Universidade de Coimbra, e natural da província de Minas-Gerais no atual Império do Brasil, espírito vasto e de grande fertilidade de imaginação, o qual no seu poema heroico, escrito em oitava rima, intitulado *Caramuru*, ou *Narração do descobrimento da Bahia*, mostrou sublime engenho, brilhante versificação, e grande nobreza e fidelidade de imagens (CARVALHO, 1845, p. 251).

Um discurso muito semelhante ao de Herculano está num longo artigo escrito pelo pedagogo e jornalista Luís Felipe Leite, publicado em 1856 na *Ilustração Luso-Brasileira* (1856-1859), no qual fala sobre a educadora brasileira Nísia Floresta Augusta e seu livro *Opúsculo humanitário*. A autora é digna de todos os elogios. Afinal, ela defende a influência da educação feminina para a moralização de um país. A tese central é que o processo de ilustração brasileira necessariamente deveria passar pela educação da mulher. Para reforçar seus argumentos, mostra que países desenvolvidos como a Alemanha e a França investiram na instrução feminina, enquanto que o Brasil herdou de Portugal a completa falta de interesse pela educação das mulheres. Mas

vejamos, logo na abertura do artigo, o que diz Luís Felipe Leite sobre a relação entre a literatura e a cultura brasileira e portuguesa.

Os laços que a diferença das nacionalidades para sempre desatou, parece que ainda os está apertando hoje a identidade dos idiomas. O Brasil tem mais futuro que passado; Portugal, por ora, e ainda mal, vive mais das tradições do que foi, do que das esperanças do que há de ser. Todavia, qualquer dos dois países irmãos, cada vez que for peregrinar pelas próprias recordações, ou se aventurar para além dos horizontes que a atualidade lhes não consente por ora transpor senão com o espírito, qualquer dos dois, dizemos, ou antes ambos, terão inevitavelmente de se encontrar nesse campo neutro [...]

A língua portuguesa não é das que mais tem porque se doa da circunscrição. A brasileira, que não é outra, pode atravessar afoita para o velho mundo, que tem segura a hospitalidade de amigos .

Eis porque nos interessa tanto a sua literatura nascente. O livro que o Brasil nos mandar, ainda mesmo que de cosmopolita não possa obter os foros, é aqui bem vindo, e tanto, como se entre nós fosse escrito. Se o assunto de que tratar tiver com as nossas coisas, prosperidade ou mágoas, alguma relação, mais bem vindo será. Se de pena feminina houver saído a obra, além de todas as razões que já tínhamos para festejar, acresce esta da novidade; pois que para as letras portuguesas ainda é, e será talvez por muito tempo, um acontecimento virem tomar a mão na prática da imprensa, aqueles que para naturais conselheiras nossas dotou a providência (LEITE, 1856, p. 5)¹⁹.

Em 1851, no número trinta e seis da *Revista Universal Lisbonense*, Joaquim da Costa Cascaes publicou um pequeno, mas interessante e direto artigo sobre o *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo Varnhagen. Quase que todos os críticos portugueses que em algum momento se preocuparam com o tema da autonomia da literatura brasileira lançaram os autores de além-mar na condição paradoxal a qual já nos referimos. Seja Garrett, Herculano, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas ou Teófilo Braga, todos eles admitiam Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão como autores que apesar de brasileiros não foram capazes de escrever poesia brasileira. Isso porque ainda estariam presos às imagens ou aos códigos literários europeus. Do ponto de vista da crítica portuguesa, se os poemas de Cláudio Manuel da Costa e Gonzaga ainda não constituíam definitivamente uma nova literatura que se autoafirmava, também não mais faziam parte do desenrolar da poesia lusitana. Os juízos de Joaquim da Costa Cascaes expostos no seu artigo de 1851 destoavam dessa concepção geral. Ele afirma, por exemplo, que apesar de sua

19 Esse mesmo artigo foi também publicado, com pouquíssimas diferenças, no *Arquivo Universal: Revista Hebdomadária*, 2º ano, [sem data – suponho que seja 1861], v. 4, n. 2, p. 19 – 21.

popularidade no Brasil, Gonzaga era um poeta português: era “o imortal cantor de Marília, tão popular nos dois hemisférios, e talvez, quanto a nós, o primeiro poeta lírico português do século passado” (CASCAES, 1851, p. 431).

Também nos parece não haver paridade, entre as obras escritas em francês e latim, pelos ilustres portugueses Silvestre Pinheiro, e bispo Osório, e as poesias do *Florilégio*: aquelas, são escritas por portugueses, em língua estranha; estas, escritas por portugueses na língua materna. Porque um autor nascera neste ou naquele país, não vemos que suas obras hajam de ser incorporadas na literatura de sua terra natal [...] Se pois, julgamos nossas a maior parte das poesias do *Florilégio*, é, não só por serem escritas em português, mas porque os modelos, a forma, o pensar, tudo é inegavelmente português; a ponto de haver poeta, que descrevendo a primavera, dá como primeiro anúncio daquela estação a flor de amendoeira, quando no Brasil (como nota Sr. Varnhagen) *só há esta árvore em algum jardim de aclimação*, e não é para os brasileiros, um indício de primavera. Se os poetas do *Florilégio* nasceram no Brasil, a educação literária da máxima parte foi portuguesa, e podemos afiançar, que a segunda natureza venceu a primeira (CASCAES, 1851, p. 432).

Além da concepção de *educação literária* como fundamental para a definição da nacionalidade poética, para retirar Gonzaga do juvenil galho da literatura brasileira e colocá-lo no seu devido tronco português, Cascaes lança mão do argumento da vigência colonial. Antes de 1822, data da independência do Brasil, qualquer poeta nascido na antiga colônia também seria português.

Feliz para nós o engano do Sr. Varnhagen, em reputar Gonzaga nascido no Brasil; sem isso, a melhor biografia do *Florilégio*, e talvez do primeiro poeta dos que nele figuram, não se teria escrito; e também a não serem os estudos do Sr. Varnhagen, não veríamos impresso pela primeira vez (ao menos nós) que o desditoso Dirceu esse poeta tão nacional na América portuguesa, cujos cantos, como afirma Ferdinand Denis, são – *repetes em tours lieux, et animent lês solitudes, lês plus reculées du Brésil* – nascera em Portugal, e no do Porto. Só por este serviço bem mereceu o nosso amigo das letras portuguesas, se é que não foi tudo o *Florilégio*, embora se lhe chame de *poesia brasileira*. Quanto a nós, perdoe-nos o senhor Varnhagen, que lhe demos o nome de portuguesa; que tão portugueses reputemos seus autores, todos nascidos antes da independência do Brasil, como qualquer minhoto ou algarvio (CASCAES, 1851, p. 432).

Inicialmente, seu erro foi simplesmente adotar o ano de 1822 como o limite para definir como brasileiro ou português os poetas nascidos no Brasil. No resto, não se pode negar que durante muitos anos o povo nascido em terras brasileiras, mesmo que não mais se sentissem plenamente portugueses, ainda não se sentiam definitivamente brasileiros. A ideia de pertencer a um país e a uma cultura está necessariamente

condicionada à construção de uma identidade e consciência nacional. Segundo Antonio Candido, a definição de quais autores pertenceriam à literatura brasileira ou portuguesa não se baseava na naturalidade do poeta e muito menos na data de independência do Brasil. Já é de todos conhecida a sua concepção de literatura como sistema. Para especificar o lugar de um escritor, seja na literatura daqui ou de lá, mais lhe interessa observar o amadurecimento de uma tradição nacional e o papel que o escritor assume nesse processo. Pensando assim é que seria possível um mesmo poeta participar de ambas as tradições; devendo ao crítico ponderar em qual das duas ele teve um papel mais ou menos atuante.

Acho por isso legítimo que os historiadores e críticos da mãe-pátria incorporem Cláudio [Manuel da Costa] ou Sousa Caldas, e acho legítimo incluí-los aqui; acho que o portuense Gonzaga é de ambos os lados, porém mais daqui do que de lá; e acho que o paulista Matias Aires é só de lá. Tudo depende do papel dos escritores na formação do sistema (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 28).

A postura de Cascaes em relação à literatura brasileira, mais do que crítica, parece portuguesa e nacionalista. Vemos isso pelo seu modo de ao mesmo tempo elogiar o estilo de Varnhagen e sutilmente criticar a forma brasileira de escrever:

Ensaio histórico sobre as letras no Brasil; – escrito em estilo conveniente, e linguagem, que nada tem de brasileira. O autor, nosso particular amigo, e antigo companheiro no colégio militar da Luz, é o senhor F. A. de Varnhagen; cujo nome é conhecido e respeitado pelos literatos portugueses (CASCAES, 1851, p. 431).

O ponto mais refutável do seu argumento é sua total indiferença à ideia de identidade e consciência nacionais, em detrimento simplesmente da vigência colonial ou da naturalidade *in solo* do poeta, além de imaginar que na falta de um reflexo de americanização da poesia escrita no Brasil, toda ela seria, por consequência e ausência, portuguesa. No resto, a ideia de *educação literária* é absolutamente pertinente e de certa forma, com outras palavras, até hoje utilizada.

Cascaes também se mostra crítico àqueles leitores que ao se depararem com expressões e referências ao mundo americano e brasileiro toma-os como motivo de riso e exotismo.

Ou o leitor é digno da obra, percebe o termo, prevê por assim dizer a sua intenção poética, e então não há receio de que o poema desça do elevado conceito que merece; ou o leitor é ignorante, e neste caso, tanto rirá de Ipiranga e jacarandá, como dos mil nomes históricos e mitológicos em que abundam os *Lusíadas* (CASCAES, 1851, p. 432).

Machado de Assis, no artigo “Instinto de nacionalidade”, diz: “Esta outra independência [a literária] não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1887, v.3, p. 801). É inevitável compararmos essa afirmação com a que surpreendentemente encontramos no texto de Cascaes, publicado em 1851: “A emancipação política de um povo completa-se às vezes em horas, a literária, só com o volver de séculos” (CASCAES, 1851, p. 432).

O professor de filosofia e literatura Luciano Cordeiro, em 1874 na *Revista de Portugal e Brasil* (1873-1874), publicou um pequeno texto no qual inicia falando sobre a indiferença portuguesa em relação à produção literária brasileira.

O Brasil, que deixou há tanto de ser politicamente colônia nossa, parece a muitos que o é ainda literalmente. Tem havido deste lado, na literatura nacional, uma barreira de desdenhosos e injustos silêncios.

É ver: quem conhece, quem fala aqui de Alencar ou de Varela, ou de Macedo ou de Bernardo Guimarães²⁰, ou de Teixeira de Sousa ou de Joaquim Celso, ou de Rosendo Moniz ou de Guimarães Júnior?

Quem deu aqui pela existência de Gonçalves Dias ou de Guilherme de Azevedo, ou de Junqueira Freire ou de Casimiro de Abreu, antes que a reputação deles se nos impusesse de fora, e ainda assim se nos pusesse com a brutalidade de um fato, sem que procurasse justificá-lo para conosco próprios pela serena legitimidade da crítica?

Quem soube da efervescência literária da academia de São Paulo, de que nos fala com tão generoso entusiasmo Peçanha Pova? (CORDEIRO, 1874, p. 125).

Além de apontar a desinformação portuguesa, Luciano Cordeiro diz que os portugueses deveriam, com admiração e boa vontade, reconhecer os passos dados pelo Brasil rumo à modernidade. Não é difícil perceber a argumentação psicológica do jornalista, que sugere um Portugal despeitado e incomodado ao assistir sua antiga

²⁰ A morte de Bernardo Guimarães foi noticiada em 11 de abril de 1884, no n. 191 do *Ocidente*, como a perda de um dos “mais belos talentos do Brasil”.

colônia por ele mesma mal tratada, hoje grande, superior e dando passos mais largos e rápidos:

Vão-se felizmente derrocando aquelas barreiras que nos tem ocultado uma parte formosíssima da nossa própria literatura, ao passo que vamos tentando acompanhar com grandes dificuldades, decerto estremunhados e trôpegos ainda, os outros povos na rápida evolução da ideia e do sentimento de moderno. No medir do avanço que eles nos levam e do tempo que temos perdido no lazonismo moral de que a nossa arte monótona e hipócrita, de que a nossa pobreza de crítica, de que toda esta mistificação grotesca que nos tem envolvido na política como na literatura, são resultantes: – é natural a admiração de uns e má vontade de outros quando vemos todos ir-nos disputando a dianteira àquela vigorosíssima criança chamada – o Brasil – a que, demos no berço mais as asperezas de padraço do que os mimos de pai e que julgamos fada apenas para nos amassar e fornecer o barro à nossa olaria de fidalguias alarves e riquezas. Que se admire é lógico, mas que se admire, aplauda e aprenda sem reservas nem despeitos; – que admiremos e nos regozijemos; – que seja boa a admiração, porque em fim aquela criança admirável que se banha no Amazonas e trepa pelo Ita-tiaya [...] como dizia Zaluar; – é filha deste velho venerado e heroico que, se perdeu por momentos o tino no meio do turbilhão católico da Moderna Idade, foi, e ninguém pôde esquecer que foi, quem com animo valente abriu a metade da terra á outra metade; – quem rasgou nos horizontes purpureados do Oriente a larga senda por onde se precipitou com anciãs a Civilização apertada e abafada no ergástulo da Idade Média. [...] Foi ele [Portugal] quem gerou O Brasil (CORDEIRO, 1874, p. 125).

Como que incomodado e contestando o silêncio injustificável da intelectualidade portuguesa diante da produção literária brasileira, Luciano Cordeiro convoca seus compatriotas a baixarem a guarda do despeito e, com imparcialidade, lançarem seus olhares sobre o que vinha sendo escrito no Brasil.

Olhemos pois desassombradamente, alegremente para aqueles progressos e valentias – sigamos com alvoroço da boa estima e recebamos com imparcialidade crítica honesta os produtos daqueles talentos, os trabalhos daqueles obreiros, que são trabalhos portugueses também.

E trabalhos notáveis alguns.

Rompa-se e dissolva-se deste lado como se tem ido rompendo e fustigando de outros, a ação injusta, odienta e petulante das camarilhas literárias, que o mais que tem dado de genuinamente seu, é a *conspiração do silêncio*, esta coisa ridícula, que, como há pouco dizia Hoppe no seio de um dos primeiros congressos científicos da Europa, é o recurso extremo dos dogmas e das escolas caducas e condenadas (CORDEIRO, 1874, p. 126).

Em 1888, saiu no importante e duradouro periódico *Instituto: Jornal Científico e Literário* (1853-1981), da Universidade de Coimbra, o artigo “A abolição da

escravatura no Brasil”. O autor, assinando com as iniciais F. A., após uma breve incursão sobre a história da escravidão, entra no terreno da independência brasileira e declara que a diferenciação geográfica é a única possível entre Brasil e Portugal e o brasileiro e o português. Implicitamente, defende que em 1888 o brasileiro ainda não existia: “A separação do Brasil da mãe pátria não representou as necessidades da raça, do caráter, da língua, da tradição, de uma nova nacionalidade que surgisse com a manifestação de uma função própria e característica” (F. A., 1888, p. 647).

Bem se vê que o autor, F. A., ignorava justamente a possibilidade da miscigenação racial e cultural serem traços definidores do que viria a ser a cultura brasileira. A raça, a língua e a tradição, segundo o autor, não seriam capazes de diferenciar os povos e as nacionalidades. A simultaneidade desses elementos entre brasileiros e portugueses representaria a máxima impossibilidade do povo nascido na ex-colônia construir uma nova pátria, nação e cultura autônoma, isso apesar de toda a liberdade cultural, linguística e do crescente sentimento íntimo de pertencer e ao mesmo tempo construir a ideia de uma nação brasileira:

Não poderia ser a raça a causa da diferenciação, quando era a mesma nos dois povos [...]

A língua e a tradição, aliás incapazes de darem origem a uma nacionalidade, eram comuns às duas nações – Brasil e Portugal.

O Brasil não tem hoje, e menos a tinha na época da sua separação, uma função característica que o pudesse elevar a constituir uma nacionalidade.

Foram as condições territoriais que produziram para a colônia a necessidade de se separar da metrópole, constituindo-se em uma nação. A nação é uma organização independente: - a nacionalidade não é senão uma *influência* que pode e deve dar origem à nação.

A população era idêntica – idênticos os costumes, as tradições, os desejos e o caráter –; era o mesmo povo; eram as duas partes do protoplasma dividido por cissiparidade e que as ondas arrojaram, separando-se por um intervalo de milhares de léguas (F. A., 1888, p. 648).

Na visão do crítico, apesar da independência política, o Brasil permaneceria não somente um adendo, mas uma criação portuguesa. Assim como seus autores, que constituiriam simplesmente uma face diferente produzida pelo povo português.

As duas nações pertencem ao povo heroico que na Europa lutou contra os maometanos e espanhóis, e na América venceu gloriosamente a república paraguaiana –; ao povo que no velho continente conseguiu heroicamente a sua separação de Castela, e nas plagas do Novo Mundo, por ele descobertas, levantou no Ipiranga o grito entusiástico da independência nacional; – ao povo

que em Portugal produziu Camões e Garrett e no Brasil Gonçalves Dias e Gonçalves Magalhães; – ao povo que, acompanhando as demais nações europeias, desatou os grilhões que amarravam os pulsos do escravo, e que na antiga colônia se apressou em continuar este movimento. O calor ardente dos climas tropicais não podia estiolar os sentimentos de humanitária generosidade que nesse povo existe (F. A., 1888, p. 648).

Em 1888 saía na revista *Ilustração Portuguesa* o artigo “A literatura brasileira”, de Guiomar Torrezão. Nele, lemos a crítica dizer que a poesia no final do século XX sofria de uma “dolorosa fadiga, proveniente da violenta nevrose mental, refletida em toda a obra moderna, que deixa hoje no nosso desflorado espírito a maioria dos livros franceses”. Para Torrezão, não era fácil ver a arte deixar de ser um culto ao espírito e se tornar um trabalho “materialista”, cujo objetivo era “derrubar o que os outros construíram, negar o que outros afirmaram”. A poesia, nas suas palavras, empenhava-se agora em escarnecer tudo o que constituía:

Outrora o segredo da nossa fé, o credo da nossa religião, a ignorada força que nos amparava na hora trágica em que a vida mentia à nossa expectativa, arrancando-nos todas as ilusões e patenteando-nos, em toda a sua melancólica realidade, a solução desse complicado problema que se chama o destino (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

A literatura estaria sendo duplamente atacada e lentamente destituída de seus maiores encantos. Por um lado, o “pobre lirismo inofensivo” seria “despiedosamente assassinado pelos poetas gauleses”, pelas “blasfêmias de Richepin”, pelas “nevroses de Rollinat” e pelos “parnasianos que fizeram da poesia o amaneirado artefato da joalheria literária”. Por outro lado:

O naturalismo, embora resvalando já hoje no plano inclinado que o conduzirá dentro em pouco aos insondáveis abismos do limbo, invade, destrói e mutila, sob o pretexto de respeitar a verdade, expondo a brutalmente nua e exageradamente medonha das páginas dos livros, nos mármore e nas telas; enquanto a ciência, simbolizada por um mocho, ensombra com as suas asas negras as regiões etéreas onde pairava outrora o ideal, invocado pelos nossos sonhos e acariciado pelas nossas íntimas aspirações (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

Contra esse duplo mal, um antídoto tropical é sugerido pela autora:

Esse antídoto é a poesia brasileira, desatando-se em estranhas pompas de vegetação indômita, desabrochando ante o nosso olhar maravilhado a

exuberante florescência de uma arte ainda não contaminada, de uma arte que encerra todos os juvenis entusiasmos, todo o frescor ubérrimo, toda a impetuosa força criadora inerente a um mundo que renasce, a uma nova geração de fortes e de crentes, a quem a vida não disse ainda a última palavra, e para os quais o futuro é ainda o prestigioso oráculo, que tem nos lábios o inefável sorriso da esperança inextinguível e que tem no olhar a luz bendita da crença (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

Após lamentações em relação à influência que Emile Zola e seu Naturalismo exerceram sobre a literatura europeia, Torrezão apresenta a poesia brasileira como uma revigorante dose necessária de inocência e lirismo:

Os poetas brasileiros, fieis ao seu Deus, inspirados pelo seu belo céu azul, constelado de estrelas, pelas suas umbrosas florestas, exuberantes de flores, cantam no Oriente o eterno amor, a eterna juventude, a imortal beleza, a crença, a fé, a virtude, tudo quanto a terra possui de melhor, tudo quanto a alma do homem encerra de mais idealmente bom.

E cada um desses formosos livros que o Brasil me envia e que leio com ávido interesse, com a profunda e vibrante simpatia do meu coração de mulher e artista, cada um desses admiráveis poemas através dos quais avisto as luxuriantes opulências da natureza tropical, com as suas matas virgens gotejantes de seiva, com os seus jardins colossais, onde as árvores, as flores, as borboletas, os arbustos e as aves têm o prismático colorido deslumbrador, que Fromentin soube fixar nas suas telas do Oriente e que os poetas americanos sabem fixar nas suas estrofes harmoniosíssimas, onde a paixão flameja, brotando imperiosa, dominadora e inebriando-nos com seus estranhos filtros capitosos. Cada um dos livros de Machado de Assis, de Damasceno Vieira, Raimundo Correia, de Franklin Dória, de Sylvio Dinarte, de Luís Guimarães, de Narcisa Amália e outros, trazem-me como que um vago aroma de mocidade, a irradiação de outro céu longínquo que me seduz, de outros horizontes inundados de róseo esplendor, de outra vida, ainda susceptível de entusiasmos generosos, de sensibilidade impulsivas, de crianças ingênuas e puras, que me atraí e enamora. São esses versos impregnados de estranhos perfumes, palpitanes do lirismo subjetivo onde se espelha um coração ébrio de amor, e essa poesia tão sincera, tão desartificial, tão humana e tão vivida que suaviza a minha pobre alma, pungida por outras leituras, entristecida por outros desencantos, ferida mortalmente pela doentia negação, pelo feroz positivismo e pelo brutal materialismo da nossa época (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

Talvez as suas impressões do Brasil como um lugar idílico tenham sido suscitadas pelo livro de contos que diz estar lendo, *Noites de verão*, do gaúcho Damasceno Vieira, poeta, nas suas palavras, “delicado e sutil”. Para Torrezão, essas noites de verão lhe remetem às noites dos trópicos, “banhadas pelo clarão argênteo do cruzeiro do sul [sic.], embuscadas [sic.] nas enredadas lianas, onde a baunilha enrosca os seus cachos de veludos e o sabiá gorjeia a trova dos seus epítalamos” (TORREZÃO,

1888a, p. 3). A crítica observa, inclusive, um grande esforço emancipador, uma tentativa de o escritor retemperar e revigorar o idioma. Damasceno Vieira seria um “moroso, ébrio de todas as múltiplas fragrâncias da sua luxuriante natureza oriental”, ao mesmo tempo em que começa a se mostrar como um sagaz “analista”, empenhado em desvendar a alma e as complexas paixões. Contudo, Torreção nota na sua lira, assim como nos seus contos, o princípio de “um mórbido contágio do pessimismo moderno, do naturalismo pornográfico” (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

Talvez porque nos versos desse poeta os sintomas de modernidade sejam menos evidentes do que na prosa que ela o prefira como poeta a contista. Da mesma forma, ao relacionar a paisagem brasileira com o lirismo poético, com a leveza dos sentimentos, com os mistérios da alma e da vida e com uma docilidade sensual, é compreensível, mas não justificável, que ela prefira o verso à prosa brasileira:

Os escritores brasileiros pecam pelo defeito de suas brilhantes qualidades; a sua prosa tem a curva musical do verso, a morbidez, voluptuosamente sugestiva e languidamente cariciosa, que constitui o principal encanto da sua florente poesia.

Essa prosa põe-se no ouvido a bizarra sensualidade que fez do brasileiro falado um dialeto português e contra cuja fixação definitiva na língua, a literatura escrita todos os dias protesta, na sua teimosia de ainda insinuar a velha preponderância portuguesa, na constituição da jovem nacionalidade.

Aquela *soutache* poética que a boca emite, diz Fialho de Almeida, articulando os beijos em beijos em buraco de flauta, e nos plurais sifla os *SS* como uma chuva de orvalho caída de néctares de fuchσίας, sobre as divinas mãos de uma mulher: aquelas construções gramaticais, onde o pronome precede o verbo, como bem *Me disse, Me adora...* e em que os finais das palavras se retraem pela omissão dos sufixos característicos, como em *sinhá, cantá*, etc (TORREZÃO, 1888a, p. 3).

Diz ainda que, por vezes, observamos nos versos dos poetas brasileiros um:

Otimismo, embora, por vezes, puerilmente afeminado, que fulge na poesia brasileira e que a caracteriza e assinala de uma profunda originalidade, no meio de toda a obra artística do nosso tempo; é essa ingenuidade dulcíssima nessa robustez indômita, que faz de cada um dos seus livros com que me distingue os meus companheiros de trabalho de além do Atlântico, uma das minhas mais queridas, mais suaves e mais gratas leituras (TORREZÃO, 1888a, p. 4).

Em outro texto publicado na *Ilustração Portuguesa*, também em 1888, Torreção descreve da seguinte forma a impressão que lhe causou a leitura de três livros de poetas

brasileiros, *Versos e versões*, de Raimundo Correia, *As contemporâneas*, de Augusto de Lima e *Líricas*, de Filinto de Almeida:

Acabo de aspirar com enlevo uma larga corrente de ar vitalizante e puro...
Venho de uma avenida de parque senhorial, tapetada de flores balsâmicas, abobada de folhagens rumorosas, afestoada de relva orvalhadas. Afagam-me o ouvido os namorados trilos das aves, atraíram-me irresistivelmente os olhos maravilhados a luxuriante pompa dos jardins colossais, os desabrochamento de uma vegetação indômita, desatando-se em torrentes de perfumes, em caudais de matrizes...

E depois de emergir desse banho de seivas, que me rejuvenesceu, que fez ressoar dentro da minha alma a voz longínqua dos meus sonhos que partiram, que trouxe da penumbra do passado branco e alado, enxame das minhas ilusões semi-mortas, cravei os olhos no céu, e afigurou-se-me de um azul mais luminoso, escutei o meu pensamento e pareceu-me ouvi-lo vibrar festivamente.

Há ainda desses milagres pelo mundo, contra a opinião do iconoclasta Zola!

Vergamos à sombria tristeza do desencanto, caminhamos fatigados e melancólicos na sombra enregelada do crepúsculo hibernal, tortura-nos a vaga nostalgia de um céu inacessível, punge-nos dolorosamente a saudade do que fugiu para não mais voltar, sentimos lacerar-nos os espinhos da terra e renegamos o Ideal que nos deslumbrara um dia no seu nimbo radioso.

De súbito canta ao nosso ouvido uma voz estranha, surge no sagrado esplendor da forma uma estrofe de ouro, ressoa sonoramente um belo alexandrino emplumado, perfuma-nos a alma a eflorescência de um poema onde abre altivamente a rubra flor de um talento. Os gelos fundem-se à chamada dessa luz, a vida reveste-se de um novo aspecto ao aparecer-nos sob sua forma mais espiritual, com seus cultos intelectuais, com os seus heroísmos, a sua ideia imperecível, as suas crenças imortais, as suas aspirações ilimitadas, as suas efusões consoladoras, celebradas, compreendidas, divinizadas pela gloriosa expressão do verso.

Eis o eterno milagre da poesia, neste velho século de prosa.

E que poesia essa que nos traz, como que encerrada em redoma de cristal, toda a exuberância essencial de uma natureza pródiga de esplendores (TORREZÃO, 1888b, p. 3).

Essa visão de atrelar a doçura do lirismo a um suposto estado edênico da natureza brasileira, tal como posta por Torrezão, nos remete, como diz Sérgio Buarque de Holanda, a imagem do paraíso baseada na visão da “perene primavera e invariável temperança do ar, que prevalecia naquele horto sagrado” (HOLANDA, 2000, XX). Não podemos afirmar a intenção da autora, mas nada nos impede de entrever na sua crítica o que Octávio Paz chamou de “encarnação da vontade de permanência” (2009, p. 128). Ou seja, diante das mudanças sociais, literárias e dos avanços científicos da sociedade moderna, Torrezão encontra na poesia, e paisagem brasileira, a possibilidade de

permanência num lugar (utópico, que nega a realidade), ainda não tocado e contaminado pelas tendências do naturalismo cientificista.

Tendo isso em vista, seria importante que assim como toda crítica, também todo elogio entusiasmado não fosse tão prontamente aceito, mas problematizado. Dizemos isso, porque após o período no qual os árcades brasileiros foram criticados pela falta de cores brasileiras em seus versos, vemos Guiomar Torrezão elogiando justamente o frescor da poesia que vem de um país jovem e cheio de “jardins colossais”. Contudo, o que haveria por detrás dessas palavras elogiosas não seria outra coisa senão a possibilidade de acreditar que o lirismo poético encontraria na inocência da natureza brasileira o ambiente necessário para continuar sobrevivendo. O que parece ser um elogio, e que não duvidamos de fato o ser nas intenções da autora, numa dimensão discursiva deixa entrever uma visão edênica, exótica e paradisíaca do que era o Brasil. Enquanto que, desde o final dos setecentos, os Estados Unidos construíram aos olhos dos europeus uma imagem de nação civilizada, o Brasil, e de forma geral toda a América Latina, permaneceu continuamente sendo concebido da mesma forma que anteriormente fora retratado pelos viajantes, isto é, como um espaço de mistérios, descobrimentos, natureza e liberdade imaginativa e social.

Diferentemente do que lemos em Herculano, Garrett ou Pinheiro Chagas, a crítica de Guiomar Torrezão não se preocupa com a fundação da literatura brasileira. Seu propósito é apresentar o Brasil e sua poesia como campo de revitalização para o lirismo nocauteado, segundo ela, pelo naturalismo. Sua proposta se assenta na possibilidade da *secura naturalista* estar relacionada e justificada pela decadência espiritual da Europa, ao mesmo tempo em que somente na América, por ser um lugar longínquo e principalmente exótico, o lirismo encontraria seu espaço de ternura, felicidade e natureza. Talvez ainda mais do que Herculano, Garrett e Pinheiro Chagas, a inocência de Guiomar Torrezão expressa a imagem da América como um paraíso climático e natural, situado numa Idade de Ouro, ou como uma espécie de Eldorado, não apenas de riquezas minerais, mas também de sensações poéticas que aos poucos eram supostamente abandonadas pela velha e amargurada Europa.

Mais à frente falaremos sobre o juízo que Torrezão fez da poesia de Raimundo Correia. Sobre Augusto de Lima, autor de *As contemporâneas*, o considerava um “cinzelador magistral”, filiando-o à escola do “simbolismo filosófico, iniciada e

orientada em Portugal pelo genial poeta da *Velhice do padre eterno* [Guerra Junqueiro]”. Seu poema “Os dois Cristos” seria uma de suas melhores produções, enquanto que “A flor carnívora” caracteriza-se por uma “originalidade macabra que “recorda Baudelaire. Há estrofes de uma imprevista novidade destes poemas que se desdobram em ondulações prismáticas, ou partem, voando, para um alto Ideal [...]”. Seu poema “Agonia do Cristo, no amor, no santo transformista” reflete “uma superioridade do seu talento e o sagrado amor da forma, que, conforme lhe diz Teófilo Dias no prefácio alcança, a sùmula artística” (TORREZÃO, 1888b, p. 4).

Em 1896, no volume quarenta e três do *Instituto*, veio a público o artigo “Os portugueses e o gentio”, de Sousa Viterbo. Tomando como mote o livro *Crônica do descobrimento e da conquista de Guiné*, de Gomes Eánez d’Azurara, Viterbo inicia seu trabalho falando sobre algumas especificidades da colonização portuguesa. Dentre elas, a mais destacada é a sua capacidade de interagir com os povos “primitivos”:

A raça portuguesa é tida e havida como uma das que mais facilmente se aclimam, das que mais facilmente fraternizam com as raças indígenas, qualquer que seja a sua procedência. Na África, na Ásia, na América, na Oceania, o cruzamento efetua-se sem obstáculo [...] esta facilidade, se é por um lado um incentivo para a colonização, é por outro lado de certo um grave defeito, porque tende a neutralizar, a apagar, as qualidades superiores da raça dominante (VITERBO, 1896, p. 229).

O artigo de Viterbo não tem a literatura como objeto principal de análise, mas é possível nele encontrar um interessante comentário sobre o *Caramuru*. Depois de discorrer várias páginas sobre aspectos que envolvem as navegações e conquistas portuguesas, ele chega aos registros feitos pelos cronistas, em forma de diário e relatórios. Esses caracterizariam episódios subestimados e que se aproveitados resultariam em grandes obras literárias. Ao invés disso, destaca Viterbo, os portugueses preferiram adotar como bíblia os clássicos de Homero e Virgílio.

Nos nossos cronistas de viagens, nos breves apontamentos dos diários náuticos, aparecem frequentes vezes episódios e traços, que, habilmente explorados, dariam lugar a criações deliciosas. Os nossos poetas inspirados em Virgílio e em Homero, deram às suas epopeias um caráter clássico, que não perderia nada de sua beleza, antes ganharia muito em originalidade, se fosse substituído pelo maravilhoso da realidade. Efetivamente, não seria preciso o socorro da mitologia para tornar grandiosos, interessantes, pitorescos os quadros da nossa galeria marítima. Camões, quando copia diretamente do natural, sem a intervenção de estranhos, dá-nos episódios e vultos graciosíssimos, como o de

Leonardo e o de Veloso. A literatura inglesa leva-nos uma vantagem extraordinária com os seus romances marítimos; mas nós nem sequer precisamos de inventar, basta que narremos, que biografemos com arte, para que possamos apresentar ao mundo personagens, que não fiquem a dever nada às de Swift (VITERBO, 1896, p. 231).

O que nos intriga positivamente é que Viterbo está mais preocupado com a forma do que com o conteúdo realista. Se não for esse o caso, podemos ao menos dizer que para ele pouco vale o afastamento da mitologia clássica e a aproximação da paisagem real se a forma não for adequada e capaz de encantar o leitor. Indo numa via diversa da de Garrett, menos preocupado com flores, cocás e nacionalidades, Viterbo sugere que Durão teria dado aos acontecimentos que circunscrevem o princípio da colonização brasileira e à catequese dos índios uma roupagem antiquada, clássica, épica e pouco moderna. Tudo teria um cheiro de mofo, de convencionalismo e muito distante do frescor encontrado, por exemplo, no romance realista inglês do século XVIII, como *As viagens de Gulliver e Robinson Crusóé*.

A leitura de Viterbo sobre o *Caramuru*, indiretamente, expõe tanto a irrelevância dos pressupostos nacionais e coloridos de Garrett quanto a precariedade imaginativa e árcade de Santa Rita Durão: “O nosso *Caramuru*, delineado epicamente por Fr. José de Santa Rita Durão, daria nas mãos doutro pintor um retrato, que defrontaria perfeitamente com o de *Gulliver*” (VITERBO, 1896, p. 231).

3.7. Sobre a recepção individualizada dos árcades

Diferentemente do tratamento dado aos escritores românticos, que em alguns momentos tiveram suas obras analisadas individualmente, foram poucas as vezes que encontramos uma preocupação por parte da crítica portuguesa de analisar ou comentar individualmente cada poeta árcade brasileiro. Apesar de serem capazes de reconhecer seus talentos individuais, os árcades brasileiros menos interessavam aos portugueses enquanto manifestações individuais de talento e mais como partes constitutivas de um possível, mas ainda não concretizado nascimento da literatura brasileira. Portanto, boa parte da recepção de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão, é indissociável do princípio da recepção da literatura brasileira em Portugal.

Ainda assim, destacamos que Santa Rita Durão teve seu poema “Amor” publicado em 1891 no *Instituto*, e que *A Ilustração: Jornal Universal* e a *Revista Universal Lisbonense* anunciaram e aplaudiram quando Varnhagem publicou em 1845 um volume intitulado *Épicos brasileiros*, no qual encontramos o *Caramuru* e *O Uruguai*, acompanhados de notas biográficas sobre os autores. Nesse pequeno artigo não assinado, que saiu na *Ilustração* em 1846, congratula-se a iniciativa de Varnhagen ter lançados “num elegante tomo” os dois épicos brasileiros, ainda que não “desempenhe bem o título, pois lhe falta o *Desertor poema heroico-cômico* do doutor Alvarenga, pois o poema heroico-cômico também pertence à classe da epopeia” (“Os épicos brasileiros”, 1846, p. 158).

Sobre o livro de Basílio da Gama, lemos que “a poesia é sempre graciosa”, “verdadeiramente americanos os seus quadros” e a “versificação ainda que às vezes desleixada é quase sempre harmoniosa e pictural”. A única ressalva em relação ao *Uruguai* seria a de o ator não ter concebido “o seu plano em maior escala como o merecia a importância do assunto” (“Os épicos brasileiros”, 1846, p. 158). Também não se deixou de mencionar que *O Uruguai* chegou a ser a “obra mais rara da nossa literatura moderna”, leia-se, da língua portuguesa. Isso porque, Basílio da Gama, antes de morrer, lembrando que um dia foi jesuíta, “sentiu escrúpulos de consciência” pelo ataque que fez à sua antiga congregação e tratou de comprar todos os exemplares que pôde para fazer “um auto de fé”, ou seja, queimá-los. Motivo pelo qual se tornou tão

custoso encontrar algum exemplar da sua primeira edição. Em 1822 saiu uma segunda edição do *Uraguai*, mas igualmente rara, além de cara e impressa num papel de baixa qualidade, “sendo esta mais uma razão de muito louvarmos a publicação do Sr. Varnahgen” (“Os épicos brasileiros”, 1846, p. 158).

Os elogios não são menores em relação ao poema de Santa Rita Durão:

O Caramuru, ou o descobrimento da Bahia, é obra de um homem de muito engenho, e de muita erudição, e talvez seja o maior esforço do gênio brasileiro em poesia. O poeta mostra imaginação viva e fecunda, invenção, boa linguagem, e uma versificação corrente, harmônica, variada, e enérgica. É mais rico em quadros americanos do que José Basílio da Gama, mas tem menos tato do que ele para escolhê-los, porque tinha menos bom gosto do que ele. O maior defeito deste poema são os episódios fradescos, a pintura de alguns costumes sórdidos, a demasiada particularização de objetos triviais, como pôde ver-se daquela ridícula estância, em que referindo a fecundidade dos mares do Brasil, depois de nomear muitos outros peixes conclui dizendo que também tem em abundância - *As tainha, Carapaus, caranguejos, e sardinhas!* – finalmente o abuso que faz dos seus conhecimentos teológicos, fazendo que até os índios no meio da sua barbárie dissertem larga e sutilmente em matérias religiosas como o poderiam fazer os lentes de prima de Alcalá, ou de Sorbonne; mas estes defeitos não tiram o grande merecimento poético desta composição verdadeiramente original (“Os épicos brasileiros”, 1846, p. 158).

O artigo menciona que Santa Rita Durão, no prólogo do seu livro, se desculpa pela estranheza dos nomes dos seus heróis, alegando que os nomes dos alemães e dos ingleses não são menos bárbaros. O autor do artigo não concorda com Santa Rita Durão:

Os nomes brasileiros abundam de vogais, fazem parte de uma língua harmoniosa e doce, não são portanto bárbaros, mas são ridículos, circunstância que não se dá nos nomes alemães e ingleses de consoantes, difíceis de pronunciar, bárbaros portanto mas que tem a vantagem de não fazerem rir, como acontece quando lemos o vocábulo *Paraguaçu, Caeté, Imboaba, Jacarandá*, e outros de igual jaez (“Os épicos brasileiros”, 1846, p. 158).

No texto escrito por Joaquim da Costa Cascaes, que mencionamos anteriormente, essa questão dos nomes indígenas serem motivo de riso para os leitores portugueses já havia sido comentada:

E até mesmo com estes se parecem, em que em Portugal riem (como nota o Sr. Varnahgen) da pronúncia brasileira, o mesmo acontece ao ouvirmos um filho do Minho ou do Algarve: e embora haja nome brasílicos, que por desconhecidos nos provoquem riso, isso em nada concorrerá, quanto a nós, para deslustrar obras, tais como o poema *Caramuru*, que o autor cita. Ou o leitor é digno da

obra, percebe o termo, prevê por assim dizer a sua intenção poética, e então não há receio de que o poema desça do elevado conceito que merece; ou o leitor é ignorante, e neste caso, tanto rirá de *ipiranga* e *jacarandá*, como dos mil nomes históricos e mitológicos em que abundam os *Lusíadas*, ou da tecnologia de qualquer ciência (CASCAES, 1851, p. 432).

Inocência, no verbete que dedicou a Basílio da Gama no seu *Dicionário*, enumerou quatro biografias sobre o autor e vinte poemas, incluindo *O Uruguai*. Todos seguidos apenas pela data da primeira publicação e em alguns casos, em pouquíssimas palavras, também do seu tema central. *O Uruguai* foi o único que recebeu alguma apreciação crítica.

Considerando com respeito a forma artística, este poema (usando das palavras do seu último editor) é sobretudo notável pela força da harmonia imitativa, e pelo talento com que o autor, perfeitamente iniciado no mecanismo da linguagem, sabe adaptar os sons às imagens. Assim o vemos fazer às vezes correr os seus versos fluidos e naturais, outras vezes demorados de propósitos, quando deseja representar distância, sossego ou brandura; outras finalmente precipitados, quando nos quer apresentar imagens vivas ou audazes; e até finalmente nas descrições de combate, e outras semelhantes, soube fazê-los roçar asperamente uns com outros (SILVA, 1860a, p. 269)

O Uruguai, segundo nos informa Inocência, se tornou em Portugal uma obra de difícil acesso até o final do século XVIII. Seja porque o próprio autor o tirou de circulação, como medida de precaução, pois suas ideias desagradavam à corte de D. Maria I ou porque a própria o havia recolhido. Até a publicação desse verbete, Inocência contava quatro edições completas do *Uruguai*, sendo a última organizada por Varhagen, juntamente com o *Caramuru*²¹. Ele destaca que somente dezessete anos após a publicação do poema, em 1786, os jesuítas resolveram publicamente rebater todas as críticas de Basílio da Gama com o livro *Resposta apologética ao poema intitulado O Uruguai composto por José Basílio da Gama e dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Sebastião José de Carvalho e Mello, Conde de Oeiras e Marquês de Pombal*.

²¹ “*O Uruguai* tem sido no presente século várias vezes reimpresso, a saber: 1ª no Rio de Janeiro, In: Regia 1811. 8º de VI-87 pag., e mais duas no fim, que contém dois sonetos em louvor do poema. Esta edição é conforme à de 1769 – 2ª Lisboa, 1822. 8º - 3ª Ibi, 1845. 18º impresso juntamente com o *Caramuru* sob o título: *Épicos brasileiros* (V. Francisco Adolfo Varnhagen)” (SILVA, 1860a, p. 269).

Quase todas as edições dos poemas de Basílio da Gama citados por Inocêncio são portuguesas e datam ainda do século XVIII. Alguns deles foram recolhidos pelo cônego Januário da Cunha Barbosa e publicados novamente no *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto impressas como inéditas*.

Além do poema “Lindóia”, publicado em Portugal no *Parnaso lusitano*, os poemas póstumos de Basílio da Gama foram recolhidos na antologia *Coleção de poesias inéditas dos melhores autores portugueses*, de 1809. No tomo I, temos três odes suas: “Ao senhor Rei D. José I” (1809, v. 1, p. 5), “Ode” (1809, v. 1, p. 86) e “Existência a Deus” (1809, v. 1, p. 147). Ainda no primeiro tomo o poema “Quitubia” (1809, v. 1, p. 97) e um soneto (1809, v. 1, p. 126). No terceiro tomo mais um soneto (1809, v. 3, p. 37).

Na mesma *Coleção*, encontramos poemas do árcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga. No tomo I, a sua ode “A fortuna” (1809, v. 1, p. 172), no tomo II o poema “Majestade fidelíssima” (1809, v. 2, p. 88) e no terceiro tomo uma quadra (1809, v. 3, p. 29). Inocêncio, no *Dicionário*, pouco disse sobre Silva Alvarenga. Apenas lista alguns de seus principais poemas e relaciona seu nascimento, sua carreira como professor de retórica, sua prisão e morte. Não há apreciação crítica sobre seus versos, mas apenas um breve elogio: “O Brasil se ufana ainda com razão de possuir nele um dos seus primeiros e mais estimáveis poetas” (SILVA, 1866a, p. 5). Silva Alvarenga teria prestado à “mocidade brasileira” notáveis serviços no ensino da eloquência e, por isso, “não pequena glória lhe resulta de ter sido o mestre de muitos, que doutrinados por ele vieram de futuro a ilustrar a terra onde nasceram”. Para reforçar a importância do ensino de Silva Alvarenga para uma geração de escritores, Inocêncio reproduz as palavras de um dos discípulos e amigos do poeta, cônego Januário Barbosa:

Talvez que sem as lições de Manuel Inácio não tivessem aparecido nas cadeiras sagradas do Rio de Janeiro os Frias, os Rodovalhos, os S. Carlos, Os Sampaio, os Ferreiras de Azevedo, Os Oliveiras, os Alvernes e outros pregadores de nomeada, que, deixando os Hábitos da antiga escola, abriram carreira luminosa, em que anunciam com mais dignidade e eficácia as doutrinas na nossa santa religião (SILVA, 1866a, p. 5).

Inácio José de Alvarenga Peixoto, outro árcade citado por Inocêncio (1859c, p. 208), tem um verbete ainda mais sumário. Não há sequer uma lista de seus principais poemas, apenas notas biográficas que relatam sua morte e seu envolvimento com a

Inconfidência mineira. Inocência menciona a errônea suspeita de que Alvarenga Peixoto fosse o autor das *Cartas chilenas* e pai da Marília, musa de Gonzaga.

Diferentemente de Alvarenga Peixoto, o verbete dedicado a Tomás Antônio Gonzaga ocupa seis páginas no *Dicionário*. Apoiando-se nos trabalhos de João Manuel Pereira da Silva, Francisco Adolfo Varnhagen, e, posteriormente, Joaquim Norberto de Sousa, Inocência diz que Gonzaga “com um pequeno volume de poesias pôde granjear para si maior e mais gloriosa reputação do que outros adquiriram na composição de longos poemas, ou na de milhões de versos espalhados em muitos volumes”. Também são destacadas as incertezas acerca de sua naturalidade, data de nascimento e morte. Além do que, “estudiosos e respeitáveis filólogos como José Maria da Costa e Silva, e Francisco Freire de Carvalho”, entre outros, se deixaram enganar e confundiram o autor de *Marília* com outro poeta, Tomé Joaquim Gonzaga. Inocência faz questão de destacar que uma importante obra que propagou dados incorretos sobre Gonzaga foi o *Dictionnaire gén. De Biogr. et d’Hist.*, de MM. Dezobry & Bachelet, impresso em 1857. No seu primeiro tomo lemos inexatidões sobre sua biografia, tais como lhe atribuir o sobrenome Costa ou dizer que teria nascido em solo brasileiro, em princípios do séc. XVII e falecido em 1760 (SILVA, 1862, p. 320).

Segundo Inocência, “a glória de Gonzaga como poeta cifra-se toda no pequeno volume da *Marília*” (1862, p.322). No verbete, são destacadas as duas primeiras edições de *Marília de Dirceu*. Confiando nos estudos de Varnhagen, ele diz que a edição original é de Lisboa, impressa na Oficina Bulhões e na qual se encontra apenas a primeira e segunda parte. Inocência, mesmo tendo pesquisado em Joaquim Norberto de Sousa e Varnhagen, diz não ter localizado a data dessa primeira edição²². A autenticidade da terceira parte de *Marília de Dirceu* também recebeu sua atenção. Ele destaca que se por um lado Joaquim Norberto de Souza, apesar de tê-la inserido na edição que organizou do poema, mantém dúvidas sobre sua autenticidade, por outro, um importante crítico como José Maria da Costa e Silva defende que essa terceira parte não teria sido escrita por outro poeta se não Gonzaga (SILVA, 1862, p. 323).

²² Ver na página 79 deste trabalho que os dados que encontramos em Teófilo Braga sobre a primeira edição de *Marília de Dirceu* não coincidem totalmente com esses apresentados por Inocência. Na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, lemos que a primeira seleção dos poemas de Gonzaga, feitas “não se sabe por quem”, data de 1792 (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 115). Seguindo as indicações de Alfredo Bosi (2006), que por sua vez se apoia nos trabalhos de Eduardo Friere e Rodrigues Lapa, tudo nos leva a crer que a primeira edição de *Marília de Dirceu* realmente saiu em 1792.

Para analisar o poema, Inocêncio cita um trecho do livro então inédito do poeta e filólogo Nuno Álvares Pereira Pato Muniz:

A nossa melhor coleção de poesias eróticas é a do magistrado Tomás Antônio Gonzaga: as suas líras à Marília de jus lhe alcançam o título de Luso Anacreonte. Nada temos que mais suave e gracioso. Por elas achamos continuamente unidas a erudição, o engenho e a amenidade; são escritas em uma frase pura, elegante, e muitas vezes vigorosa: e se de quando em quando lhe notarmos alguma lassidão de estilo, é isso desculpável naquele gênero de composições, e mais o devemos desculpar ao inventor de uma nova e belíssima espécie de poesia, como bem é que se digam as líras de Dirceu, que seguem uma carreira média entre Anacreonte, isto é, entre odes eróticas e os idílios pastoris, sendo aliás rigorosamente algumas delas excelentíssimas odes ao modo de Anacreonte, e outras participando da horaciana elevação. Enfim, torno a dizer, o seu estilo em geral é tão suave e gracioso, tão fácil e corrente, tantas vezes elegante e vigoroso, e tem tão fundamente impresso o cunho da originalidade, que nenhum dos nossos poetas, e bem raro conheço entre os estranhos a quem o possa comparar (SILVA, 1862, p. 324).

A originalidade apontada por Pato Muniz não impediu que Inocêncio, agora com suas palavras, apontasse a forte influência que Gonzaga sofreu dos autores clássicos.

Citarei em prova lira 11ª da primeira parte: ninguém que a ler desconhecerá, creio, que o poeta escrevendo-a tivera muito em vista a ode 1ª de Anacreonte. Confrontem-se da mesma sorte a ode 2ª de poeta de Teos com a lira 24ª da primeira parte; a ode 28ª com a lira 36ª, e a ode 40ª com a lira 20ª. Ver-se igualmente que a lira 10ª da mesma parte oferece evidentes vestígios de semelhança com o *Amor fugido* de Moscho; e não são menos fáceis de perceber as imitações de Horácio nas líras 13ª, 22ª, e 35ª da referida primeira parte; além de muitas ideias e pensamentos de Catullus, Tibullus e Propertius, que deixo de apontar por julgá-lo desnecessário; o que tudo nos mostra que Gonzaga tinha muita lição e estudo dos bons autores, e sabia aproveitar-se convenientemente das suas belezas sempre que podia realçar com elas as próprias composições (SILVA, 1862, p. 325).

Gonzaga teve seu poema *Lira*, que compõe *Marília de Dirceu*, reproduzido na *Revista Moderna* em 1895 e o seu nome aparece na coluna “Artes e letras”, escrita por Pinheiro Chagas sobre Ramos Coelho e publicada em 1866 no *Anuário do Arquivo Pitoresco* (1864-1866). Dentre os vários assuntos abordados ao longo do artigo, o crítico afirma que a tristeza sempre foi a faceta literária mais conhecida do Sr. Ramos Coelho; “não a rude tristeza do desespero, a que se traduz em soluções [...] a que faz arfar violentamente o peito; mas a tristeza suave e resignada, que apenas se revela por uma lágrima que furtivamente humedece a franja da pálpebra, por um suspiro abafado

que se exala dos lábios". A lira de Ramos Coelho seria marcada não por um desatado e estridente choro ou por atitudes trágicas, mas por uma melancolia "grave e séria". O amor igualmente o inspira, mas, novamente se diferenciando da nota comum que soa entre os poetas medíocres, não é um amor "vulcânico" e sim aquele perfumado de "tristezas que inspirou a Tibullo aquela suave elegia onde o pensamento da morte com que santifica os voluptuosos ardores, e onde um prenúncio de aurora das tristeza evangélicas parece dourar os versos do poeta pagão". Enfim, "tristeza é o seu domínio" e a melancolia a "sua verdadeira inspiração" (CHAGAS, 1866a, p. 268-269).

Diante do reconhecimento desses traços tão delicados, Pinheiro Chagas enxerga entre Ramos Coelho e Gonzaga um parentesco literário. Afinal, tal como "o poeta brasileiro, cujos versos dulcíssimos ainda hoje nos encantam, apesar de gosto diferente do século [...], o Sr. Ramos Coelho deve ao infortúnio o lugar eminente que ocupa na nossa literatura" (CHAGAS, 1866a, p. 269).

Vejamos mais detalhadamente como esse paralelo se explica:

Enquanto Gonzaga entoava simplesmente versos amorosos em quanto se limita a louvar a formosura de Marília, enquanto não faz senão queixar-se das doces feridas que lhe fazem no coração as setas do Cupido, não podemos ver nele senão um gracioso imitador de Anacreonte. Mas um dia a desgraça vem interrompê-lo no meio dessas harmoniosas frivolidades, desaparecem do horizonte as róseas imagens dos templos de Gnido e de Cythera, e avulta, em lugar delas, a sombria visão do cadafalso. Então parte-se uma das cordas da lira, se quebra a perfeita afinação em que o poeta brasileiro se pusera com o poeta grego, e da lira gemente exalam-se ternos suspiros, queixas harmoniosas como nunca as sonhará o voluptuoso cantor de Téos. Então Dirceu toma uma fisionomia própria, então as tristeza da separação, as saudades, os pressentimentos, brotam em doces melodias dos seus lábios descorados, e o batismo das lágrimas faz entrar mais um poeta na comunhão daqueles cujos sofrimentos vão ressoar no coração da humanidade (CHAGAS, 1866a, p. 269).

Segundo Pinheiro Chagas, essas semelhanças não estão somente no seu olhar de crítico. Ramos Coelho, diz ele, de fato teria sido tocado pelos versos de Gonzaga:

Não foi ao acaso que escolhi Gonzaga para com ele comparar o Sr. Ramos Coelho. Vê-se que o poeta moderno lê frequentemente e admira o infeliz amante de Marília. De quando em quando encontram-se nas *Novas poesias* vagas reminiscências das líras do poeta brasileiro.

A formosa composição que se intitula *Contraste* [de Ramos Coelho] foi evidentemente inspirada por essa lira de Gonzaga, em que o poeta voltando aos sítios onde fora tão feliz e descuidoso, julga encontrá-los diferentes (CHAGAS, 1866a, p. 269).

Seguem abaixo os versos nos quais Pinheiro Chagas enxerga semelhança. Primeiramente, o poema *Contraste*, de Ramos Coelho, e em seguida os versos de Gonzaga, que o crítico acredita lhe terem servido de inspiração:

Belos sítios, onde outrora
Vivi feliz e contente,
Que doçura e que tristeza
Ao ver-me minha alma sente!

É a mesma natureza
Que estes campos adorava,
O mesmo sol que os cobria
E de sol os inundava.

Eis a casa, onde pequeno
Em outro tempo brinquei,
Nada mudou do que era,
Só eu do que era mudei (“Contraste”, de Ramos Coelho)

Lira V de *Marília de Dirceu*:

Acaso são estes
Os sítios formosos.
Aonde passava
Os anos gostosos?
São estes os prados,
Aonde brincava,
Enquanto passava
O gordo rebanho,
Que Alceu me deixou?
São estes os sítios?
São estes; mas eu
O mesmo não sou.
[...]

Pinheiro Chagas também supõe que os versos do poema “A minha poesia”, no qual Ramos Coelho faz o retrato da sua amada, teriam sido inspirados pelas liras de *Marília de Dirceu*, nas quais Gonzaga, descrevendo o cupido, pinta Marília.

Se a obra de algum poeta brasileiro dominou o espaço literário português, isso aconteceu com as modinhas de Gonzaga, marcadas por uma emotividade fresca e sensual. Segundo Inocêncio, em meados do XIX, com exceção de Camões, nenhum outro poeta atingiu em Portugal tamanha popularidade quanto Gonzaga, com sua *Marília*. Nesse sentido, como em raros momentos podemos notar, a colônia conquistou a metrópole (OLIVEIRA, 1956).

Gonzaga passou parte de sua mocidade na Bahia. Segundo Teófilo Braga, isso teria sido determinante para que escolhesse as “modinhas” como expressão para suas líras apaixonadas, uma vez que a Bahia era “riquíssima desse lirismo tradicional e popular” (BRAGA, 1901, p. 603). Mesmo que não declare expressamente, não é despropositado pensarmos que na sua *História da literatura portuguesa* Teófilo Braga creditasse o sucesso de *Marília de Dirceu* em Portugal não somente aos seus aspectos mais coloridos e apaixonados, que destoavam de um arcadismo apático e monocromático, mas principalmente ao seu tom sensual. Por conta de sua “musicalidade lânguida e comovente, e pela poesia veemente e terna”, no último quartel do século XVIII surgiu em Portugal um entusiasmo pelas “cançonetas” denominadas “*modinhas, do gosto brasileiro*”:

A alma portuguesa, na sua amorosa emotividade, recebeu nesse clima da América meridional uma sobre-excitação, que se refletiu no seu lirismo. A *modinha* correspondeu a um estado fisiológico geral, popular e literário ou artístico. Veio-nos da colônia americana para a metrópole atuar sobre o apagado lirismo arcádico, e recebeu na corte a sua consagração que a fez atuar nos costumes (BRAGA, 1984, p. 309).

Para reforçar sua explicação sobre o encantamento português pelas modinhas brasileiras, Teófilo Braga toma emprestadas as palavras de Lord Beckerford, que numa carta de 1787 assim descreve o efeito sedutor e sensual desse gênero poético, ou musical:

Quem nunca ouviu este original gênero de musical, ignorará para sempre as mais feiticeiras melodias que tem existido desde o tempo dos sibaritas. Constituem em lânguidos e interrompidos compassos (*robotu*) como se faltasse o fôlego por excesso de enlevo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma idêntica, de algum objeto querido. Com infantil desleixo insinua-se no coração antes de ter tempo de o fortificar contra a sua voluptuosa influência: imaginai saborear leite e veneno da sensualidade vai calando no mais íntimo da existência, pelo menos assim sucede àquelas que sentem o poder dos sons harmoniosos [...]Uma ou duas horas correram quase imperceptivelmente no delicioso delírio que aquelas notas de sereia inspiravam, e não foi sem mágoa que eu vi a companhia dispersa e o encanto desfeito (apud BRAGA, 1984, p. 309)

Se a contraposição entre a sensualidade das modinhas brasileiras e a “amorosa emotividade” do lirismo português era elogiada pelo Lord Beckerford, e ao que parece também por Teófilo Braga, por esses mesmos motivos também recebeu um julgamento

duro e moralizador do “ponderado e crítico Dr. Antônio Ribeiro dos Santos”, que se insurgindo contra as modinhas, afirmou:

Tive finalmente de assistir à assembleia de Alcipe, para que tantas vezes fui convidado: que desatinos não vi. Mas não direi tudo quanto vi; direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo... Hoje – só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas Barbosa começou de por um uso os seus romances e de versejar para as mulheres. Eu não conheço poeta mais prejudicial... a tafularia de amar a *meiguice do Brasil* e em geral a moleza americana, que faz o caráter das suas trovas, que respiram os ares voluptuosos de Paphos e de Cythera, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas [...] em seus cantares comente respiram as imprudências e liberdades do amor, os *tonilhos extenuados da moleza americana* (apud BRAGA, 1984, p. 310).

Ao falar das modinhas, Teófilo Braga ressalta o seu tom apaixonado e aquilo que ele chamou de “veneno sensual” (1901, p. 611). Esse detalhe não deve passar em branco. Afinal, é provável que essa característica expressão de desejos venenosos esteja relacionada à popularidade que *Marília de Dirceu* alcançou em Portugal: “Esta necessidade de dar expansão a desejos mal abafados ou vagamente satisfeitos fez desenvolver um gênero de música nacional chamado *Modinha*” (BRAGA, 1901, p. 611).

Segundo Fidelino de Figueiredo, a aceitação de Gonzaga pelo público e pela crítica portuguesa passava pelos mesmos motivos que lhe destacavam diante dos demais árcades, fazendo-lhe parecer uma espécie de precursor do Romantismo. Sua obra, marcada por uma “violência sentimental”, quando despida da artificialidade árcade soava quase como a de um romântico, transmitindo uma “viva paixão” e um amor “sentido e de reais desgraças” (FIGUEIREDO, 1913, p. 814).

Não há dúvidas de que o sentimento à flor da pele e a paixão que encontramos nos versos de Gonzaga senão o faz um pré-romântico, como diz Álvaro Manuel Machado ao menos lhe permite um status diferenciado entre os árcades brasileiros e portugueses (1979, p. 52). Nas palavras de Teófilo Braga, os versos de *Marília de Dirceu* “foram separados das produções do incolor arcadismo com a intuição que compreendeu a queixa ignorada” (1901, p. 526). Talvez por isso, durante o último quartel do século XVIII, *Marília de Dirceu* chegou a ser a lírica mais apreciada em Portugal, com publicações em 1800, 1801, 1802, 1811, 1812 (três edições), 1813, 1817,

1818, 1819, 1820, 1822, 1828, 1824 e 1825 (FIGUEIREDO, 1913, p. 814).²³ Em meados do XIX, após quatorze edições de *Marília de Dirceu*, além de traduções para o francês, italiano, alemão, inglês e espanhol, com exceção de Camões, nenhum outro poeta, diria Inocêncio, atingiu em Portugal tamanha popularidade (SILVA, 1862, p. 323).

Foi nesse clima de enorme afeto, simpatia e principalmente sedução pelas modinhas que em 1792 apareceu em Lisboa um pequeno folheto de cento e dezoito páginas, impresso na Tipografia Nunesiana, com o título *Marília de Dirceu*, por T. A. G. O folheto continha apenas a parte I. No mesmo ano o livro foi novamente publicado, pela Oficina Bulhões, dessa vez acrescido da segunda parte.²⁴ Essa segunda impressão teve uma tiragem de dois mil exemplares que logo se esgotou em seis meses. Na opinião de Teófilo Braga, *Marília de Dirceu* “eram belas modinhas, a inspirada letra poética, sem música que as realçasse” (BRAGA, 1984, p. 311). Os primeiros versos dedicados à Marília, que compõem a parte I, escritas entre 1785 e 1787, eram para Teófilo Braga a “correspondência mútua dos seus amores, cujo realismo deu alma e eterna beleza às líras, moldadas no velho tipo da *Modinha* brasileira” (1894, p. 318). Sobre as *Cartas Chilenas*, disse apenas que são “épistolas juvenalescas em verso solto endecassílabo, com um vago sentimento democrático” (BRAGA, 1894, p. 318). No mais, as considera “um extraordinário documento literário e histórico”, que somente poderia ter sido escrito por um “homem de talento” (1894, 320).

Definitivamente, mais interessava a Teófilo Braga falar sobre o contexto no qual se deu a “Conjuração de Vila Rica” e todos os seus personagens. A história política, sim, recebeu uma boa atenção do crítico.²⁵ Aliás, lhe impressionava que em meio a uma “espantosa catástrofe da justiça monárquica”, os árcades mineiros apresentassem “serenidade de espírito” e se entregassem à “idealização artística”, sobretudo Gonzaga,

²³ A partir da segunda, impressa em 1800, as edições passam a contar com a terceira parte.

²⁴ Ver na página 74 deste trabalho que as informações que encontramos em Teófilo Braga e no *Dicionário de Inocêncio*, não coincidem.

²⁵ Segue a lista, tal como fornecida por Teófilo Braga (1984, p. 332), das edições feitas em vida de Gonzaga, que morreu em 1810: 1) 1799 – *Marília de Dirceu*, por T. A. G. Primeira parte na Oficina Nunesiana. – Ano de MDCCCXCIX. Com licença da Meda do Desembargo do Paço. In 8º com 118 págs., contendo só 33 líras. 2) 1800 - *Marília de Dirceu*. Terceira parte, na Oficina de Joaquim Tomás de Aquino Bulhões. Lisboa, in 8º pequeno de 110 págs. Compreende poesias da época anterior aos amores de Gonzaga, que queimara em 1787, e que escaparam por curiosidade de amigos, ou de sua irmã. (Vem esta Parte III reproduzida no Rolandiana de 1820). 3) 1801 – Id., na Oficina Nunesiana. Compreende já a Parte III. 4) 1802 – Na Oficina Nunesiana (designa-se 3ª edição). In 8º de 110 págs. – Parte II. Ib., com 108 págs. (Traz as 37 líras). 5) 1804 – Segunda parte. Lisboa. – Na Tipografia Lacerdina.

que “absorto completamente pela paixão de uma jovem menina [...] vivia no sonho; idealizando a vida de casado com a encantadora Marília” (BRAGA, 1901, p. 543). Por essa paixão, o poeta foi capaz, em contraste com a tumultuada vida política que levava, de pintar um “quadro delicioso desse mundo doméstico”. A lira XXVI – da primeira parte e que se inicia com o verso “Tu não verás, Marília, cem cativos” – para Teófilo Braga, é de uma “beleza artística excepcional, trabalhada como forma sinfônica que desenvolve dois temas simultâneos” (BRAGA, 1901, p. 551-552).

Assim como Garrett e José Maria da Costa e Silva falaram sobre Cláudio Manuel da Costa, também Gonzaga teve nas canções italianas uma de suas principais influências poéticas. A lira de Gonzaga “lembra na sua estrutura poética uma “Canzone” italiana como nos parece tratada pelos compositores do século XVII, com a mesma rítmica do verso” (BRAGA, 1901, p. 604). Segundo Teófilo Braga, as modinhas brasileiras e as canções italianas não são duas matrizes diferentes que explicam os versos de Gonzaga; mas duas formas de expressão absolutamente relacionadas ao longo da história da música e da poesia.

Há aqui duas correntes musicais que se acentuam no fim do século XVI, a que avança para a *expressão*, e a que conserva a melodia pura, no canto a uma só voz. A canção monódica liberta-se do excesso colorido do polifônico, da complicação de efeitos contrapônticos desnecessários para a beleza da emoção definitiva pela palavra, enfim não abafava a poesia deixando apreciar a beleza métrica das estrofes. Tal é a *Canzone* dos compositores italianos do século XVII [...]. Foi portanto a *Canzone* seiscentista estacionária no século XVIII, que se conservou em Portugal com o título de *Modinha* (nome tomado de *Mote*, ou *Moda*, dos Mottetistas); e esta corrente alimentava-se por um lado trazendo a esses moldes Cantigas populares, e Canções literárias [...] Não nos admira pois que a *Modinha* portuguesa se desenvolvesse tanto no nosso século XVIII, chegando à assimilação da família burguesa pelo predomínio dos temas populares da *Canção*, e que se tornasse predileta na corte, onde dominava a alta cultura de um Scarlatti e o canto de um Gypcielli e de um Caffarelli (BRAGA, 1901, p. 607)

Diante desse encantamento que as modinhas causaram na corte portuguesa nos séculos XVI e XVII, Teófilo Braga ressalta que o surgimento das “modinhas brasileiras” representava um aspecto de nacionalidade, mas também deveria ser visto como um fenômeno de sobrevivência “arcaica” das tradições das antigas colônias.

Em 1848, José Maria da Costa e Silva²⁶ publicou na *Revista Universal Lisbonense* um longo artigo de doze páginas sobre Cláudio Manuel da Costa, recheado com várias reproduções de suas líras, cançonetas e cantadas. Pertinentemente, o que primeiro Costa e Silva aborda na poesia de Cláudio Manuel da Costa é a influência que ele sofreu da literatura italiana e principalmente de Metastasio. Tendo frequentado a Universidade de Coimbra juntamente com Gonzaga e os dois Alvarengas, também com eles viajou para Itália, onde “estudou a fundo a língua italiana que perfeitamente soube, como o provam algumas cantatas e sonetos que nela nos deixou; a deles se conhece o afincado estudo com que folheara a obra do grande Pedro Metastasio” (COSTA E SILVA, 1848, p. 105). Para Costa e Silva, ao que parece, durante algum tempo, mesmo quando de volta aos trópicos, Cláudio Manuel da Costa sentia-se, ou ao menos tentava ser, um poeta italiano. Esse suposto descompasso foi percebido e ironicamente comentado:

Cláudio Manuel da Costa, fascinado pela educação erudita, que recebera na Europa, e deslumbrado pela brilhante luz da civilização do mundo antigo, quando voltou à sua pátria, julgou-se com pouca diferença nas circunstâncias de Ovídio no seu desterro entre os Getas, não cessando de clamar como o cantor das Metamorfoses (COSTA E SILVA, 1848, p. 105).

A crítica de Costa e Silva não é inédita, mas é direta: Claudio Manuel da Costa era um “poeta de talento, mas não de gênio”. Primeiro, porque se sentia na Itália quando não estava. Depois, porque não soubera aproveitar o material histórico e a paisagem que o Brasil lhe oferecia:

Faltava-lhe como faltou a maior parte dos seus contemporâneos o pincel de Chateaubriand e de Bernardin de Saint-Pierre para copiar as majestosas cenas, que aquelas longínquas terras oferecem a um pintor poeta: não havia nele o colorido local, que algumas vezes souberam encontrar José Basílio da Gama, e Frei José de Santa Rita Durão. E se o Brasil um dia tiver um Thompson, ou um Haller, então as suas cordilheiras, as suas florestas primorosas, os seus rios, as suas montanhas, as suas minas, as suas aves, os seus animais, as suas baías, os seus anfíbios, a sua vegetação gigantesca, os costumes estranhos dos seus povos, a sua bárbara mitologia nos transportará nos seus quadros a um universo desconhecido, radiante com todo o fulgor e pompa de um estro original e poderoso (COSTA E SILVA, 1848, p. 105)

²⁶ José Maria da Costa e Silva é autor do enorme *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, publicado entre 1850 e 1855, e que, no entanto, não faz referência aos autores brasileiros.

Apesar de costumeiramente se acreditar que o século XVIII conferiu uma inquestionável importância à razão, as suas principais componentes são mais complexas e antagônicas. Em reação ao Barroco observou-se que a literatura desse século buscou na expressão da naturalidade dois sentidos: “simplicidade expressional e respeito ao sentimento”. De forma geral, havia uma tensão constante entre os dois polos, “formalismo e sentimentalismo”, o que seria resolvido pelo Romantismo com o predomínio do segundo (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 71). Segundo Antonio Candido, quando as duas tendências encontram um equilíbrio, nascem peças árcades de imensa beleza, tais como a obra de Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Gonzaga, diferentemente da de Cláudio Manuel da Costa, que estava ainda “muito presa ao Cultismo” (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 71). Admitindo a semelhança da expressão dos termos cultismo e gongorismo, tanto Inocêncio quanto Costa e Silva sublinharam esse traço como negativo na poesia de Cláudio Manuel da Costa.

Examinando com imparcialidade o volume de poesias, que Cláudio Manuel da Costa deu à luz em Coimbra, na oficina de Luis Seco Ferreira, 1758, não podemos dissimular, que de todos os poetas brasileiros, é ele cujo gosto parece menos puro e menos seguro, pois o seu estilo, além de pesado, apresenta uma impressão mui sensível de gongorismo. Talvez seja devido à pouca idade do autor, quando compôs e imprimiu aquelas poesias: e o que nos leva a acreditar assim, é ver, que, na *Coleção de poesias inéditas dos melhores autores portugueses*, que tantas vezes temos citado, só aparecem algumas poesias dele, escritas em poucas posteriores, em que se observa melhor juízo, melhor estilo, e gosto mais apurado (COSTA E SILVA, 1848, p. 106).

Cláudio Manuel da Costa, como poeta, pertence sem dúvida à escola italiana, ainda que no seu estilo aparecem às vezes ressaibos de gongorismo: vê-se que procurava imitar Petrarca, Guarini e Metastasio, de cujas obras tinham muita lição e estudo. Entretanto, é certo que J. M. da Costa e Silva o excluiu da referida escola no seu *Ensaio-Biográfico-Crítico*, reservando-o para a espanhola. Quanto ao seu mérito, todos os críticos portugueses e estrangeiros, e entre estes últimos o Sr. F. Denis e Sismondi, se acordam em julgá-lo digno e feliz imitador dos seus modelos. Porém o seu último biógrafo, o Sr. Pereira da Silva, levando sem dúvida de excessivo, com quanto desculpável sentimento de nacionalidade, vai ainda mais longe, e afirma “que Cláudio conseguia aperfeiçoar o soneto português, de modo a, senão exceder, ao menos rivalizar com os de Francisco Petrarca: M. M. de Barbosa Du Bocage é (diz ele) mais harmonioso na frase, menos porém completo na poesia e no sentimento. Leiam-se os sonetos de Cláudio, e julgue-se seu merecimento com justiça e imparcialidade”. Apesar deste apelo, não sei se os entendedores sentenciarão o pleito a seu favor. Duvido-o muito (SILVA, 1859d, p. 79).²⁷

²⁷ Esse comentário está no verbete que Inocêncio dedicou a Cláudio Manuel da Costa no seu *Dicionário*, no tomo dois, de 1859. A citação referida é a única apreciação crítica que encontramos no verbete. Além

Costa e Silva até considera compreensível que Cláudio Manuel da Costa tivesse escrito tantas élogas, já que “foi essa mania uma moléstia endêmica do Parnaso Lusitano, de que, mesmo muitos dos árcades não puderam preservar-se”. O que ele não perdoa é o poeta ter insistido em “mascarar” acontecimentos contemporâneos com alegorias pastoris:

Não posso perdoar-lhe que não tivesse o bom senso de evitar a outra mania de mascarar acontecimentos contemporâneos com alegorias pastoris [...] Parece-me que para agradar com a poesia campestre, é necessário, com Gesner e Guita, transportar a cena para as margens do Ladon ou do Erimanto; ou como Brintenbeauch e Shmidt para as épocas patriarcais da Bíblia. Porque então as ideias poéticas harmonizavam-se com o país, os costumes e os sentimentos dos atores. Mas atribuir a linguagem e os costumes dos Tyses e das Naphnes aos lavradores da Beira, e as trincanas de chapeirão e pé descalço; ou pintar com versos os costumes grosseiros, frases toscas e modos agrestes dos vaqueiros do Alentejo, como fizeram os parciais do estilo rústico, é prostituir neste caso a linguagem das musas, e naquele desfigurar a natureza e enfatizar os leitores com inverossímeis afeições.

Se Cláudio Manuel da Costa queria à força compor bucólicas, porque não colocou a cena das suas pastoras nas florestas do mundo novo, à sombra dos cajueiros em flor, das arcadas de bananeiras, aos pés dos coqueiros, e dos mangues derrubados sobre as correntes dos rios? Ali o índio vestido de penas entoaria a sua canção selvagem: o negro deploraria as saudades da sua pátria, o cardeal, como uma chama volante, divagaria nos ares, os bandos de araras e papagaios fugiriam gritando ao latido dos cães, e a celeuma dos caçadores! O guirandi e o sabiá trinariam tão docemente como o rouxinol e o pintassilgo! A jibóia e a sucriú, a cucuram e tamanduá sucumbiram bramindo aos golpes dos Castores e Polux do mundo novo. Mas estas ideias não poderiam entrar no espírito de um poeta, criado entre as doutrinas clássicas dos liceus da Europa, e imbuindo nas reminiscências da sua civilização. Cumpre com tudo observar que nas élogas de Cláudio Manuel da Costa, e muito especialmente naquelas que não tem por objeto alegorias a natalícios de reis, festejos nupciais de príncipes, e outros semelhantes acontecimentos, se deparam excelentes trechos de poesia, posto que às vezes o estilo se levante muito do que permite a simplicidade daquele gênero de poesia (SILVA, 1848, p. 128).

Mais uma vez, o que irrita Costa e Silva, e sua visão romântica, na poesia de Cláudio Manuel da Costa, apesar de reconhecer seu talento, é a obediência servil às regras e imagens árcades, em detrimento da realidade americana, que, ao seu ver, lhe oferecia uma possibilidade poética mais autêntica e original. Nesse caso, a crítica de Costa e Silva não parece despropositada. Antonio Candido, por exemplo, cita a *Écloga*

disso, há apenas uma curta apresentação do poeta, na qual lemos sua data de nascimento, de morte, onde estudou e quais obras suas foram impressas.

VIII de Cláudio Manuel da Costa como um dos exemplos da superficialidade árcade e da impossibilidade dos poetas dessa escola refletirem o mundo ao seu redor, por preferirem “as regras da retórica e da poética” que “limitavam o indivíduo em benefício da norma” além de sobrepor “à ordem racional da natureza em vez de espelhá-la”. A consequência dessa artificialidade imposta pela mentalidade árcade são “no fundo, a perda da capacidade de observar tanto a natureza exterior quanto humana” (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 55).

Ainda, de uma forma ou de outra, falando sobre as inadequações árcades e pastoris de Cláudio Manuel da Costa, Costa e Silva, apesar de considerar que suas epístolas, todas em estrofes rimadas, foram escritas sempre com “pureza de linguagem e de estilo e em boa versificação”, diz que elas se mostram incoerentes ou empobrecidas, pois nunca tratam dos “grandes assuntos de moral, de literatura ou de filosofia”, mas apenas de temas privados, “amores, saudades da Europa” e “louvores dos seus amigos”, sempre “debaixo das eternas fórmulas pastoris”; como se Homero, complementa, não pudesse “amar, cantar e ser poeta, sem ser ao mesmo tempo pastor” (COSTA E SILVA, 1848, p. 129).

Ultrapassando o problema da inadequação de uma poesia pastoril feita no Brasil, Costa e Silva, como raras vezes observamos, por meio de uma análise formal, mostra como a incapacidade do poeta se descolar de uma poesia européia não tem seus principais registros unicamente nas imagens pastoris ou na ausência da cor local, mas na forma dos seus versos. Sua análise diverge da de Sismonde Sismondi, que no segundo volume de sua *Literatura do meio-dia da Europa* (1819) diz:

Suas elegias [as de Cláudio Manuel da Costa], que ele denomina com o título de epicédios, são escritas em versos jambos não rimados, e que essa circunstancia lhe faz perder algum merecimento, como se as línguas meridionais, apesar da sua riqueza, não pudesse escusar a rima (apud COSTA E SILVA, 1848, p. 129).

Primeiramente, Costa e Silva insiste em fazer uma distinção. Enquanto a elegia admite todos os estilos e assuntos, inclusive os amorosos, o epicédio apresenta apenas o pranto em decorrência do morto homenageado e o enaltecimento de suas virtudes e ações. Depois, afirma que no livro *Epicédios* Claudio Manuel da Costa teria justamente composto apenas epicédios, que em nada perdem por falta de rima, pois em nenhum deles há versos soltos, e que devem contar entre suas melhores composições.

A construção de uma poesia brasileira não implica necessariamente o distanciamento completo da europeia. Através da análise formal, o crítico demonstra uma ligação íntima entre Cláudio Manuel da Costa e os códigos literários franceses, o que o levou em alguns momentos a uma inadequação entre a opção métrica do epicédio e o idioma português. Para Costa e Silva, a forma do poema de Cláudio Manuel da Costa depõe muito mais sobre sua europeização do que qualquer insistência na construção de imagens pastoris:

O que de algum modo prejudica esses poemas é o autor o havê-los escrito em dísticos pareados, que é a combinação rítmica mais desagradável que se conhece na nossa língua. Esta combinação agrada na poesia francesa, porque sendo os alexandrinos mais longos do que hendecassílabos, vem na recitação a produzir o mesmo efeito que os nossos quartetos septenários; segundo porque os dísticos masculinos são ali constantemente alternados com os femininos, isto é, os agudos com os graves, o que lhes dá mais variedade; mas ouvir constantemente dois graves, retumbando em pequeno espaço, produz uma monotonia, que acaba por se tornar insuportável (COSTA E SILVA, 1848, p. 129).

Os pontos levantados por José Maria da Costa e Silva insinuam todo o tempo que o poeta estava muito mais ligado à poesia européia do que à tentativa de construir uma literatura brasileira. Ele sugere, por exemplo, que o poema “Ode” retrata a sua saudade da Europa e sua antipatia em viver no Brasil e que apenas uma vez o sentimento patriótico haveria servido como inspiração e tema para Cláudio Manuel da Costa. Sua fábula do *Ribeirão do Carmo*, nome do rio que banha a cidade de Mariana, fala sobre um gigante que guerreara com os deuses e por isso foi transformado em uma montanha. Um dos seus filhos, apaixonado por uma ninfa dedicada a Apolo, não vendo outra saída, a sequestra e foge levando consigo uma grande quantidade de ouro que pertencia ao seu pai. Apolo vai salvá-la, mata o ladrão de donzela e ouro transformando-o em rio. Para aumentar seu castigo, noticia que ele havia tomado o ouro dos mineiros, que passam a rasgá-lo em busca do metal. Apesar da fábula ter como cenário terras mineiras, o crítico nota que “colorido local é coisa que debalde procura nesta composição” (COSTA E SILVA, 1848, p. 523). No entanto, Antonio Candido pondera que se levarmos em conta que a “tomada de consciência” dos autores brasileiros quanto ao seu papel e intenção de escrever para sua terra, mesmo quando não a descrevesse, os

sonetos de Cláudio Manuel da Costa seriam tão nativistas quanto o *Caramuru* de Basílio da Gama, citado pelo próprio Costa e Silva (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 26).

O *Ribeirão do Carmo*, nas exatas palavras de Costa e Silva, é um poema “insípido”, “de invenção trivial” e “repugnante à índole da nossa língua” (1848, p. 523). O fato é que em sua opinião esse tipo de poesia, “romanceiro”, possui uma graça em espanhol impossível de ser alcançada quando escrita em português, pois desta forma o modo como se pronunciam os vocábulos torna a rima assonante e imperfeita. Ele diz não ter paciência para os romances em português, ao passo que o espanhol parece ser a língua perfeita para essa composição: “Os nossos vizinhos fizeram dos romances o depósito das lendas, e mitos populares, das prosas dos heróis, históricos e fantásticos, dos costumes e proezas cavaleirescas e moiriscas [...] são verdadeiras epopeias populares” (COSTA E SILVA, 1848, p. 523). De qualquer forma, apesar dos defeitos que constata nos romances de Cláudio Manuel da Costa, deveríamos, segundo ele, lhe agradecer por tê-los escrito (COSTA E SILVA, 1848, p. 523).

Para José Maria da Costa e Silva, com as suas canções e cantadas Cláudio Manuel da Costa eleva o tom e alcança o digno lugar de discípulo de Metastasio, “tanto na harmonia dos versos, como na delicadeza das ideias, e arte musical das estrofes”; muitas delas escritas em italiano, durante sua estadia em Roma, onde frequentou a Arcádia. O poeta teria sido o estrangeiro que melhor se apropriou do modelo de Metastasio. Além do que, ele “soube apropriar-se tão bem a graça voluptuosa, a facilidade, os cortes musicais, e a doçura versificadora do autor de *Ciro*, e da *Olimpiada*” (COSTA E SILVA, 1848, p. 559). A “Despedida de Glauceste a Nise”, pela sua “singeleza da expressão, o gracioso das imagens, a cadência desafetada dos versos”, lhe faz parecer uma lira de Gonzaga. Aliás, para Costa e Silva, Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e os dois Alvarengas, apresentariam um certo ar de familiaridade, talvez por terem sido contemporâneos e amigos.

José Maria da Costa e Silva, que inegavelmente escreveu um artigo muito mais específico e cuidadoso do que qualquer um publicado por Garrett ou Herculano sobre literatura brasileira, por fim, retrucando Almeida Garrett, diz:

Eu não direi como alguém já disse, que Cláudio Manuel da Costa, é o primeiro poeta brasileiro: os quadros que se encontram no *Caramuru*, e no *Uraguay* abonam, se não me engano, um talento poético de esfera mais superior: além de que o público sempre lhe preferia Gonzaga, e Alvarenga, e neste juízo estavam

os estrangeiros de acordo com os nacionais, mas direi que lhe compete um lugar mui distinto entre os cantores americanos: que os seus sonetos se contam entre os melhores da língua portuguesa, e que apesar de alguns rasgos de seiscentismo que mancham às vezes ao seu estilo, e que o poeta ingenuamente confessa, Cláudio Manuel da Costa, merece ser mais lido, e mais bem apreciado do que é presentemente (COSTA E SILVA, 1848, p. 560).

Cláudio Manuel da Costa teve três poemas na *Coleção de poesias inéditas dos melhores autores portugueses*. No tomo I, uma ode; e no segundo, o poema “Saudação à Arcádia” e o epicédio “À Morte de José Francisco Leal, lente de medicina na Universidade de Coimbra”.

4. Sobre a recepção dos românticos brasileiros

4.1. Sobre a recepção de Monte Alverne

Frei Francisco de Monte Alverne, como diz Alfredo Bosi (2006), com sua vaga retórica de amor à pátria e um exagerado conceito de si, descortinou as primeiras possibilidades românticas no Brasil. Encontramos três artigos publicados em periódicos sobre Monte Alverne. Um deles, sem autor conhecido, foi um perfil biográfico que apareceu em 1860 no *Arquivo Pitoresco*. Os outros dois foram escritos por Antônio Feliciano de Castilho, que como nos relata Raymond Sayers (1983), em 1856, um ano após sua chegada ao Brasil, conheceu e logo simpatizou com Monte Alverne, que tal como ele era cego.

O primeiro saiu nas suas *Telas literárias*, onde, segundo Sayers, o autor “incluiu um estudo sobre o franciscano, artigo escrito com toda a sua elegância de estilo e possuindo certo valor como um retrato do pregador, mas sem qualquer análise literária dos sermões” (SAYERS, 1983, p. 213).

O segundo, publicado em 1860 na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1859-1865), é um texto no qual Castilho, novamente, pouco fala sobre os sermões de Monte Alverne do ponto de vista literário. Ele empreende todas as suas palavras na intenção de mitificar e elevar o “Frei-mestre”, tal como ele se refere, a uma condição na qual se fundem o homem, o poeta e o religioso. Na análise de Castilho, apesar dos seus longos períodos de claustro, três afetos ultrapassavam constantemente os muros da vida monástica e nunca abandonaram a consciência do frei: “o amor da família, o amor da pátria e o amor da humanidade” (CASTILHO, 1860, p. 396).

Foram dois os motivos dados por Castilho para aceitar escrever o artigo sobre Monte Alverne:

O primeiro, porque, dado nascesse naquelas tão apartadas terras do Brasil, nela nasceu português; e desse título, herdado com o sangue, usou e se prezou todos os 38 primeiros anos de sua vida, sem que por todo o restante dela entendesse jamais que as mutações políticas de houvessem afetos naturais de sujeitar, ou um império por fadado a grandes coisas devesse renegar todo o seu passado glorioso, legado comum de nossos comuns progenitores. Éramos, pois, se não contemporâneos, compatrióticos certamente.

Mas o segundo respeito maior força ainda me fazia: eu tinha conhecido; que vale tanto como dizer tinha-o amado e venerado; tínhamo-nos apertado a mão fraternalmente [...] (CASTILHO, 1860, p. 391).

Não obstante o artigo seja extenso, pois é recheado por longos trechos dos sermões de Monte Alverne, além de reproduções de cartas trocadas entre ele e Castilho, essas longas citações não são analisadas literária ou estilisticamente, apesar do crítico se referir à beleza e grandiloquência dos seus sermões, que quando lidos e não unicamente ouvidos, entendemos nós, perdem algum valor.

Castilho enumera as principais datas da vida de Monte Alverne, ressalta seu amor pela humanidade, seu interesse pela poesia e filosofia e celebra sua vida celibatária, reclusa, franciscana e devotada. Alguns eventos foram um pouco mais destacados. Como, por exemplo, quando em dez de dezembro de 1848, após doze anos de recolhimento e esquecimento público, Monte Alverne compareceu à festa de inauguração de uma associação literária chamada Ensaio filosófico, onde voltou a se pronunciar em público e foi homenageado com uma coroa de loiros. Castilho também enfatiza que em 1854 Monte Alverne recebeu o convite de Dom Pedro II para que fosse o orador na festa do seu patrono, São Pedro de Alcântara. Lemos no artigo uma passional descrição feita por Araújo Porto Alegre desse momento. No ano seguinte, 1855, o Imperador e a Imperatriz lhe fizeram uma visita com dois objetivos. Primeiro, convidá-lo para participar da festa do dia de São Francisco de Assis. Segundo, presenteá-lo com uma relíquia, a cadeira que fora de Anchieta.

Pouco mais de um mês antes do seu regresso para Portugal, Castilho visitaria Monte Alverne pela última vez. Nesse encontro, ao ouvir o amigo português se lamentar porque não mais estaria no Brasil para ouvir o seu próximo sermão, Monte Alverne, como que lhe presenteando, declama as palavras que havia planejado pronunciar na festa de Nossa Senhora da Glória, na Capela Imperial. Já em Portugal, Castilho recebeu de seu irmão Augusto uma carta na qual se lê que doze dias após sua partida Monte Alverne sofrera uma paralisia que o privou da fala. Castilho não imaginava, mas teria sido ele naquela visita de despedida o único a ouvir o que seria o sermão da Glória.

Apesar de longo, o artigo é pouco analítico. Substancialmente, encontramos somente elogios desmedidos de ambos os lados. É possível perceber na correspondência trocada entre os dois uma real admiração mútua.

4.2. Sobre a recepção de Gonçalves de Magalhães

Quando Gonçalves de Magalhães publicou a *Confederação dos Tamoios* em 1856, José de Alencar, sob o pseudônimo de IG, publicou entre 10 de junho e 15 de agosto de 1856 oito cartas, nas quais criticava ferrenhamente o poema de Gonçalves de Magalhães. Dom Pedro II, amigo do poeta maranhense, diante das críticas, logo tratou de recrutar a opinião de importantes personagens do cenário literário a fim de minimamente melhorar a imagem do poema e do seu autor frente ao público. Entre aqueles que responderam publicamente a Alencar, criando a primeira grande polêmica da literatura brasileira, estavam Pedro II, assinando como “Outro amigo do poeta”, Manuel de Araújo Porto Alegre, companheiro de Magalhães em Paris e com quem trabalhou na revista *Niterói*, Frei Francisco de Monte Alverne, que havia sido professor de Magalhães, e Ômega, talvez Pinheiro Guimarães (RIBEIRO, 2012, p. 260). Houve ainda uma série de publicações “a pedido”, assinadas por “O boquiaberto” e “O inimigo das capoeiras”.

Independente da qualidade dos versos de Gonçalves de Magalhães, é importante que se diga que o seu trabalho interessava ao imperador, pois convergia com o seu empenho de construir uma identidade nacional brasileira:

A começar pelo seu próprio manto [do Imperador] — que unia o veludo e o arminho europeus às estrelas do céu do Brasil e à murça com penas do tucano indígena, passando pelo cacau, pelos ramos de café e de tabaco nos seus trajés de gala — até chegar à literatura, à pintura, à música, tudo deveria receber a cor local. Nosso segundo Pedro encomendou a Vítor Meireles, que estudava pintura na França, às expensas do governo brasileiro, o quadro “A Primeira Missa no Brasil”. Foi também com o seu patrocínio que Domingos José Gonçalves de Magalhães — considerado o introdutor do Romantismo no Brasil, não só pelo que escrevera na revista *Niterói*, publicada em Paris, em 1836, como pelo livro de poemas *Suspiros Poéticos e Saudades*, lançado no mesmo ano e na mesma cidade — editou o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, anunciado pelo próprio autor desde suas primícias poéticas (RIBEIRO, 2012, p. 259).

Entre essas figuras selecionadas estava Alexandre Herculano, que escreveu uma carta ao Imperador Pedro II sobre a *Confederação dos Tamoios*²⁸, datada de seis de dezembro de 1856, mas que a seu próprio pedido, não foi publicada²⁹:

A gratidão e a probidade literária forçava-me à obediência e à franqueza. Resulta daqui um direito para mim, o de suplicar a V. I. M. que esta carta não chegue à notícia do autor dos *Tamoios*. Ele não me pediu o meu parecer, e eu não tenho motivo para o incomodar. A crítica ainda a mais moderada e leal, fere sempre quando a anterior publicação do livro a torna inútil (HERCULANO, 1986, p. 220).

O que está em primeiro plano na análise que Herculano faz da *Confederação dos Tamoios* não é nacionalidade do poema, a descrição da cor local ou a incorporação da temática indígena, mas a dupla inadequação da sua forma épica. Dupla, pois, primeiro, a considera mal executada por Gonçalves de Magalhães. Isto é, os heróis, as ações e a história utilizada para estruturar o poema não justificam um épico. Segundo, a forma épica não seria adequada a uma realidade americana, que, sendo uma civilização moderna, deveria ter sido expressa poeticamente através de formas líricas, dramáticas ou romanescas. O poema de Gonçalves de Magalhães, tal como analisado por Herculano, seria artificioso e incapaz de emocionar e retratar essencialmente a matéria sobre a qual escolheu poetizar. A veia classicizante do poeta o impediu de se livrar dos dogmas formais, da racionalidade e principalmente da imitação cega, não recriadora, dos modelos clássicos.

Não é difícil perceber que cada palavra escrita por Herculano sobre a inadequação épica do poema de Gonçalves de Magalhães está impregnada das teorias estéticas hegelianas e das ideias expostas por Victor Hugo em 1827 no célebre prefácio ao

²⁸ Sobre a carta de Herculano ao Imperador, Maria Aparecida Ribeiro diz: “Como não foi possível localizar a carta de Pedro II a Herculano e este diz que responde com muito atraso, não se sabe se o Imperador lhe teria escrito antes da polêmica, à espera de uma recensão, por exemplo, ou no calor das discussões, para obter um aliado. A verdade é que a *Confederação dos Tamoios* foi difundida através de caminhos diplomáticos, através de ofícios expedidos ao Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil no Uruguai, conselheiro José Maria do Amaral, ao Encarregado de Negócios do Brasil na Espanha, Francisco Adolfo de Varnhagen, ao Príncipe de Wied e Neuwied, com oferecimento em francês, ao Encarregado de Negócios do Brasil na Confederação Argentina e Estados de Buenos Aires, Joaquim Tomás do Amaral, ao Ministro Plenipotenciário do Brasil em Portugal, conselheiro Antônio Peregrino Maciel Monteiro, ao conselheiro José Marques Lisboa e ao Dr. Caetano Lopes de Moura, em Paris, assim como a Ferdinand Denis” (2012, p. 260).

²⁹ Essa carta de que a seguir trataremos foi publicada pela primeira vez por Alcindo Sodré no *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 1947, pp. 112 – 124 e transcrita na revista *Brasília*, Coimbra, vol. X, 1958, pp. 309-322 (HERCULANO, 1986, p. 212).

Cromwell, “Do grotesco e do sublime”. Menos interessado em construir uma nova poética, no sentido de indicar diretrizes e normas, e muito mais em demonstrar a inviabilidade dos poetas modernos, leia-se românticos, se manterem na trilha da ordem clássica, o autor de *O corcunda de Notre Dame* fala sobre o fim da época clássica, por consequência da impossibilidade de suas formas e regras prevalecerem na modernidade, da revalorização do grotesco, ou de tudo aquilo que não era conceituado como belo e por isso desprezado pelos antigos, e da ascensão do drama como forma apropriada para os novos tempos:

A idade da epopeia chega ao fim. Assim como a sociedade que ela representa, esta poesia se gasta girando sobre si mesma. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como para acabar dignamente, a poesia épica expira neste último parto (HUGO, 2007, p. 21).

Victor Hugo dissera que a idade da epopeia chegou ao fim. Seguindo o mesmo raciocínio, antes de abordar especificamente o poema de Gonçalves de Magalhães, Herculano declara sua “incredulidade” na sobrevivência de um épico que lhe fosse contemporâneo: “Duvido, e muito, de que nesta nossa época o poema épico seja possível na Europa, e ainda mais na América” (1986, p. 213).

Suas primeiras anotações sobre essa impossibilidade épica são estruturais. A epopeia, diz ele, recebeu o nome de poema heroico, pois precisa de homens de “estatura moral superior a nossa, e ainda estes, acha-os insuficiente às vezes. Por isso devassa os céus, faz descer os deuses do Olimpo ou do Walhalla”. No que diz respeito aos conquistadores que desbravaram a América portuguesa e lutaram contra os franceses e as tribos selvagens: “Mem de Sá, Estácio de Sá e outros capitães que lançaram os fundamentos das colônias brasileiras [...] foram chefes mais ou menos hábeis, caracteres mais ou menos valorosos, mas estão longe do tipo das personagens épicas” (1986, p. 215).

Para Herculano, seria mais fácil encontrar esse tipo de herói entre os chefes indígenas, mas Gonçalves de Magalhães:

[...] forcejou por delinear-los em Aimbire; mas aqueles que se conservaram fieis às tradições da pátria americana não tem identidade nem unidade nacional com os brasileiros de hoje, e os que traíram os interesses da sua gente e a religião de seus antepassados para se aliarem com os conquistadores, são, poeticamente

considerados, uma completa negação da generosidade e do heroísmo da epopeia (HERCULANO, 1986, 215)

Da mesma forma, seriam também necessários acontecimentos épicos, mas “nem os vultos, nem os fatos que sobressaem no estabelecimento de colônias [...] são assaz grandiosos para darem assunto a uma epopeia”. Épicos originais e autênticos somente a *Ilíada*, a *Odisseia*, o *Ramayana*, o *Mahabarata*, o *Nibelunge-Lied*, o *Cid* e a *Divina comédia* – sendo essas três últimas as únicas “verdadeiras epopeias da Europa moderna” (HERCULANO, 1986, p. 214). Todas elas:

Mais ou mesmo bárbaros na forma; mais ou menos imperfeitos no estilo; mais ou menos rudes na sua primitiva singeleza, sentimos ao lê-los como que murmurar uma aura divina; fazer-se uma revelação misteriosa do ideal; surgir ante nós o que quer que seja sobre-humano (HERCULANO, 1986, p. 213).

Mesmo a *Eneida*, a *Farsália*, a *Tebaida* e a *Argonáutica* seriam “esforços supremos de uma poesia impotente, e que se tornou apenas formal” (HERCULANO, 1986, 214). Sobre o épico de Camões diz Herculano:

Camões teria os seus cantos à beira do sepulcro já aberto da maior glória dos séculos recentes, a nossa glória no Oriente, que ia expirar. Assistia ao seu ocaso. Tinha ouvido ao longe os últimos ecos das bombardas de Diu repercutindo nas valeiras dos Gates. A Índia fora talvez para ele o evangelho do patriotismo; porque as pegadas gigantes de nossos avós ainda então deviam estar gravadas profundamente no solo da Ásia. Apesar das suas reminiscências mitológicas, que forma o seu principal defeito, era um soldado que cantava para os veteranos de Albuquerque e de Castro ou para os filhos dele. Crente falava a crentes. Era-lhe possível a poesia das coisas (1986, p. 214).

Não são poucas as semelhanças entre como Alencar e Herculano analisam a *Confederação dos Tamoios*.³⁰ Alencar também acredita que o poema carece de acontecimentos grandiosos. E como resposta aos defensores de Gonçalves de Magalhães, aponta a contradição de seus argumentos:

³⁰ Sobre a convergência das opiniões entre Herculano e Alencar acerca da *Confederação dos Tamoios*, ver: RIBEIRO, Maria Aparecida. Herculano, o rei e o amigo do rei: a polêmica sobre a Confederação dos Tamoios. In: **Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Monteiro**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

O que porém mais admira é a contradição, em que estão os defensores do poema; quando respondem à censura, que se faz por carência absoluta do elemento grandioso, dizem que a *Confederação dos Tamoios* não é uma epopeia; quando se lhes faz notar a falta de imagens e de sentimentos, retrucam que isto são lirismos impróprios de uma obra grave e seria.

Podia deixa-los debaterem-se n'esse circulo vicioso, n'esse *simul esse et non esse* que bem mostra a pobreza e o mal traçado de um poema que o próprio autor não se animou a batizar; mas, tendo desde o principio considerado, esta obra como pertencente ao gênero épico, julgo-me obrigado a provar que não fiz um castelo no ar.

Se as regras da arte e os preceitos dos mestres não são uma burla, não se acham de rogados pela sabedoria de algum novo Aristóteles, é impossível que um estudante de retórica, que tiver a mais ligeira tintura de poesia, não classifique a *Confederação dos Tamoios* no gênero das epopeias (ALENCAR, 1856, p. 92).

O fato de Goethe, Byron, Manzoni, Hugo, Lamartine ou Garrett, alguns dos maiores poetas contemporâneos, nunca terem tentado a epopeia, segundo Herculano, reforça sua hipótese da impossibilidade desse gênero na modernidade. A sua geração, diz o crítico, não é épica, mas lírica e dramática. Nesse ponto vale percebermos o nó que une a visão de Herculano à de Hegel e de Victor Hugo. Para Hegel, o descolamento de individualidades de um todo substancial ou o gradativo distanciamento entre o sentimento e a vontade, típico da modernidade, desenvolve-se e encontra seu amadurecimento não no gênero épico, mas no drama ou no lírico (HEGEL, 2004, p.93). Victor Hugo, seguindo a mesma trilha, diz que “o drama pinta a vida”:

Mas, dir-se-á, o drama pinta também a história dos povos. Sim, mas como *vida*, não com *história*. Deixa ao historiador a exata série dos fatos gerais, a ordem das datas, as batalhas, as conquistas, os desmembramentos de impérios, todo o exterior da história. Toma o seu interior. O que a história esquece ou desdenha, os pormenores de vestuário, de costumes, de fisionomia, a parte de baixo dos acontecimentos, a vida, em uma palavra, lhe pertence (2007, p. 40, n. 81).

Se Herculano não acreditava em epopeia nas nações “transformadas, polidas, argumentadoras, voluptuosas, incrédulas da velha Europa”, o que dirá na América (HERCULANO, 1986, p. 215). Primeiro, porque “as sociedade da América não representam a desenvolução das raças autóctones: são vergôntes das árvores seculares do mundo antigo plantadas no solo do novo mundo, e que mataram e matam crescendo e bracejando as plantas espontâneas e indígenas” (HERCULANO, 1986, 215). Depois, tendo existido entre os colonizadores e os colonizados (os autóctones) somente “guerra e extermínio”, os conquistadores apenas herdaram dos gentis “haveres materiais” e

nunca “tradições”, “saudades” ou “afetos coletivos”, matérias fundamentais para a construção épica (HERCULANO, 1986, p. 215).

Independente do talento do poeta, para Herculano, a inexistência de unidade entre os povos e a falta de expressividade espontânea e natural dos autóctones na América, sobrepujadas pela artificialidade do colonizador, seriam impossibilidades incontornáveis para a construção de um épico. Sobre a necessidade de totalidade na epopeia, lemos no *Curso de estética*, de Hegel, que a capacidade de refletir em uma unidade formal a totalidade de uma época e o espírito de um povo é a característica que mais sobressai e à qual o gênero épico está incondicionalmente atrelado. A epopeia deve estar relacionada ao:

[...] autenticamente poético, porém espiritual concreto na forma individual; e a epopeia, na medida em que tem por assunto o que é, alcança como objeto o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época. A visão de mundo e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito (HEGEL, 2004, p. 90).

Novamente, se Victor Hugo diz que o “drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual” (2007, 40), Herculano, diante dos assuntos tratados na *Confederação*, considera que “o poema lírico, o poema romance, e até o poema dramático poderiam talvez tirar deles imensa vantagem. Tanto o poeta como o público crê-los e senti-los-iam, porque são um fato atual” (1986, p. 216). É importante que se diga, a inadequação épica, tal como posta por Victor Hugo, não se esgota somente no plano formal. Seu embasamento é o mesmo de Hegel. A forma totalizante e a condição existencial expressa por um épico não mais comporta e expressa a subjetivação moderna. Isso porque, “a mesma natureza de civilização, ou, para empregar expressão mais precisa, ainda que mais extensa, a mesma sociedade não ocupou sempre a terra” (HUGO, 2007, p. 16).

A demanda de Herculano por uma poesia que fale de seu tempo fica evidente quando diz que “o povo não entende senão quem lhe fala na sua linguagem e sobre as suas coisas; das suas tradições e crenças, ou das suas paixões e da sua vida atual” (HERCULANO, 1909, p. 72). E se Victor Hugo afirma que uma “nova era vai começar

para o mundo e para a poesia” (2007, p. 21), Alencar, igualmente associando a forma épica ao mundo antigo, diz que para o surgimento de uma literatura nacional, brasileira, seria preciso uma nova forma, diversa daquela usada pelos gregos:

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico. Um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não pôde exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.

Por ventura não haverá no caos increado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (ALENCAR, 1856, p. 24).

Aparecida Ribeiro ressalta que Araújo-Porto Alegre, partido em defesa de Gonçalves de Magalhães e defendendo-o da acusação de ter feito um épico, faz uma afirmação que ao fim acaba dando razão a Alencar:

O Sr. Magalhães não compôs uma epopeia; fez um poema como outro qualquer; no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico, mas sim aquelas que são consentâneas com o fragmento da história pátria que se dignou ilustrar com os dons da poesia (apud RIBEIRO, 2012, p. 263).

A outra impossibilidade apontada por Herculano mostra que o autor do *Eurico* “ignora por completo a miscigenação operada pelos portugueses no Novo Mundo” (RIBEIRO, 2012, p. 262):

Entre o povo brasileiro e os aborígenes do Brasil falta a identidade de sangue, de língua, de religião, de costumes; falta tudo o que constitui a unidade nacional na sucessão dos tempos [...] O Brasil é um império novo; mas os brasileiros são apenas europeus na América. Não se confunde a classe média do Brasil com esta classe média da Europa, a um tempo ardente nas suas paixões e cética e fria nas suas opiniões e ideias? (HERCULANO, 1986, p. 215).

Por fim, revelando um surpreendente grau de ingenuidade, Herculano assenta sua definição de nação e nacionalidade simplesmente do ponto de vista político: “Na minha opinião, as eras heroicas e as gerações épicas do Brasil ficariam sendo as do primitivo Portugal, se uma raça, outrora única, não constituísse hoje duas nacionalidades distintas” (HERCULANO, 1986, p. 215).

Herculano diria que há outras formas de um poeta construir grandes monumentos literários sem que imitando as formas do mundo antigo. Uma delas seria

recolher as “tradições” e as “reliquias” poéticas dos indígenas. Considerando que “todos os povos primitivos possuem uma rica tradição poética”, caberia ao poeta o cuidado de não “vazar em moldes estranhos; não fundir com as reminiscências da poesia greco-latina” (HERCULANO, 1986, p. 216). Victor Hugo já havia alertado para esse mesmo risco, o de a epopeia, que “imprime sua forma em tudo”, “pesar” e “sufocar” as novas formas de expressão e existência (HUGO, 2007, p. 30).

Se em lugar do ideal clássico Gonçalves de Magalhães voltasse seu olhar para as riquezas da realidade sobre a qual poetizava, não chegaria ao ponto de ter feito a poesia indígena popular, mas, diz Herculano, ao menos teria sido representada fielmente e atrairia a atenção da Europa. Aqui, importa notarmos que a principal crítica sobre a *Confederação* não recai propriamente sobre o seu tema, mas sobre como ele foi tratado.

O esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias! [...] Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço [...] todos dão uma origem divina, ou ao menos heroica, ao povo que pretendem cantar (ALENCAR, 1856, p. 8).

Alencar admite que os “índios-vítimas” dos tempos coloniais, tema de seu livro, assim com também de Gonçalves Dias e Basílio da Gama, são apropriados para um poema nacional, apesar de que “seria a face índia do Brasil recém-independente que viria a constituir a marca nacional, na busca de uma identidade que não se confundisse com a portuguesa” (RIBEIRO, 2012, p. 264). Não se trata, por isso, de recriminar a matéria escolhida por Gonçalves de Magalhães, mas a sua incapacidade de captar o espírito de um povo e encontrar a melhor forma de representá-lo. Nesse sentido, Alencar preferia Basílio da Gama a Magalhães. Uma vez que o primeiro, apesar de “viver no tempo das musas e dos sátiros, compreendeu melhor a vida selvagem” (ALENCAR, 1856, p. 19).

Ainda sobre a relação entre o índio e os primeiros colonizadores, Aparecida Ribeiro percebe que nesse ponto haveria uma discordância fundamental entre Alencar e Herculano. Para o brasileiro, uma nova raça nasceria da união entre o português e o índio – encontramos essa ideia no seu *Guarani* e *Iracema*. Já para o autor de *Eurico*, como já mostramos anteriormente, “os que traíram os interesses de sua gente e a religião de seus antepassados para se aliarem aos conquistadores, são, poeticamente,

considerados, uma completa negação da generosidade e do heroísmo da epopeia.” (Herculano, 1986, p. 215). Pedro II, ao que tudo indica, concordava com a posição de Herculano:

Quem são os heróis do Sr. Magalhães? São os Tamoios, isto é, uma tribo de selvagens, que tem apenas em comum com os brasileiros o terem outrora habitado uma parte do solo que estes agora ocupam. Diversos nas raças, na língua, na religião, e pelo seu estado de civilização, e como se isso ainda não bastasse, separados pelo ódio mais profundo e enraizado, e mais justificável por parte dos Tamoios, pois que, depois de terem sido despojados dos seus mais sagrados direitos pelos brasileiros, ou por seus pais, foram por estes completamente exterminados, não podem uns nunca ser, nem por um momento, confundidos com os outros. Entretanto quer-se dizer que o Sr. Magalhães, brasileiro, fez um poema patriótico, quando tomou por assunto de seus cantos os feitos de armas mais ou menos heroicos dos Tamoios, exercidos justamente contra os brasileiros, ou contra os seus ascendentes. (Ômega In: CASTELLO, 1953, p. 88 apud APARECIDA, 2012, p. 266).

Herculano, categoricamente afirma que o Brasil carece de “nacionalizar a sua poesia no que é possível nacionalizá-la [...] Falta-lhes autonomia”. Com exceção de Gonçalves Dias, sobraria aos poetas brasileiros constantes recordações da Europa e, conseqüentemente, uma forçosa intimidade com o mundo antigo, o mesmo defeito que os moços poetas portugueses possuem em relação à literatura francesa. Para isso, é preciso que os brasileiros reconheçam que sua paisagem e seus hábitos não são os mesmos de Portugal. A poesia nacional brasileira estaria naquilo que lhe é “individual” e “autônomo”. Nesse caso, apesar de recriminar a forma adotada por Gonçalves de Magalhães, Herculano reconhece que algumas de suas descrições são belíssimas, embora “menos bem metrificadas” (HERCULANO, 1986, p. 216).

Diferentemente de Alencar, que caracterizava o plano geral dos *Tamoios* como uma “pobreza de imaginação, de desalinho de frase, e de falta de metrifcação”, que em nada tinha a ver com qualquer coisa relacionada ao mundo grego (ALENCAR, 1856, p. 71) Herculano elogiava, mesmo que sem muita empolgação, esse aspecto da obra: “Não é plano, o qual me parece regularmente concebido, dramático e simples; não são os lineamentos dos caracteres, os quais se me afiguram em geral bem distintos” (1856, p. 217).

Se Victor Hugo constata que “[...] mas como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional” (2007, p.

26), para Herculano, o que incomoda e falseia radicalmente a *Confederação dos Tamoios* justamente “é a frialdade, a falta de crer e sentir que lhe envolve os membros como um sudário” (1856, p. 217).

Schiller diz que “o poeta, digo, ou é a natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991, p. 60). Todo poeta épico deve ser natureza. Gonçalves de Magalhães não o foi. Sua narrativa pecaria por um excessivo cálculo, frieza, falta de paixão e espontaneidade. Se Victor Hugo afirma que “a ode moderna é sempre inspirada” (2007, p. 44), Herculano constata que a principal falha da *Confederação* enquanto poema que se pretende épico é revelar o “convencional e estudado em vez de inspirado e sentido” (1986, p. 218). Ou seja, se o espírito artístico empreendedor da forma já se encontra num estado subjetivo e cultural avançado que não mais lhe permite se compreender como parte integrante e indissociável da matéria épica representada, imediatamente, nas palavras de Hegel, a empresa do texto torna-se “inadequada e aborrecedora” (2004, p. 94). Herculano foi capaz de perceber que por faltar na *Confederação dos Tamoios* essa familiaridade épica, a forma que prevaleceu sobre a substância se mostrou como um mero “adorno vazio”, uma “maquinaria poética” sem vitalidade, originalidade e ocupada com questões “frias” (HEGEL, 20004, p. 94).

Gonçalves de Magalhães, esterilizado pelas regras classicistas, não percebeu, no final das contas, o que faz uma epopeia verdadeira e grandiosa; o valor de sua matéria em si e a capacidade de seu tema e personagens naturalmente tocarem aos leitores. Apesar de tomar como tema central do seu poema uma matéria indianista, apresentar tradições e cores que poderiam expressar um espírito nacional e moderno, seu projeto falha, pois, como muito bem diz Herculano em outro artigo, o “engenho humano pôde vestir-lhe o traje dos vivos; mas por baixo d’este estava-lhe sobre o esqueleto mirrado o sudário dos mortos” (1909, p. 69). Por isso, a artificialidade da *Confederação dos Tamoios*:

Na parte narrativa, nas descrições, nos episódios, encontra-se o poeta, não inspirado, não impelido pelo terror ou pela cólera, não arrebatado pelo ardor religioso, não deixando cair sobre as cordas da citara lágrimas de dor, de desesperança, ou de saudade, não errando pelos campos de batalha, e interrogando as ossadas dos guerreiros de Tupã ou de Cristo e as árvores seculares que os viram combater e cair; mas entregue ao mister de poeta no gabinete de estudo, como um honesto operário, calculando o efeito de cada

período, de cada frase, supondo que o leitor lhe concede certos postulados, de que tanto ele como o leitor sorriem; sem fé no assunto; sem fé nas simpatias do público por esse assunto, e forcejando por conquistá-las à força de empregar os meios artificiais que as escolas ensinam (1986, p. 217).

A argumentação de Herculano ataca por duas vias. Ele inicia sua carta afirmando sua descrença na possibilidade de uma epopeia americana, brasileira e oitocentista. Nesse sentido, no que diz respeito ao estudo do gênero épico, ele aponta um problema geral em relação ao poema: sua inadequação histórico-formal. Sem profundidade e espontaneidade poética a obra de Gonçalves de Magalhães pareceria “apenas como um exemplo” (HERCULANO, 1986, p. 218). Posteriormente, Herculano fala quais seriam as falhas estruturais do épico de Gonçalves de Magalhães e explicitamente faz indicações sobre o que deveria ser corrigido para que a *Confederação* fosse bem sucedida enquanto um poema épico, ainda que anacronicamente.

A escritura de uma poesia que refletisse antes o espírito de um povo do que os dogmas de uma escola era a preocupação central de Herculano, que foi em Portugal o melhor representante do tipo de escritor sintonizado com as aspirações, o modo de ser e a expressão popular (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 720). Para Herculano, a deficiência do poema estaria numa artificialidade que o prejudica poeticamente, independente do gênero que pretenda ser. A poesia popular, nacional, diz, “rejeita como o povo, quando começa a pensar e deixa de querer” (HERCULANO, 1909, p. 71).

Sua crítica nos faz crer que se escrito de outra forma, mais espontaneamente – sem vestígios classicistas e aproveitando mais naturalmente o material indígena e a natureza americana – o poema superaria o seu problema de inadequação histórico-formal e, ponderando as diferenças, na medida do possível, funcionaria como uma epopeia, tal como os *Lusíadas* ou a *Eneida*, igualmente gerados em épocas nas quais o espírito épico das sociedades já não existia.

Uma suposta “inspiração convencional” de Gonçalves de Magalhães também é criticada por Herculano, que não considera convincente a “concessão” sobre uma hipótese “que nem o autor nem o leitor admitem”. O crítico considera um despropósito artificial “invocar o sol e os gênios das solidões do Brasil”, já que Sol não seria outra coisa senão que obviamente a “origem da luz e do calor físicos [sic]”. Herculano também questiona se acreditariam os leitores da América ou da Europa nos “gênios do

deserto?”. Gonçalves de Magalhães invoca o Sol, os planetas, as estrelas remotas, o espaço infinito e “outras coisas poéticas”, mas não consegue moldá-los convincentemente. Aparecida Ribeiro, comparando os comentários de Herculano aos de Alencar, resume da seguinte forma a confusão feita por Gonçalves de Magalhães sobre invocação, evocação, astros e gênios:

A Alencar parece fria a invocação feita ao sol na *Confederação dos Tamoios*, embora pense que ela é ‘uma das mais felizes ideias que teve o Sr. Magalhães’ [...]: o sol do Brasil, “devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia”; o poeta “esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas”. [...] Além disso acha extravagante que “um poeta, destinando-se a cantar um assunto heroico, invoque para este fim o ‘sol que esmalta as pétalas das flores’, como faria um autor de bucólicas e de idílios” [...].

Observa[-se] a impertinência de uma invocação ao sol, pois evocá-lo (repare-se: é evocar, não é invocar), assim como “os planetas, as estrelas remotas, o espaço infinito [...] cousas poéticas”, resulta num “influxo físico que atua no nosso espírito, que desperta nele sentimentos e afetos”, traz ao leitor a memória de “espetáculos belos ou sublimes” [...]. Como Magalhães invoca, sem pintar o devido cenário que uma evocação proporcionaria, não obtém a emoção que eleva, mas, para Herculano, o grotesco que conduz ao ridículo. Aqui a crítica de IG [Alencar] é mais tênue: ‘sucedeu-lhe neste ponto [o da invocação ao sol] o mesmo que em quase todo o poema; esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas’ (RIBEIRO, 2012, p. 269).

Imerso num mundo romântico e prescritivamente nacionalista, em algum momento vem à tona o suposto entrave sobre os limites de um leitor analisar um poema de nacionalidade diferente da sua:

Embora a língua seja idêntica entre os dois povos; há locuções que num país se tornam plebeias, antipoéticas, e que noutra são elevadas ou menos toleráveis. Na *Confederação dos Tamoios* há frases, que quando muito, se poderiam tolerar (em Portugal) na poesia heroico-cômico, ou num desses romances-poemas do gênero do Orlando Furioso ou *D. Branca* (HERCULANO, 1986, p. 218).

Ainda sobre os limites e possibilidades do nacionalismo, Herculano relativiza, diminuindo a importância de algumas diferenças entre como brasileiros e portugueses utilizam os “recíprocos me, te se [sic]”. No entanto, seria outro o ponto principal com o qual tanto os brasileiros quanto os portugueses deveriam se incomodar na *Confederação dos Tamoios*:

Há, todavia, coisas em que a crítica da Europa e da América têm de concordar. É acerca dos prosaísmos, das imperfeições de metro, das incorreções

gramaticais. Às vezes, a colocação de um ou de mais versos duros ou frouxos entre outros cheios, harmoniosos ou suaves é um segredo de estilo; é uma sombra calculada para se obter um efeito de luz; mas longos períodos de versos ásperos ou lânguidos e até viciosamente metrificadas, sem motivo nem vantagem, sinalefas violentas, hiatos mal-soantes, neologismos e solecismos são manchas, não só num poema como a *Confederação dos Tamoios*, mas também em qualquer pequena composição lírica (HERCULANO, 1986, p. 219).

Da mesma forma, Alencar recrimina a falta de delicadeza dos versos de Gonçalves de Magalhães, “que muitas vezes ofende a eufonia e doçura da nossa língua” (ALENCAR, 1856, p. 160). Além disso, haveria a “repetição de elipses e de palavras — uma demonstração de falta de vocabulário” e “da exploração seguida de uma mesma ideia já de si pobre” (RIBEIRO, 2012, p. 267). Contudo, apesar de todas as censuras, Herculano, ao que parece com muito esforço, consegue achar na *Confederação* alguns “versos de beleza admirável”, tais como “Inda a alma de meu pai como um colibri /em fria noite etc.” (HERCULANO, 1986, p. 216), trecho que Alencar também considerou “lindíssimo” (ALENCAR, 1856, p 21).

Não temos dúvida de que a carta de Herculano sobre a *Confederação dos Tamoios* “é uma notabilíssima peça de crítica literária e uma brilhante discussão dos caminhos adequados à construção de uma literatura brasileira moderna” (BAPTISTA, 2005, p 38). Isso porque, tanto a crítica que ele faz ao poema, considerando-o uma peça artificiosa e reminiscentemente classicista, quanto ao que ele se propõe a ser, um épico americano, é minuciosa, devastadora e justa. A análise de Herculano se mostra como uma contribuição impar para construção da nacionalidade literária, pois não se detém simplesmente no problema da cor local ou do uso da língua, mas numa discussão sobre modernidade e arcaísmo.

Sua análise da *Confederação* é romântica, sem que necessariamente se limite ao perímetro que circunscreve o tema da nacionalidade literária. A forma como expõe a inadequação de um poema épico que se propõe nacional não se resume a argumentos que abordam apenas questões de nacionalidade. O contraste entre o épico e o romântico foi posto como um conflito entre de um lado a imitação abstrata e estéril e do outro um revigoramento literário, através da invenção, da imaginação e da reelaboração das regras poéticas cristalizadas e que não mais comportam um mundo repleto de individualidade, paixão e criatividade. Por isso, o poema de Gonçalves de Magalhães é duplamente faltoso. Ele é menos nacional, pois soa como uma imitação insossa dos

modelos clássicos, ao mesmo tempo em que reflete justamente essa falta de ousadia poética, de modernidade, que impulsiona o artista contemporâneo na criação de novas formas, ainda que sem o apoio e a garantia de novos parâmetros definidos e estabelecidos.

Essa afinidade e compreensão de Herculano acerca de uma nova poética ainda não estabelecida, mas revigorante e que afronta as regras clássicas, pode ser observada no seu artigo “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”:

Contudo, não existindo ainda um só livro sobre as letras consideradas de um modo mais geral e mais filosófico do que os que possuímos; sem uma só voz se ter levantado contra a autoridade de Aristóteles e de seus infíeis comentadores, será impossível emitir um juízo imparcial sobre escritos de semelhante natureza. Julgá-los por formas que o poeta não admitiu, será um absurdo, enquanto se não provar a necessidade d’essas formas; e isto, mesmo que elas sejam legítimas, só pode ser resultado de um maduro exame ou de uma polemica sincera. Antes d’isso os velhos eruditos, vendo ofendida a *inviolabilidade* de um tropel de preceitos que julgavam imprescritíveis, só darão ao gênio nascente o sorriso do desprezo; e os mancebos poetas, a quem o sentimento incerto das opiniões contemporâneas dirige por estradas que muitas vezes não conhecem, farão que as suas poesias corram brevemente parelhas com os desvarios que tem ultimamente manchado a mais bela das artes na França e na Inglaterra (HERCULANO, 1909, p. 6).

Contudo, ainda assim é possível reconhecermos no texto de Herculano um sentimento patriótico que persiste como fundo, se não de sua análise, de seu espírito literário. É esse patriotismo que lhe permite oferecer a Gonçalves de Magalhães, no final das contas, uma espécie de salvo-conduto e aprovação sobre suas boas intenções:

Se eu fosse constrangido a escrever uma crítica para a imprensa procuraria, quanto fosse possível, esquecer os defeitos para fazer sobressair o merecimento do poema, porque era uma homenagem ao nobre empenho que o autor teve de dar um livro importante ao seu país. O patriotismo e o amor da glória são sempre honrados e elevados pensamentos: dever-se-lhes favor e aplauso (HERCULANO, 1986, p. 220).

Por fim, vale lermos na íntegra as interessantes suposições que Aparecida Ribeiro faz acerca das intenções de Herculano em meio a sua participação (não declarada) na polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*.

Herculano respondeu a Pedro II antes de Alencar pôr em prática suas ideias, mas depois de haverem sido publicadas todas as Cartas em torno do poema de Magalhães. Como não foi possível localizar a que o imperador do Brasil enviou ao escritor português, fica-se sem saber se este lhe deu conhecimento da polêmica (e em que termos) ou se Herculano dela tomou conhecimento pelos jornais ou por algum outro meio. É que, coincidindo em muitos pontos a opinião de ambos os escritores, pode-se pensar que o autor de *Eurico* tivesse atenuado o seu julgamento, para não figurar do mesmo lado que IG [José de Alencar]. Pode-se também pensar, pura e simplesmente, que, diante da ingenuidade de um imperador que lhe apresentava tal poema — e com patrocínio seu — Alexandre Herculano tivesse resolvido avisar a Pedro II, por via indireta, sem descer a pormenores e sem que suas palavras caíssem em domínio público colocando mais achas na fogueira, que não era de continuar com tal mecenato. Assim, enquanto Alencar criticava o “amigo do rei” e o próprio “rei”, o que acabaria por fazer ainda mais diretamente nas Cartas de Erasmo, começadas a publicar nove anos depois, Herculano, que já declarara sua admiração pelo Imperador, ao traçar o “Futuro Literário de Portugal e do Brasil” (1847), dava seguimento a um processo de aproximação que viria a culminar com uma visita de Pedro II à quinta de Val de Lobos (RIBEIRO, 2012, p. 274).

Em 1864, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Inocêncio publicou um longo artigo crítico e biográfico de dezessete páginas sobre Gonçalves de Magalhães. Nas primeiras páginas, o autor endossa as palavras de Manuel Odorico Mendes³¹, que nessa mesma revista já havia se queixado do desconhecimento quase completo da literatura brasileira contemporânea em Portugal:

Na série de nomes ilustres de que o moderno Brasil se glória [sic], e que começará a inscrever honrosamente na primeira plana de seus fastos literários, logo que a conquista da nacionalidade política trouxe consigo para o império a emancipação das letras, ocupa um lugar muito distinto o do Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães (SILVA, 1864, 288).

Segundo Inocêncio, o primeiro passo fundamental para que Gonçalves de Magalhães ocupasse um lugar de destaque na história da literatura brasileira, mais especificamente o de seu fundador, foi ter “renunciado solenemente ao culto das musas pagãs, cujo templo se lhe abria ao despontar da adolescência, desertou dos arraiais da escola clássica para alistar-se nas fileiras da regeneração literária, capitaneada a esse tempo por Chateaubriand e Lamartine”. Só assim, escapando ao artificialismo das musas e à indiferença clássica diante da realidade histórica, que Gonçalves de

³¹ Ver *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* s. d, v. 4, p. 329-353.

Magalhães pôde “arvorar no solo da pátria o pendão do Romantismo, inaugurando a nova escola sobre as tradições da antiga” (SILVA, 1864, p. 288).

Somente o pensamento romântico possibilitaria que o sentimento patriótico fosse refletido de forma poética. O Arcadismo, numa forma obtusamente classicista, tal como chegou ao Brasil e Portugal, se desdobrou numa reprodução artificial e inadvertida de valores, mitos e formas antigas. Entre a Arcádia Ultramarina e o Romantismo, apenas o segundo admite a circunstância, a vida cotidiana, a existência incerta e o sentimento ingênuo como inspiração poética. O primeiro tende ao universal e abstrato. A poesia nacional, aos moldes românticos no Brasil, nasceu justamente da sensação de pertencimento, de contingência e de morada. A contingência, individual e histórica, encontra na originalidade da poesia de Gonçalves de Magalhães o sentimento de nacionalidade que, segundo Inocêncio, faltava às letras que vinham do Brasil.

Para Inocêncio, somente por estar intimamente ligado a uma poesia moderna, romântica, desligada dos padrões clássicos, formais e temáticos, que Gonçalves de Magalhães pôde ter sido o primeiro a produzir uma literatura brasileira:

O jovem Magalhães foi o primeiro adepto brasileiro convertido à nova fé. Renunciando solenemente o culto das musas pagãs, cujo templo se lhe abria ao despontar da adolescência, desertou dos arraiais da escola clássica para alistar-se nas fileiras da regeneração literária, capitaneada a esse tempo por Chateaubriand e Lamartine. Não soldado bisonho, mas oficial já experimentado, entrou afoito na lide e pôde ganhar sem custo o premio do certamente: cabendo-lhe a glória de ir pouco depois arvorar no solo da pátria o pendão do romantismo, inaugurando a nova escola sobre as tradições da antiga. Daí os seus direitos à justa consideração dos que insistem em preconizá-lo como verdadeiro fundador da autonomia literária do Brasil. E esses direitos temo-los nós por tanto mais legítimos, quanto estamos longe de subscrever à opinião, embora habilmente propugnada, que pretende contar as épocas ou períodos do que lhes apraz denominar ‘literatura brasileira’ de tempos que quase coincidem com o descobrimento, conquista e povoação do país pelos primeiros colonos portugueses, esforçando-se para imprimir-lhe desde então certo caráter peculiar ou tipo de nacionalidade (SILVA, 1864, p. 289).

Alguns pensadores, diz Inocêncio, consideram Gonçalves de Magalhães o “verdadeiro fundador da autonomia do Brasil”. O autor do *Dicionário* discorda. Assim como também discorda daqueles que insistem em:

[...] contar as épocas do que lhe apraz denominar ‘literatura brasileira’ de tempos que quase coincidem com o descobrimento, conquista e povoação do país pelos primeiros colonos portugueses, esforçando-se para imprimir-lhe

desde então certo caráter peculiar ou tipo de nacionalidade (SILVA, 1864, p. 289).

O artigo de Inocêncio é contraditório. Gonçalves de Magalhães, assim como também J. C. Fernandes Pinheiro, fazia parte de um grupo de pensadores que, apesar de ilustre, comete um “cabal desengano” ao tentar, em função de uma independência política, demarcar qualquer tipo de linha diferenciadora entre a literatura brasileira e portuguesa. Os escritores brasileiros, empolgados pelo grito do Ipiranga, foram levados a acreditar que existia algo que eles “impropriamente distinguem com o nome faustoso de ‘literatura brasileira nacional do Brasil’” (SILVA, 1864, p. 290).

Com exceção de dois ou três envolvidos na conjuração mineira, Inocêncio diz que:

Anteriormente a 1823, o Brasil pôde em verdade ufanar-se de contar entre os seus filhos escritores beneméritos, historiadores notáveis, oradores de vulto, e sobretudo poetas distintíssimos: porém, esses historiadores, esses poetas nasceram e morreram portugueses, e disso se prezaram – Excetuem-se da regra geral, se o quiserem, quanto a ultima parte, os dois ou três implicados na conjuração de Minas no fim do século passado.

Nascidos sob o cetro lusitano, oriundos de um tronco comum, educados pela maior parte em Portugal, aqui beberam com o leite da ciência as inspirações da arte. Muitos floresceram considerados e aplaudidos até se finarem entre nós; e os que, repassando os mares, viram de novo o solo pátrio, para ele transplantaram indelévels as reminiscências do Tejo e do Mondego. Finalmente, como diz outro celebrado escritor: ‘o desenvolvimento literário do Brasil por todo aquele tempo não podia ser senão o reflexo do de Portugal, que era para a colônia o prisma da leitura e civilização europeia’.

Na época em que o ascendente da escola romântica e os elementos da nascente nacionalidade brasileira se deram as mãos, começando a preponderar juntamente, cumpre portanto fixar, se não nos enganamos, o período inicial da literatura a que os indivíduos têm de conferir de justiça a qualificação de brasileira. E é sob este aspecto que ao Sr. Magalhães pertence inquestionavelmente, como chefe de escola, o brasão e prerrogativas do primeiro poeta da sua nação (SILVA, 1864, p. 290).

Indiscutivelmente, Inocêncio rechaça a possibilidade de se adotar a independência política como elemento que colabore com a independência da literatura brasileira. Depois, diferentemente de Denis, que encontrava traços de nacionalismo entre a literatura colonial brasileira, ou Teófilo Braga, que por consequência de sua teoria das raças era levado a deduzir uma diferenciação inevitável entre a poesia escrita por brasileiros e portugueses, o argumento de Inocêncio pesa sobre dois aspectos. O

primeiro, que já mostramos ter sido utilizado por Pinheiro Chagas³², creditava à educação portuguesa dos poetas coloniais a impossibilidade inicial de nutrirem um sentimento de nacionalidade brasileira, independente dessa condição já ser possível naquele momento. Depois, a ideia de literatura brasileira, diz Inocêncio, só passou a ser possível diante da adesão dos poetas brasileiros à escola romântica e aos seus pressupostos de nacionalismo. Nesse sentido, ele não titubeia em afirmar que “ao Sr. Gonçalves de Magalhães pertence inquestionavelmente, como a chefe de escola, o brasão e prerrogativa do primeiro poeta da sua nação” (SILVA, 1864, p. 291).

Inocêncio entrou em contato com as principais produções do poeta. No caso daquelas que não o pode, procurou se informar. É o caso do primeiro livro de poesias de Gonçalves de Magalhães, *Poesias*, de 1832. Não o tendo lido, fez suas as palavras do crítico alemão Ferdinand Wolf, autor da *Histoire de la litterature brésilienne*. Apesar de Gonçalves de Magalhães ter escrito cantatas, alusões mitológicas, formas clássicas consagradas e de ter ele próprio declarado no prefácio que escreveu aos seus primeiro poemas que seus modelos ainda eram os poetas portugueses clássicos, como Antônio Ferreira, Camões, Garção, Diniz e Filinto Elísio, Inocêncio, seguindo a sugestão de Wolf, diz ser possível encontrar “aqui e ali assomos de independência, que indicam no poeta fluminense o desejo de soltar-se das peias da imitação, a que de força pretendiam sujeitá-lo os preceitos da arte”. Tais indícios fizeram Inocêncio crer que desde o seu primeiro livro Gonçalves de Magalhães estivesse “inclinado a libertar-se da servidão clássica, para que hesitasse em declarar-se estrênuo campeão das doutrinas regenerativas; e tão fervoroso andou em perfilhá-las quão solícito em transmiti-las, exemplificando-as aos seus compatriotas” (SILVA, 1864, 292). Entre os primeiríssimos poemas, “Epístola à Maria”, por exemplo, no qual Inocêncio reconhece uma “absorção” filosófica que de uma forma ou de outra permanecerá até o fim na sua poesia. Já em “Noites Melancólicas”, seria patente a influência do poeta britânico Edward Young, chegando em alguns momentos a com ele “competir honrosamente”.

Nesta admirável e hoje bem conhecida coleção de poemas lírico-elegíacos, escritos com depurado gosto, brilha em toda a plenitude a originalidade nacional e individual do autor. Rotas inteiramente as cadeias da *imitação* e do *classicismo* convencional, o Sr. Magalhães ao dotar com ela a pátria,

³² Cf.: p. 42.

conquistou para o seu nome os foros da imortalidade. Aí se encerraram os primeiros títulos, que o proclamaram restaurador da literatura no seu país, à qual abriu uma nova época, e um caminho ainda não trilhado: se é que melhor lhe não cabe o nome de seu primeiro fundador na opinião do que, como nós, só concebem a existência de uma literatura própria e realmente brasileira depois que o Brasil, desligado dos vínculos que o prendiam à metrópole, tomou lugar no catalogo das nações independentes (SILVA, 1864, p. 293).

Não bastava ser o pendor inaugural da literatura brasileira, para Inocência, Gonçalves de Magalhães igualmente seria o primeiro suspiro de vitalidade e originalidade no teatro brasileiro. *Antônio José, ou o poeta e a Inquisição*, sua pedra de toque para o nascimento do teatro brasileiro, “digna de sucesso”, seria “uma tragédia duplamente nacional pela língua e pelo assunto” (SILVA, 1864, p. 294).

[Gonçalves de Magalhães] atentara no estado de lastimoso abatimento em que jazia o teatro brasileiro, cujo repertório não continha mais que peças portuguesas de velho cunho, e versões de dramas franceses: doeu-se ao ver tal penúria, e ambicionou para si a glória de ser também o primeiro a dar no seu país à arte dramática o incremento de que necessitava (SILVA, 1864, p. 294).

Apesar dos elogios feitos à adesão de Gonçalves de Magalhães a um projeto romântico e nacionalista, não passou despercebido a Inocência que sua poesia e teatro, em alguns momentos, relega a um segundo plano a forma poética. Se os elogios às qualidades românticas foram maiores do que as censuras ao relapso formal, não se trata de um descuido crítico, mas de uma questão de prioridade literária. Naquele momento, mais valia para Inocência um romântico com versos americanos, mesmo que impulsivo, imaturo e cheio de tropeços estilísticos do que um classicista, perdido entre mitologias e formas artificiais desconectadas da realidade e dos tempos.

Vejamos como Inocência lida com o problema da superação do nacionalismo diante do domínio artístico na poesia de Gonçalves de Magalhães:

As dificuldades provenientes do sujeito, eminentemente patriótico, mas pouco acomodável à ação trágica, foram superadas com arte e engenho, pela ideal elevação dos afetos, e pela beleza do estilo patético, que nela predominam sem quebra de interesse do princípio ao fim (SILVA, 1864, p. 294).

Sua peça posterior, *Olgiato*, representada pela primeira vez em sete de setembro de 1839 na inauguração do teatro S. Pedro de Alcântara, se assemelhava a *Antônio José*,

ou o poeta e a Inquisição. Em ambas, Magalhães expõe sua visão de teatro, que no seu entender deveria dar-se à arte dramática. Segundo Inocêncio, o poeta e agora dramaturgo estava longe de concordar com os “desvairados caprichos, com as exagerações extravagantes, com os horrores, que então predominavam nas produções do ultrarromantismo” (SILVA, 1864, p. 295). Inocêncio também nota que apesar de não seguir obstinadamente as regras aristotélicas, Magalhães manteve a regra da ação e a distinção entre os gêneros, excluindo de suas tragédias o elemento cômico. Através da simplicidade, energia e concisão das tragédias, Magalhães teria alcançado o mesmo nível que os seus mestres, Alfieri e Corneille.

Mas a peça que mais chamou a sua atenção, inegavelmente pelo tema nativista, foi *Confederação dos Tamoios*. Nela, Magalhães soube dar “na concepção e execução novo realce aos seus sentimentos patrióticos” (SILVA, 1864, p. 297). Infelizmente, apenas dez ou doze exemplares da peça chegaram a Portugal.

Na *Confederação dos Tamoios*, em dez cantos de versos hendecassílabos soltos, tiveram pois os brasileiros um poema épico de cunho verdadeiramente nacional, em que os preceitos da arte antiga apareceram modificados pelas exigências do gosto moderno. Ação simples e única em si, grandiosa nas consequências, bem ligada por episódios que ora encantam pela suavidade, ora entusiasma pelo ardor; caracteres vigorosamente desenhados, dos quais alguns podem disputar preferências aos de outras celebradas epopeias; cenas e descrições variadas e fieis no rigor do termo, pelo colorido local que nelas transluz por toda a parte; comparações pitorescas, quase sempre verdadeiras e frisantes; trechos abundantes de sólida filosofia, e outros que por muito enérgicos atingem uma ou outra vez as raias do sublime: finalmente, um cabal e adequado emprego das tradições dos indígenas, e dos seus mitos usanças: eis aqui, na opinião francamente manifestada por ilustrados críticos nacionais e estrangeiros, dotes mais que suficientes para constituírem da obra do Sr. Magalhães um precioso monumento da arte (SILVA, 1864, p. 297).

Inocêncio teve conhecimento da polêmica que se gerou em torno da peça e as críticas agressivas e demasiadamente severas que ela recebeu. Ainda assim, diante do propósito nacionalista da peça, que era o seu interesse, minimiza as críticas e diz que “felizmente” as correções mais coerentes que se impõe à peça são algumas:

Incorreções de estilo e defeitos de linguagem, ou no prosaísmo de alguns versos, que o ilustrado autor corrigirá de certo na segunda edição, fazendo com facilidade desaparecer essas pequenas máculas, nuvens em todo o caso mui rarefeitas para obscurecerem as luzes de sol tão radiante (SILVA, 1864, p. 298).

Outros livros hoje menos populares não deixaram de ser comentados: *Discurso sobre o objeto e importância da filosofia*; *Os indígenas do Brasil perante a história*; *Memória histórica e documentada da Revolução do Maranhão de 1833 a 1841* e o romance em prosa *Amância*. Em 1844, saiu editado em Paris *Fatos do espírito humano*, que, segundo Inocêncio, seria a primeira obra filosófica escrita por um brasileiro.

Em “Os mistérios” e “Cântico fúnebre à memória de meus filhos”, feito sob a inspiração da morte dos seus três filhos, a poesia encontraria um grau de reflexão ainda maior do que em *Suspiros poéticos e saudades*. Em “Urânia”, de 1862, Inocêncio, diante de quase cem pequenos poemas líricos, nota um reposicionamento de sua forma poética:

Se nas suas composições anteriores o poeta aparecera às vezes como que eclipsado pelo filósofo, sacrificando a forma ao pensamento, deu nestas uma prova convincente aos que por ventura o duvidassem, de que os segredos da forma lhe são tão familiares como a qualquer dos que sobre-excedem nessa parte (SILVA, 1864, p. 299).

Depois desse longo artigo não houve outra situação na qual Inocêncio tratasse mais atenciosamente da obra de Gonçalves de Magalhães – no tomo II do *Dicionário*, suas obras são apenas listadas. A única apreciação crítica encontrada no verbete é a reprodução das palavras do “Sr. Dr. Macedo, secretário do Instituto Histórico-Geográfico do Brasil” sobre a *Confederação dos Tamoios*:

Precioso fruto da inspiração, das lucubrações, do estudo, do amor à pátria, e dos voos brilhantes da imaginação de um poeta nacional: que a ação é vasta, única, interessante e patriótica; os episódios cheios de uma suavidade que encanta, ou de um ardor que entusiasma; as descrições fieis, que porque apresentam a cor local; a frase sempre correta; e o estilo simples. Finalmente, diz que este poema é um daqueles livros que o tempo e os séculos respeitam; a crítica há de achar nele senões, a que jamais escapam às obras dos homens, mas nem por isso minguará o seu valor, nem desmaiará a glória do poeta (*suppl. Ao tomo XIX da Revista Trimestral, pag. 100 a 104* apud SILVA, 1859e, p. 188).

Em 1870, no tomo IX do *Dicionário*, há algumas outras poucas informações sobre Gonçalves de Magalhães. Dessa vez, é citada a polêmica série de cartas publicadas por José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro*, na qual o autor de *Iracema* compara e expõe a superioridade do *Uruguai* à *Confederação dos Tamoios*. Inocêncio sublinha que até mesmo Monte Alverne participou da polêmica. Também foi

reproduzida a opinião de Machado de Assis sobre Gonçalves de Magalhães: “o poeta que soube escrever as páginas dos *Suspiros poéticos e saudades*, e as estrofes dos ‘Mistérios’, não ficará valendo menos quando lhe tirem o *Antônio José e o Olgíato*” (apud SILVA, 1870, p. 144). Sousa Bastos, apesar de considerar Gonçalves de Magalhães um escritor “notável”, também achava que suas tragédias não mereciam grandes elogios. Na sua *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*, lemos:

Escreveu também duas tragédias originais com os títulos: *Olgíato* e *Antônio José*, que, se não diminuem, também não aumentam o valor do notável escritor. A tragédia *Antônio José* teve grande número de representações em diversos teatros (BASTOS, 1898, p. 296).

Apesar de boa parte da poesia de Gonçalves de Magalhães que encontramos nos periódicos portugueses do século XIX estar inserida em meio a textos que não tratam especificamente de sua obra, mas da literatura brasileira em geral, ainda assim, no *Parnaso português moderno*, de Teófilo Braga, lemos seu poema “A flor suspiro”. Também vale destaque a especial atenção dada pelo *Correio das Damas* (1836-1852), que em 1837 publicou uma série de poemas seus: “O cárcere de Tasso, em Ferrara”, “O suspiro”, “A velhice” e “A beleza”.

Com o ensaio *Os últimos luso-brasileiros*, Pedro da Silveira declarou que o seu objetivo:

Com efeito, ao decidir ocupar-se dos brasileiros que estiveram ligados ao movimento parnasiano e ao do Simbolismo em Portugal, combatentes nas lutas que os impuseram, menos foi por lhes descobrir notáveis qualidades criativas do que por outra coisa: o vislumbrar neles, uma vez retornados ao Brasil, possíveis propagandistas das estéticas literárias que tinham cultuado na Europa (SILVEIRA, 1981, p. 11).

Notemos que em algum momento ele cogitou ampliar o seu quadro, indo até os românticos brasileiros. Mas logo percebeu que não encontraria resultados significativos. Num primeiro momento, o objetivo de Pedro da Silveira era estudar a participação dos brasileiros no movimento simbolista português. Para, posteriormente, investigar se esses autores, uma vez retornados ao Brasil, poderiam ser propagandistas das estéticas literárias que tinham cultuado na Europa. Sua principal justificativa para não retroceder

até os românticos é que quase todos os que foram morar em Portugal, mesmo que durante longos períodos, quando assim o fizeram já “estavam de todo maduros como poetas”. Ainda segundo Pedro da Silveira, quatro poetas brasileiros tiveram longas e significativas estadias em Portugal: Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Araújo Porto Alegre e Maciel Monteiro.

Colega de Gonçalves de Magalhães na fundação da importante revista *Niterói*, Manuel Araújo Porto Alegre quase não recebeu atenção da crítica portuguesa. Que mereça destaque, apenas uma pequena nota biográfica de meia página no *Ocidente*, em janeiro de 1880. Sobre Maciel Monteiro:

De fato, este tão pouco conhecido foi em Lisboa que, ao morrer, no princípio de janeiro de 1868, só viria referido nos necrológios dos jornais – salvo um caso, o do *Diário de notícias* – na qualidade de ministro plenipotenciário do Imperador do Brasil. E, de resto, até onde eu sei, em Portugal apenas deram por que ele era poeta – se é que deram... – quarenta anos após, pela leitura dos *Zoilos e estetas* do baiano Almáquio Dinis, obra esta editada no Porto (SILVEIRA, 1981, p. 11).

4.2. Sobre a recepção de Gonçalves Dias

Entre os brasileiros que tiveram suas obras comentadas em Portugal, Gonçalves Dias provavelmente foi o que mais relações pessoais estabeleceu com críticos e escritores portugueses. Muito porque além de ter estudado em Coimbra, retornou a Portugal outras vezes em missões de trabalho. Primeiro, foi designado pelo Imperador para investigar nos arquivos provinciais os mais importantes documentos que deveriam ser recolhidos ao Arquivo Público Brasileiro, a fim de verificar o estado da instrução pública nas províncias. Depois, em 1852, nomeado secretário dos negócios estrangeiros, viajou em missão pela Europa pesquisando o estado de instrução dos países mais “cultos”, recolhendo matérias que poderiam ajudar na instrução brasileira e enriquecer o Arquivo Público. Também a pedido do Imperador, tratou de recolher nos diversos países que visitou, inclusive Portugal, documentos que dissessem respeito à história brasileira.

Chegou a Portugal em 1838. A princípio, por falta de dinheiro, teve dificuldade para se matricular na Faculdade de Direito de Coimbra. Enquanto isso, estudou latim no Colégio das Artes. Nesse período, morou com seu professor de latim, o padre Bernardo Joaquim Simões de Carvalho. Em 1840, contando com ajuda de alguns brasileiros com quem conviveu, conseguiu se matricular. Entre os que o ajudaram estavam: João Duarte Lisboa Serra, Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, Joaquim Ferreira Lapa e José Hermenegildo Xavier de Moraes. Foi então morar com esse seus patrícios, acrescidos de Pedro Nunes Leal e José Joaquim Ferreira Vale. Durante seu curso manteve-se estudando latim, além de italiano e alemão.

Sobre esse período de vacas magras, escreveu:

Triste foi a minha vida de Coimbra, que é triste viver fora da pátria, subir degraus alheios e por esmola sentar-se à mesa estranha. Essa mesa era de bons e fieis amigos: O pão era alheio, era o pão da piedade, era a sorte do mendigo. Mas ser desconhecido, ou mal conhecido, e viver de tormentos como aqui é mais triste ainda (apud LIMA, 1842, p. 35).

Teve como contemporâneos e colegas portugueses em Coimbra: Manuel Maria da Silva Bruschi, Antônio Cardoso Avelino, Antônio Maria do Couto Monteiro, José Freire de Serpa Pimentel, Antônio Joaquim Ribeiro Gomes de Abreu, João de Lemos,

Luís de Beça Correia, Fernando Maria de Almeida Pedroso, Manuel Bento da Rocha Peixoto, etc. (LIMA, 1842, p. 35). Segundo Henrique de Campos Ferreira Lima, durante esse primeiro período em Portugal, Gonçalves Dias ainda se interessava principalmente pela literatura francesa e inglesa.

Apesar dos apertos financeiros, foram tempos de estudo, festa e poesia. Em 1841, em uma celebração à aclamação de Dom Pedro II, à beira do Mondego, rodeado de amigos brasileiros e portugueses, em meio a um banquete, Gonçalves Dias recitou seu primeiro poema ao som do hino nacional brasileiro. Publicado num folheto em Coimbra, esses versos sem título foram os seus primeiros a serem impressos. Nesse mesmo folheto, que tinha na capa o título *Três de maio de 1841*, também foram reproduzidos poemas de outros poetas amigos seus.

Em Coimbra não fez somente amigos, mas também poesia. Entre 1842 e 1843, sob o clima estudantil conimbricense, escreveu boa parte dos poemas que compõem os *Primeiros* e *Segundos cantos* e alguma coisa dos *Últimos cantos*, além de um romance intitulado *Memórias de Agapito Goiaba*, no qual compara os salgueiros do Mondego à selva brasileira. Segundo o seu biógrafo, Antônio Henriques Leal, em meio a esse romance encontramos a sua “Canção do exílio”, datada de Coimbra, julho de 1843.

Teria composto em Coimbra, no que seria o seu último ano de faculdade, 1844, os poemas “A esmeralda”, “A Cláudio Frollo” e “Ao quasímodo”, que saíram no volume de suas *Poesias póstumas*. Nessa mesma época, não se matriculou na Universidade, empenhou sua biblioteca e viajou por Portugal. Segundo seu biógrafo “As visões ...”, e parte das poesias dos seus *Primeiros cantos* foram-lhe inspiradas no Gerês onde as escreveu em menos de uma semana..”. Desse período datam os poemas “A pastora”, “A Notre Dame de Victor Hugo”, “No álbum do meu Amigo José Hermenegildo Xavier de Moraes”, “Orgulho e avareza”, “Ausência”, “O índio” e “O satélite” (LIMA, p.42). Não se pode deixar de notar que no mesmo lote de poemas há uma referência ao modo árcade, com o poema “A pastora”, e outra ao Romantismo, com “A Notre Dame de Victor Hugo”. Lima também aponta como tendo sido escritos em Portugal, em 1863, Lisboa, os poemas “D. Emília”, “Poseidon” e “É alegre a flor que brota e o seu nome”.

Em 1864, Pinheiro Chagas, que em outro momento nos precipitamos em chamar de ponderado crítico, publicou na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* o longo

artigo A. Gonçalves Dias. *Esboço crítico*³³, no qual afirma que o Brasil, diante do seu sol, do seu céu azul, das ondas dos seus rios e dos seus aromas, é, ou ao menos deveria ser, uma terra de poetas:

Que terra de poesia, que berço de poetas não deve ser a esplendida região de Santa Cruz! Terra onde tudo são aromas, balsâmicos ou mortíferos, onde o Sol abrasa a tez e incendeia a imaginação, inflama no sangue ardente paixões devoradoras e infiltra doce languidez nas veias das provocadoras crioulas, onde a poesia enfim ri no firmamento azul, chameja nos olhos do jaguar, murmura nas ondas do Amazonas, brame na catadura do Tijuca, e desfia o seu tríplice colar de diamantes um no firmamento em diamantes de luz que são as estrelas [sic], outro para bordar o manto verdejante da terra com os diamantes vegetais – as flores, e o outro que vai ora esconder-se nas entranhas do solo, ora entremear-se com as douradas palhetas de areais [...]

Predestinado berço da poesia! Que de galas prodigalizadas em vão! Que de riquezas escusadas! Que de *coquetterie perdid*a! Mas se não foi nas águas do Amazonas que se batizou a poesia, poderia pelo menos retemperar-se nelas. Dali deve surgir juvenil e mais fecunda inspiração (CHAGAS, 1864, p. 176; 177).

Talvez, supervalorizando os impactos que a fauna e flora possam exercer sobre a literatura, Pinheiro Chagas sugeria que a paisagem brasileira seria suficiente para fazer até mesmo os versos da *Odisseia* ainda mais bonitos. Não haveria, segundo o crítico português, outro berço ou motivo maior para a literatura brasileira do que sua fauna e flora:

Oh! Se Deus lançasse nas praias brasileiras, em vez de os colocar nas margens do Mediterrâneo, os compatriotas de Homero e de Hesíodo, quanto mais graciosas não seriam ainda as suaves ficções do paganismo! Ali sim! O Sol ardente dos trópicos, brincando nas águas espumantes do Tijuca, que formosas ninfas não faria brotar de cada gota d'água, que fecundasse dourando-a! Como as dríades se regozijam com o asilo umbroso das florestas virgens, e que suave abrigo não encontraria a cândida Diana para os seus misteriosos amores com o formoso pastor! Que de Paphos e Cythereas não espalhou por ali a natureza, com mão prodiga, para serem o esplendido tempo de Deusa do prazer! Que suaves colibris, que lindos beija-flores não correriam prestes a tirarem o dourado carro de Vênus! (CHAGAS, 1864, p. 177).

A certa altura, Pinheiro Chagas, convicto da crítica que pretendia fazer aos primeiro poetas brasileiros, inclusive a Gonçalves Dias, comete uma discreta contradição. No primeiro momento, diz que por não terem percebido a riqueza

³³ Posteriormente, Pinheiro Chagas recolheu esse mesmo artigo no seu livro *Ensaio crítico* (1866).

inspiradora da natureza e dos temas nacionais, os “poetas americanos são ainda europeus, e, pedem, das plagas do novo mundo, a lira cansada dos poetas do mundo antigo” (CHAGAS, 1864, p. 177). Ou seja, em vez de aproveitar os temas da terra, a cor e a tradição local, os brasileiros, impregnados pelo abstracionismo universal e pela temática árcade, retomam temas e formas clássicas. Num segundo momento, o crítico, como se diante de um novo quadro, diz que os poetas brasileiros “estão ainda na sua pátria, como os nossos antepassados nos países que descobriram e exploraram” (CHAGAS, 1864, p. 177). Ora, a não que ser que Pinheiro Chagas tenha esquecido de inserir no seu texto qualquer nota que nos faça acreditar que estivesse falando de dois diferentes momentos, ele precisaria decidir se os poetas brasileiros apenas falavam de temas do mundo antigo ou se abordam a cor local, ainda que sem uma posição literária e existencial marcadamente brasileira.

Gonçalves Dias, diria Pinheiro Chagas, não estava isento deste defeito:

As suas predileções são as de um poeta do nosso hemisfério. Mas as poesias americanas, que escreveu, revelam que, se se quisesse entregar exclusivamente àquele gênero, havia de fundar uma esplêndida e original escola (CHAGAS, 1864, 177).

Apesar dessa oscilação entre um sutil americanismo e um remanescente europeísmo, Pinheiro Chagas diz que:

Gonçalves Dias foi, de todos os poetas brasileiros, aquele cujos cânticos encontraram ecos mais favoráveis no coração dos portugueses. E com razão, porque nenhum dos poetas seus compatriotas atingiu ao mimo de forma, que se revela em algumas das suas composições líricas, a elevação de pensamento, que se encontra nas outras, a opulência de imagens que possuem quase todos. Gonçalves Dias teve uma honraria (CHAGAS, 1864, 178).

Segundo Pinheiro Chagas, uma das maiores honras de Gonçalves Dias foi, ainda no início de sua carreira, ter recebido a atenção de Alexandre Herculano. Certamente ele está se referindo ao “Futuro literário de Portugal e do Brasil”, de 1847. Via a crítica de Herculano, de uma forma ou de outra, diz o crítico, Gonçalves Dias teria seu nome gravado nas “páginas de bronze” da literatura portuguesa. Ao que parece, Pinheiro Chagas concordava com o parecer elogioso de Herculano. Gonçalves Dias “era digno de triunfo o triunfador” (CHAGAS, 1864, p. 178).

Alexandre Herculano, nos *Primeiros Cantos*, não sentia de certo tanto o poeta, como o pressentira. Não enganou o instinto poético. Se o autor dos *Primeiros Cantos* não era ainda um escritor de cunho, foi o autor dos *Segundo Cantos* e principalmente o autor dos *Novos cantos* e dos *últimos*. O progresso é sensível. O *Canto do Guerreiro* é o precursor de *I Juca Pirama*; nas *Poesias Diversas* dos primeiro volume pressente-se o poeta magistral das sextilhas de *Frei Antão* (CHAGAS, 1864, p. 178).

Segundo Pinheiro Chagas, se Gonçalves Dias despertou para a realização de uma poesia americana, foi porque estava convencido de que este era o caminho para “fundar ou procurar fundar a poesia nacional”. Os versos que refletiam a paisagem de sua pátria não eram espontaneamente “tendências do seu gênio”, inegavelmente formado pelas imagens e estruturas poéticas europeias, mas parte de um projeto aparentemente consciente. Eram expressivas as consequências dessa luta entre um projeto poético americano e a força interior de uma educação e formação europeia impregnada e enraizada no espírito:

Essas tentativas tiveram o resultado, que se podia esperar do imenso talento de Gonçalves Dias, mas ficaram apesar de tudo, um pouco descoradas, porque o poeta, a quem a tendência natural da sua Musa estava constantemente chamando para outro campo, não conseguiu impregnar-se completamente das paixões dos vultos, que punha em cena, nem ressentir a influência das paisagens da sua pátria, ele que tinha os olhos constantemente fitos, através do Oceano, nas paisagens europeias (CHAGAS, 1864, p. 179).

“Gonçalves Dias pertence demasiadamente à raça dos conquistadores”. Na leitura de Pinheiro Chagas, sua poesia não reflete um real interesse pelos infortúnios das “pobres tribos erradias e perseguidas na sua pátria, fugindo aterradas diante dos exploradores, e caindo prostradas pelo gládio português, como as árvores das suas florestas caíam decepadas pelo machado interesseiro” (CHAGAS, 1864, 179). Diferentemente de Fenimore Cooper, que pintou apaixonadamente a América do Norte, o poeta brasileiro se relacionava com as riquezas naturais do seu país tal como um turista que “vendo um sítio pitoresco, traça às pressas o seu esboço nas páginas do álbum de viagem”:

Os poetas brasileiros estão ainda na sua pátria, como os nossos antepassados nos países, que descobriram e exploraram. A natureza indica mostrava-se-lhes através do prisma da sua terra natal. A pimenteira do Indostão derramava-lhe a

seus pés a sua ânfora de perfumes excitantes, e ele juraram que se viam no meio dos laranjais do Riba Tejo; a *stanopéa* fazia britar o marfim vegetal das suas flores, e os bons dos guerreiros asseveravam que não era mais que uma açucena. As paisagens do Ganges eram miragens do Tejo, os templos subterrâneos rasgados no granito, afiguravam-se-lhes ser as mesquitas mouriscas, onde ainda recentemente eles haviam decepado a meia lua para erguerem a cruz. E assim percorriam, quer fossem cronistas quer fossem poetas, Albuquerque ou Camões, assim percorriam o esplendido Oriente!

Veja-se a paisagem da Ilha dos Amores nos *Lusíadas*! Para pintar aquilo não precisava o grande poeta de passar de Cacilhas.

Os escritores brasileiros estão ainda no mesmo caso. O fogo dos trópicos não lhes incendeia os períodos, e as paisagens, que descrevem, conhecemo-las nós melhor do que eles. O corpo dos poetas americanos está na terra de Colombo, a sua alma está na Europa.

Não diremos que Gonçalves Dias está isento deste defeito. As suas predileções são as de um poeta do nosso hemisfério. Mas as poesias americanas, que escreveu, revelam que, se quisesse se entregar exclusivamente àquele gênero, havia de fundar uma esplendida e original escola. (CHAGAS, 1864, p. 177).

Tudo nos leva a crer que para Pinheiro Chagas os ingredientes fundamentais na construção de uma poesia autenticamente americana seriam as bananeiras e os gritos dos índios:

Nas páginas do livro de Gonçalves Dias não projeta a bananeira, agitada pela aragem, a sua sombra vacilante, e o grito de guerra dos Tamoios não ressoa estridulo e selvagem nos belos versos das acabadíssimas composições líricas do poeta brasileiro (CHAGAS, 1864, p. 179).

Enquanto Cooper “estudou” “amou”, “familiarizou-se”, “apaixonou-se pelos “hábitos”, “pensamentos”, pela sua “linguagem” e partilhou de suas tristezas, sofrendo com os infortúnios das tribos de sua pátria, Gonçalves Dias teria sido para os selvagens brasileiros o que Chateaubriand foi para os da América do Norte. Ambos estavam um degrau abaixo de Cooper e o seu *Último dos moicanos*. Pois, apesar de escreverem lindos poemas sobre os índios e suas terras, deram à suas formas e aos seus índios “trajes europeus” (CHAGAS, 1864, p. 178). O problema da poesia de Gonçalves Dias não estaria na falta de temática tropical e indígena, mas na ausência de um espírito autenticamente americano.

Segundo Pinheiro Chagas, para além das diferenças inevitáveis de escola e época, Gonçalves Dias e Gonzaga possuiriam o mesmo “mimo da forma” a “delicadeza do sentimento”, o “espírito filosófico”, o “afeto pelo campo”, um “sentimento de

natureza viva e a tendência para a observação contemplativa”: “Gonzaga romântico seria Gonçalves Dias, Gonçalves Dias clássico seria Gonzaga” (1864, p. 180). Pinheiro Chagas apostava que se Gonzaga tivesse se livrado das correntes que o prendiam a Anacreonte e a de todos os modelos gregos, seus poemas apresentariam as mesmas marcas que caracterizam o poema “Seus olhos”, de Gonçalves Dias. As comparações seguem e alguns versos de *Marília de Dirceu* são justapostos ao poema “Solidão”, dos *Segundos cantos*, de Gonçalves Dias. Tudo para mostrar a vocação do poeta para o devaneio ou meditação, ao estilo de Lamartine.

Ainda que o antigo poeta se disfarce debaixo dos trajes usados do pastor bucólico, ainda que o moderno se apresentasse naturalmente diante do público, é igual o afeto, que ambos consagram aos campos, é igual o vivo sentimento da natureza, é igual o doce enlevo, em que se perdem, quando a saudade lhes vem afagar com a suas negras asas a fronte pensativa. Lembram-se de uma das liras de *Marília de Dirceu*, em que o poeta não reconhece os sítios onde vagueou outrora feliz e descuidoso?

[...]

Como veem, Gonçalves Dias é principalmente um poeta mimoso, de inspiração suave, e de suaves paixões; é um destes poetas, que, ao contemplar o Sol posto, se enleva na doce melancolia, que espira essa hora tão saudosa, e não se prendem em fantasiar palácios incendiados, vulcões, cataratas de chamas, nas nuvens do ocidente sobre as quais lança reflexos escarlates o clarão moribundo do Sol que se atufa nas águas.

Contudo, isso não basta a que as suas poesias sejam sempre revestida de um esplêndido colorido, e que as mais opulentas roupagens se despreguem e ondeiem em torno da ideia suave e mimosa. As poesias de Gonçalves Dias são como que rainhas melancólicas, arrastam sedas e ouro, veludos e brocados, mas não erguem a fronte altiva e soberana, deixam-na descair ao peso de languida tristeza, e o orgulho do trono não lhe encrespa os lábios, onde flutua apenas um vago e meigo sorriso (CHAGAS, 1864, p. 181;183).

No fim do artigo, o destaque e todos os elogios são feitos às *Sextilhas de Frei Antônio*, consideradas por Pinheiro Chagas como a obra prima de Gonçalves Dias; “um tesouro de graciosa singeleza, de fino espírito de primorosa narração”, apenas podem ser superadas pelo “Camões” de Castilho.

Na sua conclusão, Pinheiro Chagas reitera Cooper como seu parâmetro de poesia americana e a falta de emancipação da literatura brasileira.

O Brasil, quando proclamou a sua emancipação política, não conseguiu ao mesmo tempo a sua emancipação literária. Possui grandes talentos, mas estes seguem ainda passo a passo as transformações da literatura da sua antiga

metrópole. Os rouxinóis abundam, os colibris ainda não nasceram. Há muitos Washington Irving, Cooper ainda nenhum (CHAGAS, 1864, p. 185).

Pinheiro Chagas também dedicou atenção a autores brasileiros que não eram poetas ou romancistas. No *Anuário do Arquivo Pitoresco*, particularmente nos números dezesseis, dezoito e vinte de 1865, e no número vinte e sete de 1866, fez comentários longos e elogiosos sobre a *História da fundação do império brasileiro*, de João Manuel Pereira de Silva. Disse que a obra de um modo “rápido” e “magistral” esboça a miserável situação de Portugal e suas colônias durante o século XVIII. Sem “azedume”, mas com “tristeza”, o autor teria sido capaz de dissecar o início do processo colonial e as raízes da corrupção desse regime (CHAGAS, 1865b, p. 124). Mostrando estar atento às novidades literárias do Brasil, não foram poucas as vezes que na sua seção “Letras e Artes”, publicada no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, Pinheiro Chagas escreveu sobre lançamentos brasileiros.

Algumas dessas obras mencionadas por Pinheiro Chagas, apesar de hoje inexpressivas, refletiam o seu interesse pelas novidades literárias do Brasil. Na sua coluna “Artes e letras”, do número dezesseis de 1865, ele fala sobre um volume de poesias traduzidas intitulado *Mosaico*, de Joaquim Serra. Em junho desse mesmo ano, no número dezoito, comenta o romance histórico *Jerônimo Corte Real*, de Pereira da Silva, que, apesar de ainda jovem e inexperiente, seria uma grande promessa literária. Outros lançamentos brevemente mencionados no mesmo artigo são *Peregrinações sobre a província de São Paulo*, de Augusto Emílio Zaluar, e o volume anual do periódico *Memórias do Culto à Ciência*. Em agosto de 1865, por exemplo, ele comenta o lançamento de *Cânticos juvenis*, de Carlos Augusto Ferreira. Em março de 1866, anota o lançamento do “despretensioso” livro *O soldado voluntário*, de Thomas de Aquino Borges. Nessa mesma data, fala que vem de Pernambuco o livro *Flores pálidas*, de Manuel de Carvalho Paes de Andrade, que, ao seu ver, é um “canto frouxo, débil, mas harmonioso, que, repercutindo-se de quebrada em quebrada, nos vem trazer um vago perfume da imensa poesia das serras, das suaves melancolias dos crepúsculos, das feiticeiras tristezas dos amplos horizontes” (CHAGAS, 1866b, p. 213). Em setembro de 1866, sublinha o breve poema épico *Greenhalgh*, de J. C. Lacerda, que versa sobre a morte de um jovem marinheiro a bordo do navio Parnaíba durante a guerra contra o Paraguai.

Ainda em 1866, Pinheiro Chagas chama atenção para outro poeta pernambucano, Vitorino Palhares, e sua “coleção” de versos *Mocidade e tristeza*.

Revela-nos um poeta, um verdadeiro poeta de cabeça e fogo, de coração aberto a todos os afetos santos e nobres, a todos os grandes entusiasmos [...]. O entusiasmo é a causa de todos os oprimidos e de todas as vítimas, o amor da pátria e o da liberdade, eis as inspirações da sua poesia ardente, colorida, imaginosa, poucas vezes incorreta, sempre cheia de vida e de espontaneidade [...]

Ousada originalidade de sua poesia roçar com a ponta da asa pela musa completamente doida de D. Luis de Góngora [...] a maior parte das vezes não sentimos senão simpatia pela imaginação ardente desse *enfant terrible* que expõe as cordas da sua harpa eólia a todas as brisas do acaso, e que, soltando o vôo, não teme a sorte de Ícaro (CHAGAS, 1866c, 276).

Mas voltemos a Gonçalves Dias. Em 1867, no *Arquivo Pitoresco*, Inocêncio publicou um longo artigo intitulado *Apontamentos para a vida e trágica morte do insigne poeta brasileiro Antônio Gonçalves Dias*. Como o título sugere, quase todas as páginas do texto são tomadas por informações sobre a vida e a morte do poeta maranhense e não necessariamente sobre sua obra. Aliás, enfatiza Inocêncio, em 1863, em Lisboa, o próprio lhe teria prometido informações biográficas e bibliográficas. O que não chegou a acontecer.

Ao longo de todo o artigo, de aproximadamente dez páginas e coluna dupla, há apenas duas apreciações críticas sobre a poesia de Gonçalves Dias. Vejamos a primeira, sobre o aparecimento dos *Primeiros cantos*:

A aparição, pois, daquele volume, que não denunciava um adolescente de esperanças, mas um poeta primoroso e esplêndido, foi um acontecimento extraordinário e festejado no mundo literário. Os jornais de maior nome e mais bem escritos não se limitaram a simples notícias comemorativas. Aparecem longos e entusiasmados artigos, em que a admiração e o louvor rompiam de cada linha, não sem acanhamento do poeta, que foi sempre de uma singeleza e modéstia quase viciosa, os aplausos não se limitaram aos leitores brasileiros; transcenderam para logo o Oceano e acharam eco em Portugal. Mas de todos os elogios que então se lhe prodigalizaram nenhum o satisfez tanto, nem lhe inspirou tamanha gratidão, como o do Sr. Alexandre Herculano, de quem era fervente admirador, e a que deveu (como diz em 1857 no prólogo dos seus *Cantos*) ‘a maior satisfação que tenho até hoje experimentado na minha vida literária’ (SILVA, 1867, p. 207).

Na segunda crítica, encontramos uma reprodução de um elogio que Ferdinand Wolf, no seu *Brésil littéraire*, fez a Gonçalves Dias. Não foram poucas as vezes que em

seus artigos Inocêncio reproduziu a opinião de outros críticos. Isso acontecia não somente quando ele declarava não ter entrado em contato direto com a obra, mas também quando dispunha da opinião de um outro crítico, que fosse maior conhecedor da obra do autor em debate. O comentário de Ferdinand Wolf em meio ao artigo nos interessa na medida em que ao reproduzi-lo Inocêncio não apenas dele se apropria, mostrando com ele concordar, mas também evidencia qual dos aspectos destacados por Wolf lhe parecem realmente importantes e capazes de apreender o que há de mais valioso na poesia de Gonçalves Dias. Em outras palavras, Inocêncio faz suas as palavras de Wolf.

Antônio Gonçalves Dias, nas suas *Poesias americanas*, avantajou-se a seus predecessores, deixando ficar para trás de si o próprio Araujo Porto-Alegre, que em suas *Brasilianas* lhe mostrará o caminho que cumpria seguir. Não satisfeito de descrever *subjetivamente* a impressão que lhe causam as particularidades da natureza e dos costumes brasileiros, ele consegue identificar-se *objetivamente* com as ideias e expressões dos indígenas. Tão depressa o vemos, como um vate indiano (Piaga ou Payé), explicar e conjurar as visões, tão depressa entoar cânticos guerreiros, ou cantar os sacrifícios e combates sanguinolentos. Ora chorar, como um marabá, os destinos dessa raça mestiça desprezada pelos indígenas: ora, transformando em jovem índio, falar dos encantos da *mãe d'água*, que, semelhante às sereias, o atrai para o seu leito úmido. Em uma palavra, Gonçalves Dias aproxima-se da *balada*; acha-se no melhor caminho para criar uma poesia verdadeiramente *nacional*, e revestida de forma apropriada ao gosto do nosso tempo. Não é, pois, parra admirar no Brasil uma grande popularidade. Elas satisfazem igualmente o gosto europeu, e a nós pesamos termos de nos restringir, e dar apenas alguns espécimes, etc (WOLF apud SILVA, 1867, p. 230).

Por fim, Inocêncio lista vários trabalhos publicados por Gonçalves Dias na *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, ressaltando particularmente a importância do *Dicionário da língua tupi, chamada língua geral dos indígenas do Brasil* e do *Vocabulário da língua geral usada hoje em dia no Alto Amazonas*. Diferentemente desse atencioso artigo, no tomo I do seu *Dicionário*, o verbete dedicado a Gonçalves Dias é sumário, de um pouco mais de meia página, que apenas lista, sem qualquer elogio ou crítica, as suas obras.

A morte trágica do poeta ecoou não somente no Brasil, mas também em Portugal por um longo período. Dezoito anos após a sua morte, em março de 1882, por exemplo, J. R. de Oliveira Santos publicou no *Ocidente* o poema “À morte do poeta brasileiro A. Gonçalves Dias”.

Segundo Henrique Campos Ferreira Lima, durante o tempo que estudou em Coimbra, um amigo em comum apresentou alguns poemas de Gonçalves Dias, já de caráter indianista, a Feliciano de Castilho, que os elogiou e procurou publicá-los na *Revista Universal Lisbonense*, o que não chegou a se concretizar. Não sabemos quais foram esses poemas. O que podemos afirmar é que anos depois, em 1855, seu poema “Desengano” finalmente estampava as páginas dessa revista. Além dele, em 1844, “A lira” aparecia na *Ilustração Portuguesa*, “Noiva de Messina”, uma tradução da tragédia de Schiller, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, em 1864, e “A saudade” no *Instituto*, em 1891.

Henrique de Campos Ferreira Lima afirma que o poema “Inocência” teria sido composto para uma namorada dos tempos de Coimbra e publicado em 1843 no *Trovador: Coleção de Poesias Contemporâneas* (1845-1848).³⁴ No entanto, seguindo as informações encontradas no excelente trabalho *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*, um extenso catálogo de publicações periódicas portuguesas do século XIX, organizado por Gina Guedes Rafael e Manuela Santos, o primeiro número do *Trovador* saiu em 1845 e o último em 1848. Não sabemos ao certo quando o poema de Gonçalves Dias foi publicado. Isso porque, na edição do periódico que encontramos na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na qual todos os números estão reunidos, a disposição dos poemas segue a ordem alfabética dos autores. É possível, portanto, que o poema tenha sido composto em 1843, mas somente publicado após 1845. Dentre os poetas do grupo do *Trovador*, Gonçalves Dias manteve relações pessoais com João de Lemos, José Freire de Serpa Pimentel, Rodrigues Cordeiro, Augusto Lima e Evaristo Bastos (LIMA, 1842).

Na *Carteira do artista*, Sousa Bastos comenta apenas que Gonçalves Dias deixou “três valiosos volumes dos mais primorosos versos” (1898, p. 293). No *Tesouro poético da infância* (2003), de Antero de Quental, encontramos seu poema “Prece ao romper da Alva”. No *Parnaso português moderno* (1877), de Teófilo Braga, “Pedido”,

³⁴ Antônio Feliciano de Castilho ocupou um lugar central entre o grupo do *Trovador*, periódico que durante a década de quarenta, em Portugal, reforçou uma tendência classicizante, amorosa-sentimental, contemplativa, burocrática, pouco inventiva e convencional de produzir e abordar assuntos relativos à vida e à poesia. As diretrizes conservadoras difundidas pelo *Trovador* vigoraram até o surgimento da literatura (quase) revolucionária de Guerra Junqueiro. Em 1848, a *Revista Universal Lisbonense*, também sob a direção de Castilho, que se sempre mostrou pouca inventividade também sempre possuiu muito prestígio, apontava o *Trovador* como paradigma que deveria ser seguido pela juventude.

“Lira”, “O sono” e “Meu anjo escuta”. Para o seu *Cancioneiro alegre* (v.1, 1925) Camilo escolheu de Gonçalves Dias o poema “Que é um Ministro”, e dos versos “O melhor sangue... pela pátria acabar ! ...” puxou uma nota de rodapé na qual diz que “não se entende como Gonçalves Dias fizesse versos deste feitio!”. Ainda no *Cancioneiro alegre*, onde Camilo não economiza nas patadas, Gonçalves Dias recebe o que parece ser um elogio sincero: “Os quilates deste poeta brasileiro eram os da melhor moeda [...] Gonçalves Dias morreu coroado imperador da lira brasileira” (CASTELO BRANCO, v. 1, 1925, p. 273).

Ainda assim, levando em conta o espírito americano da poesia de Gonçalves Dias, Camilo não deixa de fazer graça com o possível futuro que teria o poeta se permanecesse vivo.

Se vivesse mais alguns anos entraria com os seus versos na região glacial do esquecimento, e, a menos que não quisesse fazer literatura dândi, poesia de macassar em anos de prosa, iria à Rua do Ouvidor oferecer aos falidos e aos roubados a sua ciência do código comercial (CASTELO BRANCO, v.1, 1925, p. 273-274).

Na sua publicação periódica *Noites de insônia: oferecidas a quem não pode dormir*, Camilo volta a tocar no nome de Gonçalves Dias, chamando-o de “o primaz dos escritores brasileiros, e chorado Gonçalves Dias” (1874, p. 50). Esse comentário faz parte de uma seção maior na qual lemos alguns epítetos atribuídos a poetas brasileiros e algumas considerações sobre a circulação de obras brasileiras em Portugal:

Longo tempo se queixaram os estudiosos do descuido dos livreiros portugueses em se fornecerem de livros brasileiros. Nomeavam-se de outiva os escritores distintos do império, e raro havia quem os tivesse nas suas livrarias. Nas bibliotecas publicas era escusado procurá-los. Em compensação, sobravam n’elas as edições raras de obras seculares que ninguém consulta.

O mercado dos livros brasileiro abriu-se, ha poucos meses, em Portugal. Devemo-lo á atividade inteligente do Snr. Ernesto Chardron. Foi ele quem primeiro divulgou um catalogo de variada literatura, em que realçam os nomes de mais voga n’aquele fluentíssimo país. Ai se nos deparam, entre os poetas, Gonçalves de Magalhães, o correto e sublime autor da *Confederação dos Tamoios*; o lírico e arrojado Álvares de Azevedo; o primaz dos escritores brasileiros, e chorado Gonçalves Dias; o esperançoso devaneador, falecido no viço da idade, Casimiro de Abreu; Junqueira Freire que primou nos segredos da melodia e já não é d’este mundo; e o severo e cadencioso poeta de *Colombo*, tão estimado dos nossos. Entre os romancistas o fecundíssimo Joaquim Manoel de Macedo, que disputa a supremacia a J. de Alencar, que tanta nomeada granjeou com o seu *Guarani*. Não lustram menos as novelas mimosíssimas de Luiz

Guimarães, e as arrobadas mesclas de prosa e verso de Machado de Assis. Em literatura didascalica sobressaem os valiosos escritos do professor, o Snr. Cônego Fernandes Pinheiro, nomeadamente o *Resumo de historia literária*, que muito se avantajá a uns esboços que em Portugal circulam nas escolas, e – o que é mais deplorável – nos estudos secundários. São notabilíssimos todos os livros do Snr. J. M. Pereira da Silva, já na ciência histórica, já na política, e ainda no romance, tão prosperamente estreado na *Aspazia*. Sobretudo, porém, os *Varões illustres do Brasil* e a *Historia da fundação do império brasileiro* são obras que denotam profundo estudo e muito engenho na boa disposição dos elementos e critica dos personagens históricos. Em varia ciência, em livros elementares, em lexicologia, e ainda sobre motivos de religião é copioso o catalogo da livraria Chardron. Esta variedade ergue a fertilidade de inteligências que ajuntam á riqueza congenial d’aquelle solo os tesouros do espírito. E muito importa e cumpre observar que os brasileiros modernamente nos não cedem no zelo de imitar a linguagem pura dos grandes escritores portugueses dos séculos de ouro. Não esqueçamos, todavia, que o impulsor d’este brilhante movimento literário no Rio de Janeiro, e por isso em todo o império, é o livreiro-editor Garnier, espírito empreendedor que tanto faz luzir os talentos que divulga, quanto lucra para si a honra de os fazer conhecidos e laureados. Quem calcular o dispêndio grande de empresas semelhantes n’aquelle país, depreenda o quanto cumpre que seja robusto e afoito o pulso que removeu as imensas dificuldades com que ha trinta anos lutavam os escritores do Novo-mundo para se fazerem conhecidos. Coube esta gloria e este triunfo ao Snr. Garnier.

Falta dizer que os preços dos livros oferecidos no catalogo das casas Chardron, no Porto e em Braga, são módicos, reduzidos, e inferiores ao preço corrente das obras portuguesas de igual tomo.

E, pois que estou agradavelmente recomendando livros de brasileiros, seria injustiça não graduar de passagem ao menos o mérito de uma obra que recentemente saia dos prelos portuenses. É o *Estudo sobre a colonização e emigração para o Brasil*. É seu autor o Snr. Augusto de Carvalho, que tão grave e prestadiamente abre carreira de escritor, em anos ainda muito na flor, e com o espírito já a frutificar as mais sensatas considerações sobre as questões controversas inculcadas no titulo da sua obra. Á substancia do livro alia-se o primor da forma, a propriedade do termo, a chaneza eloquente, e, a espaços, a elevação do estilo que não nubla a clareza da ideia. É o Snr. Augusto de Carvalho um brasileiro que nobilita as letras da sua pátria, e está granjeando um lugar entre os melhores escritores, e, desde já, o tem distinto entre os bons pensadores e cultores de ideias profícuas. Congratulo-me com os seus conterrâneos (CASTELO BRANCO, 1874, p. 50)³⁵.

O bom relacionamento de Gonçalves Dias com aqueles que faziam a crítica portuguesa oitocentista pode ser conferido em algumas obras que se pouco falam sobre seus livros ao menos nos deixam perceber que ele era sempre visto com muita satisfação por esse autores. Camilo, por exemplo, no seu *Dicionário universal de educação e ensino* escreveu com simpatia sobre uma das passagens do poeta por Portugal: “Em

³⁵ Esse comentário também foi reproduzido, sem assinatura, na revista *Artes e Letras*, 1874, série 3, n. 1, p. 16.

1854 tivemos o prazer de encontrar em Lisboa Gonçalves Dias de onde saiu, após algumas diligencias concernentes à sua missão, para a Alemanha em busca de subsídios para a história do Brasil” (apud LIMA, 1842, p. 50). No número treze, de dezesseis de dezembro de 1863, no jornal *O Monitor*, assim anunciava-se a sua passagem por Lisboa: “Acha-se entre nós um dos mais festejados poetas brasileiros, o Sr. Gonçalves Dias”.

Em vinte oito de julho de 1856, Rebelo da Silva e Alexandre Herculano propuseram o nome de Gonçalves Dias para correspondente estrangeiro da Classe de Letras da Academia Real das Ciências de Lisboa. Apesar de não se saber ao certo a data de quando sua candidatura foi aceita, é possível conferir que seu nome passou a constar em atas de reuniões posteriores, no espaço dedicado ao cargo para o qual seu nome fora proposto.

No ano seguinte, 1857, esteve mais uma vez em Portugal, onde visitou a Biblioteca Nacional de Lisboa, o arquivo da Torre do Tombo e a Biblioteca de Évora, onde providenciou cópias de documentos relativos ao Brasil. Segundo seu biógrafo:

Em Lisboa foi procurado e obsequiado por todos os literatos portugueses de certa nomeada – os Srs. conselheiros Mendes leal, A. F. de Castilho, Rebelo da Silva, Pinheiro Chagas, Teixeira de Vasconcelos, Camilo Castelo Branco, Biester, Bulhão Pato, Lopes de Mendonça, Gomes de Amorim, Xavier de Carvalho, Inocêncio da Silva, Alexandre Herculano, tendo com estes últimos estreitas relações (apud LIMA, 1942, p. 54).

Além desses amigos, Bulhão Pato, em seu livro *Sob os ciprestes: vida íntima de homens ilustres*, também destacou que A. X. Rodrigues Coelho, Alexandre Herculano, Rebelo da Silva, Bordalo, Rodrigues Cordeiro e Rodrigo Paganino eram companhias de Gonçalves Dias em jantares quando estava em Lisboa.

De tudo o que podemos ler sobre Gonçalves Dias no livrinho de Bulhão Pato, o mais interessante sem dúvida é a descrição que lhe faz:

Era feio, de uma fealdade original, com um não sei que de altivo e ingênuo na expressão dos olhos cristalinos. Adusta a cor da pele, os beijos grossos, as maçãs do rosto proeminentes, as ventas dilatadas, como para aspirar desafogadamente as brisas balsâmicas e sensuais das suas florestas seculares. Feio era, e pequeno na estatura, que é um grande senão no homem; mas as mulheres gostavam dele – à parte os seus versos, à parte o seu grande talento... Seria pelo brilho excepcional dos olhos, pelo ar arrebatado e meigo da sua fisionomia, tão irregular, mas tão viva, tão enérgica?... Seria.... Fosse pelo que

fosse, gostavam dele as mulheres, e era o bastante para que o poeta, com razão, se julgasse um homem feliz, em certo sentido da palavra, a despeito das pechas que houvesse de por-lhe a estética e a plástica de todos os estatutários deste mundo. Em beleza masculina os juízes práticos, e que decidem em tribunal de onde não há apelar, são as mulheres (PATO, 1877, p. 284).

Como era de se esperar, Bulhão Pato também associa a inspiração de Gonçalves Dias para escrever sua poesia às paisagens e às frutas brasileiras:

A vista das suas palmeiras, a voz do seu sabiá, aquele sol, aquelas flores, aquelas auras nativas, aqueles pomos onde prima o ananás, a manga, a fruta do conde, esse país, enfim, onde há pássaros vestidos com a púrpura dos cardeais, inflamaram o estro dos poetas, e a sua alma desatou-se em novos e admiráveis cantos! (PATO, 1877, p. 285).

Desse pequeno artigo, podemos, por fim, sublinhar alguns poetas brasileiros preferidos de Bulhão Pato. Dizia ele assim: “Deus conserve, para glória das letras, entre outros, os meus prediletos Antônio Creso, o adorável autor das ‘Miniaturas’, e Machado de Assis, o primoroso autor das falenas” (PATO, 1877, p. 289). Sobre a poesia de Gonçalves Dias, apenas reproduziu algumas referências tiradas do livro *Memórias de literatura contemporânea*, de Antônio Pedro Lopes de Mendonça.

Lopes de Mendonça (1826-1865) foi professor de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras, colaborou no periódico *A Revolução de Setembro* e fundou, juntamente com Vieira da Silva e Sousa Brandão, a revista *Eco dos Operários*. Teria morrido louco. Nas suas *Memórias de literatura contemporânea*, que inclui e amplia os textos anteriormente publicados nos seus *Ensaios de crítica e literatura*, lemos que “os *Primeiros cantos* do Sr. Antonio Gonçalves Dias revelaram ao Brasil e Portugal um talento poético superior” (MENDONÇA, 1855, p. 313).

Logo em seguida, como já anteriormente observamos acontecer, mais uma vez o texto de Herculano sobre Gonçalves Dias aparece mencionado com uma espécie de chancela que o poeta maranhense no início da carreira recebeu do crítico e historiador, capaz de reconhecer um talento e difundir-lo no mundo das letras, lançando-o para um outro patamar, mais alto e irreversível. Como era de se esperar de um crítico português oitocentista, o que mais chama atenção de Lopes de Mendonça na poesia de Gonçalves Dias não são os versos, a rima, a métrica ou qualquer outro aspecto formal. Como

sempre, quando se falava de poesia brasileira o que logo vinha à mente eram as plantas, os pássaros e o colorido das florestas americanas:

Via-se logo que estávamos na América e no Brasil. Era mais ruidoso o trinar dos pássaros, mais majestosa a densidade vegetal das florestas, mais soberba a corrente dos rios, mais embriagante o perfume das flores, mais vivas as cores com que o crepúsculo se despede da terra, em caprichosas e fantásticas combinações.

Eram harmoniosas cantadas na mesma língua que nós falamos, mas inspiradas e absorvidas no outro teatro. A cobra enrosca-se nos troncos das árvores, a onça, e o tigre uivam perturbando o silêncio do sertão: o cafeeiro derrama os seus aromas na tépida atmosfera, que os raios do sol iluminam: o ananás e a mangueira convidam os lábios sôfregos, para apagarem a sede, nos seus úmidos e suculentos frutos (MENDONÇA, 1855, p. 313).

Os elogios à natureza brasileira continuam. E quando pensamos que Lopes de Mendonça está prestes a abordar algo de mais significativo, questionando ao leitor quem não seria capaz de identificar nessa poesia a condição brasileira de Gonçalves Dias, ele mesmo se ocupa de novamente simplificar a discussão dizendo:

Quem não sentirá em todos os cantos do Sr. Antônio Gonçalves Dias que é um poeta brasileiro, que respira ansioso no ambiente voluptuoso e apaixonado, que as flores perfumam, que o sol deslumbra, que as brisas meigamente acalentam, na sua emanação suave e bonançosa (MENDONÇA, 1855, p. 315).

Parecia inevitável a expectativa da crítica portuguesa por uma poesia brasileira recheada de exotismo. As imagens e sugestões de flores e florestas americanas entorpeciam até mesmo Lopes de Mendonça, que segundo Antônio José Saraiva, foi um lúcido crítico literário capaz de problematizações sociológicas mais profundas do que qualquer outro crítico do Romantismo português, como Costa e Silva, Castilho, Andrade Ferreira, Ernesto Biester, Luciano Cordeiro e até mesmo se comparado a Pinheiro Chagas (1882, p. 815).

Os *Segundos cantos* e os *Últimos cantos* foram progressivamente elevando a sua reputação, e não é de certo temerário afirmar que é ele hoje o primeiro poeta do Brasil, e um dos mais notáveis talentos da geração, que se dedica às letras, em ambos os países.

Em raros poetas temos visto mais pronunciado e distinto o sentimento de natureza, da natureza indígena, americana. Só um poeta, e um poeta nascido e educado nas cenas dos trópicos, pode descrever assim o luar, que brilha tão vivo ao sul do equador, e namorar as estrelas, que mais vastas e luzentes se acendem no manto azulado do firmamento.

Na sua poesia – *A tempestade* – por exemplo, está em rápidos traços esboçada a perspectiva da tormenta, que se esconde nos confins do horizonte, que rebenta furiosa e rápida, para dentro numa hora desaparecer de todo, e deixar o céu límpido e sereno. É a tempestade do Brasil, da América, que se não assemelha às tempestades da Europa, que maravilha o estrangeiro, agitando em acesso terrível e momentâneo de cólera a face quase sempre meiga dessas regiões deliciosas (MENDONÇA, 1855, p. 315).

Amigo desde o tempo de faculdade, Lopes de Mendonça, além de elogiar o caráter de Gonçalves Dias, de comentar o reconhecimento que recebeu do imperador e o seu merecido cargo de secretário do império, lembra que ouvira do próprio poeta suas primeiras manifestações artísticas e que seus livros agora publicados justificam todo o reconhecimento que o Brasil e Portugal lhe devotam. Lopes de Mendonça se encantou pela poesia de Gonçalves Dias, principalmente, por conta das descrições que nela encontrou da natureza americana. Além disso, é provável que a poesia do maranhense o agradasse, pois era a do tipo romântica, de pendor nacional e não ultrarromântica, supraindividualista. A poesia produzida pelo grupo do *Trovador*, por exemplo, lhe desagradava, pois seu principal defeito seria estar encerrada:

N'uma escala muito limitada de sentimentos individuais [...] Quanto mais poderosa seria a influência do *Trovador*, se por ventura se estreitasse mais a vida social — e não derramasse os seus cantos na vida íntima — no ciclo das ilusões juvenis, empanado apenas por um ceticismo de despeito! (MENDONÇA, 1849, p. 175; 179).

Depoimentos sobre a morte de Gonçalves Dias refletem tanto a admiração que a crítica portuguesa tinha pela sua obra quanto o seu bom relacionamento com quem a fazia. Ramalho Ortigão³⁶, assim escreveu:

Foi com lágrimas na voz e com maior tristeza no semblante que Ferdinand Denis se referiu aos últimos dias que Gonçalves Dias, o chorado poeta brasileiro, viveu em Paris, profundamente minado pela enfermidade que depois lhe deu por túmulo o oceano. O melancólico mancebo esparecia a sua magoa fumando constantemente e falando da morte que tinha nos pulmões, com uma glacial indiferença que compungia profundamente quantos o conheciam e amavam (apud LIMA, 1942, p. 58)

³⁶ Gonçalves Dias travou relações com importantes personagens do cenário romântico português. Dentre os que aqui citamos, Rodrigo Paganino e Ramalho Ortigão ocupariam lugar de destaque no importante e duradouro periódico *A grinalda* (1855-1869) e, sob certos aspectos, como diz Antônio Saraiva, precursora da “Questão Coimbra” (1982, p. 822).

José Maria Latino Coelho (1825-1891), secretário geral interino da Academia Real de Ciências, de Lisboa, na sessão solene de trinta de abril de 1865 leu as seguintes palavras:

Ligado por laços mais estreitos a Academia de Portugal, era o Sr. Antônio Gonçalves Dias, que entre nós fora educado e que pelo idioma, em que deixou escritas as suas obras, honra igualmente a moderna literatura portuguesa, e o império do Brasil, em que nasceu. Coroado com o laurel de uma justa admiração por nós e pelos seus compatriotas, as lastimosas circunstancias da sua morte, ainda acrescentam, se é possível, a dor da sua perda em anos ainda florescentes, que prometiam novas colheitas literárias a tão fecundo e primoroso entendimento (apud LIMA, 1942, p. 60).

Gomes de Abreu, contemporâneo na Universidade de Coimbra, membro categorizado do partido miguelista, escreveu no jornal *A Nação*:

Quando estava preparando esta carta para expedir no correios de hoje, recebi a Nação de 30 do corrente, e na correspondência do Brasil encontro a notícia de ter falecido nos baixios dos Atins, o meu amigo... o amigo de alguns de nós, Antônio Gonçalves Dias [...] e assim terminou uma gloriosa carreira o primeiro poeta lírico do Brasil [...]
Gonçalves Dias era quase nosso pela pátria pois era filho do belo império do Brasil, irmão mais novo de Portugal. Era também quase nosso pela poesia, pois se no Maranhão nasceu como cristão brasileiro, nasceu em Coimbra como poeta cristão [...] (apud LIMA, 19942, p. 60).

Dr. Luís de Almeida e Albuquerque, também colega de faculdade em Coimbra, e posteriormente fundador e diretor do *Jornal do Comércio*, igualmente lamentou a morte do poeta:

Conhecemos o Sr. Gonçalves Dias na universidade, com ele convivemos como amigo, ouvimo-lo balbuciar os seus primeiro versos, que desde logo revelaram uma alta inteligência. Modesto e estudioso, amigo sincero e leal como todos os seus contemporâneos que nesse tempo frequentavam a universidade, o Sr. Gonçalves Dias pressentia que o seu destino iria além do que costumam prometer os estudos da jurisprudência. Se o Brasil se ufana de haver produzido tão notável poeta, Portugal reclama para si uma parte da glória que do seu nome irradia, porque foi em Portugal que Gonçalves Dias desenvolveu a sua elevada inteligência e recebeu os sólidos fundamentos da sua variadíssima instrução [...] (apud LIMA, 1942, p. 61)

Sem dúvida, o bom relacionamento que Gonçalves Dias construiu com importantes personagens do cenário literário português ajudou na divulgação e apreciação de sua obra. O seu círculo de amizade inclui figuras que naquele momento ocupavam lugar de destaque, tais como, Alexandre Herculano, Rebello da Silva, Bordalo, Rodrigues Cordeiro, Rodrigo Paganino, Ramalho Ortigão, o francês Ferdinand Denis e outros.

Por fim, Raymond Sayers, consciente de que muito do sucesso que um escritor brasileiro poderia fazer em Portugal dependeria de suas relações pessoais, compara a fama de Gonçalves Dias à de Castro Alves em terras lusitanas:

Um poeta maior, cuja reputação em Portugal sem dúvida se deve aos seus contatos pessoais naquele país foi Gonçalves Dias, que estudou em Coimbra e era membro do grupo de *Trovadores*. Por outro lado, seu grande rival, Castro Alves, foi pouco conhecido em Portugal até mesmo depois da edição portuguesa de *Os escravos*, publicada em 1884, e só foi incluído no Dicionário de Inocência quando o Volume XX apareceu em 1911 (SAYERS, 1983, p. 124).

4.3. Sobre a recepção de José de Alencar e o olhar de Pinheiro Chagas

Segundo Marcelo Peloggio, o pouco que se escreveu em Portugal sobre José de Alencar está, quase sempre, relacionado à crítica feita por Pinheiro Chagas sobre sua obra de teor indianista e sua maneira de escrever português (PELOGGIO, 2006). Disso não discordamos. O que talvez não nos faça convergir completamente com as ideias defendidas por Peloggio é sua opinião de que o julgamento de Pinheiro Chagas sobre Alencar fosse superficial.

Em 1866, no número vinte e cinco do *Anuário do Arquivo Pitoresco*, vem a público o que provavelmente seria a primeira menção feita por Pinheiro Chagas à recém-lançada primeira edição de *Iracema*, publicada por Francois Lallemand. Com esse romance, o crítico considerava que Alencar descortinava o primeiro vislumbre para o real surgimento da autonomia literária brasileira:

Iracema é uma lenda do Ceará, dos tempos da descoberta, e revela uma tendência louvável para dar autonomia à literatura brasileira. O senhor José de Alencar procurou a inspiração do seu poemazinho em prosa nas tradições da sua terra natal, na voz das duas florestas, no esplendor das suas paisagens, e foi bastante feliz para que possamos agourar um grande sucesso ao trabalho mais desenvolvido que nos promete sobre assuntos idênticos.

Num estudo que fizemos sobre a literatura da América Espanhola, e que vai ser publicado nas páginas do *Arquivo Pitoresco*, lastimamos que o Brasil, tranquilo e próspero, não possuísse uma literatura tão original como a que possuem essas repúblicas semisselvagens, que se debatem constantemente nas garras da anarquia. O senhor J. de Alencar vem, felizmente, desmentir-nos. Por isso, aplaudimos a tentativa neste gênero, que lemos e admiramos, ainda que desejassemos mais correção na linguagem, e talvez alguns decotes na esplendida ramaria do seu opulentíssimo estilo (CHAGAS, 1866c, p. 198).

Nesse primeiro comentário já percebemos uma crítica, ainda que sutil, ao que Pinheiro Chagas considerava ser um defeito de estilo na obra de Alencar. Ele retomará o problema da suposta falta de esmero no texto de *Iracema* num artigo posterior.

Bem sei que a pompa é necessária nestes quadros, que tem de copiar uma natureza gongórica (permitam-me a expressão) nesses dramas em que os atores falam a linguagem colorida e imaginosa dos povos selvagens, e especialmente dos povos selvagens da América; mas o bom senso do Sr. Alencar melhor lhe indicará, do que eu poderia fazer, o modo como há de arrancar das plantas

parasitas, sem que se lhe enfeze o tronco, nem lhe agorente a seiva da sua formosa árvore (CHAGAS, 1866c, p. 198).

Antes de prosseguirmos, um destaque e uma ressalva. O destaque: mesmo que em poucas linhas, Pinheiro Chagas mostrou ter captado o que há de mais importante e frágil na obra de Alencar: o apelo à cor local como instrumento de nacionalização literária e sua forma descuidada. A ressalva: tal artigo mencionado, “A literatura na América espanhola”, de fato foi publicado no *Arquivo Pitoresco*. Contudo, apesar de afirmar que o artigo “vai ser publicado”, ele consta no número quarenta e dois de 1865 do *Arquivo Pitoresco*. Ou seja, segundo as datas, um ano antes da publicação do artigo cujo trecho acabamos de transcrever, publicado em 1866.

Em 1867, Pinheiro Chagas, no seu livro *Novos ensaios críticos* retoma o problema da fundação da literatura brasileira, já abordado por ele em 1866 no *Arquivo Pitoresco* e, em 1865, no artigo “Literatura na América espanhola”. Se até a publicação dos *Novos ensaios críticos* ele permanecia descrente da existência de uma literatura nacional no Brasil, com o aparecimento em cena de *Iracema* a situação muda, pois Alencar estaria destinado a “lançar no Brasil as bases de uma literatura verdadeiramente nacional” (CHAGAS, 1867, p. 223).

Apesar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colônia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura. Literatura nacional é aquela em que se reflete o caráter de um povo, que dá vida as suas tradições e crenças: é a harpa fremente em cujas cordas geme, como um sopro, a alma de uma nação, como todas as dores e júbilos que através dos séculos foram retemperando (CHAGAS, 1867, p. 212).

Marcelo Peloggio nos alerta para um descuido de Pinheiro Chagas, que ignorava que antes de *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857) e *As minas de prata* (1865-66) já recebiam a designação de “romance nacional” (PELOGGIO, 2006). Notemos, entre outras coisas, que Pinheiro Chagas somente se satisfaz quando enxergou em Alencar e na sua *Iracema* o mesmo projeto literário que encontrava em Cooper.

Felizmente o Sr. José de Alencar livrou a sua pátria desse labéu. *Iracema* é uma tentativa, uma lenda apenas de 156 páginas, mas em que se revela o estilista primoroso, o pintor entusiasta das paisagens natais, e o cronista dos antigos povos brasileiros. Pela primeira vez aparecem os índios, falando a sua linguagem colorida, pela primeira vez se imprime o cunho nacional num livro brasileiro, pela primeira vez são descritos os selvagens com aqueles toques

delicados, que dão um realce tão vivo aos tipos do romancista da América do Norte. Iracema, a virgem tabajara, a virgem dos lábios de mel, é a cândida e meiga irmã da flor dos bosques, e da estrela da manhã, e de orvalho de junho, essas formosas criações do grande escritor dos Estados Unidos [Fennimore Coper]. A musa nacional solta-se enfim dos laços europeus, e vem sentar-se melancolicamente e pensativa, a sombra das bananeiras, vendo o Sol pagar o seu facho ardente na perfumada orla das florestas americanas (CHAGAS, 1867, p. 219).

Pinheiro Chagas lança mão novamente do seu argumento, apresentado na “Literatura na América espanhola”, de que uma nação ao passar por agitações sociais, civis e culturais, tende mais solidamente a construir sua literatura nacional, pois nessas turbulências históricas encontram suas essencialidades e as marcas triunfantes que caracterizam seu povo, sua história, e, por consequência, a matéria prima e fundamental para uma literatura de fundação.

O Brasil como nação moderna, como filha da Europa, não tem ainda uma existência bastante caracterizada, para que os seus incidentes, refletindo-se no espelho da literatura, possa deixar nele imagens bastante coloridas e enérgicas. Não tem tido que atravessar, como as repúblicas espanholas, o período laborioso de uma gestação difícilíssima, nem tem tomado, como os Estados Unidos, uma tal iniciativa no movimento civilizador do mundo, que possa na sua literatura deixar profundo sulco as grandes questões em que se debate a humanidade. Efetivamente os povos, que se estorcem nas convulsões imensas que precedem a sua formação definitiva, inflamam a sua literatura com todo o fogo do combate; o ardor, a veemência, o entusiasmo respiram na sua poesia, e as rapsódias febris, que sentem todas comoções da luta, soltam ao vento do futuro as páginas dispersas de uma época sublime, que um Homero depois coordenara talvez, e de que se formara a *Ilíada* gigante desses povos que há cinquenta anos cercam a Tyra dos velhos erros do passado, sem terem conseguido ainda conquistar a liberdade, essa formosa Helena que jaz dentro de muros sitiados (CHAGAS, 1867, p. 212).

Os países americanos, alvo de sua análise, devem, de uma forma ou de outra, se libertar de qualquer vestígio da cultura do colonizador europeu. Impregnados por antigas formulações culturais, estéticas ou mesmo existenciais, os povos americanos, ainda que independentes, não terão sua própria cultura. Pensando assim é que ele defende os momentos de agitação e reformulação social e cultural como fundamentais para que os povos se reencontrem consigo mesmos e descubram as suas forças naturais, capazes de diferenciá-los dos povos europeus. O parâmetro de literatura verdadeiramente americana para Pinheiro Chagas era Fenimore Cooper. Teria sido ele o

poeta americano quem até então melhor conseguiu através do relato das imagens do novo mundo e das histórias e tradições dos povos antepassados de sua terra reconstruir ou redescobrir a alma americana.

As nações americanas, se quiserem verdadeiramente fazer ato de independência, e entrar no mundo com os foros de países que tem nobreza sua, devem como Nathaniel Bempo, esquecer-se um pouco da metrópole européia, impregnar-se nos aromas do seu solo, proclamar-se filhas adotivas, mas filhas e amantes das florestas do Novo Mundo, e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria, por onde vagueavam em pleno gozo da liberdade selvagem. Na poesia esplendida desses povos primitivos está a inspiração verdadeira, que deve dar originalidade a seiva da literatura americana. Foi isso o que Fenimore Cooper compreendeu, foi isso o que os seus romances tão apreciados por uma geração, que procura em todas as flores da poesia o aroma nativo dos jardins em que brotam, no colorido das suas folhas com que dourou o Sol da sua pátria, por uma geração, que despreza as estioladas plantas da estufa, nascidas numa atmosfera falsa, desabrochada ao sopro fictício de uma brisa artificialmente cálida (CHAGAS, 1867, p. 215).

Maria Helena Rouanet considera que além das conquistas políticas, aos olhos e no imaginário dos europeus, os Estados Unidos estariam numa condição civilizatória, cultural e política mais avançada do que o Brasil e os demais latino-americanos:

E o Novo Mundo passa, portanto, a definir-se através de duas realidades distintas: de um lado, a parte setentrional do continente, i.e., a *América* – como ainda hoje o europeu comum costuma referir-se aos Estados Unidos –; de outro, a parte meridional, a América do Sul ou América Latina. A primeira vez vai despertar interesse pelo que ela é pelo que conseguiu fazer de si mesma em tão pouco tempo – verdadeira *self-made nation* –, ao passo que a segunda continua a atiçar a curiosidade, a agir sobre as “imaginações”, graças à sua atmosfera de mistério e à sua “paisagem exótica e tropical” (ROUANET, 1991, p. 78).

Pinheiro Chagas não exigia simplesmente que o poeta falasse apaixonadamente sobre a natureza americana, seus povos e tradições. Era preciso, mais do que tudo, que se sentisse parte dela. Seguindo o seu raciocínio, a relação entre o poeta brasileiro, a cor local e a história de seu país ainda encontrava-se num primeiro estágio contemplativo, no qual as cores e as tradições americanas se afirmavam apenas enquanto diferenciadores da Europa. Mais do que isso, era preciso que alcançassem um segundo estágio de imersão existencial, no qual não apenas utilizassem literariamente tais realidades e paisagens, mas delas se admitissem como fazendo parte. Os poetas

brasileiros não apenas somente descrever os rios americanos, mas neles mergulhar afoitamente, sem pudor e sem a saudade da Europa.

É isso que deve dar ao Brasil a literatura que lhe falta, foi isso finalmente o que o Sr. José de Alencar compreendeu e tentou na formosa lenda cearense, que abre um novo horizonte aos poetas e romancistas de Santa Cruz.

Desde o *Caramuru* de Santa Rita Durão, os poetas brasileiros têm entrevisto a mina riquíssima, de onde podem arrancar diamantes literários, tão fugazes como as pedras preciosas que resplandecem por entre as areias do Tejuco, mas até agora nenhum se impregnou o bastante dessa inspiração selvática, nenhum teve animo para se banhar completamente nesse formoso lago de uma poesia estranha . Às regras e hábitos europeus. Gonçalves Dias e Magalhães sulcaram-no, mas como o cisne alvejante, que só procura semear de pérolas a cândida plumagem, e que receia enlodar na vasa do fundo o colo nítido e corretamente airoso, a asa branca e lisa, a cabeça graciosa e fina (CHAGAS, 1867, p. 216).

A esse primeiro estágio de contemplação, chegaram Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Mas o escritor que teria dado o primeiro passo rumo à apreensão do espírito brasileiro, segundo Pinheiro Chagas, foi José de Alencar.

Ora o que sucedeu na Europa com a poesia popular, aconteceu no Brasil com a literatura indiana. A *Conjuração dos Tamoios* (sic) do poeta Magalhães, os poemetos nacionais de Gonçalves Dias assemelhavam-se um pouco às tragédias shakeaspearianas de Ducis. Dizem-me que os *Timbiras* de Gonçalves Dias mostram já uma tendência maior para se impregnarem na cor local, e para refletirem, na sua nudez sublime, as grandes imagens dos povos primitivos da América. Não conhecendo esse poema, não posso formar juízo sobre ele, mas outros poemetos indianos, publicados no volume de versos do grande poeta brasileiro, autorizam-me a supor que a morte ceifou Gonçalves Dias antes dele ter inaugurado verdadeiramente a literatura nacional do Brasil, e que *Iracema*, do Sr. José de Alencar pertence a honra de ter dado o primeiro passo afoito na selva intrincada e magnificamente das velhas tradições (CHAGAS, 1867, p. 218).

Em 1826, Garrett, no *Bosquejo*, entranhado da ideia de cor local, acusava Gonzaga de não ter feito a sua Marília

[...] sentar-se á sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a purpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, — ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro [...] (GARRETT, 1998, p. 58)

Quase quarenta anos depois, Pinheiro Chagas constatava que José de Alencar mudara o rumo e a paisagem da literatura brasileira, talvez atendendo a uma demanda inaugurada atrás por Garrett e Denis:

A musa nacional solta-se enfim dos laços europeus, e vem sentar-se melancólica e pensativa, à sombra das bananeiras, vendo o sol apagar o seu facho ardente na perfumada orla das florestas americanas (CHAGAS, 1867, p. 219).

Pinheiro Chagas teria sido um dos principais responsáveis pela ideia de que a obra de Alencar não passaria de um decalque capenga de autores consagrados, como Walter Scott, Fenimore Copper e Alexandre Herculano. No entanto, durante a visita que Alencar fez em 1876 a Lisboa por motivos de saúde, o mesmo Pinheiro Chagas, no *Diário da Manhã*, simplesmente por cortesia ou talvez por ter revisto seus conceitos, escreve:

O Sr. Alencar é talvez o romancista que tem sabido imprimir melhor às suas obras o cunho americano.

Os selvagens que figuram muitas vezes nos seus romances vivem, falam a sua linguagem colorida e pitoresca, desenham bem a sua pensativa figura no fundo maravilhoso, na decoração esplêndida da portentosa natureza brasileira. Não são cópias dos selvagens de Cooper, ainda que têm com eles o natural parentesco dos filhos das selvas, ainda não modificados pelo contato da civilização, mas sente-se que vivem debaixo dum sol de fogo, que lhes incide a fantasia e lhes inspira uma linguagem que reflete nas suas imagens, como o colibri nas asas variegadas, as múltiplas cores do prisma.

[...]

Debaixo da sua pena as florestas virgens têm vida, voz e cor, enlaçam-se os cipós nas árvores gigantes, resplendem as bromélias escarlates, expande a bananeira as suas largas folhas e as aves brasileiras, diamantes alados, voejam na ramaria despertando os ecos com a sua voz melodiosa. A *Iracema* é uma miniatura verdadeiramente adorável, mas o *Guarani* é um quadro que bastaria por si só para imortalizar o autor (apud PELOGGIO, 2006, p. 4).

Os artigos de Pinheiro Chagas revelam uma discreta, mas interessante evolução, no que diz respeito ao que supõe ser necessário para que se crie e estabeleça uma literatura “autenticamente” brasileira. Na sua proposta mais imediata, os autores brasileiros, a fim de constituírem essa literatura brasileira, diferente da portuguesa, deveriam incorporar a paisagem local, os mitos e lendas indígenas às suas obras. Posteriormente, num palpite aparentemente mais amadurecido, diz que essa incorporação por si só não seria suficiente; os romancistas e poetas brasileiros deveriam

ultrapassar esse primeiro estado contemplativo, no qual ainda se portariam como estrangeiros diante de sua própria terra. Seria necessário que antes de tudo se sentissem brasileiros, americanos, pois só assim se admitiriam fazendo parte daquilo sobre o qual estivessem falando.

O texto de Pinheiro Chagas sobre Alencar foi publicado vinte anos após o “Futuro literário de Portugal e do Brasil”. Se por um lado ambos compartilham da mesma perspectiva literária, a de que a literatura deve ser reflexo de um povo, por outro, diferentemente de Herculano, Pinheiro Chagas ressalta que a existência de uma nação brasileira era por demais incipiente para afirmar uma literatura própria. Abel Barros Baptista, lançando mão do conceito de espectador privilegiado, sintetiza e analisa bem a diferença entre a posição dos dois críticos:

Herculano saudava a nova literatura que se anunciava com Gonçalves Dias; Chagas pretende-se apenas espectador do trabalho feito e declara-lhe a inexistência. E aí nota a segunda e decisiva diferença: tentando colocar-se no exterior de qualquer perspectiva nacionalista³⁷, como se a existência ou inexistência da literatura brasileira fosse para ele um mero e curioso problema de literatura comparada, Pinheiro Chagas desdobra-se em comparações com as “repúblicas espanholas” e os Estados Unidos³⁸, mas não estabelece qualquer confronto com a literatura portuguesa, cuidadosamente afastada, vale dizer, esguardada (BAPTISTA, 2005, p. 29).

Mas Pinheiro Chagas não se contém. Ele sai desse lugar de espectador e passa a ditar os seus juízos sobre como os escritores brasileiros usam a sua língua:

Estas dissidências não podem indicar senão um erro da nossa parte, ou da parte dos nossos irmãos ultramarinos. As línguas transformam-se corrompendo-se, e a corrupção, enquanto não é fonte de renovamento, é vício e vício fatal. Ora, neste caso, ou nós estamos corrompendo o idioma, ou os escritores brasileiros o corrompem. Mas nós cingimo-nos às velhas regras, nós sem nos desviarmos da linha reta, enquanto os brasileiros se comprazem em seguir umas veredas escabrosas, por onde caminha aos tombos a língua de Camões (CHAGAS, 1867, p. 223).

Não bastava não conseguir permanecer no lugar de um espectador privilegiado, em 1866, somente um ano após o lançamento de *Iracema*, Pinheiro Chagas publica um romance indianistamente intitulado *A virgem Guaraciaba*, subtítulo *Crônicas brasileiras*.

³⁷ Daí a ideia de espectador privilegiado.

³⁸ O crítico refere-se ao texto por nós já tratado: *A literatura na América Espanhola*

Nas “Notas Preliminares” do seu romance, lemos:

Procurei prestar justiça ao merecimento desses homens que tanto ódio inspiraram, desejando ao mesmo tempo fazer com que o leitor não perdesse de vista a índole da sociedade, e a frieza com que removia os mais ligeiros obstáculos, que tentassem opor-se lhe (CHAGAS, 1866d, p. 13).

Por mais que disfarce sua intenção com pretextos historicistas, o título *A virgem Guaraciaba* – que significa a virgem do cabelo de Sol – evidencia um propósito declarado de se contrapor ou mesmo de se sobrepor à *Iracema*; além de ao mesmo tempo parecer querer ensinar aos brasileiros como fazer um romance indianista e realmente “brasileiro”. Se num primeiro momento Pinheiro Chagas sugere que nas páginas das obras escritas por brasileiros deveríamos encontrar uma soma de cor local e de um sentimento de pertencimento ao Brasil, no segundo momento ele parece esquecer suas próprias palavras quando comete a temeridade de tentar ensinar ao brasileiro como escrever um romance “brasileiro”.

Ora, se sua crítica reside justamente no fato de que os brasileiros olhavam para seu país como estrangeiros e que, por conseguinte, seus poemas não refletiam um real sentimento de pertencimento ao Brasil, como seria possível que o próprio Pinheiro Chagas fosse capaz de escrever um romance indianista e brasileiro? Por mais adequado e bem acabado que fosse o seu livro, lhe faltaria algo que ele próprio aponta como fundamental para a fundação de uma literatura brasileira, o sentimento de nacionalidade e de pertencimento ao Brasil.

Partindo do princípio alegado anteriormente pelo próprio Pinheiro Chagas de que os brasileiros somente escreveriam romances verdadeiramente nacionais quando se desligassem espiritualmente da Europa, excluiremos a possibilidade improvável de ele ser capaz de se sentir brasileiro e depositar nas páginas do seu romance o que supostamente faltava aos poemas de Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Gonçalves de Magalhães. Se lembrarmos da ideia proposta por Garrett de apropriação do rito, isto é, um “modo de ser”, podemos dizer que Garrett, com seu *Komurahy* e *Helena*, assim como também Pinheiro Chagas com a sua *Virgem da Guaraciaba*, nada mais fizeram do que pôr o cenário exótico e indígena americano em primeiro plano, mas sem transmitir uma condição brasileira de ser e sentir as coisas. Garrett e Pinheiro Chagas, talvez por

limitação ou impossibilidade fundamental, simplesmente vestiram de americano um rito absolutamente português.

Portanto, não é preciso muito esforço para deduzirmos que o romance de Pinheiro Chagas apresentado como modelo aos brasileiros, na melhor das hipóteses, estaria no mesmo estado contemplativo por ele criticado e apontado em outras obras escritas por autores brasileiros.

Encontramos respaldo para nossa opinião nas palavras de Aparecida Ribeiro:

Sem conseguir olhar o Brasil que não seja de maneira exótica, o narrador a todo o momento ironiza os hábitos de antropofagia dos índios ou aponta o que representam de terrível. Para Pinheiro Chagas, o romance brasileiro reduz-se aos clichês da paisagem exuberante, à linguagem analógica e poética dos índios, enfim, ao cenário onde se passou uma história de portugueses e onde se devia falar e escrever da mesma forma que em Portugal. Alencar serviu-lhe de mestre para as falas dos índios e para algumas cenas, mas, apesar dos ingredientes, a “receita” não resultou: *A virgem Guaraciaba* passou despercebida como romance e como texto crítico (RIBEIRO, 1997, p. 384).

Além disso, a outra impossibilidade fundamental que o impedia de fazer um romance brasileiro se dava porque na sua estória o centro gravitacional não era qualquer personagem ou pensamento que fundamentasse ou refletisse o Brasil, mas, sim, os jesuítas, que ao longo da trama funcionam como medida dos valores e tudo decidem.

Mas Pinheiro Chagas não foi o único e nem o primeiro a ter essa atitude pedagógica. Ele parecia seguir um modelo caseiro. Não foi sua a primeira tentativa de intervenção portuguesa com o objetivo de antecipar o modelo de representação do romance brasileiro. José da Silva Mendes Leal, em 1863, publicou em forma de livro, após um ano saindo em folhetim, o romance *Calabar, histórias brasileiras do século XVII*. Tal como Pinheiro Chagas, a sua desinformação e prepotência assustam. Sem saber que antes do seu romance vir à luz Alencar já havia publicado quatro livros, entre os quais *O Guarani* (1857), considerado romance histórico e que problematiza o indianismo como possível matriz do projeto de autonomia da literária brasileira, ele generosamente se propõe a liderar um movimento para a fundação do novo romance brasileiro:

É a cor local que o poeta deve antes de tudo procurar; é nela que deve inspirar-se; é aí que o pintor deve compor as tintas da palheta, para que se mantenham as leis dessa harmonia entre os homens e as coisas [...].

Quando Gutenberg deu a imprensa ao mundo, o mundo não lhe perguntou onde ficava a sua pátria [...] o poeta é da humanidade; e sobretudo quando dois povos falam o mesmo idioma, não há distinções senão as que dá o préstimo ou valor da obra (LEAL, 1863, p. 9; 10).

Não há registros se a crítica foi direcionada a Alencar. Até porque, ele próprio, anos mais tarde, teria se lamentado pelo desconhecimento da sua obra em Portugal. Aparecida Ribeiro supõe que Pinheiro Chagas teria se fascinado por *Iracema*. E que por isso, com sua *Virgem da Guaraciaba*, assim como Mendes Leal com os seus *Bandeirantes* e *Calabar*, tentou fazer um romance “brasileiro”, mas escrito no português clássico e “correto”. Alencar tomou nota dessa tentativa e comentou que apesar de ambos terem seguido à risca as instruções europeias para a confecção de um romance brasileiro, mencionando florestas exuberantes e as cores mais vivas da paisagem americana, não foram capazes, por uma impossibilidade fundamental, de transcreverem ou criarem um modo brasileiro de falar e escrever português.

Talvez tenha sido esse o primeiro momento no qual se passou a admitir uma condição de brasilidade. Seria necessário ser brasileiro, ou se sentir como tal, para se falar como um brasileiro. Segundo Alencar, faltava ao romance de Pinheiro Chagas “não só os costumes, como esses idiotismos indígenas que o Sr. Pinheiro Chagas chama de incorreções, negando-lhes assim o direito de criar uma individualidade nossa” (ALENCAR, 1995, p. 125).

A linguagem indianista não incomodava a Pinheiro Chagas, ao menos enquanto ela permanecesse como um objeto de admiração exótica, tal como um fundo decorativo, um fruto brasileiro, uma lenda indígena ou mesmo um artifício para nomear objetos tipicamente tropicais. O crítico português se abria ao tupinismo enquanto ele fosse matéria de romance e necessário para a designação de novos objetos americanos incorporados à literatura. A situação muda e a testa de Pinheiro Chagas começava a franzir a partir do momento em quem essa nova forma de utilizar o português deixa de ser um objeto e passa a ser um meio de comunicação, estruturando a forma e a concepção do romance. Sua postura passou ser de censura quando os termos exóticos vindos do Brasil deixaram de ser apenas matéria para assumirem uma condição diferenciada de escrita, o que reverberava em novas modificações morfosintáticas do português literário. O trecho a seguir é longo, mas merece ser integralmente transcrito,

pois reflete como Pinheiro Chagas mostra-se despeitado diante da insubordinação linguística de José de Alencar.

Vi, não sei já em que jornal do Rio de Janeiro, notada como defeito a profusão de termos indígenas espalhados nas formosas páginas d'*Iracema*. É possível que o autor não pudesse eximir-se ao desejo de fazer aparato de erudição em matéria tão nova, e esse aparato, se tornasse ininteligível o volume ou inçasse de termos desagradáveis o brilhante matiz da prosa do Sr. José de Alencar, podia realmente considerar-se como defeito, mas o entretecer nos períodos da lenda algumas palavras sonoras e doces, que ainda mesmo que não sejam compreendidas pelo leitor, em nada prejudicam o interesse do livro por serem designação de plantas americanas ou de objetos do uso dos indígenas, não creio que possa macular por forma alguma o formosíssimo quadro do pintor brasileiro. São uns acessórios colocados ao fundo da paisagem, que em nada diminuem a admiração que o quadro nos inspira, porque representam objetos para nós desconhecidos. A pequenez do livro, e o fato de ter a forma legendária que requer a concisão, e a impossibilita as explicações entremeadas no texto, fizeram só com que fosse mais sensível o emprego dessas palavras da língua indígena que, num romance, onde as descrições, tomando proporções mais largas, e descendo a mais ligeiras minuciosidades, explicam o termo para nós ignoto, passaria completamente despercebido.

Não; esse não é o defeito que me parece dever notar-se na *Iracema*; o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção da linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar-se o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiseram tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato.

Se os escritores brasileiros desejam realmente fazer uma língua nova, corrompendo a antiga, como as línguas modernas da Europa se formaram da corrupção do latim, devemos adverti-los de que isso não prova senão o desprezo das regras mais elementares da filologia. A transformação das línguas é um fenômeno, que se opera sem que a vontade humana possa nela intervir por forma alguma; como qualquer outro fenômeno físico, está sujeito a leis fixas e imutáveis [...]

Ainda que o Sr. José de Alencar não seja dos mais audazes revoltosos, ainda que seu estilo verdadeiramente mágico resgate plenamente as incorreções de linguagem que lhe podemos imputar, desejaríamos que nem sequer essa leve mácula existisse num livro primoroso, num livro, que está destinado, com a *Iracema*, a lançar no Brasil as bases de uma literatura verdadeiramente nacional (CHAGAS, 1867, p. 220).

Faltou a Pinheiro Chagas entender que uma língua não se reformula arbitrariamente ou por simples vontade dos poetas. A língua não se cristaliza no tempo, mantendo atemporalmente suas regras e estilo. Sua existência está necessariamente condicionada pelo seu uso. Se facilmente notamos a elasticidade de um idioma através

dos tempos, também devemos ter em mente que uma condição particular, uma nação, cultura e sentimento de pertencimento a um lugar, se expressam no uso do seu idioma. Em outras palavras, o que Pinheiro Chagas considerava incorreção, era, na verdade, uma nacionalização da língua, uma apropriação histórica, cultural, social e existencial.

Em vinte e dois de setembro de 1876, a folha *Democracia*, de Lisboa, aproveitou a presença de Alencar em solo lusitano para reconhecer seu talento: “A América não lhe poderá negar o título de benemérito que ele granjeou com a pena e com a palavra, e nós, que nos honramos hoje com a sua visita, saudamos com júbilo este ilustre cidadão” (apud PELOGGIO, 2006, p. 4). Pinheiro Chagas também não deixou de incluir o seu nome no suplemento do seu *Dicionário popular* (1884), publicado entre 1876 e 1879. Da mesma forma, no apagar das luzes do século XIX, Bruno Sampaio lhe fez referência na *Enciclopédia portuguesa ilustrada*.

Vejamos o que disse Inocêncio, no *Arquivo Pitoresco*, sobre José de Alencar:

Talento ilustre, hoje na sazão da virilidade, justamente reputado por seus patrícios como um dos ornamentos mais distintos da atual literatura no Brasil, por ele já abrilhantada com muitas e variadas publicações de mérito inquestionável; mas que por desgraça consequência de um fado mal, que do coração lastimamos, e a que por mais de uma vez temos aludido em outros lugares, é talvez entre os portugueses menos conhecido do que havia direito a sê-lo (SILVA, 1866b, p. 244).

Para Marcelo Peloggio, as críticas de Pinheiro Chagas ao estilo de Alencar eram suspeitas, pois seriam apressadas, preconceituosas e refletiam uma disputa por “primazia” (2006, p. 2). Contudo, nessa mesma trilha, Inocêncio, que aparentemente estava fora dessa luta por primazia, também critica o estilo apressado e descuidado de Alencar, apesar de elogiar *O Guarani*. Não se deve tomar como uma atitude preconceituosa ou pessoal, no caso de Pinheiro Chagas, as censuras feitas à escrita alencariana. Mesmo porque, não é difícil supormos que Alencar estivesse menos preocupado com o esmero da frase e mais com a criação, conquista e deslumbramento de um novo público leitor brasileiro.

No entanto, a construção de uma literatura nacional, assim como a busca por um público leitor, não exclui, mas pelo contrário demanda, um apreço pela forma. Um autor não precisa escolher entre a glória de fundar uma literatura nacional ou permanecer visto ao longo dos séculos e décadas como um grande estilista, moralista ou humanista.

Ambas as glórias são compatíveis e se retroalimentam. No caso de Alencar, sua deficiência estilística nos leva a duas infelizes hipóteses; ou seria ela fruto de limitações estilísticas ou da ideia de que para atingir a perecível glória nacional teria que “facilitar” e simplificar o seu texto, que se destinava a um público leitor brasileiro ainda precário e sem maiores capacidades de assimilar um romance mais complexo.

Este romance, que desde o seu aparecimento obteve conspícua aceitação no mundo literário, é um quadro animado e sobremaneira interessante dos costumes, das superstições indígenas, e das lutas renhidas e intermináveis entre a raça conquistadora e a conquistada [...]

Alguns puristas desejariam que o ilustre escritor se mostrasse mais sóbrio em sua narrativa, e mais cuidadoso do estilo, evitando a monotonia que à vezes resulta da reprodução de imagens e situações análogas; porém todos concordam em que na parte descritiva emparelha com os melhores. A dedicação de Peri, o guarani (isto é, o indígena brasileiro) atinge por vezes as raias do sublime; e o desenlace do romance é terrível e sentimental (SILVA, 1866b, p. 330).

É impossível sabermos com certeza se o estilo aparentemente incorreto de Alencar era reflexo de uma limitação ou se fazia parte de um projeto literário nacionalizante. O que podemos destacar é que essa ideia de uma escrita pouco aprimorada, mais próxima da coloquial do dia-a-dia brasileiro e um tanto desleixada, também passava pela cabeça de Gonçalves Dias como justificativa para o tremendo sucesso que fazia Joaquim Manuel de Macedo. Segundo Gonçalves Dias, Macedo fazia sucesso por não “ser clássico, mas ser brasileiro” (DIAS, 1959, p. 826).

Inocência, por não ter lido *Iracema*, faz suas as palavras Machado de Assis, que o considera “um modelo para o cultivo da verdadeira poesia americana, que há de avigorar-se com escritores de tão superior quilate” (apud SILVA, 1866b, p. 332). No seu *Dicionário*, tomo V, o verbete sobre Alencar é mínimo, constando apenas a lista de suas obras e, novamente, a referência a Machado de Assis tê-lo em alta consideração (SILVA, 1860b). No tomo XIII, sexto do complemento, já sob a direção de Brito Aranha, encontramos listadas algumas obras de Alencar que no primeiro momento não haviam sido mencionadas.

Segundo Pinheiro Chagas e Inocência, a adoção da cor local e a apreensão do espírito americano não livravam Alencar da correção estilística que cabe a um escritor que se propõe grande. Para outros que admitem a nacionalização das letras como um projeto muito maior e que se sobrepõe a qualquer pequena falta ou deslize, Alencar

ocupava um lugar de destaque que não merecia ser importunado por “pequenas” birras linguísticas e estilísticas. Em 1866, Romeo Júnior coloca Alencar ao lado de Monte Alverne, Gonçalves Dias, Macedo, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Machado de Assis como um dos personagens mais brilhantes da literatura brasileira (ROMEO JÚNIOR, 1866, p. 6).

Eduardo Coelho, no *Diário de Notícias*, aposta que a fama de “escritor incorreto e descuidado” (ALENCAR, 1951, p. 190) haveria com o tempo de se perder. Em vinte e um de setembro de 1876, ele escreveu:

Poeta, romancista, dramaturgo, orador, legislador e homem de Estado, José de Alencar é um vulto de superior estatura, ao qual devem prestar-se as homenagens a que o talento tem jus. Nós saudamo-lo com tanto mais respeito e afeto quanto é certo que o consideramos três vezes ligado a nós, embora se ache no mais levantado elo dessa cadeia indissolúvel – pela confraternidade literária, pelo sangue e tradições, pela língua que fala, e em que tão brilhantemente escreve (apud PELOGGIO, 2006, p. 4).

No mesmo ano, ainda sobre o modo como Alencar utilizava o português, Eduardo Coelho, novamente no *Diário de Notícias*, vai mais longe:

Parte hoje para o Rio de Janeiro, com sua esposa e filhos, depois de uma viagem de oito meses pela Europa, um dos quais foi dedicado a Lisboa, o Sr. conselheiro José de Alencar, distinto escritor e homem de Estado brasileiro, que tanto lustre tem dado com seus escritos e discurso à língua de Camões e Vieira (apud PELOGGIO, 2006, p. 4).

Foi quase inexistente a repercussão da morte de Alencar em Portugal. Em 1878, no *Ocidente*, L. J. Pereira da Silva escreveu:

José de Alencar imprimia nos seus romances uma feição nova e característica, acentuando neles poeticamente o cunho brasileiro pela fidelidade das descrições, e nos dois últimos pela delicada observação dos esplendores da natureza [...].

Romancista fecundo, deixou ainda José de Alencar brilhantes atestados do seu talento nos formosos livros, populares no Brasil, a que a Pata da Gazela, *Til*, *O Garatuja*, *Senhora*, e muitos outros, todos fieis à mesma tendência de nacionalizar a língua, dando cunho e feição especiais á literatura do seu país (SILVA, 1878, p. 11).

A despeito de todo o seu preconceito, Silva Pinto, no seu livro *No Brasil. Notas de viagem*, disse que “com a morte de José de Alencar extinguiu-se o veio opulento do

romance nacional, com o poderoso cunho característico do independente criador” (PINTO, 1879, p. 155). Entre os autores e críticos portugueses mais reconhecidos, apenas Ramalho Ortigão, nas *Farpas*, em 1878, registrou a morte de Alencar:

A morte de José de Alencar, o autor do *Guarani* e de *Lucíola*, representa uma das maiores perdas para a literatura brasileira, tão notável nos últimos tempos pela cooperação dos seus poetas e dos seus pensadores.

José de Alencar, romancista, poeta, jornalista, tribuno, influenciando poderosamente o seu tempo pela pena e pela palavra, era a imagem sintética desse poder que se chama Plebe, que procede da lama, e decide da sorte os impérios.

Ele, que alcançara um dos mais luminosos lugares entre os homens mais célebres e mais prestigiosos do seu tempo, saíra do esgoto da cidade, procedera da roda dos expostos.

Esse enjeitado era a personalização mais gloriosa da soberania do trabalho, afirmando ele mesmo o seu direito, desembainhando no trono da arte a sua larga espada de justiça, vestindo a túnica e a dalmática azul, calçando as esporas de ouro nos coturnos bordados de lises, e fazendo-se ungir e sagrar pelas multidões como os antigos eleitos do Senhor. E era a ele, como a todo o artista vitorioso e triunfante, que se deveria dizer como Samuel ao rei Saul: “Deus te elegeu para reinar sobre a sua herança e para livrar os povos das mãos dos seus inimigos” (1887, p. 215-216).

Com uma evidente e repetitiva ênfase nas “notoriedades” de Alencar, Sousa Bastos, na *Carteira do artista*, no espaço dedicado aos acontecimentos ocorridos em 1877, registra a sua morte e o chama de “notável escritor” (BASTOS, 1898, p. 446). Diz também que ele era um “orador notável” e suas “obras notáveis e dignas de fazerem a reputação de um escritor em qualquer parte do mundo” (BASTOS, 1898, p. 172).

Marcelo Peloggio nos lembra que em Portugal Alencar teria conquistado um admirador, o Visconde de Benalcanfor. Numa das cartas que lhe escreveu, o Visconde o exalta como uma das “glórias da literatura e da tribuna brasileiras” (PELOGGIO, 2006, p. 5). Mesmo no popular, pouco especializado e muitíssimas vezes nada rigoroso *Novo Almanaque Luso-Brasileiro* foi possível encontrar algumas palavras interessantes sobre Alencar. Em 1898, Sousa Cordeiro escreve que “o imortal autor de *Iracema*” seria uma das “glórias da grande nação brasileira”, além de possuir “altas faculdades mentais” e uma “linguagem de inexcédível magia”. Diz mais:

Questionou-se muito acerca da linguagem de que ele usava, pretendendo alguns ver nela incorreções e desmandos, e proclamando-o outros um inovador e o verdadeiro precursor de uma futura linguagem propriamente brasileira.

Nem uma nem outra coisa. As notadas *incorreções* não passam de insignificantes modismos comuns a quase todos os escritores brasileiros, e alguns neologismos de sua lavra. Mas tudo isso é também muito secundário para autorizar o papel de reformador da linguagem que lhe distribuíram, e que ele mesmo supôs ter representado (apud PELOGGIO, 2006, p. 6).

Por fim, num elogio por subtração, que por muito pouco não parece um deboche, Souza Cordeiro ironicamente diz que “quem ler despreocupadamente os livros de Alencar, fica bem convencido de que ele (à parte a colocação dos pronomes e a transformação do *se* em *si*) escreveu admiravelmente a *nossa* formosíssima língua, a língua luso-brasileira” (apud PELOGGIO, 2006, p. 6).

Independente da qualidade do texto de Alencar e de sua incrível empreitada para a fundação de uma literatura nacional, foram precisos anos para que reconhecessem o esforço daquele “que se propôs criar uma língua literária de cunho brasileiro” (COELHO, 1981, p. x)³⁹.

É fundamental entendermos que os pontos de relevo de uma obra e seu lugar num sistema literário não sobressaem apenas em função do seu texto final. O trabalho da crítica é igualmente importante na caracterização da sua singularidade e do seu papel histórico-literário. Nenhum tema ou estilo obtém importância somente pelas marcas intencionais de autor. É preciso que estejam em consonância ou em divergência paradigmática com a mentalidade de uma época. É difícil saber até que ponto o indianismo romântico brasileiro suscitou ou atendeu a um olhar crítico e teórico nacional ou português. Entre os autores brasileiros publicados e comentados em Portugal ao longo dos Oitocentos, José de Alencar se não foi o mais reproduzido e comentado certamente foi um dos mais discutidos vertical e contextualmente. O ponto de inflexão na desvinculação entre as literaturas brasileira e portuguesa foi construído numa via de mão dupla. Por um lado, houve a contribuição textual, ficcional ou poética de Alencar ou de qualquer outro autor brasileiro. Por outro, sendo igualmente importante, existiu uma apreciação crítica que veio de Portugal com um olhar direcionado e com expectativas muito bem definidas.

³⁹ Restringimos nossa pesquisa aos documentos portugueses do século XIX. No entanto, é possível encontrar outros trabalhos portugueses publicados ao longo do século XX que se preocuparam com a obra de José de Alencar. Para isso, Cf., PELOGGIO, Marcelo. O desvio de um viajante: a recepção da obra de José de Alencar em Portugal. In: **Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 01 – jan/jun 2006.

O argumento final utilizado por Alencar para definitivamente estabelecer uma ruptura irreconciliável entre as duas tradições literárias – o modo brasileiro de utilizar a língua portuguesa – adquiriu relevo fundamental nesse debate, não apenas pelo seu texto, mas também pela demanda crítica de Pinheiro Chagas. Mesmo após a poesia de Gonçalves de Magalhães e de Gonçalves Dias incorporar as imagens tropicais e as lendas ameríndias, Pinheiro Chagas, como boa parte da crítica portuguesa, num primeiro momento negava aos autores brasileiros a certidão de autonomia, ao mesmo tempo em que os instigava falsamente propondo a cor local como chave para a nacionalização literária. Digo falsamente, pois foi o próprio Pinheiro Chagas, e anteriormente Garrett, que ao reclamar o efeito consternador causado por *Iracema* revelou, ou ao menos deixou transparecer, que o problema da desvinculação entre ambas as literaturas não estava exatamente na cor local, mas, sim, na incorporação e uso particular da língua portuguesa.

Anos mais tarde, Fidelino de Figueiredo, discutindo sobre as nacionalidades literárias e o limite entre a brasileira e a portuguesa, disse que o gênio português, no seu idioma natural, de forma clara e límpida, poderia sem qualquer neologismo ou novas construções sintáticas falar e escrever, sobretudo, o que sente, pensa faz e enxerga. Porém, sobre os poetas de outros países que também falavam português:

Aqueles modos de ser do sentimento ou do pensamento e aquele teor de vida, que são muito opostos às características da nacionalidade [portuguesa], só com diligências dificultosas, por meio de híbridos neologismos ou apressados estrangeirismos inexpressivos e inexistentes se pode dizer (FIGUEIREDO, 1918, p. 73).

Figueiredo foi capaz de perceber que uma língua deve refletir um modo de ser. Se já seria possível se delinear uma condição diversa da portuguesa, esta, por sua vez, precisaria, se não ampliar, redimensionar e recondicionar o idioma à sua medida. Isto é, a língua portuguesa, e o seu uso, tal como o era empreendido, estava apta para atender as demandas existenciais, sociais, psicológicas, culturais, literárias e estilistas de um falante ou escritor português. Ao brasileiro, coube dar uma nova forma a essa língua, uma nova liga, que refletisse e servisse ao seu modo ser, falar e escrever. O mesmo idioma servirá, e se formará, de diferentes formas à diferentes povos, na medida em que estes são diferentes entre si.

Ao reclamar da forma como a língua portuguesa vinha sendo utilizada por Alencar, claramente Pinheiro Chagas transparece a insatisfação de irreversivelmente estar perdendo aquilo que diante da vontade de individuação da literatura brasileira permanecia como uma condição simbolicamente insuperável. Ou seja, aquilo que quando negado, afirma ou constrói as diferenças. Até então, a língua de Camões, e por isso lusitana, era a mesma utilizada pelos brasileiros que a tomavam numa espécie de empréstimo condicional, devendo sempre permanecer subjugados aos códigos e regras impostos pela detentora real do idioma. Quando esse último traço em comum supostamente se desfaz, a detenção de um saber superior e magistral exercido pela crítica portuguesa, especificamente neste caso por Pinheiro Chagas, mas em outros momentos por Garrett ou Herculano, se esmaece. A mudança, mais do que linguística (morfossintática e lexical) ou indianista (com a incorporação de termos tupis) era condicional. Independente de seu valor literário, *Iracema* caracterizou uma nova postura do autor brasileiro diante do seu idioma.

Mesmo aqueles que, como nós, ainda hoje não conseguem reconhecer grandes qualidades literárias na obra de Alencar, devem ao menos admitir que o uso do idioma português em seus romances refletiu o nascimento de um novo espírito que deu à velha língua novas formas, conteúdos, ideias, desejos e sentimentos que não mais são do povo português, mas do brasileiro. O uso particular de um idioma deve refletir e ao mesmo tempo possibilitar que o seu povo construa e sinta o seu país. Se antes o poeta tomava emprestado de Portugal uma língua que não era sua, mas europeia, o que agora emerge no tabuleiro é a construção de uma nova condição de uso e expressão do idioma português, capaz de refletir e servir a uma nova condição, a de ser, se sentir e falar como um brasileiro.

Nas palavras de Fidelino de Figueiredo,

É indiscutível que a língua é por si todo um mundo de nacionalidade: contém uma história nacional, uma psicologia nacional, uma estética nacional, é uma resultante do passado e um reflexo do presente, de todo esse complexo mundo se deriva e todo assim se oferece como meio de expressão aos artistas (FIGUEIREDO, 1918, p. 72).

Em algum momento, tanto Alencar quanto Pinheiro Chagas precisaram atribuir ao uso do idioma uma dimensão definidora da nacionalidade. Isto é, seus diferentes usos

refletiriam diferentes modos nacionais de falar, pensar, escrever e ser. Esse predomínio do critério da nacionalidade se deu, segundo Abel Barros Baptista, porque “não houve alternativa à ideia de que a mesma língua é causa e garantia de homogeneidade cultural, literária, nacional” (2005, p. 24). Em outras palavras, era preciso admitir que o uso que Alencar fez do idioma estabeleceu se não uma ruptura ao menos um alargamento definitivo do idioma. Apesar de ainda falar e escrever em português, o brasileiro não mais falava e escrevia no *mesmo* português dos portugueses.

Santiago Nunes Ribeiro, chileno radicado no Brasil, publicou em 1843 o ensaio “Da nacionalidade da literatura brasileira”, no qual encontramos uma ideia muito próxima da que seria postulada por Machado no seu “Instinto de nacionalidade”. Mostrando uma postura intelectual nada provinciana, ele rejeita o idioma como critério último para a diferenciação das literaturas e admite que mais do que uma proposta literária ou cultural, as transformações naturais pelas quais o idioma português passou no Brasil foram resultados inevitáveis de uma nova condição existencial e nacional. “As condições sociais e o clima do Novo Mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa” (NUNES RIBEIRO, 1974, p. 34).

Como diz Maria Aparecida Ribeiro:

Vê-se que, até aqui, ninguém observa as diferenças linguísticas: os portugueses e estrangeiros apontavam a mesma originalidade temática ‘reivindicada’ pelos brasileiros. Mesmo as diferenças de ‘maneira’ de que fala o texto de Santiago Nunes Ribeiro teriam mais relação com formas lexicais e padrões fonéticos que propriamente com inovações morfossintáticas (RIBEIRO, 1997, p. 380).

O Brasil, a fim de se diferenciar literariamente de Portugal, poderia ter optado entre dois caminhos distintos. O primeiro, mais amadurecido e gradual, se caracterizaria pela construção consciente de uma tradição literária brasileira que temática ou formalmente constituísse uma diferença. Após algumas gerações de livros e autores, seria inevitável que tanto o Brasil quanto Portugal, num olhar retrospectivo, enxergassem e admitissem que essa nova tradição seria desdobramento inexorável de um paulatino e crescente sentimento íntimo de pertencimento a uma cultura e sociedade especificamente brasileira. Nesse caso, ao invés da literatura funcionar como um sinal

da ruptura cultural entre os dois países ela seria uma consequência natural da construção da identidade brasileira.

Diante dessa vontade de diferenciação, justamente por ter escolhido o caminho da supervalorização temática, em detrimento do formal, ao longo do século XIX o Brasil construía uma literatura muito mais ligada à sua realidade do que a qualquer tradição literária. Isso porque, de um lado rejeitava a que vinha de Portugal, de outro, tendo a cor local como prioridade, relegou para segundo plano a tentativa da construção de uma tradição (formal) literária brasileira.

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas os vínculos neste sentido são o que prendem necessariamente as produções dos espíritos ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (CANDIDO, 1975, v. 1, p. 18).

A segunda via, e que parece ter sido a posta em prática, foi justamente uma tentativa abrupta, tal como um grito libertador, de se autodecretar independente. Ao contrário de um processo de construção de tradição literária, que caminha em paralelo com a formação da identidade nacional, a busca por uma legitimação imediata se caracterizou a partir de uma diferenciação superficial e exterior frente à cultura portuguesa. Ainda não possuindo um profundo autoconhecimento sobre aquilo que supostamente poderia constituí-la essencialmente, a literatura brasileira apelou para uma diferenciação externa. Incapaz de promover uma autorreflexão sobre o que a poderia definir e diferenciar, lança mão daquilo que tinha e que aparentava ser uma alteridade imaginária diante daquele que a precedia. A literatura brasileira, acelerando o processo, perdeu a chance de se construir a partir do que poderia ser, preferindo se definir por aquilo que aparentemente lhe era absolutamente característico, singular e definidor, suas tradições indígenas e cor local exuberante.

Lembremos do clássico exemplo psicanalítico do tabuleiro de xadrez. As regras que devemos seguir para jogar são sua dimensão simbólica. Em última instância, o cavalo, por exemplo, fundamentalmente é definido pelos movimentos que pode fazer. O nível imaginário não seria outra coisa senão o nome e a caracterização formal e visual, mesmo que mental, de cada uma dessas peças; o cavalo, o rei, a rainha, a torre, etc. Costumeiramente, encontramos jogadores mais experientes que dispensam as peças e o

tabuleiro realizando toda a partida apenas mentalmente, dizendo um oponente ao outro qual movimento está executando. É muito provável que esse tipo de atitude seja decorrência de uma intimidade com o jogo e da capacidade de alcançar o seu nível mais fundamental e profundo, considerando, inclusive, o tabuleiro e as imagens mentais das peças como dispensáveis e supérfluas. Muito dificilmente um principiante seria capaz de levar adiante uma partida sem que pudesse ver e tocar as peças no tabuleiro.

Diante do tabuleiro que constituía a literatura brasileira, os críticos e autores, tanto brasileiros quanto portugueses, somente a conseguiam conceber numa dimensão imaginária. Isto é, através de sua caracterização ou representação visual já instituída. Por uma incapacidade de abstração e simbolização, nesse estágio era preciso que a imagem da literatura brasileira fosse clara, definida, enrijecida e descritiva. Se para um jogador principiante é preciso associar o movimento à peça concreta, que descritivamente a remete à imagem de um cavalo, a peça da literatura brasileira, para a maioria dos críticos oitocentistas, deveria ser muito bem determinada: verde e na forma de um índio.

A dimensão simbólica, a mais abstrata e íntima da literatura brasileira, ainda não havia sido constituída. Sua intimidade, regras e contornos psicológicos, culturais, sociais, políticos e antropológicos, não alcançavam o estágio que Machado de Assis chamaria de “sentimento íntimo”. Se um jogador de xadrez, diante da certeza das regras e do espírito do jogo, é capaz de realizar toda uma partida utilizando como peças tampas de garrafa ou qualquer outro objeto que não faça referência visual ao seu personagem (o cavalo, o rei ou a dama), o sentimento mais íntimo em relação à literatura brasileira, sua dimensão simbólica, somente se refletiria quando seus autores, como diria Machado, se sentissem homens “do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 804).

Todo ato de comunicação ultrapassa a mera condição comunicativa e assume uma dupla dimensão simbólica performática e autodefinidora. Nas palavras de Žižek,

Fazendo alguma coisa, consideramo-nos (declaramo-nos) aquele que fez aquilo, e, com base nessa declaração, fazemos algo novo: a transformação subjetiva ocorre no momento da declaração, não no momento do ato. Esse momento reflexivo de declaração significa que toda declaração não só transmite algum conteúdo, mas, simultaneamente, transmite o modo como o sujeito se relaciona com esse conteúdo (ŽIZEK, 2010, p. 25).

Portanto, um sujeito quando declara ser um trabalhador não está somente dizendo que trabalha, mas assumindo que o ato realizado redefine a sua forma de comunicação. Um homem que diz que trabalha e, portanto, é um trabalhador, fala do trabalho não de uma forma qualquer, mas tal como um trabalhador. Usar um jeans desbotado, entendendo o jeans aqui como um objeto simbolicamente situado na cultura ocidental, como diz Zizek, indica “uma certa” atitude diante da vida.

Agora, imaginemos um país que ao longo do processo de construção de sua autoimagem e de fixação de suas supostas especificidades escolhe como seu traço fundamental uma capacidade diferenciada e superior de intelectualização. Esse país, ao falar de sua intelectualização diferenciadora, estaria inevitavelmente falando como um país intelectualmente diferenciado. Ou seja, o ato de afirmação de um conteúdo fundamental caracteriza o modo como esse país transmite tal conteúdo. Um país, como o Brasil, que assume a condição de ter uma literatura fundamentalmente – e não apenas contingencialmente – diferenciada e essencializada a partir de conteúdos relacionados às suas tradições indígenas e a sua exuberante, virgem e selvagem cor local, simultaneamente enuncia que o seu modo e condição de comunicação é da mesma natureza e nível que o seu conteúdo. Isto é, supostamente natural, selvagem, tropical, exuberante, colorido e indígena.

O conteúdo que a literatura brasileira apresenta como sendo o seu diferenciador principal em certa medida também define o modo de sua existência e capacidade comunicativa. Uma cultura não somente fala sobre o seu conteúdo, como algo fundamental, mas também se faz a partir dele. Não é de se espantar que até hoje, sempre que se pretende falar do Brasil de uma forma atraente, utilize-se um discurso que valorize muito mais seus aspectos naturais e menos suas capacidades arquitetônicas, intelectuais, acadêmicas ou culturais. A partir do Romantismo, quando começamos a nos forjar como uma nação cultural, passamos em alguma medida a acreditar que somos aquilo sobre o que escolhemos falar e apresentar como nossa especificidade e reflexo.

4.4. Sobre a recepção de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire

Álvares de Azevedo teve seus versos incluídos em algumas das principais coletâneas publicadas em Portugal. Isso, de alguma forma, nos diz que sua poesia, independente de ter sido pouco reproduzida em periódicos, chegou ao conhecimento dos principais críticos do cenário português, que por sua vez reconheceram seu lugar de destaque na literatura brasileira.

Nas suas *Memórias de literatura contemporânea*, Antônio Pedro Lopes de Mendonça inicia o seu pequeno artigo, quase um verbete, dedicado a Álvares de Azevedo, classificando-o como um “talento de primeira ordem, uma daquelas vocações onipotentes, que revelam, desde o berço, os fecundos dons do gênio” (MENDONÇA, 1855, p. 319). Seus poemas “Lembrança de morrer” e “Se eu morresse amanhã”, diz o crítico, mostram que:

O poeta tinha o pressentimento da sua morte prematura! Entre os delírios da sua alegria, vem sempre pousar um pensamento melancólico, uma vaga aspiração de que a sua passagem na terra há de ser fugitiva e rápida.

[...]

Esta poesia tem por título Lembranças de Morrer, e não é a única que manifesta os seus dolorosos pressentimentos. *Se eu morresse Amanhã* é também uma saudosa despedida aos prazeres da vida, o revoar profético para as sombrias regiões da morte (MENDONÇA, 1855, p. 319; 320).

A poesia de Álvares de Azevedo, segundo Lopes de Mendonça, divide-se em duas partes. Na primeira delas, intitulada pelo próprio poeta *Lira dos vinte anos*:

Inseriu todas as inspirações de sentimento, todos esses sonhos de uma fantasia, ao mesmo tempo, terna e excêntrica. A segunda parte revela plenamente a vasta instrução que possuía, em tão curta idade. Conhecia todos os poetas modernos, e nas suas invenções, apesar de incompletas, denuncia-se a próxima lição dos autores ingleses – desde Shakespeare até Byron. Era um poeta do século, percebendo a fundo as suas aspirações e tendências. A sua musa graciosa e fácil, verte o humor numa versificação descuidada e desleixada. Nos *Boêmios*, *Auto de uma comédia não escrita*, há vivacidade e movimento, qualidades dramáticas, estilo ligeiro e solto, ironia fina e penetrante (MENDONÇA, 1855, p. 320).

Ressaltando o seu talento e de toda a literatura brasileira que, em sua opinião, era cada vez mais florescente, Lopes de Mendonça alerta sobre a necessidade de os portugueses permanecerem atentos aos poetas e aos poemas que ultrapassam o oceano e chegam em terras lusitanas:

Mas é em nome dos antigos laços, que estreitamente nos uniram, que não podemos deixar de observar com desvanecimento os progressos e o esplendor dessa nação que fala a mesma língua, em cujas veias corre o mesmo sangue, e cujas tradições mais gloriosas também pertencem à nossa história. Vocação, como a do Sr. Antônio Gonçalves Dias, como a do jovem poeta, expirando da aurora do seu talento, testemunham eloquentemente a vitalidade da nação brasileira. Portugueses, não podemos deixar de ter orgulho de ver a nossa língua, acordando maviosamente os ecos daquelas ridentes campinas, e daquelas copadas florestas: se nos faltassem outros estímulos de fraternidade, bastava esta inevitável comunhão das letras, para destruir rivalidades, pouco próprias da mutua dignidade de suas nações, que por assim dizer, nasceram no mesmo berço (MENDONÇA, 1855, p. 324).

Em 1858, no *Arquivo Pitoresco*, Lopes de Mendonça publica um artigo de três páginas, em coluna dupla, sobre o já falecido Álvares de Azevedo. Começando pela sua infância, relata que desde muito jovem, ainda na escola, o poeta já dava as primeiras pistas do seu talento. Fala de suas leituras preferidas, Byron, Goethe, Musset, Victor Hugo e Lamartine, dos seus pensamentos que “tornavam-se cada vez mais sombrios e desconsoladores” e de sua poesia que parecia reflexo de uma “dolorosa agonia em que se revolvía seu espírito” (MENDONÇA, 1858, p. 77).

O artigo reproduz trechos de suas cartas pessoais, de alguns de seus poemas e mais uma ou outra anedota que reafirma a sua melancolia e falta de vontade para viver: A poesia de Álvares de Azevedo mostra que ele “não é um homem que diz meramente: eu sofro; é um homem que realmente sofre, que sente morrer, e que se despede de tudo o quanto ama e deseja com dilacerante e pungida saudade” (MENDONÇA, 1858, p. 78).

No entanto, o crítico pouco fala propriamente sobre os versos de Álvares de Azevedo, a não ser, evidentemente, de forma genérica, sobre sua filiação à poesia byroniana. Além disso, Lopes de Mendonça menciona um dos seus últimos poemas “Pedro Ivo”, como um indício do grande poeta que ele uma dia seria se não sucumbisse à morte prematura.

Apesar de ser uma personalidade literária conhecida e ter sua poesia compreendida pela crítica portuguesa, também seus poemas, tal como a apreciação de sua obra, encontraram pouco espaço entre os periódicos. Em 1896, na *Revista Moderna*, foi publicado o seu popular “Se eu morresse amanhã”. Em 1897, na seletiva revista *O Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (1896-1898), foi a vez do poema “Disfarce inútil”.

No *Tesouro poético da infância*, de Antero, há apenas um poema de Álvares de Azevedo, “A donzela encantada”. Já no *Parnaso português moderno*, de Teófilo Braga, ele foi o poeta brasileiro com o maior número de poesias, sete no total: “Sonhando”, “Soneto”, “Lembrança de morrer”, “No dia do enterro de ***”, “Trindade” e “Se eu morresse amanhã”. Entre todos os autores publicados na antologia de Teófilo Braga, brasileiros, portugueses ou galegos, apenas Garrett, com nove, teve mais poemas do que o Álvares de Azevedo.

Também não foi diferente no *Cancioneiro alegre*. Na coletânea organizada por Camilo Castelo Branco, enquanto a maioria dos autores selecionados aparece com um poema, Álvares de Azevedo, novamente ao lado de Garrett, teve duas poesias reproduzidas, “Minha desgraça” e “Namoro a cavalo” (CASTELO BRANCO, 1925, v. 1). No entanto, na pequena apresentação que precede aos dois poemas, apresentados juntamente com os de Francisco de Sá, Camilo não faz nenhuma apreciação especificamente literária. Apenas, num tom irônico, classifica ambos os poetas como “dois dos mortos nomeados sempre que os vivos suspeitam que um astro funesto alumia lugubremente a sepultura dos modernos poetas brasileiros” (1925, v. 1, p. 109).

Não há nesse pequeno introito de Camilo qualquer contribuição crítica que auxilie o leitor a melhor compreender e contextualizar a poesia de Álvares de Azevedo. Boa parte dessa apresentação corre em tom de deboche e a poesia de Álvares de Azevedo praticamente não é tratada. Mais interessava a Camilo gastar sua pena falando, superficialmente, da geração de poetas brasileiros “arreatados em flor pelo ciclone da morte” – tal como “Dutra Mello, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Macedo Júnior, Castro Alves, Pena, Bernardino Ribeiro e Gonçalves Dias” (1925, v. 1, p. 109). Talvez por isso, ao menos no *Cancioneiro alegre*, não fique clara a sua opinião sobre a poesia de Álvares de Azevedo.

Além de considerá-lo um “gênio humorístico” que sofria de “delírios byronianos” (1925, v. 1, p. 110), vejamos o que Camilo tem a dizer sobre ele:

Este, sim: quando o Vesúvio de dentro não tinha mais lava que vulcanizar, atirou-se a si à cova como quem precisa repouso. Álvares de Azevedo sofreu e morreu por conta de Byron, de Musset e de Espronceda. Empestou-o o cholera da paixão e do conhaque que ardia na França, e passou ao outro hemisfério sem ferir este abençoado (1925, v. 1, p. 112).

Se, apesar de *Macário*, Álvares de Azevedo não aparece na *Carteira do artista*, de Souza Bastos, sua poesia não passou despercebida na *História da poesia moderna em Portugal*, de Teófilo Braga, publicada como opúsculo em 1869 no número três da *Revista Crítica de Literatura Moderna por uma Sociedade de Literatos*. Na seção que dedica “à poesia da escola satânica de Byron”, Teófilo Braga passa breve, mas didaticamente, pelas principais matrizes dessa poesia. Segundo o crítico, a melancolia, o desprezo pela vida, o satanismo, a ironia e o humor, seriam frutos de um excesso individualista inaugurado por Byron:

O exagerado individualismo, fazendo ver o mundo através das impressões pessoais, deixou a alma solitária, descontente, sem fé, absorvida do tédio, ao passo que as leis eternas do mundo e da consciência se iam descobrindo no campo das ciências naturais e da metafísica (BRAGA, 1895, p. 10).

Na Inglaterra, inspirado pela amargura de Hamlet e pela revolta do *Satan* de Milton, Byron, com seu egoísmo, sobe mais alto do que a ocupação da indústria e do que as operações bancárias:

Na Alemanha, João Paulo Richter introduziu na abstração filosófica esse elemento individual e caprichoso do humorismo [...] Henri Heine, caracteriza melhor a influência byroniana; dotado de gênio descritivo, a fidelidade com que copia o natural é lhe alterada pela travessura que o obriga a escarnecer de tudo [...] Em França a mesma escola foi implantada por Alfred de Musset; [...] que entregou-se, como toda mocidade do tempo, a uma vida ociosa e dissipada [...] Também o gênio byronico se alonga até a Espanha. É Esproncheda [...] que vendo em volta de si um futuro negro, sente-se arrojado ao infinito das camadas sociais; é de lá que levanta o grito que encanta a vida do *Pirata*, do *Mendigo*, do *Carrasco* e do *Diablo Mundo* (BRAGA, 1985, p. 12).

Em Portugal, por ser um país católico, a escola satânica, sua dúvida e desespero, perdeu espaço para uma melancolia lamartiniana voltada para o hino religioso. Além de

Castilho, com *Amor e melancolia*, apenas Antero de Quental lançou, já fora de momento, *Odes modernas*, audaciosamente byroniano, que segue o rastro de Musset e Heine, mas dando-lhes um toque diferencial, buscando mais a verdade e o bem (1985, p. 12).

Apesar de encontrarmos no índice do opúsculo de Teófilo Braga o subtítulo “Álvares de Azevedo e o lirismo brasileiro – sua influência perniciosa”, quando o crítico fala sobre a poesia lírica brasileira não é a influência poética exercida por Álvares de Azevedo sobre os seus conterrâneos que lhe chama atenção. Se ao abordar os principais byronianos europeus ele destaca alguns de seus aspectos fundamentais, quando se dedica ao byronismo brasileiro, através de Álvares de Azevedo, prefere, tal como Camilo no seu *Cancioneiro alegre*, se preocupar com a onda de morte precoce entre esses jovens poetas, esquecendo o que de fato mais interessa, a poesia. Aliás, Teófilo Braga não menciona especificamente qualquer característica dos versos de Álvares de Azevedo. Interessa-lhe apenas destacar que:

A mocidade brasileira, desde que os livros desse rapaz de gênio, Álvares de Azevedo, morto em idade prematura, fizeram a apoteose da devassidão, da descrença, do desprendimento da vida, do tédio e cansaço da realidade, em estrofes repassadas de uma sedutora melodia, de um timbre ingênuo e quase selvagem para não dizer virginal, lançou-se sobre a mesma senda e ainda não se afastou um ápice dela [...] A mocidade brasileira não se afasta desses modelos perigosos, cuja influencia tem sido funesta, dando-lhe uma velhice precoce, e arrebatando na flor da idade verdadeiros talentos sacrificados estonteadamente à mania de querer passar por vítima. (BRAGA, 1985, p. 12-13).

São somente dois os seus comentários verdadeiramente literários. Ele considera que a poesia lírica brasileira possui unicamente uma feição, a imitação de Byron, Musset e Espronceda. Depois, constata que:

O lirismo byroniano desapareceu com as circunstâncias que o propagaram na Europa; o poeta é pó que primeiro se sente impressionado com as evoluções de um século, por isso convém deixar essa imitação forçada e artificial, e volver olhos para o estudo das ricas tradições nacionais, admiravelmente aceitas pelo renascimento do gênio da história. (BRAGA, 1985, p. 13).

A referência a Fagundes Varela na *Carteira do artista* é tão sumária que não nos toma muito espaço reproduzi-la integralmente:

1841 – Nasce no Rio Claro, então província do Rio de Janeiro (Brasil) Luís Nicolau Fagundes Varela.

Vítima de uma apoplexia cerebral, morreu em Niterói, a 18 de fevereiro de 1875.

Foi um poeta inspirado e primorosíssimo. Publicou diversos volumes de versos. Depois da sua morte foi publicado o poema em 10 cantos, *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*, que contém grandes belezas. Deixou manuscritos três dramas em verso: *A fundação de Piratininga*, *Ponta Negra* e *O demônio do jogo* (BASTOS, 1898, p. 546).

No *Cancioneiro alegre*, antes do seu poema “Canção lógica”, Fagundes Varela recebe uma apresentação irônica e inegável. Primeiro, ele é dito como lido e respeitado tanto no Brasil quanto em Portugal, onde foi reimpresso em 1875. Depois, a certa altura, Camilo reproduz uma passagem na qual o poeta minimiza a distância entre o artista e o leitor, afirmando que todos já fomos inspirados por amores e já nos sentimos poetas: “Qual é o estadista, o homem de negócios, que não se sentiu alguma vez na vida poeta, que aos ouvidos de uma pálida Madalena ou Julieta, esquecendo-se dos algarismos e da estatística, não se lembrou que *haviam* brisas e passarinhos, ilusões e devaneios?”. Diante dessas palavras, Camilo não perde a piada e logo sugere que esse poeta também haveria esquecido da existência da “gramática” (CASTELO BRANCO, s.d, p. 127). Com razão e deboche, o crítico não perdoa e lembra a Fagundes Varela que:

Havia regras para o verbo *haver*, além de brisas para refrigério da epiderme e passarinhos para deleite dos ouvidos. Em poesia um sabiá não substitui a sintaxe e as flores do ingá que rescendem no jequitibá não disfarçam a corcova dum solecismo (CASTELO BRANCO, s.d., p. 127).

Além dessa censura, há apenas mais alguma galhofa sobre as suas declarações que tendem a colocar o poeta como uma figura espiritualmente superior, afastada do cotidiano e das preocupações vulgares do dia-a-dia.

Se no *Tesouro poético da infância* o único poema de Fagundes Varela é “O vagalume”, no *Parnaso português moderno* encontramos outros cinco: “Lira”, “O mesmo”, “Serenata”, “Estâncias” e “O canto dos sabiás”. Em 1866, Fagundes Varela teve quatro poemas publicados no *Arquivo Pitoresco*. No número seis, inspirado pela questão anglo-brasileira, “Canto do sertanejo” e “Canção”. No número quinze, “Hino” e “Província de São Paulo”.

Tanto Sayers (1983) quanto Arnaldo Saraiva (2002) afirmam que ao longo do século XIX Casimiro de Abreu foi o poeta brasileiro de maior popularidade em Portugal, tendo seus poemas amplamente lidos e recitados. Segundo Sayers, nada disso aconteceria se o jovem escritor não tivesse morado em Lisboa por quatro anos e lá convivido em círculos intelectuais.

Na *Ilustração Luso-Brasileira*, em 1856, além da novela “Camila: memória de uma viagem”, Casimiro de Abreu publicou “Minha terra”, “Saudades”, “A rosa”, “Suspiros”, “Rosa murcha”, “A vida”, “Castigo”, “A amizade”, “Os meus sonhos”, “Elisa” e “Ilusões”. No *Panorama*, saem seus poemas “Lembras-te”, em 1856, e “Desejos”, em 1857. Como nos diz Henrique de Campos Ferreira Lima, nos números trezentos e cinquenta e um e trezentos e cinquenta e dois do jornal *O Progresso*, de Lisboa, nos dias doze e treze de março de 1856, foi publicado em dois folhetins seu romance *Carolina* (LIMA, 1939, p. 15). No *Universo Ilustrado*, em 1880, saiu seu poema homônimo em homenagem a Camões.

Apesar de na *Ilustração Luso-Brasileira* Casimiro de Abreu ter tido como colegas de colaboração figuras importantes que representavam a “flor da literatura portuguesa do tempo”, como Alexandre Herculano, Oliveira Lima (este brasileiro) Marreca, Antônio Serpa, Antônio Pedro Lopes de Mendonça, Ernesto Biester, Francisco Gomes de Amorim, Francisco Maria Bordalo, José Maria de Andrade Ferreira, Augusto Palmeirim, Raimundo de Bulhão Pato e Rodrigo Paganino, em “nenhuma das obras dos escritores mencionados encontramos qualquer referência a Casimiro de Abreu, não obstante eles conhecerem, evidentemente, as suas produções publicadas em ambas revistas [*A Ilustração Luso-Brasileira* e *O Panorama*]” (LIMA, 1939, p. 16).

De fato, além de seus versos estarem entre algumas das principais coletâneas lançadas na época, não houve, ao menos entre periódicos literários, apreciação de sua poesia. Como veremos, seu nome surge apenas compondo uma geração de poetas líricos e de influência byroniana no romantismo brasileiro.

É curta a referência que Sousa Bastos lhe dedica na *Carteira do artista*:

1837—Nasce em S. João da Barra (Brasil) Casimiro de Abreu. Dedicado por seu pai ao comércio, Casimiro José Marques de Abreu, poeta de coração e por índole, vivia contrariadíssimo, a ponto de adoecer e ter de vir passar algum tempo a Portugal; não melhorando, regressou à sua pátria e ali morreu a 18 de outubro de 1860, tendo apenas 23 anos de idade.

Entre outras muitas obras poéticas, deixou a cena dramática *Camões e o Jau*, que se representou com muito agrado no teatro de D. Fernando, de Lisboa, e depois em outros teatros de Portugal e Brasil.

São deste poeta os versos que tanto se popularizaram em Portugal e Brasil:

Minha terra tem palmeiras,

Onde canta o sabiá (BASTOS, 1898, p. 578).

Teófilo Braga, se nada fala sobre Casimiro de Abreu na sua *História da poesia moderna em Portugal*, no *Parnaso português moderno* inclui dois de seus poemas: “Amor e medo” e “Na rede”. No *Tesouro poético*, Antero selecionou o poema “Minha mãe”.

Já é sabido que a primeira encenação pública de uma obra de Casimiro de Abreu foi em Portugal. Em dezoito de janeiro de 1855, no teatro Don Fernando, no Largo de Santa Justa, em Lisboa, foi apresentado o seu *Camões e o Jau*. No ano seguinte, em 1856, sua peça foi impressa pela primeira vez na tipografia da revista *O Panorama*. Somente em 1867 *Camões e Jau* teve uma segunda impressão. Através do ensaio *Casimiro de Abreu em Portugal*, de Henrique de Campos Ferreira Lima, encontramos a certeza para aquilo que já desconfiávamos, a recepção da peça foi mínima. Henrique de Campos Ferreira Lima diz que apesar de ter percorrido diversos jornais da época em busca de artigos sobre a encenação da peça, encontrou apenas uma menção assinada por Júlio Cesar Machado⁴⁰ no número onze do *Eco Literário*, em primeiro de fevereiro do mesmo ano, na qual nem sequer menciona o nome do jovem autor brasileiro. Leiamos um trecho desse “Juízo crítico”:

Camões e Jau é uma cena em versos que se faz valer por alguns harmoniosos, e por um desenho regular.

Merecimento literário, não me parece ter muito. Abunda em lugares comuns, e se, como já dissemos, tem alguns versos suaves, em compensação tem outros muito mais duros do que a rocha do Conde d’Obidos.

É quase sempre temeridade da parte de um autor que ainda não esteja aceito como poeta de primeira ordem por versos de sua lavra na boca de Camões, Tasso, Ariosto ou Dante. Estes quatro nomes que marcam e simbolizam o que a

⁴⁰ Apesar do rigor crítico, Júlio César Machado alcançou grande popularidade justamente pela produção de obras sem profundidade. Como diz Antônio José Saraiva, seria ele o último “emulo” de Ramalho Ortigão na literatura de viagens e impressão. Seus romances mostram pouca análise e muita descrição pitoresca. Na tentativa de introduzir o romance um romance contemporâneo em Portugal, não conseguiu criar tramas densas e muitos menos personagens bem caracterizados. Seu teatro obteve grande sucesso, apesar de em vários momentos parecer um amontoado de lugares comuns e humorismo reducionista (SARAIÁVA, 1982, p. 831; 832).

poesia tem alcançado de mais grandioso na Itália e em Portugal, tem um certo direito a que não os façam ressuscitar para os fazer recitar versos que eles inquestionavelmente não teriam assinado com o seu nome.

Entretanto dizem-me ser estreia de um moço cheio de talento, e como, estreia aplaudimo-lo e dizemos-lhe em boa sinceridade que já é bom começar assim (apud LIMA, 1939, p. 9).

Tal como fez no seu *Gonçalves Dias em Portugal*, também quando tratou de Casimiro de Abreu, Henrique de Campos Ferreira Lima destacou alguns acontecimentos literariamente menores, mas que numa abordagem biográfica adquirem alguma graça ou ao menos preenchem algumas linhas. Um deles foi Casimiro de Abreu ter composto por volta de 1855 em Portugal seus poemas “Minha mãe” e “Rosa murcha”. Outro acontecimento destacado é o imbróglio que envolveu a mãe do poeta e a segunda edição do livro *Primaveras* em Portugal. Em doze de julho de 1856, Casimiro de Abreu assinou um contrato para a publicação da segunda edição das sua *As primaveras* junto ao livreiro Antônio José Fernandes Lopes – também editor dos importantes *O Panorama* e *A Ilustração Luso-Brasileira*.⁴¹ A única condição imposta pelo poeta foi que essa segunda edição saísse somente dois anos após da publicação da primeira. A esses poemas, o editor, com autorização escrita de Casimiro de Abreu, poderia anexar seus poemas outrora publicados nesses dois periódicos. O trato foi respeitado e assim saiu a edição em Portugal.

A mãe do poeta, D. Luiza Joaquina das Neves, alegou que o acordo fechado pelo filho não poderia ser válido, pois era ele muito novo e que somente ela mesma teria direitos sobre sua obra. Três testemunhas do acerto entre Casimiro de Abreu e o editor se pronunciaram e certamente influenciaram na decisão final do caso. A primeira, João Augusto Ribeiro Chaves, disse:

Que frequentando a loja e a Imprensa de Antônio José Fernandes Lopes, ali encontrou Casimiro de Abreu, natural do Rio de Janeiro e presenciou o contrato que ele fez com o mesmo Lopes, sendo ele testemunha o próprio que escreveu o documento transcrito a folhas cinco em mil oitocentos e cinquenta e seis (apud LIMA, 1939, p. 20).

⁴¹ No artigo *Casimiro de Abreu em Portugal* é possível ler o texto do contrato assinado entre Casimiro de Abreu e Antônio José Fernandes Lopes para a publicação da segunda edição de *As primaveras*, assim como também da venda dos direitos de *Camões e Jau* – Cf: LIMA, 1939, p. 14-15.

A segunda testemunha, João José Carlos Xavier Holtreman, declarou:

Que por presenciar sabe que em mil oitocentos e cinquenta seis, Antônio José Fernandes Lopes, em cuja tipografia ele testemunha..., contratou com um poeta do Rio de Janeiro, Casimiro de Abreu, a reimpressão das suas poesias, algumas das quais correm no Panorama, e isto com as condições constantes do documento transcrito a folhas cinco, que eles testemunha viu assinar no mesmo estabelecimento, conhecendo o poeta Casimiro de Abreu, porque o costumava frequentar (apud LIMA, 1939, p. 21).

A terceira testemunha foi Júlio Cesar Machado, que depôs o seguinte:

Que sabe por ter presenciado entre o poeta Casimiro de Abreu, natural do Rio de Janeiro, residente então nesta cidade, e Antônio José Fernandes Lopes, se fizera o contrato que consta do documento a folhas cinco, e isto em 1856, sendo assinado o dito documento na Tipografia do mesmo Lopes onde ele testemunha trabalhava e conhecia o poeta Casimiro de Abreu, porque costumava frequentar aquele estabelecimento (apud LIMA, 1939, p. 21).

A sentença foi favorável ao livreiro e em 1864 a segunda edição das *Primaveras*, que foi a primeira portuguesa, veio a público. Após essa publicação portuguesa de Antônio José Fernandes Lopes seguiram-se as edições do Porto de 1866, de Lisboa 1867, 1871, 1875 e 1883 e novamente do Porto em 1894, 1909, 1923 e 1925. A edição de 1867 ganhou um prefácio de Pinheiro Chagas. É inevitável que esse número nos faça reconhecer a popularidade da poesia de Casimiro de Abreu em Portugal. A respeito disso, escreve Pinheiro Chagas: “Este poeta goza no Brasil em Portugal de uma merecida popularidade, comprovada pela necessidade da republicação das suas poesias” (apud LIMA, 1939, p. 21).

Ramalho Ortigão e Pinheiro Chagas foram alguns críticos que prefaciaram Casimiro de Abreu em Portugal. Segundo Ramalho Ortigão, Casimiro de Abreu:

Desconhece os segredos da linguagem com que se enfeita a pobreza do espírito, não estudou em alheios moldes a forma em que tem de vazar-se a inspiração; não aprendeu a mecânica da palavra nem o contrário ponto da versificação. Não é um gênio desenvolvido nem um grande literato; é uma grande alma e um grande infeliz. Não verseja, poeta; não canta, suspira, lamenta-se, chora. Diz-nos singelamente o que sente, dá nos em cada verso um sorriso, uma lágrima, em cada estrofe um pedaço da sua alma, e sem o querer, sem o pensar talvez, oferece-nos no seu livro das primaveras, mera coleção de poesias fugitivas, o completo romance de um coração, um poema, cujo herói é o autor (apud LIMA, 1939, p. 22).

Palavras de Pinheiro Chagas:

Espontaneidade, ardor, muitas vezes irrefletido, expansão fervente de todos os sentimentos que lhe abrasam a alma; eis o que temos a admirar nas poesias que Abreu escrevia sobre o joelho, quando o punham saudades lancinantes, quando o abrasava uma louca paixão, quando o salteava um fúnebre pressentimento (apud LIMA, 1939, p. 22).

Se Junqueira Freire não foi mencionado no *Cancioneiro alegre* ou na *Carteira do artista*, na *História da poesia moderna em Portugal*, de Teófilo Braga, lemos que:

Junqueira Freire, amarrado à mudez do claustro por um voto inconsiderado, alia o entusiasmo da crença com o desespero; os seus cantos parecem que propõem do fundo do lajedo do sepulcro; a sua fé tem intermitências de réprobo; ora e de repente amaldiçoa (BRAGA, 1869, p. 13).

Teófilo Braga também seleciona dois de seus poemas para o *Parnaso português moderno*: “Martírio” e “Também ela”. Por fim, seus poemas “Canção de órfão” e “Canto de guerra do galo” ajudam Antero a compor seu *Tesouro poético da infância*.

Se parece exagerada a ideia de que em algum momento Antero de Quental tenha sofrido influências significativas de Junqueira Freire, também não se pode negar que lhe nutrisse alguma admiração (SILVEIRA, 1981, p. 29). Isso podemos conferir em duas cartas suas enviadas a Joaquim de Araújo e a T. Cannizzaro (in: *Cartas*, Ed. Da Imprensa de Universidade, Coimbra, 1921, págs. 208-209). Além do que, também consta na biblioteca de Antero a primeira edição das *Obras completas* de Junqueira Freire. Daí a considerarmos significativa essa possível influência seria necessário muito mais imaginação do que pesquisa. De qualquer forma, na biblioteca que foi de Antero e que hoje está na Biblioteca Pública de Ponta Delgado há poucos representantes brasileiros. Além de Junqueira Freire, uma edição portuguesa, de 1840, de *Marília de Dirceu e A cantora brasileira – Nova coleção de hinos, canções e lundus*, impressa no Rio de Janeiro em 1878.

4.5. Sobre a recepção de Castro Alves

Castro Alves permaneceu completamente desconhecido em Portugal até 1871, ano de sua morte. Chama atenção a pouca importância dada ao poeta dos escravos por autores entusiastas da literatura brasileira, como Pinheiro Chagas (SAYERS, 1983). Seu nome era conhecido do outro lado do oceano, mas seria o caso de duvidarmos de um artigo publicado na *Madrugada*⁴², que declara ser ele um dos mais populares homens de letras “regularmente conhecidos” em Portugal. Segundo a pesquisa realizada por Raymond Sayers, em trinta e cinco catálogos de bibliotecas, lançados entre 1870 e 1910, incluindo o da Biblioteca do Porto, há apenas um no qual consta o nome de Castro Alves. Na mesma pesquisa, ficamos sabendo que se no Brasil o poeta era um dos mais populares, em Portugal sua reputação ficava atrás da de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Machado de Assis, Luís Guimarães, Raimundo Correia, Coelho Neto, Sílvio Romero e etc. (SAYERS, 1983, p. 118-119).

De fato, a presença do autor de “O navio negreiro” não foi constante entre as antologias ou obras de referência portuguesas. Sua poesia não está no *Tesouro poético da infância*, de Antero de Quental, nos *Poetas brasileiros*, de Teixeira Bastos, ou no *Cancioneiro alegre*, de Camilo Castelo Branco, onde há apenas uma insignificante referência ao seu nome, na seção dedicada a Álvares de Azevedo e Franco Sá (1925, v. 1, p. 109). No *Dicionário universal de educação e ensino*, de Camilo, não há verbete com seu nome.

Além do pouco destaque que lhe foi dado por Pinheiro Chagas no seu *Dicionário popular*, dedicando-lhe somente uma pequena nota biográfica, apenas quarenta e cinco palavras foram escritas sobre ele na *Enciclopédia portuguesa*, de Maximiano de Lemos, sendo *Espumas flutuantes* seu único livro citado. No *Dicionário* de Inocêncio não há qualquer menção a Castro Alves até a edição de 1911. É “evidente”, como diz Sayers, que o erudito autor do *Dicionário* não possuía nenhum livro do poeta baiano, já que na sua biblioteca, organizada para um leilão em 1877, nem *Espumas flutuantes* nem *Gonzaga* foram encontrados. Isso, embora houvesse entre os

⁴² Cf., *Madrugada: revista noticiosa, crítica, literária, biográfica e bibliográfica*. Lisboa: F. Palmerim, 4 de agosto de 1896, p. 1.

seus dois mil e seis livros, cento e setenta e seis escritos ou traduzidos por brasileiros (SAYERS, 1983, p. 118).

No *Parnaso português moderno* encontramos quatro poemas seus: “O Adeus a Tereza”, “Immenisis orbis anguis”, “Quando eu morrer” e “Os perfumes”. Sousa Bastos, no verbete que lhe dedicou na sua *Carteira do artista*, destaca o seu talento:

Era um talento de primeira ordem e um talento distintíssimo. Se não morresse tão cedo, de certo viria a ser uma das mais brilhantes glórias literárias do Brasil. Tem lugar honroso neste livre, porque deixou dois magníficos dramas: *Gonzaga ou a Revolução e Minas* e *Don Juan*.

Sua excelente poesia *O navio negreiro* tem sido inúmeras vezes recitada nos teatros do Brasil, especialmente pelo ator Eugênio de Magalhães, que também a recitou em Lisboa, teatro da Avenida, numa recita que ali promovi em honra do Brasil, por ocasião da abolição da escravatura (BASTOS, 1898, p. 503).

Entre 1871 e 1900, saem em jornais, revistas, antologias e anuários aproximadamente vinte poemas ou trechos de poemas de Castro Alves (SAYERS, 1983, p. 117). A maioria em almanaques populares, sem quaisquer pretensões críticas, como, por exemplo, o *Almanaque de Lembranças*. Entre os principais periódicos da época, aqueles que se abasteciam de notícias, crítica literária, política e social e que de fato movimentavam e representavam a recepção crítica portuguesa, vemos sair em 1898 no *Branco e Negro* a publicação do poema “Queimada” e na *Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica* (1891-1901), em 1901, os poemas “Júlio Brandão” e, em 1891, “Trovas”; este último dedicado a Guerra Junqueiro. No *Brasil*, segundo nos informa Raymond Sayers, dirigido por Antônio Feliciano de Castilho, aparecem, em 1872, “Fatalidade” e, em 1874, “O vidente” e “O livro e a América”.

Somente no ano de sua morte, 1871, surge no *Eco Americano*, periódico editado na Inglaterra e dirigido ao público português, o primeiro artigo sobre Castro Alves, escrito pelo folclorista brasileiro Melo Morais Filho, que analisando *Os escravos e Espumas flutuantes*, afirma neles encontrar as provas da independência da literatura brasileira. No ano seguinte, 1872, nos periódicos *O Brasil* e *Artes e Letras* sai simultaneamente a notícia de que Campos Carvalho iria escrever um novo livro de crítica sobre a obra de Castro Alves. Na nota publicada na *Artes e Letras*, na seção “Diversas notícias”, apesar de curta, o editor encontra espaço para classificar sua poesia como sendo do mesmo gênero que a de Victor Hugo, além de mencionar a elogiosa

carta escrita por José de Alencar, endereçada a Machado de Assis, sobre o drama *Gonzaga*. Também houve quem lhe dedicasse poemas, como Alfredo Ceylão, na *Ilustração Popular*, de Lisboa, em 1884. Novamente, na *Artes e Letras* encontramos uma pequena nota que congratula o livreiro Ernesto Chardron por ter aberto uma seção de livros brasileiros, entre os quais encontramos os de Macedo, Alencar, Junqueira Freire e outros, mas não a de Castro Alves.

Duas justificativas parecem satisfatórias para explicar a falta de entusiasmo português em relação à obra de Castro Alves. A primeira, o descompasso entre sua poesia e o momento da literatura portuguesa. Enquanto os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, e a *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, foram oportunamente publicados quando o Romantismo ainda estava na crista da onda em Portugal,

Na década de 1870, quando a reputação de Castro Alves se firmava no Brasil, outro tipo de poesia representado pelas obras de Guerra Junqueiro e Antero de Quental, apresentando uma nova estética e inovações formais e filosóficas, começava a dominar nos meios literários (SAYERS, 1983, p. 120).

A leitura descontextualizada de Castro Alves resultou, em alguns momentos, numa bizarra concepção crítica e supostamente científica que julgava a capacidade brasileira de fazer poesia e produzir intelectualidade a partir da sua geografia, fauna, flora e clima. No *Ocidente*, em 1878, em meio a uma pequena nota sobre o lançamento do livro *Versos no ar*, do poeta baiano João de Brito, nos deparamos com essa infeliz teorização:

O Brasil, pelas suas condições climatológicas especiais, tem de ser mais uma terra de poetas do que de pensadores, e a natureza da sua poesia inspirando-se na luz das suas fulgurantes constelações e, no murmúrio das suas grandes florestas, será sempre apaixonada e romanesca, como os cânticos da musa inspiradora de Álvares de Azevedo e de Castro Alves. Eis porque a moderna fase que hoje assombra os espíritos do velho mundo não encontrou ainda no Brasil autores apaixonados (“Bibliografia”, 1878, p. 184).

A nota não era assinada. Mas, certamente, quem a escreveu não poderia prever que apenas dali a dois anos, da literatura brasileira, nasceria *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A outra justificativa para a falta de interesse lusitano por Castro Alves é extraliterária. Concordamos com Raymond Sayers quando ele diz que os brasileiros mais publicados em Portugal foram aqueles que lá moraram. Além do mais, não apenas

em Portugal, mas em todos os países, as relações pessoais são fundamentais para a construção de uma carreira e divulgação de uma obra. É muito provável que esse tipo de relação tenha contribuído para que outros autores tenham usufruído de maior reputação em Portugal – é o caso de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Casimiro de Abreu, Luís Guimarães Júnior, Raimundo Correia, Alencar, Bilac e até mesmo Machado de Assis, que apesar de nunca ter conquistado em Portugal a fama de grande romancista ou contista, lá sempre foi reconhecido como importante, coerente e rigoroso crítico. Aliás, Machado é uma exceção. Pois, apesar de nunca ter ido a Portugal, lá conseguiu construir uma excelente reputação intelectual.

Ainda entre os românticos, de Luís Murat, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, vemos publicados em 1884 na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* (1884-1892) os poemas “Num álbum” e “Latude” e, em 1889, “A resposta do violino” e “Sonho de louco”. No *Branco e Negro*, em 1866, publicou a “Barcarola do olhar” e, em 1897, “Quadras simples”.

5. Sobre a recepção de Machado de Assis

Já falamos que a recepção com a qual nos preocupamos não deve estar condicionada a uma questão numérica. Mais vale levarmos em conta quem escreveu, o que foi escrito e onde publicado. Também por isso, torna-se ainda mais exemplar o caso de Machado de Assis, certa vez chamado por Carlos Malheiro-Dias de a raiz da grande árvore que é a literatura brasileira. Como ficcionista, Machado praticamente não existiu em Portugal. Como poeta, alguma coisa sua foi publicada. Enquanto crítico, seus textos não foram significativamente difundidos. No resumo da ópera, considerando quais foram as suas publicações e levando em conta sua ótima reputação entre importantes escritores portugueses, podemos dizer que se Machado definitivamente não passou despercebido durante o século XIX em Portugal, foi porque mesmo do outro lado do Atlântico soube estabelecer relações pessoais e literárias com importantes escritores portugueses.

Em 1872, antes de publicar qualquer um dos grandes textos que viria a escrever, seu nome já aparecia entre os dos colaboradores no primeiro número da reconhecida *Artes e Letras*, ao lado de outros brasileiros que passaram por Portugal, como Narcisa Amália, Luís Guimarães Júnior, Celso de Magalhães, Salvador de Mendonça e Franklin Távora. Também constam nessa lista ilustres portugueses como Inocência Francisco da Silva e Camilo Castelo Branco.

Apesar dos elogiosos comentários feitos a sua obra, o Machado de Assis conhecido em Portugal durante o século XIX nunca chegou a ser o grande autor das *Memórias póstumas*, de *Dom Casmurro* ou de *Quincas Borba*. Isto porque, quase todas as referências e relações que podemos pontuar entre Machado e a intelectualidade portuguesa acontecem antes de 1880, década na qual publica *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a coletânea de contos *Papeis avulsos*. O Machado que chegou a Portugal foi, como dizem, ainda o nosso Machadinho; o talentoso autor das *Falenas* e o coerente e ponderado crítico que não se deixava levar por juízos apressados ou modas literárias.

Que Machado até a década de 1870 fosse principalmente reconhecido como crítico é compreensível, uma vez que sua crítica literária e teatral nesse período já apresentava grande qualidade, enquanto que seus romances ainda não haviam atingido a

maturidade. No entanto, mesmo após a década de 1880 sua reputação como romancista não acelerou em Portugal. Foi como crítico que o seu nome apareceu mencionado pela primeira vez no *Dicionário* de Inocêncio, no verbete dedicado a Alencar, no tomo V. Inocêncio refere-se a sua análise da peça *Mãe*, de Alencar, publicada no *Diário do Rio*. Novamente, em 1884, Machado é citado como crítico no *Dicionário*, no tomo XII. Dessa vez, ele aparece por conta de sua crítica sobre a peça *O culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo. Entre os tomos do *Dicionário* publicados após 1876, que com a morte de Inocêncio passou a ser editado por Brito Aranha, seu nome consta no tomo XVI, de 1893, nos artigos dedicados a Gonzaga, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. E no tomo XIX, de 1906, com a reprodução de um longo ensaio seu sobre a edição das *Cartas chilenas*, organizada por Luís Francisco Veiga.

Em 1884, no tomo XII do *Dicionário*, aparece o primeiro e superficial verbete sobre Machado. É interessante como o maior romancista brasileiro foi tratado quase que com indiferença no verbete. Notemos que naquela altura as *Memórias póstumas* e os *Papéis avulsos* já haviam sido publicados. De qualquer modo, Machado foi apresentado como poeta, romancista, crítico e dramaturgo. No tomo XVI, de 1893, após a publicação de *Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Papéis avulsos* e *Histórias sem data*, ele permanece apenas sendo chamado de “ilustre jornalista, poeta e crítico” (SILVA, 1893, p. 42). Tudo indica que Inocêncio somente conheceu o talento crítico de Machado. Em 1866, num artigo sobre Alencar publicado no *Arquivo Pitoresco*, ele refere-se à sua análise de *Iracema* e novamente o chama de “ilustre crítico”. Mesmo a referência que lhe foi feita por Maximiano Lemos na sua bem difundida *Enciclopédia portuguesa ilustrada* (publicada entre 1900 e 1909), parece, apesar de elogiosa, desinformada ou relapsa. Lemos compara Machado a Eça de Queirós, mas não cita qualquer um de seus contos ou romances, inclusive *Dom Casmurro*, já publicado nesse período.

Um dos primeiros bons artigos no qual Machado recebe mais atenção foi escrito por Pinheiro Chagas e publicado em 1866 no *Anuário do Arquivo Pitoresco*. Além de considerá-lo um dos “vultos mais notáveis da literatura brasileira”, o crítico diz nutrir por Machado uma grande simpatia:

Não se explicam facilmente estes laços de simpatia, que, através de imensa distância, nos ligam a um homem, de quem conhecemos apenas um ou outro eco dos seus pensamentos. Pois esses laços, que eu também não sei explicar,

ligaram-me ao Sr. Machado de Assis, com quem nem mesmo tenho correspondência (CHAGAS, 1866b, p. 213).

Tal simpatia seria decorrência de uma admiração. Pinheiro Chagas, após ler a crítica escrita por Machado sobre o livro *Os primeiros amores de Bocage*, diz que simpatizou:

[...] vivamente com o escritor [Machado de Assis], que nesses fragmentos do seu lavor literário revela o que mais tem nesse confuso exame da literatura, uma individualidade pronunciada e característica [...] Elegância desprestigiada do dizer! Sorriso fino, veia humorística, viveza de estilo, originalidade no pensamento! (CHAGAS, 1866b, p. 213).

A literatura brasileira, segundo Pinheiro Chagas,

Tem defeitos inerentes aos seus próprios predicados. É declamatória porque exagera a eloquência, é gongórica porque não pode conter a fantasia. Contudo, devemos confessar que frequentes vezes, até nos trechos dos seus mais notáveis escritores, chegamos a fatigar desse voo por alturas tão remontadas, e que não podemos deixar de nos sorrir dessas galas de linguagem, pompejadas a propósito de tudo, num discurso acadêmico e na alocução de um regedor, no elogio histórico de um grande homem e no *toast* de um banquete (CHAGAS, 1866b, p. 213).

Seria justamente diante desse quadro não muito elogioso pintado por Pinheiro Chagas sobre a literatura brasileira que as virtudes estilísticas de Machado se destacariam:

Machado de Assis não possui nem a mais leve sombra deste defeito; a sua índole é até de todo avessa a estes recamos despropositados, e não sei mesmo se diga que é muito possível que a eloquência empolada de algum Marini brasileiro desinche ao divisar nos lábios de Machado de Assis o sorriso malicioso, que diz tão bem com a sua fisionomia literária. Não nos esqueçamos que este escritor é um dos mais distintos, se não o mais distinto, dos folhetinistas do império (CHAGAS, 1866b, p. 213).

Mesmo falando de um jovem Machado de Assis, Pinheiro Chagas identificou tanto no crítico quanto no autor de *Os deuses de casaca* uma marca que percorrerá toda a sua obra, a malícia e o humor. A peça seria uma manifestação completa do seu talento, refletindo sua face “elegante, humorística, poética, maliciosa e delicada”. Comparando-o a Henrich Heine e Alfred Musset, sua peça é considerada como “uma das mais

graciosas composições que a nossa literatura (luso-brasileira) se ufana” (CHAGAS, 1866b, p. 213). Pinheiro Chagas deve ter conhecido a peça apenas através da leitura, uma vez que tal como quase todos os brasileiros, Machado não teve a oportunidade de ser encenado em Portugal.

Enquanto Sousa Bastos na *Carteira do artista* dedica a França Júnior, Alencar e, principalmente, Artur de Azevedo, artigos mais elaborados e elogiosos, no espaço dedicado a Machado ele é factual e sucinto, apenas mencionando o ano do seu nascimento e seu reconhecimento no Brasil (BASTOS, 1898, p. 233). Além disso, lista sete traduções e oito peças, inclusive duas que se perderam: *Debaixo de ruim capa* e *O espalhafato*. As outras são: *Caminho da porta*, *O protocolo*, *Os deuses de casaca*, *As forças caudinas*, *Quase mistério* e *Tu só, tu, puro amor*. Todas essas peças já haviam sido anteriormente enumeradas no verbete sobre Machado de Assis no tomo XII do *Dicionário de Inocência*.

Alguns textos críticos de Machado foram publicados em periódicos portugueses. Em 1884, por exemplo, no número onze da *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*, foi reproduzido um no qual ele fala sobre a morte do hoje esquecido poeta, jornalista, deputado e ministro Pedro Luís. Essa morte também foi noticiada em outro curto texto (não assinado) desse mesmo periódico, no qual ao se referir à nota biográfica sobre Pedro Luís escrita por Machado, o autor o distingue como “um dos nomes mais simpáticos e mais notáveis do Império [...] romancista e poeta brilhantíssimo” (“Pedro Luís”, 1884, p. 172).

Em 1883, Gervásio Lobato, no *Ocidente*, citando o prefácio escrito por Machado sobre *As sinfonias*, de Raimundo Correia, destaca um traço que seria constante na sua crítica:

O prefácio do senhor Machado de Assis tem uma qualidade muito original: é extremamente sóbrio de elogios ao livro prefaciado e tanto que quando o li, se o livro não tivesse sido enviado e recomendado por um velho amigo de infância, cujo bom gosto literário me merece a mais plena confiança, eu teria dado por lido o livro nas últimas palavras de Machado de Assis (LOBATO, 1883, p. 113).

Lobato diz que se fosse deixado levar pelas palavras de Machado não teria lido o livro de Raimundo Correia e, se assim o fez, foi somente pela indicação de um amigo de infância:

Sente-se que o Sr. Machado de Assis estava cheio da preocupação de não ser tomado por pregador vulgar, que acha sempre maior que todos os santos em cujo orago prega.

Temeu a tradição lisonjeira dos prefaciadores, e tanto que por um triz, íamos por causa dessa preocupação, deixando de ler um belo livro de excelente versos dos melhores que ultimamente temos lido em português (LOBATO, 1883, p. 113).

O nome de Machado apareceria novamente no *Ocidente*, em 1880, na seção “Crônica ocidental”, assinada por Guilherme de Azevedo, que a propósito da celebração do terceiro centenário de Camões no Brasil, reproduziu seu soneto “Camões”.

No *Parnaso português moderno* constam apenas dois poemas seus, “Quando ela Fala” e “O leque”. Número inferior, por exemplo, aos de Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Fagundes Varella e Castro Alves. Ainda entre as principais coletâneas portuguesas, no *Tesouro poético da infância*, foi reproduzido seu poema “Fé”.

O poema *Versos à Corina* foi publicado duas vezes em 1864. A primeira, na *Revista Contemporânea de Portugal*. A segunda, no *Jornal do Porto*, acompanhado de algumas palavras de Ramalho Ortigão, que segundo Sayers “denotou interesse por Machado de Assis, mas pouca perspicácia crítica no artigo ‘Versos de Machado de Assis’” (1983, p. 130). Posteriormente, os mesmo versos seriam republicados em 1900 na *Brasil-Portugal: Revista Quinzenal Ilustrada*. Nos jornais diários, segundo Sayers, vale pontuar a sua elegia ao recém-falecido Gonçalves Crespo, publicada no *Jornal do Comércio* em 1883. No *Correio da Manhã*, em 1892, encontramos sua tradução de “O corvo”, de Edgar Allan Poe, e em 1895 o poema “Uma criatura”, publicado novamente nesse mesmo ano na *Revista Moderna*. Também no *Jornal do Comércio*, em dezessete de novembro de 1866, publica-se o seu soneto *Vinte e seis de outubro*, sobre a morte de José de Bonifácio. Tal soneto não foi incluído nas edições completas da obra de Machado publicadas por Jackson ou Aguilar. Tendo ele somente saído no *Jornal do Comércio*, em Portugal, e no livro *José Bonifácio o Moço*, de Júlio César Faria, achamos adequado reproduzi-lo:

Ventos do mar, há poucos sussurrando,
As vozes dele ouvíeis namorados,
Ventos da terra agora consternados
Levais a nova do óbito nefado

Castigo foi à nossa pátria, quando
Dele esperava alentos renovados
E sentia viver raro e venerando.

Claro e vibrante espírito, caíste,
Não ao peso dos anos, mas ao peso
Do teu amor á nossa pátria amada.

E ela que fica desvairada e triste,
Chora lembrando o verso teu aceso,
Filho de Andrada, e portentoso Andrada (apud SAYERS, 1983, p. 130).

Em 1896, o poema “Festa de Lindóia” aparece na revista *A Madrugada*. Em 1897, “A mosca azul” no *Branco e Negro*. Sobre esta última revista, Sayers acredita que o fato de Carlos Malheiro Dias, um de seus colaboradores, morar no Rio de Janeiro facilitou que nela fossem publicados escritores brasileiros, tais como B. Lopes, Cruz e Souza, Vicente de Carvalho, Coelho Neto, além de Machado de Assis.

Foram poucos os seus poemas reproduzidos em Portugal, menos ainda os comentários sobre eles. A primeira crítica mais consistente sobre seu trabalho foi publicada por Júlio César Machado, em 1871, na revista *A América: Órgão, Ante os Poderes Públicos de Portugal, dos Interesses Portugueses no Brasil e no Rio de Prata*, editada pelo respeitado José da Silva Mendes Leal. Nela, Machado é destacado como um autor de extraordinário talento, estilo pessoal, pensamentos originais e com uma tendência pessimista disfarçada por uma camada de humor. Apesar de lançar as ideias que irão nos anos seguintes prevalecer sobre a obra de Machado e fazer sua reputação, a crítica é insossa e pouco enfática – assim como também o será tudo o que for escrito sobre ele durante o século XIX em Portugal.

Poeta brasileiro de superior e extraordinário talento, para quem parecem ter sido inventadas as palavras ‘recomendável, distinto, singular, peregrino, admirável’, de que adubam’ cotidianamente os guisados encomiásticos com que os literatos se ficam a lambar os beijos (MACHADO, 1871, p. 47-48).

Júlio Cesar Machado, fazendo o papel de psicanalista, viu uma foto de Machado de Assis e deduziu que por debaixo do seu “corpito magro, fisionomia discreta e firme” haveria um sorriso “melancólico, como que a deixar-se adivinhar um caráter nobre, ferido profundamente e calando seus segredos” (MACHADO, 1871, p. 48).

É inevitável concordarmos com Sayers⁴³ quando diz que Machado foi da mesma forma pouco conhecido em Portugal como cronista (1983, p. 133). Nessa condição, foi citado uma única vez em 1888 no artigo “A beletrística brasileira”, escrito por Fran Paxeco e publicado na revista *A Arte*. Mesmo chamando-o de “chefe tácito dos atuais beletristas brasileiros”, diz que após a seleção de algumas de suas crônicas, que considera valiosas, as demais deveriam ser jogadas na lata do lixo. Além disso, o considera:

Estilista acurado, sóbrio e corretíssimo, como raros em Vera Cruz, a mocidade vê nele um elegante cronista, um tolerável poeta ultrarromântico, um excelente *conteur*, um bom romancista, um fino comediógrafo, e afez-se a tê-lo por mestre na região serena das belas letras (PAXECO, 1898, p. 137-138).

Ressurreição, o primeiro romance de Machado, ainda que discretamente, recebeu atenção de alguns críticos portugueses. Entre eles, Pinheiro Chagas, um dos que mais se esforçava para difundir a literatura brasileira. Se o interesse pelos seus primeiros romances não foi algo que possamos destacar entre a crítica lusitana, ao menos da sua existência os periódicos tinham notícia. Em 1872, logo após a sua publicação, na *Artes e Letras* aparece o comentário: “*Ressurreição*, romance, pelo Sr. Machado de Assis. A propósito desta última obra vimos nos jornais do Rio críticas muito lisonjeiras para o ilustre literato que é uma das glórias do Brasil” (CHAGAS, 1872, p. 80).

Nesse mesmo ano e revista, Rangel de Lima escreveu:

Deseja o autor de *Ressurreição*, que a crítica lhe diga se alguma qualidade o chama para o gênero de literatura que ensaia na sua nova publicação, ou se todas lhe faltam, porque neste caso volverá para outro campo em que já tem trabalhado com aprovação, cuidados e esforços.

Não devo abalar-me a satisfazer o desejo do Sr. Machado de Assis o tom solene de crítico encartado, porque o não sou, nem desejo ser; entretanto, se o distinto literato brasileiro se contenta com a opinião franca e sincera de um simples trabalhador, que só tem o merecimento de desejar acertar, dir-lhe-ei que continue a escrever romances, muitos romances, porque se estreou com um de grande interesse e ótimas condições literárias, que pode servir de lição e modelo a muitos escritores do gênero.

De entre as qualidades boas que exortam a obra do Sr. Machado de Assis, sobressai uma que mal se pode definir e que tão rara é encontrar em grande

⁴³ Ver também de Arnaldo Saraiva o artigo *Machado de Assis em Portugal*, no qual o crítico elenca algumas das principais publicações de Machado em Portugal. Saraiva ainda cita alguns estudiosos portugueses, já do século XXI, que se ocuparam da obra machadiana; Cf: Bibliografia.

número de publicações modernas: – a que nos prova, da primeira à última página, que o livro é escrito por um literato (LIMA, 1872, p. 94).

Em oito de março de 1872, na revista *O Brasil*, editada por Antonio Feliciano de Castilho e que circulou entre 1871 e 1874, Machado foi aclamado como o “festejado autor das *Falenas*”. Nessa mesma revista, em 1873, aparece um artigo escrito por Pinheiro Chagas no qual afirma ter gostado do primeiro romance de Machado, mas que o prefere como poeta. Chagas considera *Falenas* uma obra admirável, enquanto que *Ressurreição*, apesar de lhe agradar, mais lhe parece um esboço, faltando desenvolvimento aos seus personagens.

Apesar de ainda versarem sobre o primeiro romance de Machado, esse e todos os comentários que até agora destacamos, seja em relação à sua poesia ou prosa, ressaltam seu estilo sempre muito ponderado, rigoroso, sóbrio, sem melodrama ou maiores derramamentos. Até mesmo para os portugueses, desde o seu primeiro romance, fica evidente que a sua inclinação psicológica o contrastava da maioria dos autores românticos brasileiros. Os valores atribuídos à sua pena já o diferenciavam do estilo tipicamente romântico e eloquente da literatura brasileira oitocentista em Portugal. Vejamos como Pinheiro Chagas conclui seu artigo:

Mas o que não se pode deixar de admirar neste belo livro é a encantadora sobriedade do estilo, o fino toque de um lápis prestigioso, e o delicado estudo de uns certos cambiantes de paixão, que revelam Machado de Assis um escritor fadado para os estudos psicológicos, que são a base principal do romance íntimo na sua acepção mais elevada (1873b, p. 1-2).

Apesar dos livros de Machado terem sido postos à venda por Ernesto Chardron em 1879, 1880 e 1881, além de anunciados em sua *Bibliografia Portuguesa e Estrangeira*, após esse ensaio de Pinheiro Chagas muitos anos se passaram sem que se fizesse outro comentário à sua prosa; o que nos faz supor que seus romances pouco chamaram atenção em Portugal.

Se em sete de junho 1901, José de Sousa Monteiro, na condição de paraninfo de Machado, na defesa que fez da sua candidatura para a Academia Real de Ciências, se não mencionou seus principais romances, não foi porque não pudesse lhes ter acesso. Apesar de no seu discurso encontrarmos referências ao *O alienista*, “O segredo do Bonzo”, *Papéis avulsos*, *Ressurreição*, *Contos fluminenses*, *Helena*, *Brás Cubas*,

Histórias sem data, Várias histórias, A Mão e a luva, Falenas, Americanas e Histórias da meia-noite, é estranho que nessa lista apenas duas das melhores obras de Machado tenham sido citadas, *Brás Cubas* e *O alienista*, deixando de fora *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, publicados em 1891 e 1900. A tese de Sayers é a de que os últimos romances de Machado seriam muito difíceis para o público português. (1983b, p. 135-136).

Foi também de se estranhar a forma com a qual a revista *A Folha Nova*, de Emígdio Oliveira, tratou as *Memórias póstumas*. O periódico costumava publicar regularmente romances na forma de folhetins, sem tecer qualquer comentário sobre a obra ou o autor. No entanto, em doze de outubro de 1882, quando iniciou a publicação de *Brás Cubas*, o editor prefaciou a obra dizendo:

O notável romancista e poeta brasileiro Sr. Machado de Assis, ofereceu ao nosso amigo Moutinho de Sousa, durante a última e rápida estada deste Sr. No Rio de Janeiro o seu romance, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com a permissão de ele o publicar num periódico de Portugal, a seu gosto.

O nosso amigo escolheu a *Folha Nova*, honra que muito nos penhora e que principiamos a merecer inserindo o primeiro folhetim do notável romance (“O nosso folhetim”, 1882, p.1).

Em vinte e dois de novembro de 1883, após treze meses e vinte e três capítulos, a publicação do romance foi suspensa sem nenhuma explicação. É provável que os editores o tenham considerado demasiadamente longo ou difícil para os leitores da revista.

Na *Revista Moderna*, em 1895, sai o seu texto “O fonetismo”, primeiramente publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Trata-se de um artigo bem humorado, ao estilo machadiano, no qual é posto em debate a empolgação ou desburocratização das línguas, além da definição da grafia de algumas palavras. Na mesma revista encontramos o seu conto filosófico “Ideias de canário”, que na ocasião recebeu o título “Que é o mundo”.

Ao que tudo indica, mesmo que pouco lido, Machado era o caso de um autor citado e mencionado sempre que o assunto fosse literatura brasileira. Justamente por isso, a presença de seu nome entre a cultura portuguesa parece contraditória. Apesar de outros brasileiros terem sido publicados em Portugal, tal como Macedo, Alencar, José Veríssimo, Júlio Ribeiro, Coelho Neto, Sílvio Romero e mesmo Lima Barreto, somente

ele foi indicado para a Academia Real de Ciências. Isto, apesar de suas obras serem escassas nas bibliotecas públicas portuguesas e particulares. Na sua pesquisa, Sayers constatou que os catálogos da Biblioteca do Porto publicados entre 1869 e 1919 não incluem obras de Machado. Na coleção de Sampaio Bruno, hoje na Biblioteca do Porto, somente encontramos *Falenas* e *Brás Cubas*. Na de Fialho de Almeida, hoje na Biblioteca Nacional, constam apenas *Contos fluminenses*, *Esau e Jacó*, *Memorial de Aires*, *Brás Cubas* e *Relíquias da casa velha*. No catálogo da Biblioteca Pública da importante cidade de Guimarães, com 9104 títulos, não consta qualquer um dos seus livros. Segundo Sayers, um estudo dos catálogos de dezessete bibliotecas particulares, publicados entre 1890 e 1914, mostra a completa ausência das obras de Machado.

Diante do (pequeno) volume e de quais textos seus foram publicados em periódicos e antologias portuguesas, não há outra explicação plausível para compreendermos sua fama em terra lusitana se não a de que foram fundamentais as relações que manteve com importantes figuras do cenário português, mesmo sem nunca ter saído do Rio de Janeiro. Evidente que seu ensaio sobre o *Primo Basílio* merece crédito e destaque nessa investigação. No entanto, não nos iludamos. Mesmo o percurso pelo qual sua crítica passou até que Eça de Queirós lhe tomasse conhecimento se deveu fundamentalmente a amigos em comuns. Sem essa rede de relações é difícil imaginarmos que Eça tivesse acesso às ideias de Machado e, por porventura, passasse a respeitá-lo da forma que assim o parece ter feito.

Em 1866, quando Machado ainda era uma jovem promessa, Gomes de Amorim lhe escreveu uma carta na qual dizia que em Portugal e na Europa ele já gozava de prestígio (VIANA FILHO, 1965, p. 54). Não esqueçamos que o Machado de Assis, criador do desabusado *Brás Cubas*, também foi o político fundador da Academia Brasileira de Letras. Nosso escritor, *self-made man*, soube durante toda a vida se relacionar com pessoas importantes no cenário literário brasileiro e português. Entre os personagens ilustres com os quais construiu laços afetivos estão Antônio Feliciano de Castilho e seu irmão José Feliciano de Castilho, que em 1867 lhe deram um exemplar da tradução de Ovídio, feita por Antônio Feliciano de Castilho, com dedicatórias de ambos os irmãos: “A J. M. Machado de Assis, o poeta da alma, e esperançoso ornamento das letras do Brasil, O. Antônio Feliciano de Castilho e José Feliciano de Castilho” (“Exposição de Machado de Assis”, 1939, p. 41).

Colaborou para que Machado conquistasse renome entre a crítica portuguesa, sem que tivesse publicado um só volume importante, a sua convivência com um grupo de jovens literatos, na sua maior parte constituído por imigrantes portugueses: Francisco Ramos Paz, Ernesto Cibrão, Manuel de Melo, Francisco Gonçalves Braga, entre outros. Sua relação com Portugal também foi reforçada por brasileiros que para lá se transferiram e com os quais permaneceu mantendo contato, entre eles, Domício da Gama⁴⁴, Muniz Barreto, Luis Guimarães Júnior ou Magalhães de Azeredo, que se tornou amigo de Eça de Queirós na França e cuja admiração por Machado lhe foi transmitida. Além de outras importantes figuras portuguesas que viveram no Brasil, como José Feliciano de Castilho, a quem dedicou sua peça *Os deuses de casaca*, em 1866; Artur Napoleão, pianista e uma espécie de consultor musical de D. Pedro II; e Xavier de Novais, de quem se tornou cunhado quando se casou com sua irmã Carolina, em 1867.

Impressiona como o maior romancista em língua portuguesa dependeu de suas relações pessoais para estabelecer algum renome em Portugal. Impressiona ainda mais o fato de que a sua reputação de crítico coerente, culto e ponderado, assim como também a de poeta talentoso, tenha sido construída sobre suas primeiras obras, que como sabemos, apesar de já se diferenciarem de boa parte do romantismo brasileiro, não fazem sombra aos seus romances da maturidade.

A reputação de Machado, inclusive junto a Eça de Queirós, parece ter sido inspirada e viabilizada sempre por amigos em comum. Dois importantes artigos publicados em Portugal por Magalhães de Azeredo são destacados por Sayers e Heitor Lyra (1965) como importantes para que Machado fosse melhor compreendido e admirado por Eça. No primeiro, de 1897, na *Revista Moderna*, Magalhães de Azeredo além de demonstrar grande intimidade com todos os seus livros, tecendo críticas abalizadas, diz que Machado é um autor verdadeiramente moderno, o que explica seu estilo não empolado e retórico. No segundo ensaio, de 1902, o defende contra a infundada e doutrinária crítica de Sílvio Romero. Ele alega que o positivista simplesmente não simpatizava com Machado e que por isso fez uma “abordagem

⁴⁴ De Domício da Gama, que mereça destaque, apenas o conto “Consul!...”, publicado em 1891, na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*.

apriorística” de sua obra, sem qualquer fundamento ou razoabilidade (SAYERS, 1983b, p. 142).

O mais interessante na recepção de Machado em Portugal está na disparidade entre a escassa quantidade de textos seus aos quais os portugueses parecem ter tido acesso e a sua reputação. Vejamos um incidente relatado por Heitor Lyra, em *O Brasil na vida de Eça de Queirós*:

Quando foi proclamada a República do Brasil, Eça de Queirós, cuidando que lá, como em Portugal, à eminência literária correspondia sempre influência política, espantava os seus amigos brasileiros, perguntando-lhe com ânsia: Mas, no meio de todo este movimento, que diz que faz o Machado de Assis (1965, p. 196).

A propósito, Magalhães de Azeredo, amigo de Eça e Machado, publicou várias vezes na revista *Nova Alvorada*. Em 1896, foi o seu poema “A Carlos Gomes”; em 1897, “Soror”; em 1898, “Camões”, “Nathércia”, “Rosa-chá”, “Estoicismo e duas cartas: uma intitulada “Carta à Exma. Senhora D. Ana de Castro Osório”, autora do drama *Infeliz*, e outra sobre a força marítima Portuguesa, sua expansão e seu lugar no contexto europeu. Na *Alvorada*, em 1897, saíram seus poemas “Christus crucifixus” e “Ao mar bravio”.

Já de Raul Pompéia, nosso fino e psicológico romancista do *Ateneu*, infelizmente, somente podemos destacar o poema “Sobre o túmulo de Raul Pompéia”, publicado na *Nova Alvorada*, em 1896, e escrito por João Andréa, pela ocasião da sua morte.

6. Sobre a recepção dos parnasianos e simbolistas

Antes de falar sobre a minguada recepção crítica portuguesa em relação aos poetas brasileiros da segunda metade do século XIX, mais especificamente os parnasianos e simbolistas, é importante avisar que excluimos dos nosso estudo a produção de Gonçalves Crespo, Luis Guimarães Filho e Luis de Andrade.

Apesar de nascido no Brasil, Gonçalves Crespo chegou a Portugal aos dez anos de idade, onde cursou direito na Universidade de Coimbra. Do ponto de vista literário, como diz Pedro da Silveira, “no sentido mais rigorosamente estilístico do termo é um poeta português, tão português como outro qualquer de Oitocentos” (1989, p. 14). As palavras de Valentim Magalhães são exatas ao falar sobre a possibilidade de considerarmos a obra de Gonçalves Crespo portuguesa e a de Filinto de Almeida brasileira:

Considero brasileiro Filinto de Almeida, que nasceu em Portugal, pela mesma razão porque considero português Gonçalves Crespo, que nasceu no Brasil. A nacionalidade dos escritores e artistas é determinada pela naturalidade do seu espírito, que se formou, que se desenvolveu. É da nossa literatura: é escritor brasileiro (MAGALHÃES, 1887, p. 53).

Vejamos o que disse um nome de peso como o de Camilo Castelo Branco, em 1896 na *Nova Alvorada*, sobre a nacionalidade de Gonçalves Crespo:

Chamam-lhe uns ateniense, outros brasileiro: eu quero que seja português, porque levo o amor da minha pátria até o latrocínio de um poeta que me diz pouco do sabiá no raminho da jatobá, e da araponga na copa do jequitibá, e das falenas a esvoaçarem-se nos andassús, e do macaco a gemer nas franças do ipê, nem me fala do jurubá, nem das flores do manacá a perfumarem as brisas dos cafezais, nem do inhambu a estorcer-se nas unhas do papagaio. É português como Garrett, francês como Gautier, americano sentimental como Lougfelloy, e humorista como Godfrey Saxe, e espanhol como Campoamor (CASTELO BRANCO, 1896, p. 95).

Luís Guimarães Filho, filho de Luís Guimarães Júnior, viveu em Portugal desde os cinco anos, onde se formou em filosofia na Universidade de Coimbra. Na opinião de Pedro da Silveira, é dos poetas luso-brasileiros (nascido no Brasil, mas educados intelectualmente em Portugal) o mais “culturalmente português”. (1989, p. 25). Detalhe,

nem Gonçalves Crespo ou Luís Guimarães Filho constam entre os autores citados por Andrade Muricy no seu referencial *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987).

Luís de Andrade, apesar de nascido no Brasil (Recife), é filho de português, chegou com oito anos em Portugal e somente retornou ao Brasil em 1876, com vinte sete anos. Foi aluno da Universidade de Coimbra e depois do Curso Superior de Letras de Lisboa.

Na *História da literatura portuguesa*, Antônio José Saraiva afirma que apenas os autores nascidos em Portugal entrariam no seu estudo. Contudo, mostra ter consciência de que essa decisão excluiria o nome de Gonçalves Crespo, considerado um caso especial. Ainda assim, é possível encontrar seu nome mais de uma vez entre os dos poetas nascidos em Portugal, sem que fosse preciso qualquer tipo de recontextualização ou parênteses. O tratamento dado por Saraiva a Gonçalves Crespo é o mesmo dedicado a qualquer outro poeta português; inclusive dizendo ser ele o “primeiro e também mais destacado parnasiano português” (SARAIVA & LOPES, 1982, p. 982).

Entre os primeiros simbolistas, ou ainda parnasianos, como Alberto Osório de Castro, não teria havido qualquer influência dos brasileiros. Já entre os primeiros simbolistas, ou parnasianos retardatários, como Augusto Gil, Cândido Guerreiro e Fausto Guedes Teixeira, é possível que existisse alguma influência. Principalmente em relação a este último, que conviveu com o brasileiro Gustavo Santiago, colaborador de sua revista *A Reação*.

Foram vários os brasileiros que de uma forma ou de outra, entre os anos de 1860 e 1870, participaram da agitação literária de Coimbra. Entre eles, Garcia Redondo, Bernardino Machado, Caetano Figueiras, Silva Ramos Manuel de Campos Carvalho, seu irmão João de Campos Carvalho, Carvalho Monteiro, seu irmão João Vitório Pareto, Antão de Vasconcelos (conhecido por Mata-Carochas) e Augusto de Carvalho (SILVEIRA, 1989, p. 12-13). Segundo Sayers, entre aqueles que ocupam lugares de mais destaque na história literária brasileira e que também moraram, estudaram ou trabalharam em Coimbra e Lisboa, estão Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Luís Guimarães Júnior, Gustavo Santiago, Varnhagen, João Francisco Lisboa, Antônio Henrique Leal, Gonçalves de Magalhães, Raimundo Correia, Nísia Floresta Brasileira Augusta e Araújo-Porto Alegre. Pois bem, vejamos quais autores brasileiros receberam

alguma atenção da crítica portuguesa ou que tiveram alguns de seus poemas publicados em importantes veículos literários portugueses após a segunda metade do século XIX.

Olavo Bilac, que segundo Arnaldo Saraiva (2002) foi o poeta brasileiro de maior publicidade em Portugal nas primeiras décadas do século XX, publicou bastante nos periódicos portugueses, ou ao menos em um deles. Entre 1888 e 1891 sua poesia foi publicada a rodo na *Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*. Em 1888 saíram “Marinha”, “Rio abaixo”, “O patacho da liberdade”, “A morte de tapir”, “A canção de Romeu”, “O julgamento de Phrynea” e “Paráfrase de Baudelaire”. Em 1890, “Pantum”, “O sonho de Marco-Antônio”, “Delenda Cartago”, “Profissão de fé”, “Beijo eterno”, “O amor” e “De volta do baile”. Em 1891, “No cárcere”, “Olhando a corrente”, “Nel mezzo del Camin”, “Um grande homem”, “A sesta de Nero”, “O incêndio de Roma”, “Súplica”, “Via Láctea”, “Sarça de fogo” e “Medalha antiga”.

No *Branco e Negro*, Bilac teve seu poema “Ouvir estrelas” publicado duas vezes, em 1896 e 1898. No mesmo periódico, também em 1896, foi reproduzido “A missão de Purna (do Evangelho Budista)”. Um pouco mais cedo, em 1894, na *Reação: Revista Literária*, publicou “Penas de amor”. Sobre esse poema, na seção “Bibliografia” da revista *Os Novos*, numa pequena nota se lê: “Recebemos também o número quatro da *Reação*. Razoável o soneto do Sr. Olavo Bilac” (“Bibliografia” 1894, p. 72).

A *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* também cedeu muito espaço para os versos parnasianos de Alberto de Oliveira. Em 1884 foi reproduzido o seu poema “Vida nova”. Em 1885, “A janela de Julieta”, “Prelúdio”, “Afrodite”, “Cofres partidos” e “Paraíso vedado”. Em 1891, “Aldeãs”, “Noturno” e “Bíblia do sonho”. Em 1892, na *Nova Alvorada*, Alberto de Oliveira publicou a “Balada dos estudantes”. Em 1894 saíram três poemas seus na *Reação*: “Última deusa”, “Spero Dracos” e “Noturno”. Ainda na *Reação* é publicada uma carta sua para Olavo Bilac. A carta, desinteressante, resume-se a uma sequência de elogios (exagerados) a Raimundo Correia. Nos *Novos* vem a público, em 1894, sua “Elegia” e, no *Branco e Negro*, os poemas “Vida nova”, em 1896, e “Sabor de lágrimas”, em 1898.

Em 1887 seu livro *Soneto e poemas* foi saudado com simpatia na seção “Publicações”, do *Ocidente* – inclusive com a reprodução do soneto *Enfim*:

Um livro que não é novo, mas que só agora nos chega às mãos por delicada oferta dos seus escrupulosos impressores. Mas o livro não precisa dos nossos

encômios porque o nome do seu autor é a sua principal recomendação, um poeta distinto entre a moderna geração brasileira, cujo nome festejado já passou a linha e veio ecoar neste velho continente de Portugal (“Publicações”, 1887, p. 184).

Na *Arte: Revista Internacional* (1895-1896), em 1895, aparece um pequeno comentário elogioso, não assinado, sobre seus livros *Poesias* e *Palavras loucas*. Nele, Alberto de Oliveira é classificado como um neogarretiano inspirado, fantasioso e existencial; como um homem no limiar da vida e refugiado no mundo longe de estrelas nebulosas.

Em 1884 começou a circular em São Paulo o jornal *Diário Mercantil*, dirigido pelos portugueses Gaspar da Silva e Leo d’Affonso, e tendo como editor o brasileiro Eduardo Salamone. Na sua página literária semanal, eram publicados textos de brasileiros e portugueses. Dentre eles, o português Teixeira Bastos, que em 1895 reuniu no seu livro *Poetas brasileiros* seus artigos publicados desde 1885 nesse jornal.

Sobre Alberto de Oliveira, Teixeira Bastos diz que ele teria caído “no excesso do esmero” (BASTOS, 1985, p. 29). Tentando respaldar sua opinião, o crítico lança mão das palavras de Machado de Assis, que considera a emoção em Alberto de Oliveira “sempre sujeita ao influxo das graças externas” (apud BASTOS, 1895, p. 30). São evidentes as reservas de Teixeira Bastos em relação à poesia de Alberto de Oliveira. Num tom de ironia, escreve que se o poeta preferisse a pintura certamente comporia telas melhores do que os versos que escreveu. Como exemplo dessa sua capacidade de compor quadros, Bastos reproduz o soneto “Em caminho”, que pecaria pela abundância de adjetivações e de “cunhas inúteis”, empregadas apenas para dar ao poema ares ainda mais poéticos. Teixeira Bastos, ainda ironicamente, sugere que se imaginássemos esse soneto como duas telas para expormos na sala de casa, elas receberiam os aplausos da esposa e da filha, certamente educadas aos moldes românticos. Permanecendo no mesmo tom, diz que diante do seu poema “Meridionais” sente uma “íntima admiração pela beleza da estrofe, pela sonoridade e harmonia do verso, pela escolha da rima, pelo delicado das imagens; mas, exclamamos nós, que pena que em vez de pintar, tenham querido escrever!” (BASTOS, 1895, p. 33).

Alberto de Oliveira representaria, segundo Teixeira Bastos, tudo o que há de mais superficial e pouco humano na poesia. Seu parnasianismo, sua vontade de pregar a

arte pela arte e sua adoração exclusiva pela forma e estilo ficariam patentes nos sonetos “Sabor de lágrimas” e “A janela de Julieta”. E mesmo em poemas como “Contraste” e “Chuva e Sol”, nos quais tenta ser mais humano, seu esforço, segundo Bastos, não ultrapassaria a superficialidade, pois acaba preponderando o que na sua poesia é uma regra, a forma e o estilo se apropriando da matéria apenas como pretexto para a exposição da harmonia rítmica das palavras. O problema fundamental da poesia Alberto de Oliveira estaria no seu esquecimento da matéria e na sua superpreocupação com a aparência. Mais uma vez, Bastos repete as palavras de Machado de Assis, quando diz que uma parte dos defeitos que se pode notar nos versos de Alberto de Oliveira é fruto do “requisite mesmo do labor, e nunca a descuido do poeta”. Tal excesso de esmero estaria refletido no seu versos, que leva o leitor a perceber ou intuir uma “ideia de esforço e por conseguinte a fadiga e o desagrado intelectual que de ordinário a acompanha” (apud BASTOS, 1895, p. 35). O poema “Torrente”, segundo Bastos, mostra que quando a ideia é tratada mais cuidadosamente, até mesmo a forma se eleva, diminuindo o número de adjetivos, de “cunhas” e aumentando os verbos e a concepção poética. Para Teixeira Bastos, Alberto de Oliveira somente se tornaria um grande poeta se conseguisse esquecer a vontade de ser parnasiano e aumentasse a de ser poeta.

Valentim Magalhães foi outro autor que publicou várias vezes na *Ilustração Quinzenal para Portugal e Brasil*. Além dos contos “Flores de pano”, reproduzido duas vezes (em 1884 e 1891), e “O Sapatinho de Luiza”, em 1891, na mesma revista saíram seus poemas “Ressábios”, “Fatmé” e “Íntimo”, em 1884, e “Renascimento” e “O vencedor”, em 1888.

Em 1896, na *Arte*, na edição referente aos números cinco e seis que saíram em conjunto, além de encontramos seu poema “Bric-à-brac”, lemos que “Valentim Magalhães é, sem dúvida, um dos mais notáveis e ativos escritores brasileiros da atualidade”, podendo seu livro *Vinte contos* ser considerado a sua grande obra (“Boletim internacional: Brasil”, 1896a, p. 286). Ainda nessa seção, é mencionada, elogiosamente, a publicação do livro *Cartas literárias*, de Adolfo Caminha. Em 1896, no número sete da mesma revista, Valentim Magalhães é chamado de “notável escritor brasileiro” e que seu *Bric-à-brac* foi escrito:

Com verve, num nervoso e quente movimento dessa fina pena de jornalistas, que já todos conhecíamos e admirávamos; num rápido e caprichoso vôo dessa

fantasia de artista, que torna leves e atraentes as afirmações da publicista e os comentários do crítico. Agradecemos o livro (“Boletim internacional: Brasil”, 1896b, 321).

Nessa mesma seção é mencionado o lançamento do livro *Vagas*, de Sabino Batista. Sobre ele, a revista diz que “a par de algumas indecisões de forma, surgem de quando em quando versos musicais e luminosos” (“Boletim internacional: Brasil”, 1896b, 320).

Vejamos o que diz Teixeira Bastos ao traçar um panorama da poesia de Valentim Magalhães:

Se passarmos de mais perto as poesias de Valentim Magalhães, descobriremos nelas três direções de espírito ou talvez, mais propriamente, três influências de diferente natureza: – a satírica, democraticamente demolidora, de que são exemplos bem característicos as poesias “Carta ao exmo. Barão de ***” e “Velha história”; a parnasiana a que pertencem os Poemas da roça e o poemeto “Colombo e Nené”, nos quais facilmente se encontram exagero de colorido e a audácia das imagens, que será para muitos uma beleza, mas que nós julgamos um defeito de escola, equivalente ao que no século XVII recebeu o nome de gongorismo; e enfim, a influência doutrinária, ora política, ora social, que se sente por exemplo no “Prenúncio de aurora” e em “Os dois edifícios”, talvez a mais bela poesia do autor (BASTOS, 1895, p. 44-45).

Teixeira Bastos considerava Valentim Magalhães um dos autores brasileiros que “gozam melhor reputação [...] prosador elegante, é ao mesmo tempo poeta, figurando na primeira fila dos laureados” (BASTOS, 1895, p. 41). Ele ressalta que apesar da dedicatória do primeiro livro de Valentim Magalhães, “À república”, indicar uma poesia de propósitos e ideias, folheando suas páginas, é possível reconhecer “correções parnasianas”. De qualquer forma, ele considera que na sua poesia a influência sofrida por Victor Hugo é incontestável:

Em Valentim Magalhães parece-nos a influência do mestre vencer a dos discípulos. E a este fato atribuímos a sua preocupação de subordinar a arte a um ponto de vista determinado – a ideia política. Devemos confessar, que assim como não aplaudimos a arte pela arte, também não podemos aceitar como princípio a subordinação da arte à ideia política (BASTOS, 1895, p. 43).

Se para Teixeira Bastos o poema “Os dois edifícios” é um dos mais bonitos de Valentim Magalhães, ainda assim “o ilustre poeta brasileiro podia e devia tê-la submetido a mais severa lapidação, tirando-lhe as pequeninas asperezas que por ventura

a desfeiam.” (BASTOS, 1895, p. 48). Por fim, rebate o parnasianismo não apenas de Valentim Magalhães, mas também dos poetas brasileiros de forma geral.

Valentim Magalhães, como em geral todos os poetas brasileiros, precisam não esquecer esta verdade. Se erram aqueles que sacrificam ou desprezam a ideia para só cuidarem da forma, na realidade também não estão no campo da arte os que procedem do modo inverso, descurando da forma por amor exclusivo da ideia. Os exageros são perniciosos (BASTOS, 1895, p. 49).

No *Ocidente*, na seção “Crônica ocidental”, assinada por Guilherme de Azevedo, em 1880, por ocasião das celebrações no Brasil do terceiro centenário de Camões, Valentim Magalhães teve seu soneto “Vingança de Camões” reproduzido e considerado “valente”. Na *Revista Moderna*, em 1895, aparece um artigo intitulado “Conferências literárias”, sobre as suas três palestras acerca dos modernos autores brasileiros, conferidas na Sociedade de Geografia de Lisboa. Tais palestras, segundo o artigo, se publicadas representariam um enorme serviço à divulgação das letras brasileiras, uma vez que “em Portugal a literatura brasileira, é tão desconhecida com a da Rússia, se não o é mais” (“Conferências literárias”, 1895, p. 119). Em 1897, no número setenta e três do *Branco e Negro*, em outro artigo intitulado “A literatura brasileira”, essas mesmas conferências foram igualmente noticiadas e elogiadas. Nesse mesmo ano e nessa mesma revista, alguns trechos do seu livro *A Literatura brasileira* ocuparam quase duas páginas do número setenta e sete. Em 1898, na *Nova Alvorada*, saiu o seu poema “Veneza”.

Apesar de Pedro da Silveira dizer que poucos autores portugueses dessa geração tiveram seus poemas tão reproduzidos quanto o soneto *As pombas*, de Raimundo Correia, acreditamos que sua afirmação deve estar levando em conta almanaques e folhetos muito populares e pouco especializados. É evidente que esse tipo de repercussão tem sua importância, mas, falando mais uma vez, nosso interesse não é investigar a popularidade dos poetas brasileiros em Portugal, mas, independente de terem caído no gosto popular, mapear a sua recepção crítica e especializada. Isso, não encontramos em almanaques, como o *Almanaque Luso-Brasileiro*, mas, fundamentalmente, em periódicos literários, culturais, políticos – sempre com colaboradores especializados – e em antologias poéticas e críticas. Desta forma, entre os periódicos que nos interessam, o poema “As pombas” pode ser encontrado em 1885 na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*. No mesmo periódico, em 1888,

sai o seu “O anoitecer”. Na *Nova Alvorada*, foi reproduzido em 1893 seu “Mal secreto” e, em 1894, “Beijos do céu” e “Noite de chuva”. Nesse mesmo ano, na *Reação*, publicam o seu poema “Cauchemar”.

Em 1883, no *Ocidente*, Gervásio Lobato falou do livro *Sinfonias*, de Raimundo Correia, e do seu prefácio, escrito por Machado de Assis. Após reproduzir uma passagem do texto de Machado, Lobato diz:

O prefácio do senhor Machado de Assis tem uma qualidade muito original: é extremamente sóbrio de elogios ao livro prefaciado e tanto que quando o li, se o livro não tivesse sido enviado e recomendado por um velho amigo de infância, cujo bom gosto literário me merece a mais plena confiança, eu teria dado por lido o livro nas últimas palavras de Machado de Assis (LOBATO, 1883, p. 113).

Mas Lobato leu *Sinfonias*, “cujas poesias têm o grande condão de ser curtas, rápidas, fáceis”. Depois de lidas duas ou três poesias, leu “todas as outras com grande prazer, de um talento verdadeiro e vigoroso” (LOBATO, 1883, p. 113). Ao que parece, a sobriedade do prefácio de Machado lhe chamou tanta atenção quanto o livro de Raimundo Correia. Antes de finalizar a parte da sua coluna dedicada a Raimundo Correia (e porque não também a Machado) com a reprodução de dois poemas, “As Pombas” e “A Gemma Cunnibert”, Lobato sublinhou a sobriedade que sempre impediu Machado de elogiar desmedida ou injustificadamente um poeta simplesmente por ser seu amigo ou compatriota.

Ainda mais original me pareceu esse prefácio, pelas reticências hesitantes com que fala do notável poeta que apresenta. Sente-se que o Sr. Machado de Assis estava cheio de preocupação de não ser tomado por pregador vulgar, que acha sempre maior que todos os santos em cujo orago prega. Temeu a tradição lisonjeira dos prefaciadores, e tanto que por um triz, íamos por causa dessa preocupação, deixando de ler um belo livro de excelentes versos dos melhores que ultimamente temos lido em português (LOBATO, 1883, p. 113).

Para Teixeira Bastos, o fato de Raimundo Correia ter batizado a sua produção artística com um nome próprio da arte musical, *Sinfonias*, seria demasiadamente vago, dencunciano, inclusive, a falta de precisão das suas ideias sobre a arte poética. Apesar de não considerar imediata a classificação do estilo de Raimundo Correia, pois

“conscienciosamente não pertence a nenhum, guardando reminiscências de todos eles, o que aliás sucede a muitos outros brasileiros”, ele decide chamá-lo de parnasiano. É notória a antipatia que Teixeira Bastos nutria pelo Parnasianismo brasileiro. Desta forma, não poderia ser diferente sua opinião sobre os versos de Raimundo Correia, que se resumiriam a um esteticismo vago:

A harmonia da estrofe, a sonoridade da palavra, a cadeia do ritmo, eis a que se reduz a sua estética. Filia-se espontaneamente nessas escolas, sem ideal definido, em que se transformou o romantismo decadente [...] Raimundo Correia é um dos finos e delicados adoradores da arte pela arte, um insigne *virtuose* da palavra (BASTOS, 1895, p. 18).

Um pouco mais à frente, para contextualizar o parnasianismo de Raimundo Correia, Teixeira Bastos estabelece algumas comparações entre a sua poesia e a de outros autores portugueses:

Quando há dez ou doze anos, – perdoe-nos esta nota pessoal, – mergulhados em pleno romantismo, nos entregamos à leitura de Garrett e Herculano, sentimos pelos seus versos, pela *Folhas caídas* ou pela *Harpa do crente*, um sincero e vivo entusiasmo, enquanto que a leitura dos encomiados versos de Castilho nos deixava frios, impassíveis, apesar de reconhecer a perfeição, quase inexcedível, do seu metro.

Tinha mil vezes maior encanto para nós um verso incorreto de Herculano, uma estrofe menos burilada de Garrett, do que a mais extensa e a mais irrepreensível das poesias de Castilho.

A razão d’isso, que então não sabíamos explicar, era porque n’aqueles havia sentimento, havia emoção, ao passo que n*estes havia simplesmente a forma.

Para nos exprimirmos numa linguagem mais vulgar, Garrett e Herculano faziam vibrar o coração, Castilho apenas agradava ao ouvido.

Ora, a sensação que produzia em nós a leitura dos versos de Castilho, é exatamente a que sentimos agora ao ler a maioria das produções dos *parnasianos*, dos que, cuidando miudamente da forma, não têm uma emoção verdadeira.

Os poetas brasileiros, abandonando o lirismo romântico, profundamente sentido por esses moços que se deixavam finir na flor dos anos, caíram na imitação da poesia francesa contemporânea, quer de uma maneira direta, quer indiretamente, seguindo os passos de dois ou três *parnasianos* portugueses.

Falta-lhe a espontaneidade, falta-lhes o vigor e a emoção (BASTOS, 1895, p. 18).

Segundo Teixeira Bastos, apesar da delicadeza dos seus versos, Raimundo Correia não apresentaria na sua poesia qualquer unidade de pensamento. Assim como também se comportou diante da poesia de Alberto de Oliveira, a principal reclamação

de Teixeira Bastos diante da poesia de Raimundo Correia seria a sua total ausência de orientação que refletisse seu modo de ver e sentir o mundo. Por outro lado, seu esforço completo de dedicação à forma encontrou bons resultados. Sobre esse ponto de vista, puramente estético ou sensorial, mesmo para Teixeira Bastos, Raimundo Correia é irretocável. No entanto, a sucessão de críticas não para. Teixeira Bastos considera que Raimundo Correia herda a última forma decadente do romantismo ao mesmo tempo em que não consegue se atualizar com as novas ideias e orientações estéticas modernas.

Seu soneto “As pombas” é citado como um exemplo do uso de belas imagens e do alcance de uma forma primorosa. Ao passo que outros, como “Marília”, “Mal secreto” e “O Vinho de Hebe”, revelam o alto grau de obsessão do poeta pelo “cinzelamento do verso”. No longo “Os dois espectros” “há energias de forma e violência de dicção, tocando as raias da declamação retórica e retumbante, o que prejudica enormemente o efeito geral do conjunto” (BASTOS, 1895, p. 24-25).

No entanto, ainda resta espaço para alguns elogios. Teixeira Bastos diz que o poema “No decenário de Castro Alves” é uma de suas mais belas produções. Assim como também encontra nos versos de “Na penumbra”, “No jardim” e, sobretudo, “No banho”, um lirismo não esvaziado e superficial, mas um “lirismo quente, e com frequência luxurioso, de Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Castro Alves”; enquanto que em outros versos como “A ilha e o mar” e “Luz e trevas”, apareceria a sombra de Vitor Hugo.

Para finalizar sua análise de Raimundo Correia, Teixeira Bastos retoma o prefácio de Machado de Assis sobre o autor de *Sinfonia e Primeiros versos*, no qual se lê que entre o potencial do poeta e o resultado final de sua obra resta uma considerável dose de decepção.

No *Ocidente*, em agosto de 1887, na mesma seção “Publicações” onde foi mencionado o *Sonetos e poemas*, de Alberto de Oliveira, também foi tratado o livro *Versos e versões*, de Raimundo Correia. Lemos que a lira de Raimundo Correia “não cansa e bem ao contrário se desentranha em saborosos frutos. Prossiga poeta, que entre essa natureza ubérrima que o Sol vivifica com os seus mais fecundantes raios, a poesia tem o culto apaixonado das imagens ardentes” (Publicações, 1887, p. 184).

Guiomar Torrezão, em 1888, publicou na *Ilustração Portuguesa* o artigo “Poetas brasileiros”. Vejamos o que tem ela a dizer sobre Raimundo Correia:

Raimundo Correia é um parnasiano em ampla acepção do vocábulo.

A sua poesia não é sempre subjetiva, mas em todos os seus versos sente-se a misteriosa absorção de um contemplativo, enlevando-se na visão do mundo íntimo. E nessa sensibilidade, mais latente do que exterior, nem um vislumbre de feminilidade piegas, da quintessência sentimental, a que raros líricos se eximem. Há virilidade nesse idealismo, ligeiramente melancólico, que procura ansioso um molde peregrino para recortar a ideia, mas que não sacrifica ao drama de ouro em que a envolve a nítida expressão em que ela tem de revelar-nos.

Não raro, o poeta encontra em um verso uma síntese:

“Oh! Borboleta, para! Oh! Mocidade, espera!

Sonetista primoroso, fazendo brotar das cesuras dos versos, a cor e o som, imprimindo-lhe, a espaços, um belo relevo marmóreo, algum destes esplendidos sonetos tem o vivo e ardente colorido de uma aquarela de Fromestin. Colho um, ao acaso:

Realçam no marfim da ventarola
As tuas unhas de coral felinas
Garras com que, a sorrir, tu me assassinas,
Bela e feroz... O sândalo se evolua;

O ar cheiroso em redor se desenrola;
Pulsam os seios, arfam as narinas...
Sobre o espaldar de seda o torso inclinas
Numa indolência mórbida, espanhola...

Como eu sou infeliz! Como é sangrenta
Essa mão impiedosa que me arranca
A vida aos poucos, nesta morte lenta!

Essa mão de fidalga, fina e branca;
Essa mão, que me atrai e me afugenta,
Que eu afago, que eu beijo, e que me espanca!

O poeta incensa, por vezes, na sua forma moderna, uns inesperados gongorismos, que nos surpreendem, e que nem mesmo iluminados pela palheta do colorista, perdem o seu feitio arcaico.

Exemplo:

Viceja onde nasce! Maldita sorte
De quem, para ter vida, necessita
De ir a vida buscar na própria morte!

[...]

Os seus versos, que preferem, não raro, a estrutura antiga ao atual mecanismo poético, lembram, aqui e ali, as líricas camonianas:

E fracas; mas não há quem se não torça
Por mais forte, perante essa fraqueza:
Se essa fraqueza é toda a sua força (TORREZÃO, 1888b, p. 4).

Já no final do século, em 1899, o nome de Raimundo Correia foi lembrado na seção “Crônica ocidental” da revista *O Ocidente*, dessa vez assinada por João da Câmara.

Os versos de Raimundo Correia, o amor que ele nos mostra existir ainda no Brasil às nossas coisas, à nossa bela língua, às tradições portuguesas, provam-nos, parece-nos que muito exuberantemente, a vitalidade da nossa terra. Os poetas brasileiros são glória nossa e por isso a arte portuguesa está de luto, que morreu um dos maiores (CÂMARA, 1899, p. 122).⁴⁵

Luís Delfino, como nos diz Andrade Muricy (1987), poeta que transitou entre o Romantismo e o Parnasianismo, foi muito popular no Brasil e, ao que parece, também muito publicado em Portugal. Na *Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* foram sete os seus poemas publicados. Em 1884, “Jesus ao colo”, “Altar sem Deus”, “A mão e a consciência” e “A sesta do Rajah”. Em 1885, “Deus” e “In her book”, e em 1886 “Amazonas”. Na *Ilustração Portuguesa*, em 1890, publicou “Superbum”. Na *Nova Alvorada*, em 1892, “Fora do túmulo”. E, já abrindo o século, em 1901, publicou dez sonetos seguidos, tomando duas páginas inteiras da *Nova Alvorada*: “Unha do dedo mínimo do pé”, “Vênus loira”, “O cabelo”, “Depois do banho”, “Pedido aos deuses”, “Ubi natos sum”, “A mãe das sete dores”, “A vida”, “Andando para o infinito” e “Peleja inútil”. No *Branco e Negro*, em 1897, publicou “Credo”, “As naus”, “A crucificação de Prometeu pagão”, “A catástrofe” e “Ângela Sirena”. Em 1898, “O Cezar Adriano” e “A Cidade da luz”. Em 1880, no *Ocidente*, Guilherme de Azevedo, na sua “Crônica ocidental”, a propósito das celebrações brasileiras do terceiro centenário de Camões, reproduziu um soneto de Luís Delfino que classificou como “estranho”, “original” e “bizarro”.

Luís Guimarães Júnior é mais um exemplo de como as relações pessoais dos poetas brasileiros determinavam a popularidade em Portugal. Apesar de não ser considerado um grande poeta no Brasil, ele foi, entre 1880 e 1890, o poeta brasileiro mais popular em Portugal. (SAYERS, 1983, p. 124). Carioca nascido em 1845, fixou-se em Lisboa em 1881. Dois anos depois, Gonçalves Crespo morre e nessa mesma época Silva Ramos retorna ao Brasil – não é certeza que tenha convivido com ambos. Segundo

⁴⁵ O poeta brasileiro falecido mencionado no artigo é Luís Guimarães Júnior.

Pedro da Silveira, quando foi morar em Lisboa, Guimarães Já era conhecido pelo seu livro *Sonetos e rimas*, editado enquanto morava em Roma. Chegou já homem maduro em Lisboa. Diplomata, frequentava os cafés, mas não levava uma vida notoriamente boemia. Foi amigo de João de Deus, Gomes Leal, Henrique das Neves, Fernando Leal e Fialho de Almeida. Em homenagem à sua esposa falecida, escreveu o poema “A morta”, publicado no *Jornal do Domingo*, de Lisboa, em treze de agosto de 1882 (SILVEIRA, 1989, p. 18).

Não é raro lermos que a designação “parnasiano” somente passou a ter um sentido crítico no Brasil depois que Fialho de Almeida a utilizou no prefácio que escreveu para a segunda edição dos *Sonetos e rimas*, de Guimarães Júnior, publicada em novembro de 1886 em Lisboa. O livro teve calorosa recepção em Portugal. Uma que vale destaque é a celebração do poema feita em versos pelo seu amigo Gomes Leal no *Correio da Manhã*, em onze de abril de 1887:

Teu livro evoca em nós esse alabastro
branco das brancas rosas! Os poetas
bebem nele os clarões lunares dum astro
mais as fúrias do Amor – deus d’armas pretas.

Versos há que se elevem como o mastro
dum navio: outros cheiram violetas:
outros chispam, rasgando um sulco um rastro
como as caudas de fogo dos cometas.

Teu estro, esse corcel em que cavalgas,
calca nuvens, e sóis, rochas, e algas
fosforescentes... Tem clarões de mar.

Mas, também lembra o raio e os cemitérios
que torcem ramos negros. Diz mistérios.
Lembra as florestas quando vão chorar! (apud SILVEIRA, 1989, p. 19)

Além dos versos e da homenagem, supomos que Gomes Leal estivesse, ainda que sutilmente, fazendo uma crítica, ou ao menos alguma ressalva, à obra de Guimarães Júnior. Ele situa poeta no âmbito do Parnasianismo, ainda que não apresentasse o descritivismo típico dos parnasianos ortodoxos. O que o diferenciaria seria sua capacidade, afeita aos simbolistas, de produzir “mistérios”. E “não será realmente o poeta dos *Sonetos e rimas*, ao menos em três ou quatro dos seus melhores momentos,

um parnasiano que deixa o caminho aberto ao Simbolismo, em suma, um pré-simbolista?” (SILVEIRA, 1989, p. 19).

Segundo Pedro da Silveira, Luís Guimarães Júnior publicou na imprensa portuguesa desde pelo menos 1878 (SILVEIRA, 1989, p. 10). Contudo, na nossa pesquisa, não apenas encontramos um artigo seu ainda mais antigo, mas um total de vinte e dois poemas publicados entre periódicos portugueses especializados.

Em 1873, na *Artes e Letras*, saiu “A alcova”. Na *Renascença: órgão dos trabalhadores da geração moderna* (1878-1879), ele publicou nada menos que dez poemas. Em 1878, “Madrugada na roça”, “Incógnita”, “Enlevo” e “Rosália”. Em 1894, “Paris”, “Londres”, “Salve Regina”, “Per Amica Silentia”, “A estátua”, e, em 1894, “Dolores”. Ainda em 1894, na *Nova Alvorada*, publicou “Temperamentos” e “Coração”, uma tradução de H. Heine. No *Ocidente*, em 1880, vemos “A Morte da águia” e, em 1885, “A Andaluzia”. Em 1886, na mesma página, saem “O sonho de um anjo”, “A esmola”, “Venus de Milo” e “A primeira entrevista”. Por fim, em 1893, “No campo santo”. Na *Ilustração de Portugal e do Brasil*, Luís Guimarães Júnior publicou em 1885 “Destino”, “A alcova” e “Os olhos de Palmira”, e, em 1886, “Olhos de clemência” e “A primeira entrevista”.

Em 1885, no número duzentos e trinta e dois do *Ocidente*, saíam duas páginas repletas de pequenas notas, algumas de até cinco parágrafos, com textos ou poemas em homenagem a Victor Hugo. Entre elas, algumas assinadas por Ramalho Ortigão, João de Deus e Luís Guimarães Júnior

Gervásio Lobato, em 1881, na revista *Bibliografia de Portugal e Brasil*, falando sobre *Sonetos e rimas*, de Guimarães Júnior, diz: “Li sem descansar esse livro – 232 páginas de versos – e depois de o ler, voltei atrás, folheei-o de novo, e tornei a ler muitas dessas páginas adoráveis que lembram o que há de melhor nos grandes poetas modernos” (LOBATO, 1881, p. 40). Para Lobato, esse livro o faz pensar em:

Musset, em Coopee, em Pailleron, em todos os grandes cinzeladores da rima, em todos os artistas delicados que burilam em estrofes rendilhadas as obras primas da poesia moderna.

Sonetos e rimas de Luís Guimarães Júnior são uma enciclopédia das frases mais brilhantes dos talentos do nosso tempo.

Nesse livro, como na *vitrine* das grandes joalherias encontra-se toda a qualidade de pedras preciosas, desde os brilhantes quem parecem feitos de raios de Sol, até as pérolas que parecem feitas de lágrimas de mulheres (LOBATO, 1881, p. 40).

Lobato também reproduz e qualifica alguns dos poemas que mais gostou em *Soneto e rimas*. “O esquite”, “se não é uma lágrima esta pérola, ou antes se não é uma pérola esta lágrima”; “A carta”, “Uma obra prima”; “Temperamentos”, “estas duas estrofes de um humorismo perfeitamente moderno”; “Arte poética”, “Um madrigal” delicioso *ourné* com a galanteria *raffinée* do século VXIII, no estilo fortemente adjetivado da poesia de hoje”. E, sobre o soneto “O filho”, afirma que para ele “não achamos rival nas nossas recordações de todos os grandes poetas que temos lido”. Enfim, Para Lobato, Guimarães Júnior foi capaz de escrever “uma das mais notáveis obras que ultimamente se tem escrito em português” (LOBATO, 1881, p. 41).

O outro texto de Gervásio Lobato sobre Guimarães Júnior saiu no *Ocidente*, em março de 1885. Sua primeira frase, talvez hoje pareça um tanto exagerada: “Luís Guimarães é simplesmente um dos maiores poetas que tem escrito em língua portuguesa”. Após algumas notas biográficas e a lista completa dos trabalhos de Guimarães Júnior, os elogios continuam. O poeta chega a ser classificado como “uma das mais brilhantes glórias brasileiras” e seu livro *Sonetos e rimas*, “em que o talento possantíssimo do poeta irradia em toda a parte onde se lê o português o seu nome glorioso, e que teve um acolhimento excepcional (*a edição de 1500 exemplares esgotou-se em 8 meses*)” (Grifo nosso LOBATO, 1885, p. 58).

Em 1886, Guiomar Torrezão, num artigo intitulado “Luís Guimarães”, comentaria *Sonetos e rimas*. Dessa vez, o elogio viria numa forma empolada, através de uma retórica nada objetiva, temperada com sugestão de exotismo e de feminilidade. Torrezão, na mesma medida em que elogia Guimarães Júnior, como já vimos em textos seus anteriormente citados, permanece com a sua inabalável crítica à poesia de cunho realista, naturalista e em alguns momentos já decadentista da “nova geração”, aqui representada por Gomes Leal e Guerra Junqueiro.

Evola-se deste livro, na contemplação do qual me absorvo e delicio, uma sensibilidade tão comunicativa, tão persuasiva, tão profunda, delicada e viva na espontaneidade com que se nos transmite, e no poder emotivo com que nos prostra, vibrando sob a sua misteriosa força denominadora, que só por si ela exclui qualquer ideia de artifício.

É toda via, nessa força, onde se sente palpitar a chama de uma fantasia de apaixonado, onde se sente correr em ondas, como as seivas que rebentam impetuosamente ao longo das matas virgens, o vigor nativo de um

temperamento dos trópicos, uma doce melancolia, quase mística, uma infinita suavidade quase feminina, a generosa e límpida inspiração de uma alma que padece sem descrever, separam totalmente o poeta dos Sonetos e rima de todos esse ilustres energúmenos – poetas da geração nova – Richepin, Rolinat, Guerra Junqueiro, Gomes Leal e outros, - que transformaram o sonoro ritmo de cristal na áspera gargalhada de Mefistófeles, que transformaram a meiga e consoladora poesia, que nos falava, a nós, mulheres, do amor, da crença, do céu azul, onde resplendem os astros, e da terra onde desabrocham as flores, na cátedra, onde eles, os Moisés da nova lei, blasfemam e negam tudo o que nossas mães nos ensinaram a amar e respeitar, curvadas para o nosso berço, tudo que a nossa alma quereria ainda respeitar, amar, abençoar e crer, ao reservar para o túmulo (TORREZÃO, 1886, p. 7).

Para Guiomar Torrezão, a poesia de Guimarães Júnior seria o contraponto lírico levemente “afeminado” de uma nova escola poética brutalizada pelos encantos do naturalismo. De qualquer forma, seja esse texto um abraço na poesia de Guimarães Júnior ou um coice no projeto da “nova geração”, ele reflete o grau de aceitação dos *Sonetos e rimas* em Portugal.

É evidente que eu correria para ilustrar o meu nome e para esconder a minha ignorância das modernas fórmulas positivas, caindo de joelhos diante das Neevroses de Rollinat, prostrando-me em êxtases perante as absurdas das *Biasfemias* de Richepin, adorando até o último verso, o *Anti Cristo* de Gomes Leal e preferindo à formosíssima e radiosa introdução do último livro de Guerra Junqueiro, as estrofes ímpias em que os versos têm atitudes satânicas e galopam tumultuosamente, em uma sarabanda infrene, em uma infernal dança macabra, que parece arrancada à noite de Walpurgis.

A ciência destronou o lirismo, a dedução anulou a abstração, e o fato, com todas as suas desoladoras realidades, matou a quimera, com todas as suas divinas mentiras.

Pois bem, meus senhores, o lirismo está morto, *parce sepultis*, rezemos-lhe na cova o *pater*, contra o qual a sra. D. Amelia Cardia acaba de lavra um protesto indignado (TORREZÃO, 1886, p. 8).

E sua indignação diante do naturalismo evolucionista continua:

Mas enquanto a nossa pobre alma, mortalmente ferida, continuar a sentir, a padecer, a amar, e a sonhar, enquanto a devorar a misteriosa sede de ideal, que nenhum dos livros de comte, de Spencer, de Darwin ou de Littré poderá saciar-lhe; enquanto a torturar a anciã do incógnito, a nostalgia do incriado, a eterna aspiração para a infinita perfectibilidade; enquanto o sonho a arrebatou nas suas asas de luz para o mundo, povoado de radiosos mitos, de dulcificantes ilusões e de consoladoras miragens, deixem-se nos espalhar violetas nessa cova adorada, onde dorme, à sombra das nossas saudades, o único amigo que entendia e suavizava os nossos amargos desencantos (TORREZÃO, 1886, p. 8).

Eis que *Sonetos e rimas* é definitivamente apontado como o ressuscitador do lirismo, da suavidade e da poesia:

No admirável livro de Luiz Guimarães, que reabre aqui, na minha escura banca de trabalho, róseos alvares de extintas primaveras, eu vejo-o erguer-se da campa, o pobre morto, coroado de estrelas, constelado de reluzentes pedrarias, rejuvenescido e belo como um deus ignoto; a sua harmoniosa voz, onde vibra toda a complexa e misteriosa linguagem da alma humana, desde o loiro epitáfio, rescendendo as rosas e lírios, até a fúnebre elegia, em torno da qual a morte adeja; a essa voz subjetiva, que é a voz no nosso próprio coração, gota de balsamo que suaviza, esperança que reanima, eco, embora longínquo, da eterna dor que consome a vida, cada um de nós, mulheres, levanta os braços para o céu e do fundo da nossa obscuridade, da nossa incompetência e da nossa ignorância, cada uma de nós agradece ao anjo tutelar, a quem deus confiou o encargo de consolar os tristes, os humildes e os fracos, haver ele, em uma hora de munificência, criado a poesia, em seguida aos homens terem inventado para o seu uso a nova religião, que se chama ciência (TORREZÃO, 1886, p. 8).

O prefácio escrito por Fialho de Almeida para *Sonetos e rimas* foi lembrado ao se retomar a possibilidade da poesia de Guimarães Júnior o classificar como parnasiano ou lírico. Sobre essa possível distinção, vejamos o que diz Guiomar Torrezão:

Lírico ou parnasiano, (a designação, em tal caso, é o que menos importa), os *Sonetos e Rimas* de Luiz Guimarães, editados com raro primor e desusada elegância pelos srs. Tavares Cardoso & Irmão, constituem de certo um dos mais notáveis livros da atualidade.

[...]

Que nos importa que Luiz Guimarães seja um lírico ou um parnasiano?

Para a glória, que lhe ilumina o nome, e para a admiração que suscita em nós o talento genial do grande sonetista, basta-nos saber QUE ELE É UM POETA (maiúsculas do autor, TORREZÃO, 1886, p. 8).

Em janeiro de 1886, na *Ilustração Portuguesa*, encontramos mais um elogio, dessa vez não assinado, a Guimarães Júnior:

É um dos mais brilhantes e dos mais ricos de inspiração. Que os digam seus alexandrinos rendilhados e formosos, as páginas do seu encantador livrinho *Sonetos e rimas*, publicado em Roma, onde há composições de subido valor, tais como a *Visita à casa paterna*, a *Morte da águia*, *Temperamentos*, e outras. Como jornalista, romancista e dramaturgo, também Luiz Guimarães se impõe à nossa admiração profunda. Os seus artigos, espalhados aos milhares pela imprensa fluminense, são verdadeiros chefes de obra. Os seus romances constituem jóias literárias de grande preço; e o seu drama, *As quedas tais*, coberto pelas ovações do público

do Rio de Janeiro, foi um dos maiores triunfos da sua carreira de escritor (As nossas gravuras. Luís Guimarães Júnior, 1886, p. 8).

Também na *Ilustração Portuguesa*, em 1888, aparece outro artigo sobre Luís Guimarães Júnior. Ao que parece, o valor de sua obra e o tamanho do seu talento eram indiscutíveis nos Oitocentos em Portugal. O artigo inicia afirmando que “da moderna geração de escritores brasileiros é ele o que tem mais funda e radicada na alma a seiva da poesia” (Luís Guimarães, 1888, p. 7). Vejamos a passagem a seguir, que se não é tão representativa de como a crítica compreendia a sua obra, ao menos nos permite lembrar de como os elogios eram feitos de forma retumbante, grandiloquente e, hoje para nós, mesmo engraçada:

Bebeu o néctar dos deuses no purismo leite do berço; e da grande falange, da excelsa constelação, que irradiou no céu dos trópicos, naquela abobada de fogo, sobre as imensas florestas e os rios caudalosos e as montanhas gigantes, nenhum soltou da harpa imensa, do órgão colossal, da orquestra do infinito, daquele teclado enorme da esplendida natureza, hinos mais harmoniosos, e sagradamente ungidos pelo balsamo inebriante da inspiração.

Ao ler as páginas dos seus livros, afigura-se nos que estamos no país dos sonhos e das miragens, embaladas pela vaga de esmeralda da grande Bahia de Guanabara, sentindo roçar-nos na face abrasada o hálito dos abismos de luz, desenhando-se-nos nos horizonte variegado da fantasia os longos mares fosforescentes, as campinhas esmaltadas de flores, as ilhas flutuantes na plácida ardência, os morros de granito, pirâmides sublimes a escalar o céu, e sobretudo os anjos de olhos negros e madeixas longas, leves como um suspiro, diáfanos como um raio da lua, meigos como um abraço de mãe, e lindos como o ideal do amor (Luís Guimarães Júnior, 1888, p. 7).

Sobre Luís Guimarães Júnior, é possível encontrarmos elogios que dizem:

Que ninguém atualmente, na plêiade radiosa dos escritores brasileiros, possui em tão elevado grau a faculdade de se adaptar espontaneamente a todas modalidades de inspiração [...] nem por isso lhe repugnava abraçar Victor Hugo e Proudhon no íntimo da sua alma de poeta. Tanto assim, que se há homem na moderna poesia brasileira, que mais se aproxima do altíssimo poeta deste século, é ele (Luiz Guimarães Júnior, 1888, p. 7-8).

Ora, não esquecendo que estamos em 1888, fica muito claro que não somente este, mas todos os elogios desproporcionais sobre Luís Guimarães Júnior nos permitem ver como a aceitação crítica de um poeta estava condicionada às suas relações pessoais e, nesse caso, facilitada e estimulada pelo fato de morar em Portugal. Sua morte foi

lamentada duas vezes em trinta de maio de 1899 no *Ocidente*. A primeira por João da Câmara. A segunda, na seção *Necrologia*.

Antes de falarmos sobre a produção de Filinto de Almeida em terras lusitanas, relembremos, pois já mostramos anteriormente, que Valentim Magalhães o considerava tão brasileiro, apesar de nascido em Portugal, quando Gonçalves Crespo português, apesar de nascido no Brasil (MAGALHÃES, 1887, p. 53).

Guiomar Torrezão, após inclui-lo num grupo de poetas brasileiros sobre os quais escrevia, disse:

Aludi ao nome de Filinto de Almeida, coloquei-o no grupo dos poetas brasileiros. O autor da *Lírica*, (um delicioso volume de versos de 284 páginas), é português. Reivindiquemos para nossa pátria a honra de haver sido berço desse talentoso rapaz, dotado de uma sensibilidade finíssima, de uma fantasia namorada do belo, levando para concepção poética a exuberância do seu temperamento de peninsular ardor contagioso do seu apaixonado coração. Não é menos certo porém, que Filinto Almeida pertence duplamente ao Brasil. Ali reside e ali amou a gentil autora dos *Traços e iluminuras*, a Sra. D. Júlia Lopes, escritora brasileira [...] (TORREZÃO, 1888b, p. 5).

Segundo Torrezão, Filinto de Almeida é o “poeta do amor”. O “amor extremo” paira na sua obra acima de todas as “evoluções literárias”, de todas as “declamações empíricas” e de “todas as escolas”. Seus versos são sensíveis, de requintada execução e musicais. Seu mérito seria justamente não se submeter a qualquer ditame de escola literária: sua poesia “satisfaz-se em ser profundamente humana e nimamente sincera” (TORREZÃO, 1888b, p. 6).

Filinto de Almeida iniciou sua colaboração na imprensa portuguesa em 1884 e quando morou em Lisboa foi delegado da revista simbolista conimbricense *Arte: A Revista Internacional*, dirigida por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio. Nela, em 1896, publicou a sua “Balada medieval”, que o designou diante da crítica como parnasiano.

Tal como já mostramos em relação a outros autores, foi também na Ilustração: *Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* onde Filinto de Almeida encontrou muito espaço. Nela, em 1890, publicou os poemas “Ilha fantástica”, “Perfeição suprema”, “A Dor”, “Evohé”, “De viagem na Rússia”, “De viagem na Suíça” e “O poema do amor”. Em 1891, “Beija-flor”, “Mais biolets”, “Biolets”, “Novo Sol”, “Victor Hugo”, “À volta”, “Ida”, “Vida nova”, “Lira da Arcádia”, “Madrigal”, “Lábios e olhos”, “Funesta”,

“À bordo” e “Olhos pretos”. No *Ocidente*, publicou em 1879 o conto “Os andes”. Em 1885 na *Ilustração Portuguesa* o poema “Sempre”. Na *Nova Alvorada*, em 1899, sai novamente o poema “Sempre” e em 1891 “De madrugada”. No *Branco e Negro*, em 1898 lemos, novamente, “De viagem na Rússia”.

Sobre Filinto de Almeida, encontramos uma pequeníssima nota na *Revista Nova*, dizendo que sua peça *O defunto* “é uma comédia sem graça em versos sem poesia. Tipos falsos e ação absurda. Nada mais, - e cai pano!” (Filinto de Almeida. *O defunto*, 1894, p. 48). Apesar de parnasiano, os versos do seu livro *Lírica* conseguiram arrancar elogios significativos de Teixeira Bastos que o chamou de “esplendido”:

Parnasiano pela forma, mas parnasiano também pela ideia, não adaptou a língua portuguesa à maneira dos poetas franceses; preferiu — e conseguiu-o com rara felicidade — renovar a graciosa maneira verdadeiramente nacional, explorando o Parnaso de Camões e chegando mesmo á fonte mais pura dos poetas da Renascença — as rimas do divino Petrarca (BASTOS, 1985, p. 116).

Além do poema “Ontem e hoje” apresentar um sabor camoniano, em toda a sua obra o verso “corre naturalmente, cheio de suavidade e de encanto, sem que se denuncie afetação, apesar de alguns arcaísmos”. No poema “Dor ignota”, além do mesmo sabor camoniano, exclama Bastos: “que beleza de forma e que delicadeza de sentimento! Como se casam tão perfeitamente o estilo e o pensamento” (BASTOS, 1985, 118 - 119).

Outros poemas foram igualmente destacados por Teixeira Bastos: “No lar”, “Hosana”, “Ode a Machado de Assis”, “A morte do Avô”, “A grande rosa”, “Estrela funesta”, “O leque”, “À volta”, “Casto amor”, “A uma escultura”, “Ida”, “Antonietta”, “Sorride-vos”, “Dizia Dom João”, “Ignota déa”, “Olhos pretos”, “Lábios e olhos”, “Poema da morta”, “In Morte de Madona Laura”, “Silencioso”, “Novo bem”, “À partida” e “Perfeição suprema”. Em todos esses versos seria possível reconhecer uma poesia amorosa, quente e vibrante, ao mesmo tempo uma correção métrica e uma beleza de linguagem. Por esses destaques, Bastos considera que Filinto de Almeida é “sem dúvida, um dos melhores poetas das modernas gerações do Brasil e que tem diante de si um largo futuro” (1895, p. 115). O poeta também teve seus versos publicados no *Instituto*, na seção “Scintillas” do número onze, volume quarenta e quatro de 1897, e no número seis, volume quarenta e cinco de 1898.

Em 1890, Artur Azevedo publicou na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* o conto “Romantismo” e os poemas “A toalha de crivo” e “O viúvo”. Uma das poucas peças brasileiras que foram representadas em Portugal ao longo dos Oitocentos foi sua adaptação de *L'École des Maris* (SAYERS, 1983, p. 197).

De Artur Lobo, um poeta bem relacionado, encontramos apenas duas publicações que merecem ser citadas, ambas em 1894 na *Reação*: os poemas “Bos” e “Pássaro misterioso”. Do poeta paulista e parnasiano Gustavo Teixeira, segundo Pedro da Silveira “um poeta menor”, vemos uma única colaboração, “já na entrada deste século”, num semanário literário de Ponta Delgada dos Açores, *A Folha* (SILEVIRA, 1981, p. 10).

Pedro da Silveira nos lembra que Garcia Redondo foi quase imperceptível na sua passagem pelos periódicos portugueses e que José António de Freitas apareceu no cenário português não por uma obra de criação, mas pela sua tradução de *Otelo e Hamlet*, em 1887. Chamou atenção, sobretudo, o prefácio que escreveu para *Hamlet*, no qual classifica o personagem principal como um psicopata.

Já Augusto de Carvalho, se não foi muito publicado em jornais e revistas, exerceu jornalismo em Lisboa e no Porto, onde travou relações com Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueira. Publicou no Porto, entre 1869 e 1878, ensaios histórico-sociológicos. Entre eles, *O Brasil – colonização e emigração*, que teve pelo menos três edições; quatro, se considerarmos a primeira versão que veio a público com o título de *Estudo sobre a colonização e emigração brasileira para o Brasil*. Em 1878, quando a última edição era impressa, já estava de volta ao Rio de Janeiro, onde permaneceu exercendo o jornalismo. Em 1871, Augusto de Carvalho se relacionou e incentivou o grupo de vanguarda que apoiou as chamadas “Conferências do Cassino”.

Eugénio Savard, além de publicar em 1898 no *Branco e Negro* o poema “O deserto”, lançou no Porto seu único livro *Asas*. Sobre essa obra, em 1898 António José Gonçalves na *Nova Alvorada* escreveu que:

Seus versos são riquíssimos na essência, perfeitíssimos e concisos na expressão gráfica. Na concisão da forma não há versos ociosos, não há desperdício de palavras; é a ideia, a imagem e conceito em cada verso, e em cada estrofe uma rica adição de preciosas parcelas (GONÇALVES, 1898, p. 131).

Ao longo do texto de Antônio José Gonçalves foram reproduzidos os poemas “Camões naufragado em Cambodge”, “Canção triste”, “Olhos azuis”, “Sob a neve” e “O poeta”. Foram também elogiadas as qualidades dos versos de “A queda de um Titã”, “Um soldado brasileiro”, “Falena”, “Último sonho” e “Hino”. Nesse mesmo ano, mas no número oito da *Nova Alvorada*, seu livro *Asas* foi incluído por Joaquim de Araujo numa lista intitulada “Notas camonianas”, composta por poemas e estudos sobre Camões.

Medeiros e Albuquerque publicou no *Correio da Manhã* em dezoito de março de 1889 o poema “Pecados” (SILVEIRA, 1989, p. 20). Depois disso, encontramos apenas mais dois poemas seus, ambos de 1889: “Vorrei morire”, na *Revista de Portugal*, e “A um suicida”, na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*.

De Mário Alves, poeta carioca de pouca expressão que viveu no Porto, podemos lembrar apenas do seu principal poema, parnasiano-realista, “Drama antigo”, de dezoito páginas, publicado em Coimbra em 1893, e dedicado aos portugueses Celso Hermínio e Luís Osório e aos brasileiros Gustavo Santiago e Figueiredo Pimentel. O poema mereceu no mesmo ano um artigo elogioso assinado por “Glauro” na revista *A Reação*, onde outros dois poemas seus também foram publicados: “Do livro de Nahir” em 1894, e “Amor de artista” em 1893.

Silva Ramos, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, foi outro poeta que circulou em Coimbra. Chegou em Portugal em 1866 e em 1869 foi para Coimbra, onde dois anos depois publicou seu livro *Adejos*. Não colaborou na *Folha*, mas em outros importantes periódicos e coletâneas de poemas, como *A Lira da Mocidade*, de 1849. Macedo Papança, o Conde de Monsaraz, seu amigo íntimo, em 1866, apresentando um soneto de Silva Ramos, “Desencontro”, o definiu como um artista “inspirado e correto” e que dos seus versos podemos sentir o “pronunciado sabor camoniano, amadurecido à elevada temperatura dos modernos ideais”. Silva Ramos seria um dos poetas parnasianos, possíveis de se encontrar em Portugal ou no Brasil, cujos mestres na clareza e sobriedade são, sobretudo, os autores clássicos, como Camões (SILVEIRA, 1989, p. 16). Na *Lira da mocidade* saíram em 1874 seus poemas “O teu retrato” (dedicado a Gonçalves Crespo) e “Resposta”. No periódico *Literatura*

*Ocidental: Ciência, Letras e Artes*⁴⁶, publicou em 1877 “O sonâmbulo”, tradução de um poema de Alfredo Vigny, e “À sombra da Tília”. Em 1878, no *Ocidente*, o poema “O cosmos” e em 1885 na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* as poesias “Sedet sola” e “Nós”. Ainda em 1878, no número quarenta e quatro do *Ocidente*, inicia a publicação do seu conto “Justiça e... justiças”, dedicado a Camilo Castelo Branco.

Dentre os que iniciaram a revista *Boemia Nova* estavam os brasileiros Alberto de Oliveira, Francisco Bastos, que posteriormente assumiria a direção da revista *Os Insubmissos* e de onde combateria os “boêmios”, e Pinto da Rocha, que publicou poemas não muito simbolistas no número um e dois. Este último, depois de um tempo, fundou a revista humorista *Nem cá nem lá* para justamente atacar tanto os “boêmios” quanto os “insubmissos”. Se de simbolista a revista *Boemia Nova* tinha apenas a intenção, o mesmo não acontecia com *Os insubmissos*, cujos diretores eram Eugénio de Castro, recém-chegado da França, João Menezes e o mesmo Francisco Bastos, que antes participava da *Boemia nova*.

Francisco Bastos, nascido na cidade de Paraíba do Sul, Rio de Janeiro, não foi um grande poeta. A maior parte dos seus versos caiu no esquecimento. Seu livro *Versos*, de 1898, coligido pelo jornalista Rodrigo Veloso, são:

Um misto de improvisos e de peças mais ou menos acabadas, de tendências escolares várias, tudo ao cabo nos deixando dúvida sobre se o autor viria a ser, se continuasse a produzir um poeta de valor, ou se só era um versejador, mais habilidoso do que inspirado (SILVEIRA, 1989, p. 22).

Entre 1886 e 1888 publicou poemas que comporiam um livro a publicar que se chamaria *Tropicais*. Segundo Pedro da Silveira, esse poemas documentam seu sentimento de brasilidade. Mas a garantia de permanência do nome de Francisco Bastos na história da poesia portuguesa é o poema “Madrigal noturno”, que saiu no número dois dos *Insubmissos*. A novidade estaria na formulação do verso. Ele usou um “alexandrino trímetro, composto de um octossílabo e um quadrissílabo, melhor dito, acentuado em vez de na 6^a e na 12^a sílabas tônicas e com ou sem cesura, nas 4^a, 8^a e 12^a”. Juntamente com o poema, Bastos escreveu uma nota na qual se lê que “estes

⁴⁶ O periódico *Literatura Ocidental: Ciência, Letras e Artes* esteve em circulação apenas durante o ano de 1877.

versos são apenas um ensaio. Neles se pretende fazer um alexandrino novo, composto de um verso de oito sílabas e de outro de quatro” (apud SILVEIRA, 1989, p. 22).

Foi quando começou a polêmica. Os “boêmios” negaram a Bastos a invenção dessa forma, alegando que na “Noite de fogo”, de Eugénio de Castro, publicado no número um de *Os Insubmissos*, já havia alexandrinos nesse mesmo formato. Também alegaram que antes de ambos, Guerra Junqueiro já havia publicado essa nova forma. Eugénio de Castro, então, aparece em cena e declara que tais alexandrinos foram uma criação de Francisco de Bastos. A escritura do poema “Madrigal” seria anterior à de “Noites de fogo”, que somente foi publicado primeiro porque o seu amigo abriu mão desse direito. Sobre o citado poema de Guerra Junqueiro, seria ele um alexandrino trímetro “por acidente, já que acentuado na 6ª sílaba, e até com cesura” (SILVEIRA, 1989, p. 22).

De qualquer forma, diante da relevância que na época obteve a polêmica, segue abaixo o poema “Madrigal noturno”:

Para o noivado, os cravos com as rosas,
Vendo a noite cair, já se deitaram;
Passaram de manso as virações ainda olorosas
Dalgum pomar ou laranjal por onde andaram,
E no entretanto os cravos com as rosas,
Vendo a noite cair, já se deitaram.

Frias amantes, sem amor, sem mágoas,
Choram no escuro as fontes, a distância;
E os nenúfares vão boiando, à flor das águas,
Cheios d’amor, cheios de aroma e de fragrância,
Enquanto sem amores e sem mágoas
Choram no escuro as fontes, a distância.

Nisto o luar encheu de lado a lado
O vasto azul de vagos esplendores;
E foi então que o rouxinol, lírico alado,
Fez o primeiro madrigal dos seus amores,
Quando o luar encheu de lado a lado
O vasto azul de vagos esplendores.

A única novidade do poema está nos dois alexandrinos de cada uma das sextilhas. Essa foi sua real contribuição. Até porque, além disso, como podemos notar, o poema não lança mão de sequer um “jargon *decadentista-simbolista*” (SILVEIRA, 1989, p. 23). Vale também destacar seu poema em prosa “Fugiu”, publicado em 1889,

no *Jornal para Todos*, de Coimbra, que prenuncia, embora discretamente, o versilibrismo de Eugénio de Castro e de Duarte Bruno. Além de sua repercussão como poeta, participou da luta pela implementação da República em Portugal, redigindo o violento manifesto “ultimatum” dos estudantes da Universidade de Coimbra. Por fim, não esqueçamos que também publicou o poema “A minha mãe”, no número cinco, do volume trinta e quatro, de 1887, do *Instituto*.

Gustavo Santiago, como diz Andrade Muricy, antes de se tornar um “simbolista típico, o dândi do Simbolismo”, em Coimbra, entre 1893 e 1894, foi um declarado adversário da “nova escola”. Na verdade, nunca teria chegado a ser um simbolista. No máximo, um parnasiano subjetivo (SILVEIRA, 1989, p. 24). Publicou no primeiro e único número da simbolista *Revista Nova* o poema “Intimus dolor” (apud SILVEIRA, 1989, p. 24). Poucos meses depois, quando *Os Novos* sucedem à *Revista Nova*, aparece no cenário sua nova opositora, *A Reação*.

Três poemas seus foram publicados na *Reação*: “Onze da noite”, em 1893 e “Hight-life” e “Outrora”, em 1894. Fora isso, publicou em 1893, um texto intitulado “Aos que me lerem”, no qual justifica, de uma forma um tanto rabugenta, o que o levou a fundar *A Reação*. Na *Nova Alvorada* saem outras três poesias suas: “Soneto” e “Estátuas”, ambos em 1893, e “Outubro”, em 1894.

De Isidoro Martins Júnior vale destacar apenas “Primavera” e “Paisagem”, ambos de 1889 na *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil*. Em 1887, na *Revista de Estudos Livres*, publicou “A função histórica da economia política”, que é um extrato de dissertação escrito para apresentar à Faculdade de Direito do Recife, por ocasião de um concurso para a cadeira de direito administrativo e economia política. Como o concurso foi adiado, o autor preferiu publicar parte do trabalho e escrever outra dissertação para o novo concurso.

A partir do livro *Visões de hoje*, de Isidoro Martins Júnior, Teixeira Bastos disse que pôde constatar que “a arte no Brasil acompanha a evolução que se está dando na Europa, abandonando o velho sentimentalismo piegas da escola romântica pela inspiração saudável e forte das verdades científicas” (BASTOS, 1895, p. 90). Isso, depois de verificar que na América do Sul, diferentemente do que correu na Europa, o lirismo amoroso permaneceu mais tempo em alta, sem cair na banalidade. Na longa introdução de *Visões de hoje* lemos que a obra está dividida em três partes, ou três

perspectivas: sínteses científicas, política e religiosa. Apesar de Teixeira Bastos achar que em nenhum desses três vértices o autor alcança sua intenção, é possível lhe reconhecer algum esforço:

As Visões de hoje são simplesmente ensaios, mas que revelam a inteligência e o arrojo do poeta. É um talento prometedora. N'este volume ha alexandrinos soberbos, belos, e ideias levantadas, a par de versos fracos e incorretos e de imagens pouco apropriadas. Com pouco trabalho podia o autor ter evitado pequenas imperfeições e cremos que o fará numa segunda edição (BASTOS, 1895, p. 92).

Na mesma medida em que desdenha do Parnasianismo, Teixeira Bastos enaltece o positivismo. Por isso, elogia Isidoro Martins Júnior, colocando-o como o inaugurador da poesia filosófica no Brasil. Diz ainda que se por um lado ele é mais positivista do que qualquer outro poeta brasileiro, por outro falta-lhe uma evolução no plano estético e formal. Como exemplo da qualidade dos versos de Isidoro Júnior, Bastos dá especial destaque aos poemas “Revoluções”, “Ideal”, “Nem Deus nem rei”, “Estilhaços”, “A Emile Littré”, “A história”, “Duas gêneses”, “A seca”, “No engenho”, “Recado ao Sol”, “A propósito da conversão de Littré”, “A um soldado que lia”, “Lirismo”, “No campo” e “Crise física”, este último perfeitamente enquadrado entre os parâmetros positivistas.

Não encontramos nada escrito por Hugo Leal entre as principais publicações portuguesas. Sobre suas obras, apenas dois artigos. O primeiro, uma breve coluna necrológica escrita por Teixeira Bastos na *Revista de Estudos Livres*, em 1884. No segundo, também de Teixeira Bastos, lemos que Hugo Leal “era um poeta de imaginação ardente e arrojada” e que no seu livro *Rosas de maio* “ha n’alguns daqueles versos, apesar de ainda bastante incorretos, o fogo sensual da paixão exaltada pelo clima. É uma feição característica do lirismo brasileiro” (BASTOS, 1985, p. 129).

Seria possível, segundo Bastos, em poemas como “Amor, pranto e saudade”, sentirmos a mesma nostalgia do Brasil que há nos versos de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. Nos poemas “Meu quarto no seminário”, “Maldição e delírio”, “No jardim”, “A pastora, desejás!?” e “A troca”, além dessa influência de G. Dias e Casimiro de Abreu, aparece também um sopro de Álvares de Azevedo. Bastos destaca ainda o lirismo de “Meus nove anos” e “Perdão, Minha mãe” e a paixão ardente de “Em seus

braços” e “Ela”. Por fim, aponta os sinais positivistas nos versos de “Na escola de dissecação”.

Um dos principais críticos brasileiros, Sílvio Romero, teve a oportunidade de publicar na importante e positivista *Revista de Estudos Livres*, em 1884, seu longo ensaio “Teorias históricas e escolas literárias no Brasil”. Teixeira Bastos, que até agora já mencionamos várias vezes, na mesma revista escreveu dois artigos nos quais Sílvio Romero foi abordado. O primeiro, em 1884, “Introdução à história da literatura brasileira, por Sílvio Romero”, é um resumo das principais ideias que norteiam o seu trabalho. Nada mais do que isso. Não há análise. Apenas alguns poucos e vagos elogios.

Teixeira Bastos admira Sílvio Romero e o compara a Teófilo Braga, pela sua independência e arrojo intelectual. Apesar de assumir, mas quase não demonstrar, que discorda de algumas de suas ideias, concorda absolutamente com a sua perspectiva “moderna” – leia-se positivista ou naturalista, como se autodenomina Sílvio Romero, quando diz que com seu livro pretende construir uma história da literatura brasileira “naturalista”. A única pequena reserva que Teixeira Bastos mostra em relação ao pensamento de Sílvio Romero se dá quando ele combate o francesismo na literatura brasileira, mas adota entusiasmadamente o germanismo. Para Bastos, Sílvio Romero “infelizmente deixa-se impressionar em demasia pelo germanismo e confunde concepção positivista com o culto da humanidade ou do Ente Supremo” (BASTOS, 1884a, p.235). A repulsa ao francesismo, assim como a adoração ao germanismo, são duas faces de uma mesma moeda que não compõe o quadro positivista, que é científico, universal, cosmopolita, sem paixões por pátrias e por isso aberto a descobertas realizadas por quaisquer nacionalidades. Sílvio Romero, diz Teixeira Bastos, solucionará esse seu problema “desde que aprecie a profunda diferença que separa a filosofia positiva do positivismo cultural dos laffittistas” (1884a, p. 236).

No segundo texto, “Últimos arpejos por Sílvio Romero”, também de 1884, o que observamos, durante boa parte do texto, é uma contextualização acerca da figura de Sílvio Romero enquanto crítico e poeta no cenário brasileiro. Além disso, são poucos os comentários críticos. Num deles, Bastos diz:

Infelizmente não conheço a primeira parte dessa trilogia, *Os cantos do fim do mundo*, onde o poeta provavelmente há de dar toda a medida do seu estro. *Os últimos arpejos* são na realidade fragmentos soltos das outras duas partes, fragmentos a que falta um laço superior de união e que se ressentem de um

particularismo exagerado, de um acanhado ideal de pátria e de província, hoje em diametral oposição com o largo sopro altruísta que faz da terra a pátria comum de todos os homens, sem distinção de raça, de religião ou de nacionalidade.

Não quer dizer que não tenha este volume poesias de verdadeiro merecimento e de atraente beleza como, por exemplo, *Palenque*, *Colombo*, *A mancha negra*, *Nos engenhos*, *O êxodo dos livres*, *Nas matas*, *Lusus nature*, *A viola*, etc. Particularmente a *Lira sergipana* tem poesias de um sentimento espontâneo, nacional, versos de um sensualismo quente, profundamente brasileiro [...] (BASTOS, 1884b, p. 573).

São destacados os poemas “O Casamento Tabaréu”, que transparece um americanismo puro, e “A luta”, que compõe o *Poema das Américas e quilombolas*. Em outros casos, diz que alguns de seus versos são imperdoáveis e que às vezes suas ideias tornam-se indistinguíveis por conta do exagero de figuras. Várias de suas poesias se valorizariam se Silvio Romero fosse mais econômico, com menos versos. Talvez por isso, diga que iniciou com enorme interesse a leitura dos *Últimos arpejos*, mas que por fim o livro o desagradou quase que por completo, desde a sua “Advertência” inicial. Dentre os poemas que compõem outro livro de poesias de Silvio Romero, *Lira sergipana*, os versos de “Lusus nature” se destacariam pelo sensualismo luxuriante tão característico do lirismo brasileiro, além de um sentimento espontâneo, nacional.

De todos os ensaios que encontramos em *Poetas brasileiros*, o dedicado a Sílvio Romero é o menos elogioso. Repetindo as mesmas palavras que utilizou no seu artigo da *Revista de Estudos Livres*, Bastos afirma que se *Últimos arpejos* tem algum valor, é somente o de servir como um documento que registra a transição do Romantismo para o Naturalismo no Brasil.

Em 1879 Júlio de Matos publica na revista *O Positivismo* um artigo sobre o livro *Filosofia no Brasil*, de Sílvio Romero. Se o lermos com cuidado veremos que os elogios tecidos pelo comentador mais se dirigem à corrente cientificista do que propriamente à obra de Silvio Romero. Chama atenção Júlio de Matos demonstrar, da mesma forma que Teixeira Bastos, dúvidas acerca da real compreensão conceitual que Sílvio Romero tinha sobre positivismo, darwinismo e os ensinamento de Augusto Comte: “o autor não é tão explícito como desejáramos sobre o que chama criticismo nem sobre a maneira porque consegue a conciliação do transformismo darwinista com o Positivismo de Comte” (BASTOS, 1884, p. 403). Tais observações nos levam a crer que apesar de

ardorosamente defender os ideais científicos e todas as suas ramificações, faltou a Sílvio Romero melhor compreendê-los.

Em 1884, novamente na *Revista de Estudos Livres*, Teófilo Braga se propõe a comentar o periódico brasileiro *Lucros e Perdas – Crônica Mensal dos Acontecimentos*, dirigido por Sílvio Romero e Araripe Júnior. No entanto, seu texto gira em torno de dois assuntos. Primeiro, ele se preocupa em contestar a reação de Araripe Júnior diante de uma reintegração do elemento português à cultura brasileira. Tal rejeição seria decorrente das festividades do centenário de Camões, comemorado também com celebrações no Rio de Janeiro. Segundo Araripe Júnior, tal celebração “ergueu o orgulho colonial e amesquinhou o espírito nacional brasileiro”. Além do que, em sua opinião, esse movimento português que atravessa o atlântico em busca de uma recolonização psíquica seria um atraso para o desenvolvimento natural do povo brasileiro (BRAGA, 1884, p. 334). Exagerada ou não a postura de Araripe Júnior, a resposta de Teófilo Braga é ainda mais assustadora, o que nos faz acreditar que a preocupação do crítico cearense teria mesmo que minimamente um fundo de sustentação.

Teófilo Braga, além de considerar inevitável uma forte presença da mentalidade portuguesa na cultura brasileira, considera seu reforço fundamental. Pois, “se por ventura na população brasileira se eliminasse a um certo tempo em diante o elemento português, a população com o decurso do tempo regressava ao elemento selvagem” (BRAGA, 1884, p. 334).

O segundo aspecto abordado por Braga, diz respeito a crescente, mas ainda não relevante presença e força da corrente científica, baseada em Augusto Comte, no Brasil. Enquanto essa corrente não encontrasse seu lugar de destaque na sociedade brasileira, sua literatura permaneceria entre divagações e eruditismos metafísicos. Evidente que ao longo do texto a resistência de Araripe Júnior ao positivismo é vista como resultado de sua incompreensão da importância das duas pátrias “irmãs” manterem-se com seus laços culturais ligados. Segundo o crítico português, laços esses rompidos por razões egoístas e ambiciosas da família real de Bragança. Por fim, ainda na *Revista de Estudos Livres*, sai em 1884 um longo resumo de quase trinta páginas do livro *Tradições populares e dialetos do Brasil*, de Sílvio Romero, feito por J. Leite de Vasconcelos.

Ainda sobre Silvio Romero, Pedro da Silveira não acredita que tenha sido Teixeira Bastos, num dos seus artigos publicados no *Diário Mercantil*, ou Fialho de Almeida, prefaciando o livro de Luís Guimarães Júnior, os primeiros a levarem a designação “parnasiano” ao Brasil. Se tudo o que vinha da França e estacionava em Portugal logo era repassado ao Brasil, devemos lembrar que o uso de tal termo já era bem popular em Portugal desde alguns anos antes de 1885. Há uma possibilidade, portanto, que tenha sido através do artigo “Teorias históricas e escolas literárias no Brasil”, publicado por Sílvio Romero em 1884, que o termo parnasismo, hoje utilizado exatamente como sinônimo de parnasianismo, tenha entrado no Brasil.

Outros dois intelectuais que tiveram o espaço de algumas páginas entre os periódicos portugueses foram Oliveira Lima e Emanuel Odorico Mendes. O primeiro, publicou a sua “A evolução da literatura brasileira” na *Revista de Portugal* em 1889. O segundo, recebeu uma apreciação crítica de quase vinte cinco páginas assinada pelo maranhense João Francisco Lisboa e publicada na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*.

Teixeira Bastos também fala de outros dois autores cujos registros não encontramos entre os periódicos que pesquisamos: Fontoura Xavier e Teófilo Dias. Fontoura Xavier ganha a atenção e alguns elogios de Bastos simplesmente porque na sua poesia, apesar de defeituosa, há uma perspectiva mais humanizada e social do que na maioria dos parnasianos:

As *Opalas*, produtos do tempo e do meio em que o autor vive, traduzem a influencia das várias escolas literárias hoje predominantes; mas o seu grande mérito está em que talvez melhor, do que as poesias de nenhum outro; dos que temos lido ultimamente, se aproximar de um ideal humano, grandioso e profundamente social. O poeta fere por vezes a nota do verdadeiro sentimento da estética moderna (BASTOS, 1895, p. 62).

Para destacar o que acha mais importante na poesia de Fontoura Xavier, Bastos faz suas as palavras de Anibal Falcão, que prefaciando as *Opalas*, diz que além do estilo e da metrificação correta, se sobressai a tendência social dos versos. Essa vertente na poesia de Fontoura Xavier seria mais forte do que na maioria de seus contemporâneos. Não porque ele possuísse alguma concepção sobre a arte poética e sua função, mas por ter sofrido influência dos escritores democráticos com os quais conviveu e admirava. Nos seus poemas “O imperador em Minas”, “Fiat lux”, “A morte de Gérard de Nerval”,

“Pomo do mal” e “Nevrose”, percebemos um “fundo sombrio e melancólico de ceticismo, de onde se destacam gritos de dor das misérias humanas e brados de revolta contra as instituições corruptoras e desmoralizadoras que nos governam” (BASTOS, 1895, p. 63).

A poesia social de Fontoura Xavier é comparada a do português Guilherme de Azevedo, autor de *Alma nova*. Em ambos haveria “o mesmo sopro irônico e triste” (BASTOS, 1895, p. 63). Segundo Teixeira Bastos, “Tiradentes” além de ser uma das poesias mais belas de Fontoura Xavier, é também uma das que mais se aproxima do ideal de poesia moderna. Em “O velho Deus”, ele aponta tendências acentuadas para a poesia histórica e filosófica. Sobre o encaminhamento que o poeta mostra tomar em direção à poesia social, Teixeira Bastos comenta:

Se o poeta das *Opalas* tomar esta direção, cremos que prestará um importante serviço ao movimento literário, dotando a literatura nacional de cantos soberbos de uma vida mais longa do que a da geração a que pertencemos, geração que tem a infelicidade de não estar ainda bastante depreendida dos preconceito e convenções do passado, de não ver já firmemente assentes os fundamentos da civilização futura (BASTOS, 1895, p. 67).

Apesar do esmero da forma, Teixeira Dias não foi classificado por Teixeira Bastos como um parnasiano. Sua poesia teria “um sabor nacional e uma emoção muito forte e verdadeira. (BASTOS, 1895, p. 70). O soneto “Saudade” é de “uma beleza encantadora, que nos traz à memória um pouco os primeiros versos de Sully-Prodhomme”. Poesias como “A cruz” e “O século caminha” mostram versos de “tendência social muito dignas de nota”. Em outras, como “O rio e o vento”,

Procura atingir a relação entre o mundo físico e o mundo moral numa ordem de sentimentos mais latos e mais levantados, do que são cantadas na sua obra prima, mas devemos confessar que foi menos feliz, não conseguindo ainda achar a superioridade sublime que tocou na soberba poesia – ‘A matilha’ (BASTOS, 1895, p. 75-76).

Teófilo Dias também recebeu elogios de Teófilo Braga:

Quando se abre um volume de poesia brasileira, por mais desconhecido, há sempre a esperança de encontrar um trecho lírico de inspiração viva, de uma paixão eloquente, que se destaca dentre as imitações refletidas de escolas anárquicas, que não tendo uma ideia filosófica da arte, a amesquinham na perfeição técnica do verso, a cujos adeptos se dá o nome de *parnasianismo*.

[...]

Ao cair-nos na mão o pequeno livro das Fanfarras, cujo título exprime o lado exterior, ruidoso e sonoro da poesia contemporânea, deparamos com um poemeto, que define o mérito artístico do seu autor, e que nos leva a augurar a superioridade da sua vocação. Esse poemeto intitula-se *A matilha*; ele vale todo o livro, ou por outra, o livro não tem mais nada, mas também em toda a poesia brasileira não há uma composição mais exaltada e ardente como a sensação juvenil que ressumbra nesse canto. *A matilha* é uma imagem desenvolvida, em que o instinto da ferocidade sanguinária se identifica com o da impetuosidade sexual.

[...]

Simplesmente belo (BRAGA, 1884, p. 153).

Sobre o desnível entre o tão elogiado poema “A matilha” e todos os outros que compõem o livro *Fanfarras*, Teixeira Bastos pondera dizendo que:

Na realidade quem, depois de ler *A matilha*, e ainda fortemente emocionado por esse hino delirante de paixão, tentar devorar de um fôlego as *Fanfarras*, tem por força de desistir do intento às primeiras páginas por lhe parecerem pálidas e desmerecidas, quando são apenas menos brilhantes (BASTOS, 1895, p. 73).

Por fim, inevitavelmente Teixeira Dias tem seu suposto talento relacionado à sua antecedência familiar:

Sobrinho do grande lírico Gonçalves Dias, parece ter herdado dele o estro poético e a aspiração de glória. Da moderna geração Brasileira é, talvez, o que mais diretamente deriva da corrente romântica, profunda e belamente sentida no Brasil, por Gonçalves Dias, por Castro Alves, por Casimiro de Abreu, por Álvares de Azevedo, por Junqueira Freire, dos quais é um continuador de talento, e não um imitador vulgar como tantos outros (BASTOS, 1895, p. 70).

O poeta mineiro Bento Ernesto Júnior, hoje praticamente esquecido, teve, em 1897, a oportunidade de publicar no *Branco e Negro* quatro textos: o conto (com cara de crônica) “A Missa do Galo” e os poemas “O beija-flor morto” e “Tu, só tu...”. Na mesma revista, Hugo Leal recebeu de Carlos Malheiro-Dias, em 1896, um artigo com tom biográfico e que hoje não nos resta dúvida que é desproporcionalmente elogioso.

Nesse mesmo ano e na mesma revista encontramos o texto “Brinde de Coelho Neto à literatura brasileira”, no qual são exaltados alguns aspectos que relacionam indissolivelmente o Brasil e Portugal. Antes do texto de Coelho Neto, num intróito, lemos mais uma vez que a literatura brasileira não é devidamente conhecida em Portugal: “É infelizmente pouco conhecida entre nós a magnífica floração artística do

Brasil de hoje que possui não só uma ala magnífica de poetas, líricos e parnasianos, como uma geração de brilhantes prosadores cheios de pitoresco e de magia” (COELHO NETO, 1896, p. 7-8). Em 1894, Coelho Neto teve excertos do seu conto “Idílio” e do seu texto “Canção triste” publicados na *Reação*. No *Branco e Negro* publicou, em 1896, o contos “Psalmo do amor” e “Os rebanhos etéreos” e em 1897, “O cura”.

Do nosso maior simbolista, Cruz e Souza, encontramos apenas três poemas, todos de 1897 e publicados no *Branco e Negro*: “Domus áurea”, “Visão” e “O corpo”.

7. Sobre a recepção dos autores de poucas publicações e pouca repercussão.

Se somarmos todos os autores que até agora não mencionamos, ou aos quais dedicamos pouca atenção, mas que publicaram em periódicos portugueses ao longo dos Oitocentos, certamente visualizaríamos um conjunto razoável de poemas, textos ou críticas. Contudo, individualmente, nenhum deles merece maior destaque, seja porque tiveram pouca recepção crítica em Portugal ao longo dos Oitocentos, seja porque suas obras não resistiram à passagem do tempo.

Em 1846, na *Ilustração: Jornal Universal*, nos deparamos com uma nota sobre o lançamento do livro *Dicionário musical*, de Rafael Coelho Machado, anunciada como a primeira obra desse tipo em língua portuguesa. Em 1845, na *Lira da Mocidade*, encontramos o poema “Meu pai e a fada”, de Antônio Marques Rodrigues. No ano seguinte, em 1850, na *Revista Universal Lisbonense*, vemos o longo poema “Ao meu amigo, Bernardo Francisco de Oliveira” assinado por F. G. de Melo Branco. Não encontramos informações suficientes para saber se esse autor é brasileiro. Podemos apenas dizer que ao lado da assinatura do poema lemos “Maranhão – abril, 20, 1850”. Desse mesmo autor, em 1851, saiu na *Revista Popular* o poema “A briosa omcialidade do brigue Villa Flor” [sic].

Ainda em 1850 encontramos o poema “No cemitério da Lapa”, publicado na *Lira da Mocidade*. Novamente não temos a certeza se seu autor, apenas assinado por S. Ferraz, é brasileiro. O título do poema, somada à epígrafe “Amável solidão, eu te saúdo”, assinalada como sendo de Azevedo, nos faz acreditar que o poema fala do cemitério da Lapa, do Rio de Janeiro, e que o Azevedo da epígrafe é Álvares de Azevedo.

Em 1851, novamente mais duas dúvidas. O poema “O meu passado”, publicado na *Miscelânea Poética: Jornal de Poesias Inéditas*, assinado por E. Alfredo da Cunha Reis, e datado do “Rio de Janeiro 7 de junho de 1850”. Depois, na mesma revista, o poema “Recordação”, assinado por V. C. R. de Lemos e datado “Cidade de São Paulo (Brasil) 30 de junho de 1851”. Em 1855 foi reproduzido o poema “O velho”, de Inácio Silveira da Mota, na *Harpa do Mondego*. Em 1853, Antonio Rangel de Torres Bandeira

publicou na *Revista Popular: Semanário de Literatura e Indústria* o artigo “Será o progresso da ciência nocivo à cultura da poesia?”.

Juntamente com uma breve apresentação de Francisco Xavier de Novais, veio a público em 1862 na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* o poema “Outrora”, de José Antônio de Almeida Cunha. Dez anos depois, em 1872, Lúcio de Mendonça, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, publicou na *Artes e Letras* seu poema “A sombra dos mortos”, uma tradução de Gutierrez. Na *Renascença*, em 1878, sai o poema “A seca” do pernambucano A. de Souza Pinto.

Foram dois os escritores que receberam notícias elogiosas em 1878 no *Ocidente*. O primeiro, Joaquim Pinto de Campos, teve uma breve resenha biográfica escrita por Alberto Gama. Sobre o segundo, João de Brito, aparece uma pequena, mas curiosa nota sobre o lançamento do seu livro *Vozes no ar*. O texto pouco fala propriamente do livro em questão. No entanto, vejamos como a literatura e os poetas brasileiros são apreciados nesse parágrafo:

Sente-se perpassar por ele o abrasado sopro dos trópicos, aquela brisa perfumada e cariciosa a que se tem embalado a alma de tantos sonhadores além-mar. O Brasil, pelas suas condições climatológicas especiais, tem de ser mais uma terra de poetas do que de pensadores, e a natureza de sua poesia inspirando-se na luz das suas refulgentes constelações e no murmúrio das suas grandes florestas, será sempre apaixonada e romanesca como os cânticos da musa inspiradora de Álvares de Azevedo e de Castro Alves. Eis aqui por que a moderna fase que hoje assoberba os espíritos do velho mundo não encontrou ainda no Brasil cultores apaixonados e decididos (“Vozes no ar”, 1878, p. 184).

Não foram poucos os poemas publicados por brasileiros na *Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística*. Em 1885, foram cinco: “Através dos tempos”, de Augusto de Lima⁴⁷, poeta que chegou a presidir a Academia Brasileira de Letras; “Improviso”, de João de Brito; “É tarde”, de Pinto Ferreira; “Águas passadas”, do “coronel letrado” Silvestre de Lima; e “Olhar de minha mãe”, do engenheiro e teatrólogo Soares de Souza Junior. Em 1887, sai “Ignota dea”, de Max Fleiuss, que chegou a assumir o cargo de secretário perpétuo do Instituto Geográfico Brasileiro. Nesse mesmo ano Pinheiro Chagas publicou o artigo “Os descendentes de Piquiroba”,

⁴⁷ Em 1896, na *Revista Moderna: Magazine Ilustrado*, o livro de poemas *Símbolos*, de Augusto Lima, recebeu uma elogiosa nota, na qual se afirma que é necessário que seus versos passem a ser conhecidos em Portugal.

no qual resume e elogia o livro *Algumas notas genealógicas: livro de família*, de João Mendes de Almeida. Com esse livro o autor traça um paralelo entre a história de sua família e a do Brasil.

Em 1888 estampam a *Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil* os poemas “Nós” de Silva Ramos, “A partida” e “Flor” de Max Fleiuss. No *Ocidente*, ainda em 1888, aparece uma versão em francês de “A bord”, um poema de D. Pedro II. Voltando à *A Ilustração Portuguesa*, no ano seguinte, 1889, de Lucindo Filho, “Canto da esposa”, uma tradução de Pe-Kiu-y, poeta chinês do século VIII, e de Xavier Fontoura “A rir”. Um ano depois, 1890, Artur Magalhães vinha com a poesia o “Sonho” e Luiz Gonzaga Duque Estrada com o conto “Felizes?...” No mesmo ano, os poemas “Um mistério” e “No lago” de Luís Osório, considerado herói da Guerra da Tríplice Aliança e patrono da arma de cavalaria do exército brasileiro. Em 1891, Manuel Vicente de Figueiredo, em ocasião da Exposição Universal que ocorreu em 1889, em Paris, publicou o poema “Visita à exposição”. Na *Nova Alvorada*, Narcisa Amália publicou no *Ocidente* um longo artigo sobre o papel da música na formação cultural e civilizatória. Ainda que de forma breve, a autora passa por vários compositores europeus e africanos, mencionando, inclusive, o brasileiro Carlos Gomes.

Também na *Nova Alvorada*, em 1892, saem sete poemas brasileiros. “A noiva morta” da Baronesa de Mamanguape; “Amazona” do positivista Damasceno Vieira; “No Campo” de Inácio Silva; e quatro sonetos de José Bonifácio: “Não e sim”, “Aspiração”, “Lendo Camões” e “Ao Dr. Antônio Caetano de Campos”. Ainda na *Nova Alvorada*, em 1893, Augusto Lima publica o poema “Jacinta”; Benventura Pereira “Estranho”; Castro França “Antítese”; João Ribeiro “Aurora”; e Melo Morais Filho “O mar da morte”.

Na *Nova Alvorada*, em 1893, uma resenha sobre o “*Aus Portugal und brasilen*”, livro de poemas brasileiros e portugueses traduzidos para o alemão por Guilherme Storck. Entre os portugueses traduzidos estão: Almeida Garrett, Bocage, Teófilo Braga, Camões, Camilo Castelo Branco, Castilho, D. Diniz, João de Deus, Gomes de Amorim, Guerra Junqueiro, Alexandre Herculano, Gil Vicente, Sá de Miranda e Antero de Quental. Entre os brasileiros: Casimiro de Abreu, Almeida Rosa, Álvares de Azevedo, Narcisa Amália, Sampaio Bittencourt, Cláudio Manuel da Costa, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Gorgolino, Bernardo Guimarães, Machado de Assis,

Burnier Nascentes, J. N. de Sousa e Silva e Alvarenga Zaluar. Esse mesmo Guilherme Storck já havia antes traduzido *Os Lusíadas*. Infelizmente, o artigo não nos diz nada sobre a recepção das traduções na Alemanha.

Na *Revista Nova*, ainda em 1893, há um anúncio do lançamento do romance *O obstáculo*, de Artur Guimarães, no qual lemos a interessante sugestão:

O Sr. Artur Guimarães é brasileiro; *O obstáculo* é o título de uma peça francesa, aplicado *intencionalmente* ao romance, pelo Sr. Guimarães; o romance do Sr. Guimarães foi impresso no Porto; sua dedicatória é datada do Rio de Janeiro; tem no fim uma nota que o diz “começado em março e feito aos poucos, tendo sido terminado em Três Ilhas (estado do Rio de Janeiro) aos últimos dias de julho, tudo do ano de 1893” (sic); a ação começa no Brasil, continua em Portugal, prolonga-se pelo Oceano Atlântico, e desfecha no Rio de Janeiro; visa o romance a “escalpelar o fato social ou antes as consequências do período bolsista de 1890-91 no Brasil”; e além disso é escrito em brasileiro que parece português, e em português que parece brasileiro!

Qual é, pois, a nacionalidade do romance?

A *Revista* põe aos seus leitores a questão prévia, e reserva-se para dizer oportunamente do livro, se for português, o mal que merece... (Boletim Bibliográfico: *Obstáculo*, 1893, p. 27).

Em 1894, na *Reação*, encontramos de Candido Pena a prosa poética “Triste!” e mais três textos em formato de crônica intitulados “Na brecha”. De Demétrio Toledo os poemas “Prisioneiros” e “Forget me not”, de Luna Freire “Estranha” e “Soneto em prosa”. Não sabemos ao certo a nacionalidade desses autores. Suas únicas referências que encontramos foram as fornecidas por Pedro da Silveira (1981), que apesar de não saber ao certo a nacionalidade de nenhum deles, os inclui na lista de colaboradores brasileiros da *Reação*. Para completar o ano de 1894, na *Reação* temos as quadras “Facetas”, de Plácido Júnior; na *Nova Alvorada*, “Pubescência” de Emílio de Meneses; e na *Revista Nova* o anúncio da publicação do livro *A Revolução no Brasil* de Visconde de S. Boaventura.

Em 1895 Joaquim Ferreira Moutinho publicou na *Nova Alvorada* a prosa “Cintilação da esmola e camiliana”, no qual fala sobre a obra de Camilo Castelo Branco. De Themístocles Machado lemos na *Revista Portuguesa* o soneto “Almas exiladas” e de Augusto de Lima a poesia “Riso da caveira”. Também em 1895, na *Arte*, saem duas pequenas notas sobre Figueiredo Pimentel. A primeira, depreciativa, critica seu livro de poesias *Livro de maio*, dizendo-o ter temas “inestéticos” e formas pobres. A segunda, sobre seu romance *Suicida*, é mais complacente, considerando que seus

personagens são desenhados com firmeza, que sua prosa é viril e suas paisagens cheias de cor. Em 1896, na *Arte*, sai uma pequena apresentação sobre o livro *Vaga*, do poeta Sabino Batista. No final desse mesmo informativo, há uma notícia sobre a revista carioca *Nova Revista* e uma crítica literária publicada por Valentim Magalhães no também carioca jornal *A Notícia*.

No *Branco e Negro*, em 1896, aparecem a crônica literária “Aspectos do Brasil”, de João Chagas, trecho do seu livro *De bond*, e dois poemas de Vicente de Carvalho, “Rachel” e “Nos olhos dela”. Mais onze poemas brasileiros aparecem ao longo de 1897 no *Branco e Negro*: “Recordação” de Álvares Prudente, “Voz amiga”, “Rosa” e “Bucólica” de B. Lopes, “Belkiss” de Frota Lopes, “Estrela dolorida” e “Ave Maria” de Paulo de Arruda, “Luar de outono” e “Mendigos” de Celso Vieira, “Regia plastia” de Theodoro Rodrigues, “Canção da lua” de Silveira Neto, além de um artigo escrito pelo jornalista português Domingos Guimarães sobre o então diretor do Jornal do Brasil, Fernando Mendes de Almeida. Para completar o ano de 1897, na *Nova Alvorada*, sai “Coração de mãe” de J. Eustáquio. Terminando nossa lista, em 1898 no *Branco e Negro*, lemos “Canto extremo de um cego” de Bruno Seabra e, na *Nova Alvorada*, “Soneto” de Telmo de Oliveira.

8. Conclusão

Depois de todo o mapeamento da recepção da literatura brasileira em Portugal ao longo do século XIX, ao menos uma conclusão parece imediata. Apesar de nosso trabalho abordar uma crítica literária produzida nos século XIX e apresentada como romântica, basicamente todos os argumentos envolvidos nesse debate se entrelaçam em volta de um único eixo e de suas poucas ramificações: o da nacionalização literária. Nem Schiller, irmãos Schlegel, Madame de Staël, Stendhal, Novalis, Coleridge ou Wordsworth. Apenas um pouco da influência de Victor Hugo. Muito pouco.

Seria um exagerado elogio chamar a crítica produzida em Portugal no século XIX sobre a literatura brasileira de romântica – isso se pensarmos nas feições filosóficas e literárias que esse movimento tomou na Alemanha, Inglaterra ou mesmo na França. Não seria, por outro lado, um reducionismo classificá-la simplesmente como nacionalista e historicista. Seus principais personagens, Garrett, Herculano e Pinheiro Chagas, não fizeram outra coisa se não abordar a literatura brasileira sempre tendo como critério quase único e inabalável a demanda pela cor local.

Até podemos admitir que da obra de Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar não se podem tirar grandes elaborações filosóficas, psicológicas, literárias ou estéticas; e que a cor local, nesse contexto, seria o que de mais importante e relevante haveria nelas. No entanto, o cancelamento abrupto e sem qualquer esclarecimento da publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assim como a inexistência de qualquer linha escrita sobre os romances e contos maduros de Machado, mostra que pouco ou quase nada entenderam sobre suas melhores obras. Da mesma forma, por darem pouca atenção a Castro Alves, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, resumiram as suas obras a documentos que apenas atestam a morte prematura de uma geração encantada pela melancolia e pela poesia de Lord Byron.

Se traçarmos um esquema que destaque os aspectos mais significativos da crítica portuguesa em relação à literatura brasileira, deixaremos ainda mais clara a ideia de que quase sempre esse movimento tendeu, de maneira prescritiva, a valorizar o exótico, sugerindo que a literatura brasileira encerrasse as suas temáticas a uma imagem que

refletisse uma nação brasileira igualmente exótica, selvagem e edênica. Foram raríssimos os casos nos quais a crítica portuguesa colocou em destaque os aspectos formais, literários e ficcionais da nossa produção.

Ao longo deste trabalho, num primeiro momento, elencamos as críticas portuguesas sobre o nascimento da literatura brasileira e sua tentativa de nacionalização e autonomia. Muitos dos autores brasileiros comentados nesses textos mais genéricos, principalmente os árcades, foram lidos como partes que compõem o quadro da nascente literatura brasileira. Um desses primeiros textos foi o *Bosquejo* de Almeida Garrett.

Apesar de afirmar que os brasileiros deveriam introduzir na sua poesia a paisagem local e suas tradições exóticas e folclóricas, Garrett não acreditava na existência de uma literatura brasileira autônoma e muito menos na possibilidade de que isso um dia acontecesse. Seu critério era simples. A literatura produzida por brasileiros só seria brasileira, e não apenas um desdobramento da portuguesa, quando tratasse de temas e imagens americanas. No entanto, ainda que assim ocorresse, a literatura brasileira estaria condenada a ser simplesmente uma espécie de regionalização da literatura portuguesa. Isso porque, ainda que reconheça os diferentes sotaques das literaturas escritas por países que falam português, o critério lançado por Garrett no seu *Bosquejo* resume-se a admitir como fazendo parte do universo da literatura portuguesa toda aquela escrita em português. Ou seja, pensando assim, a literatura brasileira poderia ser nacional, mas nunca autônoma.

Garrett chega timidamente a elogiar alguns versos de Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, mas os recrimina por estarem ainda ligados aos códigos e imagens europeias. Elogia Basílio da Gama e Santa Rita Durão porque recheiam seus poemas de cor local, imagens americanas e referências ao universo indígena. Tudo o que Garrett escreveu sobre a literatura brasileira se resume ao uso da língua portuguesa e da cor local. Seu posicionamento parece ainda mais simplista quando levamos em conta uma outra perspectiva por ele mesmo apresentada no seu prefácio ao *Catão*. Para defender que sua tragédia não era o retrato de uma obediência clássica, mas também uma expressão de nacionalidade literária, Garrett afirma que “não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. *Inês de Castro* pode ser francesa, – e português *Édipo*; tudo depende do rito com que os evoca do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os conjuros” (GARRETT, 1904, v. 1, p. 524). Pena que não tenha levado

adiante essa formulação, que ao invés de priorizar o descritivismo, o exótico, o folclórico e a cor local, tende a pensar a nacionalidade literária como o reflexo de um modo de ser específico de um povo; uma condição histórica e psicológica particular, mas ao mesmo tempo não caricata e muito menos cristalizada. Ou seja, como disse Machado, um “sentimento íntimo”.

Outro texto que ao longo dos anos vem sendo tomado como referência da crítica portuguesa acerca da literatura brasileira é “O futuro literário de Portugal e Brasil”, de Alexandre Herculano. Contudo, se atentarmos que o seu objetivo é mostrar “antes a nossa decadência [portuguesa], que o progresso literário do Brasil” (HERCULANO, 1978, p. 135), concluiremos que esse artigo vem sendo superestimado nos estudos da relação literária entre Portugal e Brasil. E os motivos são dois. Primeiro, diante da escassez de elementos que costumavam compor o até então pobre painel crítico português sobre a literatura brasileira, as poucas ou simples apreciações à literatura brasileira adquiriram status demasiadamente elevados. É o caso de Herculano, que, além de não fazer análises consistentes da obra de Gonçalves Dias, resume-se a contrapor a jovialidade do Brasil à velhice de Portugal e a tomar a literatura de ambos os países como reflexo dessa condição. O texto de Herculano é muito mais uma lamentação sobre o estado em que se encontrava a literatura portuguesa à época do que um elogio à condição das letras brasileiras.

O segundo motivo, ainda relacionado ao primeiro, é o tom elogioso e otimista com o qual Herculano apresenta Gonçalves Dias e o futuro da literatura brasileira. Não há dúvidas de que o *Bosquejo* de Garrett é mais crítico, ainda que a partir de argumentos questionáveis, do que o “Futuro literário” de Herculano. No entanto, se Garrett, por não admitir a autonomia literária brasileira não caiu na graça da crítica tupiniquim, e o texto de Herculano costuma ser mencionado sempre com muita simpatia, é porque este não apenas atesta um presente autônomo para a literatura brasileira, como lhe prevê um futuro grandioso e mais reluzente do que o da literatura portuguesa. Essa mesma simpatia negada a Garrett também foi ofertada aos estudos *brasilianos* de Ferdinand Denis.

Quase tudo o que se diz da crítica garrettiana sobre o Brasil da mesma forma pode ser aplicado ao que escreveu Pinheiro Chagas. Ambos afirmavam que para alcançar a nacionalização de sua literatura os poetas brasileiros deveriam aderir à cor

local, à tradição indígena e tudo mais que se caracteriza como exótico. Entretanto, também para os dois críticos, a cor local, e seus derivados, era um falso empecilho para a conquista da autonomia literária. Além de tudo e de todos, haveria sempre o domínio português do idioma. Mas o contexto de Pinheiro Chagas era diferente. Se foram os árcades os analisados por Garrett, Pinheiro Chagas precisou lidar com a produção já intencionalmente nacional de José de Alencar.

Em 1865 ele publicou o artigo “A literatura na América espanhola”. Naquela altura, o crítico era tachativo em afirmar que o Brasil não possuía uma literatura nacional. Em 1866, no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, já se via que ele gradualmente mudava de opinião. José de Alencar, com sua *Iracema*, começava a lhe descortinar a possibilidade de uma literatura brasileira “original” (CHAGAS, 1866c, p. 198). Em 1867, no seu livro *Novos ensaio críticos*, Pinheiro Chagas, diante de *Iracema*, admite que Alencar estaria destinado a “lançar no Brasil as bases de uma literatura verdadeiramente nacional” (CHAGAS, 1867, p. 223). Teria sido ele o primeiro brasileiro a se libertar das amarras europeias. Ele conseguira, como ninguém antes, falar do Brasil sabendo que dele faz parte. Alencar, segundo Pinheiro Chagas, superou Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, que ainda escreviam sobre o Brasil como um turista que faz notas sobre uma paisagem estrangeira. *Iracema* seria o primeiro livro brasileiro, escrito por um brasileiro, numa linguagem brasileira.

Se por um lado Pinheiro Chagas admite que com *Iracema* se inaugura a literatura brasileira, por outro recrimina ferozmente a forma como o autor brasileiro usava o idioma. Ora, Pinheiro Chagas parece ter recebido o golpe, mas não reconhecer de onde ele veio. Sente que o desmembramento da literatura brasileira a partir daquele momento é iminente, mas não sabe como evitá-lo. Sua crítica, então, embaralhando estilo com regra gramatical, não é capaz de reconhecer que aquilo que ele considerava erro gramatical, ou uma violência estilística ao idioma de Camões, era, na verdade, o reflexo de uma nova condição, a brasileira. O uso de uma língua inevitavelmente reflete uma condição. A partir do momento em que os brasileiros passaram a se sentir como tal e não mais apenas como um desdobramento regionalizado e ultramarino de Portugal, também o uso que se passou a fazer da língua adquiriu novas especificidades, demandas, formas e possibilidades. A literatura, ainda que numa perspectiva ficcional possa ser admitida como um discurso autônomo, sempre nutrirá um caráter mimético,

sempre será o reflexo de uma condição espacial e temporal. Em poucas palavras, é impossível se sentir brasileiro e falar ou escrever como português.

Teófilo Braga, mais por coerência do que por convicção, defendeu inadvertidamente a existência de uma literatura brasileira diversa da portuguesa desde os tempos coloniais. Ferdinand Denis também pensava assim, mas por outra via. O crítico francês acreditava que a cor local seria a chave para desvincular uma literatura da outra. Sendo ele capaz de reconhecê-la desde a época colonial, haveria, portanto, desde o século XVII literatura brasileira autônoma.

O critério de Teófilo Braga era étnico. O lirismo brasileiro, diz ele, é “superior em veemência sentimental e em novidades de formas”, pois nele encontramos um “fenômeno de regressão”, no qual percebemos tipos estróficos característicos dos antigos colonos portugueses que hoje estão esquecidos em Portugal: “A poesia lírica do Brasil encerra um grande fato etnológico; dele derivaremos a sua compreensão e o porquê de sua originalidade”. (BRAGA, 1877, p. XIX).

Segundo Teófilo Braga:

O moderno lirismo brasileiro representa nas suas formas materiais ou estróficas a velha tradição das *Serranilhas* portuguesas tão bem assimiladas pelo turaniano da América; a ardência explosiva da paixão amorosa, a lubricidade das imagens, a sedução voluptuosa do pensamento, acusam o sangue do mestiço, devorado pelo seu desejo, como em Álvares de Azevedo ou Casimiro de Abreu. A criação definitiva da literatura brasileira consiste em tornar estes fatos conscientes (BRAGA, 1877, p. XXXV).

A intensidade sentimental do brasileiro, como diz Teófilo Braga, retratada nas modinhas sensuais de Gonzaga, é fruto de um cruzamento primitivo. As obras de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Fagundes Varela seriam exemplos de como “a paixão do mestiço, a sua dissolução servida por uma voluptuosidade artística” tornaram os versos brasileiros “afrodisíacos inebriantes e comunicativos” (BRAGA, 1977, p. XXIII). Enfim, a especificidade da poesia brasileira não passaria apenas pelo isolamento do seu “espírito arcaico colonial”, mas também pelas grandes analogias com os cantos líricos dos tupinambás e, sobretudo, pela origem “turaniana” das “raças anti-históricas” da América. Essa condição etnográfica particular seria ao mesmo tempo reflexo e chave para o nascimento e autonomia da literatura brasileira.

Além dos críticos portugueses mais representativos, aqueles que até hoje se destacam na história da crítica portuguesa, a literatura brasileira também recebeu a atenção de uma série de autores, que, se hoje não ocupam lugar privilegiado na nossa memória crítico-literária, ao longo do século XIX marcaram presença constante nos periódicos portugueses especializados. Em 1842, o português José da Gama e Castro, escrevendo no *Jornal do Comércio*, promoveu a primeira polêmica da literatura brasileira. Seguindo o mesmo argumento de Garrett, o do uso da língua portuguesa, não acreditava que houvesse a possibilidade de existir a literatura brasileira; e que o uso de tal expressão só existiria por força do hábito ou por excesso de patriotismo. No rigor da palavra, diria Gama e Casto, a literatura brasileira não somente não “tem existência real” como também “não pode ter existência possível” (CASTRO, 1978, p. 124).

Em 1845, Francisco Freire Carvalho, no seu livro *O primeiro ensaio sobre história literária de Portugal*, enumera todos os principais poetas brasileiros, Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, sem que a nacionalidade literária (brasileira) de qualquer um deles fosse questionada. Aliás, Santa Rita Durão, elogiado por Garrett por descrever retratos da cor local americana, tem o seu *Caramuru*, analisado, ainda que brevemente, sem qualquer exigência pela cor local ou pelo americanismo. Seus versos retratam uma fértil imaginação, sublime engenho, brilhante versificação e uma grande nobreza e fidelidade de imagens (CARVALHO, 1845, p. 251).

Em 1856, Luís Felipe Leite, escrevendo sobre Nísia Floresta, coloca novamente o idioma no centro da relação entre Portugal e Brasil. Interessante, no entanto, que diferentemente de Garrett ou Pinheiro Chagas, a língua portuguesa não serve para definir uma relação de subordinação ou derivação entre as literaturas dos dois países; ela simplesmente atestaria que apesar da independência e do processo de diferenciação das nacionalidades, o idioma compartilhado manteria os laços sempre apertados entre as duas culturas.

Em 1851 Joaquim da Costa Cascaes publica um artigo no qual duas opiniões se sobressaem. A primeira delas, a de que não somente a poesia de Gonzaga não era brasileira, como ele próprio era português. Isso porque, e essa é sua segunda opinião mais forte, a vigência colonial era determinante para se instituir a possibilidade de uma literatura nacional brasileira. Para Cascaes, antes da proclamação da independência, não

haveria possibilidade de alguém ser brasileiro. Por consequência, não haveria literatura nacional antes de 1822. Além dessa simplista oficialização de nacionalidade, Cascaes supõe algo que de fato faz sentido. A educação literária dos poetas brasileiros era portuguesa. Isso, como já disse também Pinheiro Chagas, era um empecilho que naturalmente dificultaria e adiaria o florescer de nossa autonomia literária.

Em 1874, o professor de filosofia Luciano Cordeiro se lamentava da “má vontade” e do desconhecimento português acerca da literatura brasileira. Mais do que isso, numa sugestão de cunho psicológico, sugeria que a antiga metrópole deveria baixar a guarda, a “inveja”, buscar se informar, “aplaudir” e aprender “sem reservas nem despeitos” a novas produções da sua ex-colônia. Ao invés de uma “conspiração do silêncio”, a arte portuguesa, “monótona e hipócrita”, de uma “pobreza crítica”, seria mais generosa e principalmente “justa” se admirasse e se “regozijasse” dos feitos literários dessa “vigorosíssima criança”, o Brasil (CORDEIRO, 1874, p. 125; 126).

Em pleno ano de 1888, no importante periódico *O Instituto*, um autor, que assinava apenas pelas iniciais F. A., ainda acreditava que não haveria qualquer diferença entre Brasil e Portugal, no que diz respeito à cultura, raça, caráter, língua, tradição ou nacionalidade. O brasileiro ainda não existia. A única diferenciação possível entre os dois países seria a geográfica. Nesse mesmo ano, Guiomar Torrezão, talvez num elogio às avessas, pregava que o lirismo brasileiro poderia ser a última saída para a poesia ocidental, adoecida e caracterizada pelo “materialismo” naturalista. Torrezão acreditava que o Brasil, com suas florestas repletas de perfumes, flores e animais poderia ser a solução que orientasse a poesia para o retorno a um estado idílico, menos científico, mais natural e instintivo.

Em 1896, Sousa Viterbo publicou um artigo que merece atenção, pois, diferentemente do tom que predominava sempre que se falava da literatura brasileira, empregava uma leitura antes literária e poética do que descritivista do *Caramuru*. O crítico recrimina a adesão de Santa Rita ao modelo clássico, não porque isso adiaria ou impediria a existência de uma literatura americana, dissociada da europeia, seja por princípios temáticos ou de tradição. Viterbo acreditava que os acontecimentos vividos pelo povo português, registrados em diários e crônicas foram subestimados, e que se aproveitados literariamente, resultariam em grandes monumentos poéticos. Mas, ao invés disso, Santa Rita Durão, entre outros, preferiu seguir os modelos de Virgílio e

Homero. Ainda assim, não bastaria simplesmente aproveitar os eventos que verdadeiramente aconteceram e envolvem Portugal e Brasil. Era preciso, antes de tudo, arte e engenho. O *Caramuru*, diria Viterbo, se escrito pelas “mãos doutro pintor”, sem a roupagem antiquada clássica e sem o peso épico, talvez já na forma de romance, poderia parrear e afrontar “perfeitamente” *As viagens de Gulliver*.

Outros autores brasileiros receberam mais atenção. Foi o caso de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Junqueira Freire, Castro Alves e Machado de Assis. Todos eles, além de receberem comentários críticos, ainda que em alguns casos poucos e mínimos, tiveram suas produções publicadas em periódicos especializados e em antologias organizadas por importantes críticos portugueses, com Antero de Quental, Teófilo Braga e Camilo Castelo Branco.

Se os árcades foram quase sempre vistos como poetas brasileiros que não conseguiram criar uma Poesia Brasileira, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias estavam um passo à frente. Ambos iniciavam o Romantismo brasileiro dando aos seus poemas o colorido da cor local americana tão demandada pelos europeus. Tanto Herculano quanto Inocêncio Francisco da Silva, autor do grande *Dicionário*, consideravam que Gonçalves Dias encontrava-se em estágio ainda mais avançado. Sendo ele, de fato, o primeiro poeta romântico e brasileiro. No entanto, segundo Pinheiro Chagas, ainda lhes faltava um certo sentimento de pertencimento ao Brasil. Suas poesias pareciam escritas por um estrangeiro encantado pela natureza brasileira.

Acompanhando os escritos de Pinheiro Chagas, percebemos que somente com a obra de Alencar a literatura brasileira conseguiria ser reconhecida pela crítica portuguesa como um corpo autônomo, reflexo de uma realidade nacional, com características estéticas definidas e diferenciadas da portuguesa.

Castro Alves, apesar de ter alguns poemas publicados em Portugal, não teve sua obra praticamente discutida. Caso interessante foi o de Machado de Assis. Ainda jovem, antes de escrever qualquer uma de suas obras definitivas, já havia conquistado o respeito e a admiração dos principais nomes da crítica portuguesa. É possível que seu livro mais comentado em Portugal tenha sido *Falenas*. Mas sua reputação e repercussão só foram até aí. Seus melhores contos ou romances, publicados a partir de 1880, foram escassamente citados.

A partir do Parnasianismo e do Simbolismo, a publicação de poemas escritos por brasileiros em Portugal passou a não mais ter qualquer sentido programático ou que os articulasse à ideia de literatura brasileira. Evidente que os poetas e os poemas eram lembrados como brasileiros. Mas não mais se tentava lhes dar uma definição característica ou alguma ordem literária ou formal expressamente nacional-brasileira. A presença da literatura brasileira em Portugal, nesse período parnasiano-simbolista, parecia obedecer simplesmente ao gosto crítico poético. Mesmo Teixeira Bastos, que publicou um livro sobre poetas brasileiros, não tentou empreender qualquer tentativa de unidade literária ou nacionalizante nas suas análises.

O projeto nacional da literatura romântica brasileira já fora destrinchado com extrema competência por Antonio Candido na sua fundamental *Formação da literatura brasileira*. Restava saber quais diretrizes haviam balizado esse processo. Quais indicações nossos românticos acreditavam sinalizar o caminho certo para a construção e reconhecimento de uma literatura verdadeiramente nacional, se isso for possível. Essas formulações não nasceram e fermentaram num caldo exclusivamente interno. Antes de construirmos um projeto que definisse nossa autonomia literária, aderimos ao discurso europeu sobre o que somos e sobre o que deveríamos escrever. Nossas primeiras manifestações conscientes de literatura nacional não se desprenderam de um sentimento de descoberta, de ficção, investigação ou de invenção nacional e literária. Fizemos uma literatura baseada na prescrição da crítica portuguesa e europeia.

Ao contemplarmos o painel formado pelas publicações de poemas brasileiros em Portugal e pela crítica portuguesa oitocentista sobre a literatura brasileira, podemos assegurar que permanecemos por demasiado tempo como um prolongamento das expectativas europeias acerca da América. A possibilidade de nossa literatura ter nascido de maneira consciente e autoproblematizadora foi atropelada pela ânsia de alcançar a diferenciação em relação a algo que nos era externo. Ou seja, antes de nos elaborarmos, nos inventarmos e nos conhecermos intimamente, adotamos como tarefa nos diferenciar da Europa.

Essa diferenciação atendeu a princípios indicados pela crítica portuguesa. Tais princípios, que não relutamos em aceitar e assimilar como parte fundamental e definidora da nossa literatura, nos levaram a uma produção que nasceu sob o signo da exteriorização. Nosso primeiro ímpeto de construir o que seria a literatura brasileira se

expandiu no sentido de exteriorizar, sempre em busca do olhar estrangeiro, não aquilo que poderia nos definir, ainda que multifacetadamente, mas que atenderia à expectativa romântica, historicista e exótica da crítica portuguesa. Lendo o que foi escrito sobre a literatura brasileira ao longo do século XIX é fácil notar que nossos escritores estiveram sempre correndo atrás, buscando algo, desejando ser e representar o que já se esperava do Brasil: florestas exuberantes, matas verdes e virgens, índios selvagens, tradições e costumes exóticos.

Nossa primeira empreitada de autoconhecimento, sem dúvida, foi Machado de Assis. Talvez por estar mais interessado em aspectos internos, como “sentimento íntimo” e “instinto de nacionalidade”, Machado não teve nem de perto o mesmo cartaz recebido em Portugal por Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães ou José de Alencar.

Sabemos que Gonçalves Dias leu o “Futuro literário” de Herculano. Alencar e Gonçalves de Magalhães possuíam amigos portugueses e é muito improvável que não conhecessem as linhas escritas por Pinheiro Chagas, assim como também dos artigos de Garrett ou Herculano. Enfim, se não podemos afirmar categoricamente que a literatura brasileira é uma resposta direta à crítica portuguesa sedenta de cor local, não nos resta dúvida que a mesma atmosfera respirada e criada pelos portugueses foi compartilhada pelos nossos românticos.

A literatura brasileira aceitou se diferenciar da portuguesa a partir dos critérios por esta sugeridos. A nossa cor local, nossas tradições indígenas, nossos hábitos e expressões exóticas, foram pinçados e celebrados antes de tudo pelos portugueses, e europeus de forma geral. Por conta disso, nossa literatura foi durante muito tempo, mais gravemente durante os primeiros anos de formação, um amontoado de imagens tropicais e exóticas. Somente com Machado de Assis atingimos a maturidade de voltarmos-nos para nós mesmos e sabermos, intimamente, o que somos partir do que fomos, do que podemos e desejamos ser.

Bibliografia

ABREU, Casimiro de. Camões. **O Universo Ilustrado: Semanário de Instrução e Recreio**. Lisboa: Tipografia de Matos Moreira & C^a, 4 de abril de 1880, tomo 4, n. 15, p. 120.

_____. Desejos. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 19 abril de 1857, v. XIII, 1^o da 3^a série, n. 7, p. 52.

_____. Ilusões. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 27 de dezembro de 1856, n. 52,

_____. Os meus sonhos. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, Lopes, 5 de julho de 1856, v. 1, n. 27, p. 215.

_____. Camila: memória de uma viagem. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 28 de junho de 1856, v. 1, n. 26, p. 204 – 205.

_____. A amizade. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 21 de junho de 1856, v. 1, n. 25, p. 195.

_____. A vida. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 7 de junho de 1856, v. 1, n. 23, p. 178 – 179.

_____. Castigo. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 7 de junho de 1856, v. 1, n. 24, p. 190.

_____. Elisa. **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 31 de maio de 1856, n. 22.

_____. Rosa murcha In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 17 de maio de 1856, v. 1, n. 20, p. 159.

_____. Suspiros. In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 10 de maio de 1856, v. 1, n. 19, p. 147.

_____. Lembras-te. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 10 de maio de 1856, v. XIII, 5^o da 3^a série, n. 19, p. 149.

_____. A rosa. In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes. Lopes, 3 de maio de 1856, v. 1, n. 18, p. 144.

_____. Saudades. In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 26 de abril de 1856, v. 1, n. 17, p. 135.

_____. Minha terra. In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 19 de abril de 1856, v. 1, n. 16, p. 122.

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

“Alberto de Oliveira”. In: **Arte: Revista Internacional**. Coimbra: Livraria Moderna, novembro, 1895, nº 1, p. 7 – 8.

ALBUQUERQUE, Medeiros e. A um suicida. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de agosto de 1889, a. 6, v. 6, n. 15, p. 239.

_____. Vorrei Morire! In: **Revista de Portugal**. Porto: Editores, Lugan & Genelioux, 1889, v. 1, n. 4, p. 440 – 441.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou Romancista**. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>> Acesso em 15 de outubro de 2011.

_____. Pós-escrito [1870]. In: **Iracema. Lenda do Ceará**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. VIII. p. 183-205.

_____. **Cartas sobre a confederação dos Tamoios por IG (Publicadas no Diário)**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional do Diário, 1856.

ALMEIDA, Filinto de. Sempre! In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1899, a. 8, n. 9, p. 169.

_____. De viagem na Rússia. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 29 de fevereiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 100, p. 348.

_____. Scintillas. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1898, v. 45, n. 6, p. 352.

_____. Scintillas. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1897, v. 44, n. 11, p. 686.

_____. Balada medieval. In: **A Arte: Revista Internacional**. Coimbra: Livraria Moderna, janeiro de 1896, n. 3, p. 137 – 138.

_____. De Madrugada. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de setembro de 1891, a. 1, n. 5, p. 49.

_____. Olhos pretos. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de julho de 1891, a. 8, v. 8, n. 173, p. 203.

_____. Mais biolets. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de abril de 1891, a. 8, v. 8, n. 167, p. 107.

_____. Biolets. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de março 1891, a. 8, v. 8, n. 165, p. 94.

_____. Novo Sol. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Paris: 1 de março de 1891, a. 8, v. 8, n. 164, p. 62.

_____. Victor Hugo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de abril de 1891, a. 8, v. 8, n. 167, p. 102.

_____. À volta. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de abril de 1891, a. 8, v. 8, n. 167, p. 102.

_____. Ida. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de abril de 1891, a. 8, v. 8, n. 167, p. 102.

_____. Vida nova. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Paris: 1 de março de 1891, a. 8, v. 8, n. 164, p. 59, 62.

_____. Lira da Arcádia. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 163, p. 38.

_____. Madrigal. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 163, p. 47.

_____. Lábios e olhos. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 31.

_____. Funesta. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 31.

_____. A bordo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 31.

_____. Beija-flor. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de janeiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 161, p. 6, 11.

_____. Ilha fantástica. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 31 de dezembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 24, p. 379.

_____. Perfeição suprema. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de dezembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 23, p. 355, 358.

_____. A dor. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 30 de novembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 22, p. 342, 347.

_____. Evohé. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de novembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 21, p. 330 – 331.

_____. O poema do amor. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de julho de 1890, a. 7, v. 7, n. 13, p. 195.

_____. Sempre. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 16 de novembro de 1885, a. 2, n. 18. p. 10.

_____. De viagem na Rússia. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de outubro de 1884, a. 1, v.1, n. 12, p. 179

_____. De viagem na Suíça. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 13, p. 199.

_____. Os Andes. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères. 1 de janeiro de 1879, v. 2, a. 2, n. 25, p. 6, 7.

ALVES, Castro. Júlio Brandão. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, março de 1901, a. 9, n. 6, p. 43.

_____. A queimada. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 2 de janeiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 92, p. 215.

_____. Trovas In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, julho de 1891, a. 1, n. 3, p. 34.

ALVES, Mário. Do livro Nahir. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, 22 de fevereiro de 1894, n. 5, p. 65.

_____. Amor de artista. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, dezembro de 1893, n. 2, p. 17.

_____. **Drama antigo**. Coimbra: Imprensa acadêmica, 1893.

ANDRÉA, João. Sobre o túmulo de Raul Pompéia. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, março de 1896, a. 5, n. 12, p. 95.

ARAÚJO, Joaquim de. **Notas camonianas**. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, dezembro de 1898, a. 8, n. 8, p. 159 - 160.

“As nossas gravuras”. Luiz Guimarães Júnior. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 1 de fevereiro de 1886, a. 2, n. 29, p. 8.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. In: **Obras Completas de Machado de Assis, 3 vols**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. A mosca azul. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 1897, v. II, p. 398.

_____. Uma criatura. In: **Revista Moderna: Magazine Ilustrado**. Lisboa: Imprensa de Líbano da Silva, 1895, tomo I, n. 14, p. 225.

_____. Pedro Luís. In: **A ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 11, p. 163.

_____. Versos à Corina. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do Futuro, v. 5, (sem número), 1864, p. 256 – 258.

AZEREDO, Magalhães de. Camões. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1898, a. 8, n. 1, p. 102.

_____. Nathércia. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1898, a. 8, n. 1, p. 102.

_____. Rosa-chá. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1898, a. 8, n. 4, p. 127.

_____. Estoicismo. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, setembro de 1898, a. 8, n. 5, p. 134.

_____. Carta à Exm. Senhora D. Ana de castro Osório. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, setembro de 1898, a. 8, n. 5, p. 136 – 137.

_____. Carta. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1898, a. 8, n. 1, p. 107 – 108.

_____. Soror. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, junho de 1897, a. 7, n. 3, p. 23.

_____. Ao mar bravio. In: **Alvorada: Revista Literária Mensal**. Porto: Tipografia Gutenberg, 1897, p. 33.

_____. Chistus crucifixus. In: **Alvorada: Revista Literária Mensal**. Porto: Tipografia Gutenberg, 1897, p. 109.

_____. A Carlos Gomes. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, dezembro de 1896, a. 6, n. 9, p. 163.

AZEVEDO, Álvares de. Disfarce inútil. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 29 de agosto de 1897, a. 2, v. 3, n. 74, p. 352.

_____. Se eu morresse amanhã! In: **Revista Moderna: Magazine Ilustrado**. Lisboa: Imprensa de Líbano da Silva, 1896, t. 2, n. 38, p. 198.

AZEVEDO, Artur. A Toalha de crivo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de janeiro de 1890, v. 7, a. 7, n. 1, p. 10 – 11.

_____. O viúvo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de julho de 1890, v. 7, a. 7, n. 13, p. 198 – 199.

_____. Romantismo. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 6 de outubro de 1890, a. 5, n. 52, p. 3 – 4.

_____. Romantismo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de novembro de 1890, v. 7, a. 7, n. 21, p. 334 – 335.

AZEVEDO, Guilherme de. Crônica ocidental. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 15 de julho de 1880, a. 3, v. 3, n. 62, p. 118-119.

BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira**. Campinas, S.P: Editora da Unicamp, 2005.

BASTOS, Antônio de Souza. **Carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro**, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

BASTOS, Francisco. Fugiu. In: **Jornal para Todos**. Coimbra: M. C. da Silva, n. 10, 7 de setembro de 1889.

_____. Madrigal noturno. In: **Os Insubmissos**. Coimbra: Tipografia União, n. 2, 1889.

_____. Minha mãe. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1887, v. 34, n. 5, p. 263.

BASTOS, Teixeira. **Poetas brasileiros**. Porto: Livraria Chardron. Casa editora de LELLO & IRMÃO, 1895.

_____. Introdução à história da literatura brasileira, por Sílvio Romero. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora. 1884a, a. 1, v. 1, p. 234-239.

_____. Últimos arpejos, por Sílvio Romero. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora. 1884b, a. 1, v. 1, p. 573 -575.

_____. Necrologia: Hugo Leal. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova Livraria Internacional editora, 1884, a. 1, v.1, p. 188-190.

“Bibliografia”. In: **Os Novos**. Coimbra: Tipografia operária, fevereiro de 1894, n. 3, p. 72

“Bibliografia”. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1878, v. 1, a. 1, n. 23, p. 184.

BILAC, Olavo. Ouvir estrelas. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 30 de janeiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 96, p. 276.

_____. A missão de Purna (Do evangelho budista). In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 29 de novembro de 1896, a. 1, v. 2, n. 35, p. 135.

_____. Ouvir estrelas. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 8 de novembro de 1896, a. 1, v. 2, n. 32, p. 83.

_____. Penas de amor. In: **A Reação: Revista Literária**. 27 de janeiro de 1894, n. 4, p. 53.

_____. Medalha antiga. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de dezembro de 1891, a. 8, v. 8, n. 183, p. 366.

_____. Sarça de fogo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de novembro de 1891, a. 8, v. 8, n. 180, p. 319.

_____. Via Láctea. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 163, p. 34 – 35; 1 de março de 1891, a. 8, v. 8, n. 164, p. 54 – 55 (continuação); 15 de março de 1891, a. 8, v. 8, n. 165, p. 71 e 86 (continuação); 15 de maio de 1891, a. 8, v. 8, n. 169, p. 134(continuação); 15 de setembro de 1891, a. 8, v. 8, n. 177, p. 270 – 271(conclusão).

_____. Um grande homem. In: **A Ilustração: Revista quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 27.

_____. A sesta de Nero. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 27.

_____. O incêndio de Roma. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 27.

_____. Súplica. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de fevereiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 162, p. 27.

_____. No cárcere. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de janeiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 161, p. 3.

_____. Olhando a corrente. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de janeiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 161, p. 3.

_____. Nel mezzo del camin. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de janeiro de 1891, a. 8, v. 8, n. 161, p. 3.

_____. O amor. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de novembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 21, p. 334.

_____. De volta do baile. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de dezembro de 1890, a. 7, v. 7, n. 23, p. 366 – 367.

_____. Beijo eterno. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1890, a. 7, v. 7, n. 19, p. 290.

_____. Profissão de fé. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de agosto de 1890, a. 7, v. 7, n. 15, p. 227, 228.

_____. Delenda Cartago!. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de junho de 1890, a. 7, v. 7, n. 12, p. 183, 186.

_____. O sonho de Marco-Antônio. In: **A ilustração: Revista quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de junho de 1890, a. 7, v. 7, n. 11, p. 166.

_____. Pantum. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de março de 1890, a. 7, v. 7, n. 5, p. 67.

_____. Paráfrase de Baudelaire. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de junho de 1889, a. 6, v. 6, n. 12, p. 194.

_____. O julgamento de Phrynea. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de junho de 1889, a. 6, v. 6, n. 11, p. 171.

_____. A canção de Romeu. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de abril de 1889, a. 6, v. 6, n. 8, p. 118.

_____. A morte de Tapyr. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de abril de 1889, a. 6, v. 6, n. 7, p. 99.

_____. Rio abaixo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de fevereiro de 1889, a. 6, v. 6, n. 3, p. 54.

_____. O patacho da liberdade. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de fevereiro de 1889, a. 6, v. 6, n. 3, p. 54.

_____. Marinha. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1888, a. 5, v. 5, n. 19, p. 294.

“Boletim Internacional: Brasil”. In: **A Arte: Revista Internacional**. Coimbra: Livraria Moderna, março e abril de 1896a, n. 5 e 6, p. 286 - 287.

“Boletim internacional: Brasil”. In: **A Arte: Revista Internacional**. Coimbra: Livraria Moderna, maio de 1896b, n. 7, p. 320 – 321.

“Boletim bibliográfico: Obstáculo”. In: **Revista Nova**. Lisboa: Antônio Maria Pereira, 2 de dezembro de 1893, n. 2, p. 27.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BRAGA, Teófilo. **Garrett e os dramas românticos**. Porto: Lello & Irmão, 1905.

_____. **Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia – A Arcádia Brasileira**. Porto: livraria Chardron, 1901.

_____. **Os árcades. História da literatura portuguesa**. 4º volume. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda; Angra do Heroísmo, 1984.

_____. Bibliografia: Fanfarras de Teófilo Dias. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora, 1884, a. 2, v. 2, p 153 -155.

_____. Lucros e perdas – crônica mensal dos acontecimentos, por Sílvio Romero e Araripe Júnior. **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora, 1884, a. 1, v. 1, p. 333 – 336.

_____. **Parnaso português moderno**. Lisboa: Tipografia da Biblioteca Universal, 1877

_____. **História da poesia moderna em Portugal: carta a João Marques Nogueira Lima sobre a Grinalda**. Porto: Tipografia da Livraria Nacional, 1869 (edição fac-símile disponível em http://books.google.com/books?id=_GYtAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (acessado em 27 de outubro de 2011).

BRUYAS, Jean-Paul. Introdução. In: DENIS, Ferdinand. **Os Maxacalis**, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1979.

C. Necessidade de uma história da literatura portuguesa. In: **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: Imprensa nacional, 5 de agosto de 1847, s.1, v.6, n. 31, p. 365-368.

CÂMARA, João da. Crônica ocidental. **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 30 de maio de 1899, a. 21, v. 21, n. 699, p. 122.

_____. Crônica ocidental. **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 15 de dezembro de 1895, a. 18, v. 18, n. 611, p. 274-275.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos. 2 vols. 5ª. Ed.** São Paulo: Ed. Itatiaia, 1975.

CARVALHO, Francisco de Freire. **O primeiro ensaio sobre história literária de Portugal**. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1845.

CASCAES, Joaquim da Costa. Florilégio da poesia brasileira. In: **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: Imprensa Nacional, 15 de maio de 1851, s. 2, a. 10. v. 3, n. 36, p. 431 – 432.

CASTELLO, José Aderaldo. Os Pródromos do Romantismo. In: COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1955, v. 1, p. 615-655.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros v. 1**. Porto: Livraria Chardron Lelo & irmão. 1925.

_____. **Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros v. 2**. Publicações Europa-América, s.d.

_____. Pequenas notas. Gonçalves Crespo. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, março de 1896, a. 5, n. 12, p. 95.

_____. **Noites de insônia: oferecidas a quem não pode dormir**. Porto: Tipografia de José da Silva Teixeira, 1874, n. 4.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. Fr. Francisco de Monte Alverne. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do futuro, 1860, v. 2, p. 391-398.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Garrett: um dramaturgo moderno, leitor de clássicos. In: **Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa, n. 4, Jan-Mar, 1999, p. 33-44.

CASTRO, José da Gama e. Inventos dos portugueses. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e críticos do romantismo — 1: a contribuição europeia: crítica e história literária**. Seleção e apresentação Guilhermino César. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 109-119. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

CHAGAS, Pinheiro. Um improvisador brasileiro. In: **A Ilustração Brasileira: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 21 de março de 1887, a. 3, n. 36, p. 3-4; 28 de março de 1887, n. 37, p. 4-5; 4 de abril de 1887, n. 38, 4-6. Revisado.

_____. **Dicionário popular, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, artístico, bibliográfico e literário**. 13 volumes, Lisboa: Tip. Da Viúva Sousa Neves, 1884.

_____. Joaquim Nabuco. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa, Lallement Frères, 21 de janeiro de 1881, v. 4, a. 4, n. 75, p. 18-19.

_____. Francisco Adolfo Varnhagen. In: **Artes e Letras**. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, junho de 1873a, a. 2, n. 6, p. 85-87.

_____. Bibliografia brasileira. In: **O Brasil**. Lisboa: Tip. Sousa & Filho, 1873b, a. 3, n. 69, p. 1-2.

_____. Diversas notícias. In: **Artes e Letras**, Lisboa: Editores Rolland & Semiond, janeiro de 1872, a. 1, n. 5, p. 80.

_____. **Novos ensaios críticos**. Porto: Viúva Moré – Editora, 1867.

_____. Letras e artes. In: **Anuário do Arquivo Pitoresco**. Lisboa: Tipografia de Castro e Irmão, 1866a, n. 34, p. 268-271.

_____. Letras e artes. In: **Anuário do Arquivo Pitoresco**. Lisboa: Tipografia de Castro e Irmão, março de 1866b, n. 27, p. 212-215.

_____. Letras e Artes. In: **Anuário do Arquivo Pitoresco**. Lisboa: Tipografia de Castro e Irmão, janeiro de 1866c, n. 25, p. 196-198.

_____. **A virgem Guaraciaba**. Lisboa: Editores Afra & Comp. Livraria Enciclopédica Rua do Ouro, 1866d.

_____. **Ensaio crítico**. Porto: Viúva Moré – Editora, 1866.

_____. A Literatura na América Espanhola. In: **Arquivo pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1865a, v. 8, n. 42, p. 331-335; n. 43, p. 342-344; n. 44, p. 350-352; n. 46, p. 366-368.

_____. Letras e Artes. In: **Anuário do Arquivo Pitoresco**. Lisboa: Tipografia de Castro e Irmão, abril de 1865b, n. 16, p. 124-127.

_____. A. Gonçalves Dias. Esboço Crítico. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do Futuro, 1864, v. 5, (sem número e data), p. 173-185.

COELHO, Jacinto do Prado. Biografia e literatura. In: VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1981. p. vii-xi.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. O cura. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 21 de fevereiro de 1897, a. 1, v. 2, n. 47, p. 329 – 330.

_____. Brinde de Coelho Neto à literatura brasileira. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 27 de setembro de 1896, a. 1, v. 1, n. 26, p. 7-8.

_____. Os rebanhos etéreos. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 8 de novembro de 1896, a. 1, v. 2, n. 32, p. 94.

_____. Salmo do amor. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 25 de outubro de 1896, a. 1, v. 2, n. 30, p. 55.

_____. Canção triste. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, 3 de abril de 1894, n. 6, p. 82-86.

_____. Idílio. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, 16 de janeiro de 1894, n. 3, p. 34-39.

Coleção de poesias inéditas dos melhores autores portugueses - 3 vols. Lisboa: Imp. Régia, 1809.

“Conferências literárias”. In: **Revista Moderna: Magazine Ilustrado**. Lisboa: Imprensa de Líbano da Silva, 1895, tomo 1, n. 8, p. 119-120.

Conhecimentos Úteis. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1867, 2º da 5ª série, v. 17, n. 25, p. 200.

CORDEIRO, A. X. de Sousa. Vendo um retrato de Casimiro de Abreu. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos** CORDEIRO, Luciano. Fatos artísticos do Brasil. In: **Revista de Portugal e Brasil**. Lisboa: Imprensa de J. G. Sousa Neves, janeiro de 1874, v. 2, n. 7, p. 125 – 126.

CORREIA, Raimundo. Beijos do céu. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de outubro de 1894, a. 4, n. 7, p. 164.

_____. Noite de chuva. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de julho de 1894, a. 4, n. 4, p. 139.

_____. Cauchemar. In: **A Reação: Revista Literária**. 27 de janeiro de 1894, n. 4, p.49.

_____. Mal secreto. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de julho de 1893, a. 3, n. 3, p. 26.

_____. O anoitecer. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de outubro de 1888, a. 5, v. 5, n. 20, p. 307.

_____. As pombas. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de abril de 1885, a. 2, v. 2, n. 8, p. 115.

COSTA E SILVA, José Maria da. Cláudio Manuel da Costa. In: **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: Imprensa nacional, 3 de fevereiro de 1848, s.1, v. 7, n. 9, p. 105-106; n. 11, p. 128-130; n. 44, p. 523-525; n. 45, p. 535-536; n. 47; 559-560.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1955.

“Das naturais tendências da futura literatura brasiliense”. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 5 de junho de 1841, v. 5, n. 214, p. 182-183.

DELFINO, Luís. Unha do dedo mínimo. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. Vênus loira. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. O cabelo. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. Depois do banho. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. Pedido aos deuses. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. Ubi natos sum. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 35.

_____. A mãe das sete dores In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 45.

_____. A vida. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 45.

_____. Andando para o infinito. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 45.

_____. Peleja inútil. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, fevereiro de 1901, a. 9, n. 5, p. 45.

_____. A cidade da luz. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 23 de janeiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 96, p. 271.

_____. O Cezar Adriano. Nuvens e raios. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 9 de janeiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 93, p. 229.

_____. Credo. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 11 de novembro de 1897, a. 2, v. 3, n. 2, p. 29.

_____. As naus. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 9 de maio de 1897, a. 2, v. 3, n. 58, p. 86.

_____. A crucificação de Prometeu pagão. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 20 de abril de 1897, a. 2, v. 3, n. 64, p. 255.

_____. A catástrofe. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 2 de junho de 1897, a. 2, v. 3, n. 70, p. 284.

_____. Ângela Sirena. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 2 de junho de 1897, a. 2, v. 3, n. 70, p. 284.

_____. Fora do Túmulo. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de maio de 1892, a. 2, n. 2, p. 125.

_____. Os superbum. Sombras e raios. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 6 de outubro de 1890, n. 52, a. 5, p. 11.

_____. Amazona. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de julho de 1886, a. 3, v. 3, n. 13, p. 199.

_____. In her book. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de janeiro de 1885, a.2, v.2, n. 2, p. 30.

_____. Deus. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de janeiro de 1885, a.2, v.2, n. 1, p. 14.

_____. A sesta do Rajah. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de dezembro de 1884, a.1, v.1, n. 15, p. 227.

_____. A mão e a consciência. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de novembro de 1884, a.1, v.1, n. 14, p. 211.

_____. Altar sem deus. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de novembro de 1884, a.1, v.1, n. 13, p. 203.

_____. Jesus ao colo de Madalena. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 11, p. 174.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e críticos do Romantismo. I. A contribuição europeia, crítica e história literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 27-79.

DIAS, Gonçalves. A saudade. **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1891, v. 38, n. 11, p. 873.

_____. A lira. **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 17 de novembro de 1884, a. 1, n. 21, p. 3.

_____. A noiva de Messina. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do Futuro, 1864, v. 5, (sem número), p. 540 – 552.

_____. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1959.

_____. Desengano. In: **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: Imprensa Nacional, 26 de maio de 1853, s. 2, a. 12. v. 5, n. 46, p. 548 – 549.

_____. Inocência. In: **O Travador: Coleção de Poesias Contemporâneas/redigida por uma Sociedade de Acadêmicos**. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 16.

“Dicionário musical de Raphael Coelho Machado”. In: **A Ilustração Universal: Jornal Universal**. Lisboa: Imprensa Nacional. Lisboa, junho de 1846, v.2, n. 3, p. 40.

DURÃO, José de Santa Rita. Amor. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1891. Coimbra: Imprensa da Universidade, v. 38, n. 11, p. 878.

_____. Reflexões prévias e argumento. In: **Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia**. Lisboa: Régia oficina tipográfica, 1810. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00879700#page/1/mode/1up> Acesso em julho de 2012.

“Os épicos brasileiros”. In: **A Ilustração: Jornal Universal**. Lisboa: Imprensa Nacional, janeiro de 1846, v.1, n. 10, p. 158, 159.

“Épicos brasileiros”. In: **Revista Universal Lisbonense**. Lisboa: Imprensa Nacional, 7 de agosto de 1845, s. 1, v. 5, n. 7, p. 81.

ERNESTO JÚNIOR, Bento. Tu, só tu... In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 12 de dezembro de 1897, a. 2, v. 4, n. 89, p. 162.

_____. O beija-flor morto. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 28 de novembro 1897, a. 2, v. 4, n. 87, p. 143.

_____. Missa do Galo. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 26 de setembro de 1897, a. 2, v. 3, n. 78, p. 416.

“Exposição Machado de Assis”. **Centenário do nascimento de Machado de Assis 1839-1939**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

F. A. A abolição da escravatura no Brasil. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888, v. 35, n. 12, p. 645-649.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Do critério de nacionalidade das literaturas. In: **Estudos de literatura. Artigos vários**. Lisboa: Livraria Clássica, 1918, p. 71-82.

_____. **História da literatura romântica portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica, 1913.

Filinto de Almeida. O defunto. In: **Revista Nova**. Lisboa: Antônio Maria Pereira, fevereiro de 1894, n. 4, p. 48.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis**. Recife: Editora da UFPE, 2008.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Freud. Obras Completas**. Edição Standard Brasileira, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAMA, Domício da. Consul!... In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de outubro de 1891, a. 8, v. 8, n. 178, p. 278, 283.

GARRETT, Almeida. Bosqueja da História da Poesia e Língua Portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina (org.). **O Berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. **Obras completas**. Lisboa: Circulo de Leitores, 14 vols., 1984.

_____. **Obras Completas**. Lisboa: Empresa da História de Portugal. 2 vol., 1904.

GLAURO. Drama antigo. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, novembro de 1893, n. 1, p. 15-16.

GONÇALVES, Antônio José. Bibliografia. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1898, a. 8, n. 4, p. 131 – 132.

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. Parte II. Lira XXVIII. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1866, 1º da 5ª série, v. 16, n. 4, p. 31.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. Temperamentos. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de agosto de 1894, a. 4, n. 5, p. 143.

_____. Dolores. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de julho de 1894, a. 4, n. 4, p. 139.

_____. Coração (tradução de H. Heine). In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de abril de 1894, a. 4, n. 1, p. 113.

_____. No campo santo. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères: 11 de setembro de 1893, a. 16, v. 16, n. 530, p. 203.

_____. O sonho de um anjo. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1886, a. 9, v. 9, n. 286, p. 270.

_____. A esmola. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1886, a. 9, v. 9, n. 286, p. 270.

_____. Venus de Milo. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1886, a. 9, v. 9, n. 286, p. 270.

_____. A primeira entrevista. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1886, a. 9, v. 9, n. 286, p. 270.

_____. A primeira entrevista. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 22 de novembro de 1886, a. 3, n. 19, p. 6.

_____. Os olhos de clemência. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 5 de julho de 1886, a. 2, n. 51, p. 6.

_____. Os olhos de Palmira. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 28 de dezembro de 1885, n. 24. a. 2, p. 8.

_____. A alcova. **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 12 de outubro de 1885, a. 2, n. 13, p. 11 – 12.

_____. (Sem título). **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de junho de 1885, a. 8, v. 8, n. 232, p. 123.

_____. A Andaluzia. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 11 de fevereiro de 1885, a. 8, v. 8, n. 221, p. 39.

_____. Destino. In: **A ilustração de Portugal e do Brasil: semanário científico, literário e artístico**. Lisboa: Romão Molinas, 3 de janeiro de 1885, a. 1, n. 1, p. 14.

_____. A estátua. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de setembro de 1884, a.1, v.1, n. 10, p. 154.

_____. Per Amica Silentia. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de agosto de 1884, a.1, v.1, n. 7, p. 102 e 107

_____. Salve Regina. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de junho de 1884, a.1, v.1, n. 4, p. 59.

_____. Londres. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de junho de 1884, a.1, v.1, n. 3, p. 39.

_____. Paris. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional Editora, 5 de maio de 1884, a.1, v.1, n. 1, p. 14.

_____, A morte da águia. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de maio de 1880, v. 3, a. 3, n. 57, p. 74-75.

_____. Rosália. In: **A Renascença: Órgão dos Trabalhadores da Geração Moderna**. Porto: Imprensa Portuguesa, agosto a outubro de 1878, Fascículo 8, 9 e 10, p. 125.

_____. Madrugada na roça. In: **A Renascença: Órgão dos Trabalhadores da Geração Moderna**. Porto: Imprensa Portuguesa, maio, junho e julho de 1878, fascículo 5, 6 e 7, p. 87.

_____. Enlevo. In: **A Renascença: Órgão dos Trabalhadores da Geração Moderna**. Porto: Imprensa Portuguesa, maio, junho e julho de 1878, fascículo 5, 6 e 7, p. 76.

_____. Incógnita. In: **A Renascença: Órgão dos Trabalhadores da Geração Moderna**. Porto: Imprensa Portuguesa, abril de 1878, fascículo 4, p. 67.

_____. A alcova. In: **Artes e Letras**. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, dezembro de 1873, a. 2, n. 12, p.182.

H. M. A literatura brasileira. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 22 de agosto 1897, a. 2, v. 3, n. 73, p. 332.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**, Vol. 4, São Paulo, Edusp, 2004.

HERCULANO, Alexandre. Carta a Pedro II, Imperador do Brasil sobre A Confederação dos Tamoios por Gonçalves de Magalhães. In: **Opúsculos V**. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Ed. Presença, 1986, p. 212-221.

_____. Futuro Literário de Portugal e do Brasil. In: CÉSAR, GUILHERMINO (org.). **Historiadores e Críticos do Romantismo – 1: A Contribuição Europeia, Crítica e História literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. Qual é o Estado da Nossa Literatura? Qual é o Trilho que ela Hoje tem a Seguir? In: **Opúsculo IX**. Lisboa: Tipografia da Antiga Casa Bertrand, 1909. Disponibilizado em formato eletrônico pelo Projeto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org>

_____. Elogio Histórico de Sebastião Xavier Botelho. In: **Opúsculo IX**. Lisboa: Tipografia da Antiga Casa Bertrand, 1909. Disponibilizado em formato eletrônico pelo Projeto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org>

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no desenvolvimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime: tradução do “Prefácio de Cromwell”**. Trad., introdução e notas Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACERDA, Augusto de. A morte de um mártir (dedicado a Luís Guimarães Júnior). In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 24 de maio de 1886, a. 2, n. 45, p. 3–4.

LAWTON, R. A. O Conceito garrettiano do romantismo. In: **Estética do Romantismo em Portugal**. Primeiro Colóquio 1970. Lisboa: Centro de Estudos do séc. XIX do Grémio Literário, 1974, p. 95-104.

LEITE, Luís Felipe. Brasil. Portugal e Brasil – Opúsculo humanitário por B. A. In: **A Ilustração Luso-Brasileira: Jornal Universal**. Lisboa: Tipografia A. J. F. Lopes, 5 de janeiro de 1856, v. 1, nº 1, p. 3-4; 12 de janeiro de 1856, v. 1, nº 2, p. 10 – 11.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. **Gonçalves Dias em Portugal**. Coimbra: Coimbra Ed., 1942.

_____. **Casimiro de Abreu em Portugal**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1939.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

LIMA, Oliveira. A evolução da literatura brasileira. In: **Revista de Portugal**. Porto: Editores, Lugan & Genelioux, 1889, v. 1, n. 6, p. 643 – 667.

LIMA, Rangel de. Crônica do mês. In: **Artes e Letras**. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, janeiro de 1872, a. 1, n. 6, p. 94.

LISBOA, João Francisco. Manuel Odorico Mendes. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do Futuro, (sem número e data), v. 4, p. 330 – 353.

LOBATO, Gervásio. Luís Guimarães. **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 11 de março de 1885, a. 8, v. 8, n. 224, p. 58.

_____. O José do Patrocínio. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 21 de junho de 1884, v. 7, a. 7, n. 198, p. 138.

_____. Crônica ocidental. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 21 de maio de 1883, v. 6, a. 6, nº 159, p. 113-114.

_____. Sonetos e rimas de Luis Guimarães Júnior. In: **Bibliografia de Portugal e Brasil**. Lisboa: Editora Maximiano e Azevedo, a. 1, 29 de outubro de 1881, n. 5, p. 39-41.

LOBO, Artur. Bos. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Typ. de Luiz Cardoso, 3 de abril de 1894, n. 6, p. 81.

_____. Pássaro misterioso. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra : Tipografia de Luiz Cardoso, 27 de janeiro de 1894, n. 4, p. 60-61.

LOURENÇO, Eduardo. Romantismo e tempo e o tempo do nosso Romantismo – A propósito do *Frei Luís de Sousa*. In: **Estética do Romantismo em Portugal**. Primeiro Colóquio 1970. Lisboa: Centro de Estudos do séc. XIX do Grémio Literário, 1974, p. 105-111.

“Luís Guimarães”. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 12 de julho de 1888, a. 4, n. 51, p. 7-9.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo; Duas Cidades: ed. 34, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel. **As origens do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.

MACHADO, Júlio Cesar. Falenas do poeta brasileiro Machado de Assis. In: **A América: Órgão, Ante os Poderes Públicos de Portugal, dos Interesses Portugueses no Brasil e no Rio de Prata**. Lisboa, 1871, v. 3, n. 3, p. 365-366.

MAGALHÃES, Gonçalves de. A beleza. In: **O Correio das damas: jornal de literatura e de modas**. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 15 de outubro de 1837, nº 20, p. 160.

_____. A velhice. In: **O Correio das damas: jornal de literatura e de modas**. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 1º de outubro de 1837, n. 19, p. 151 – 152.

_____. O suspiro. In: **O Correio das damas: jornal de literatura e de modas**. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 15 de junho de 1837, n. 12, p. 93.

_____. O Cárcere de Tasso, em Ferrara. In: **O Correio das Damas: Jornal de Literatura e de Modas**. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 1º de maio de 1837, n. 9, p. 71 – 72.

_____. **Discurso sobre a História da Literatura do Brasil**. Ministério da Cultura. Fundação Nacional do Livro, s.d.

MAGALHÃES, Valentim. A literatura brasileira. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 19 de setembro de 1897, a. 2, v. 3, n. 77, p. 396 - 398.

_____. Flores do pano. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de outubro de 1891, a. 8, v. 8, n. 179, p. 299, 303.

_____. O sapatinho de Luiza. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de outubro de 1891, a. 8, v. 8, n. 178, p. 286 - 287.

_____. O vencedor. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de maio de 1888, a. 5, v. 5, n. 10, p. 154.

_____. Renascimento. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1888, a. 5, v. 5, n. 10, p. 134.

_____. **Notas à Margem: crônica quinzenal**. Rio de Janeiro: Tipografia Moreira Maximiano & Cia, a. 1, n. 2. 1887.

_____. Íntimo. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de novembro de 1884, a.1, v.1, n. 14, p. 214.

_____. Flores de pano. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 12, p. 190 - 192.

_____. Ressábios. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 11, p. 170.

_____. Fatmé. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de novembro de 1884, a.1, v.1, n. 13, p. 195.

MALHERIRO-DIAS, Carlos. Literatura brasileira. Coelho Neto. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 15 de novembro de 1896, a. 1, v. 2, n. 33, p. 98; 22 de novembro de 1896, a. 1, v. 2, n. 34, p. 126.

MARTINS JÚNIOR, Isidoro. Primavera. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de julho de 1889, a. 6, v. 6, n. 14, p. 224.

_____. Paisagem. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de março de 1889, a. 6, v. 6, n. 5, p. 66.

_____. A função histórica da economia política. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova Livraria Internacional editora, 1887, a. 3, v. 2, p. 462-470.

MATOS, Júlio de. Variedades. In: **O Positivismo: Revista de Filosofia**. Porto: Liv. Universal de Magalhães & Moniz, junho-julho de 1879, a. 1, v. 1, n. 5, p. 402-404.

MENDES LEAL, José da Silva. Introdução. In: **Calabar. História brasileira do século XVII**. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, v. I, 1863.

MENDONÇA, Antônio Pedro Lopes de. Manuel Antônio Álvares de Azevedo. In: **Arquivo pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1858, v. 2, n. 10, p. 77-79.

_____. **Memórias de literatura contemporânea**. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1855.

_____. **Ensaio de crítica e literatura**. Lisboa: Tipografia Revolução de setembro, 1949.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. **A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação**. 2 vols. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

MOTTA, Arthur. **História da literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. Nacional, 1930.

MURAT, Luís. Quadras simples. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 25 de abril de 1897, a. 2, v. 3, n. 56, p. 58.

_____. Resposta do violino. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de março de 1889, a. 6, v. 6, n. 5, p. 75.

_____. Sonho de louco. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de janeiro de 1889, a. 6, v. 6, n. 2, p. 22.

_____. Barcarola do olhar. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 31 de maio de 1886, a. 1, v. 1, n. 3, p. 15.

_____. Latude. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de dezembro de 1884, a.1, v.1, n. 15, p. 230.

_____. Num álbum. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 12, p. 187.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NABUCO, Joaquim. **Camões e os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Tipografia do Império. Instituto artístico, 1872.

“Necrologia. Dr. Luís Guimarães”. **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 30 de maio de 1899, a. 21, v. 21, n. 699, p. 128.

“O nosso folhetim”. In: **A folha Nova**. Porto: Tip. Ocidental, 12 de outubro de 1882, 2ª série, p. 1.

NUNES RIBEIRO, Santiago. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974, v. 1, p. 30-61.

OLIVEIRA, Alberto de. Sabor das lágrimas. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 9 de janeiro de 1898, a. 2, v. 4, n. 93, p. 251.

_____. Vida Nova. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 21 de junho de 1896, a. 1, v. 1, n. 12, p. 13.

_____. Noturno. In: **A Reação: Revista Literária**, 3 de abril de 1894, n. 6, p. 87-88.

_____. Elegia. In: **Os novos**. Coimbra: Tipografia operária. Fevereiro de 1894, n. 3, p. 62,63.

_____. Spero Dracos. In: **A Reação: Revista Literária**, 22 de fevereiro de 1894, n. 5, p. 66-72.

_____. Última deusa. In: **A Reação: Revista Literária**, 27 de janeiro de 1894, n. 4, p. 54.

_____. Balada dos estudantes. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de junho de 1892, a. 2, n. 3, p. 135.

_____. Noturno. In: **A Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de outubro de 1891, a. 8, v. 8, n. 178, p. 286 – 287.

_____. Bíblia do sonho. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 1 de agosto de 1891, a. 8, v. 8, n. 174, p. 211.

_____. Aldeãs. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 15 de junho de 1891, a. 8, v. 8, n. 171, p. 171, 174.

_____. Paraíso vedado. **A ilustração portuguesa: Revista literária e artística.** Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 5 de outubro de 1885, a. 2, n. 12, p. 10.

_____. Cofres partidos. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil.** Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de junho de 1885, a. 2, v. 2, n. 12, p. 182.

_____. Afrodite. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil.** Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de junho de 1885, a. 2, v. 2, n. 11, p. 166.

_____. Prelúdio. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil.** Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de fevereiro de 1885, a.2, v.2, n. 4, p. 51.

_____. A janela de Julieta. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil.** Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de fevereiro de 1885, a. 2, v. 2, n. 3, p. 35.

_____. Vida Nova. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil.** Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 20 de dezembro de 1884, a.1, v.1, n. 16, p. 243.

OLIVEIRA, J. R. de. À morte do poeta brasileiro Gonçalves Dias. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro.** Lisboa: Lallement Frères. Lisboa: Lallement Frères, 11 de março de 1882, v. 5, a. 5, n. 116, p. 63.

OLIVEIRA, José Osório de. Um Garrett brasileiro; influência do Brasil em Portugal. In: **Revista do Livro**, a. 1, n. 1-2, Rio de Janeiro, 1956, p. 137-143.

ORTIGÃO, Ramalho. José de Alencar e Augusto Soromenho. In: _____. **As farpas.** Lisboa: David Corazzi – Editor, 1887, t. III. p. 207-221.

Parnaso lusitano ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos, ilustradas com notas 6 vols. - [1ª ed.]. - Paris: J. P. Aillaud, 1826-1834. Disponível em: <http://purl.pt/25> .

PATO, Bulhão. **Sob os ciprestes: vida íntima de homens ilustres.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.

PAZ, Octávio. Literatura de fundação. In: **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. In: **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, 1849, v. 12, Rio de Janeiro, p. 555-557.

“Pedro Luís”. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de outubro de 1884, a.1, v.1, n. 11, p. 172.

“Publicações”. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères. 11 de agosto de 1887, v. 10, a. 10, n. 311, p. 184.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Ferdinand Denis: Cenas da natureza nos Trópicos e da sua Influência sobre a Poesia, seguido de Camões e de José Índio. In: LOBO, Luíza. (org.). **Teorias poéticas do Romantismo**. Trad. Luíza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 153-157.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SENA, Jorge de. Para uma definição periodológica do Romantismo Português. In: **Estética do Romantismo em Portugal**. Primeiro Colóquio 1970. Lisboa: Centro de Estudos do séc. XIX do Grémio Literário, 1974, p. 65-77.

SILVA, Inocêncio Francisco da. Joaquim Maria Machado de Assis. In: **Dicionário bibliográfico português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. XVI, 1893.

_____. José Martiniano de Alencar. In: **Dicionário bibliográfico português**. Brito Aranha (dir.). Lisboa: Imprensa Nacional, 6º do suplemento, t. XIII, 1885, p. 128-134.

_____. Joaquim Maria Machado de Assis. In: **Dicionário bibliográfico português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. XII, 1884, p. 107-109.

_____. Domingos José Gonçalves de Magalhães. In: **Dicionário bibliográfico português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. IX, 1870, p. 142-144.

_____. Apontamentos para a vida e trágica morte do insigne poeta brasileiro Antônio Gonçalves Dias. In: **Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1867, v. 10, n. 26, p. 206 – 208; n. 29, p. 230 – 231; n. 31, p. 243 – 244; n. 48, p. 377 – 379.

_____. Manuel Inácio da Silva Alvarenga. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. VI, 1866a, p. 5-7.

_____. José de Alencar. In: **Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1866b, t. V, n. 31, p. 244-246.

_____. Domingos Gonçalves de Magalhães. In: **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia do Futuro, t. 5, (sem número), 1864, p. 285 – 301.

_____. Tomás Antônio Gonzaga. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. VII, 1862, p. 320-325.

_____. José Basílio da Gama. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. IV, 1860a, p. 268-271.

_____. José Martiniano de Alencar. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. V, 1860b, p. 60-61.

_____. Francisco Adolfo Varnhagen. In: **Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1859a, v. 2, n. 45, p. 356-358; 387-389.

_____. Francisco Adolfo Varnhagen. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. II, 1859b, p. 319-322. Revisado ok

_____. Inácio José de Alvarenga Peixoto. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. III, 1859c, p. 208-209.

_____. Cláudio Manuel da Costa. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. II, 1859d, p. 79-80.

_____. Domingos José Gonçalves de Magalhães. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. II, 1859e, p. 187-188.

_____. Antônio Gonçalves Dias. In: **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa nacional, t. I, 1858, p. 150-151.

SILVA, L. J. Pereira da. José de Alencar. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 15 de janeiro de 1878, v. 1, a. 1, n. 2, p. 11 e 14.

PAXECO, Fran. A beletrística brasileira. In: **A Arte: Órgão do Movimento Intelectivo Internacional**. Porto: M. I. I., 1898, a. 2, p. 137-138.

PELOGGIO, Marcelo. O desvio de um viajante: a recepção da obra de José de Alencar em Portugal. In: **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – vol. 02, n. 01 – jan/jun 2006.

PENA, Cândido. Na brecha. In: **A Reação: Revista Literária**. 3 de abril de 1894, n. 6, p. 89-91.

_____. Triste! In: **A Reação: Revista Literária**. 22 de fevereiro de 1894, n. 5, p. 80.

_____. Na brecha. In: **A Reação: Revista Literária**. 27 de janeiro de 1894, n. 4, p. 55-59.

_____. Na brecha. In: **A Reação: Revista Literária**. 16 de janeiro de 1894, n. 3, p. 42-45.

PINTO, Silva. **No Brasil. Notas de viagem**. Porto: Tipografia de Antônio José da Silva Teixeira, 1879.

“Publicações”. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères. 11 de agosto de 1887, v. 10, a. 10, n. 311, p. 184.

QUENTAL, Antero de (org). **Tesouro poético da infância**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

RAFAEL, Gina Guedes; SANTOS, Manuela (org.) **Jornais e revistas portuguesas do século XIX, 2 vols**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

RAMOS, Silva. Nós. In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de setembro de 1888, a. 5, v. 5, n. 17, p. 266.

_____. Sedet sola In: **A Ilustração: Revista Quinzenal para Portugal e Brasil**. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional editora, 5 de maio de 1885, a. 2, v. 2, n. 9, p. 139.

_____. Justiça e... justiças. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 15 de outubro de 1879, a. 2, v. 2, n. 44, p. 158; n. 46, p. 175-176.

_____. Cosmos. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 15 de dezembro de 1878, a. 1, v. 1, n. 24, p. 191.

_____. À sombra da tília. In: **Literatura Ocidental: Ciências, Letras e Artes**. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1877, nº 2, p. 43 – 45.

_____. O sonâmbulo. Tradução de um poema de Alfredo Vigny. In: **Literatura Ocidental: Ciências, Letras e Artes**. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1877, nº 1, p. 10 -11.

_____. O teu retrato. In: **Lira da Mocidade: Publicação Literária**. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1874, n. 3, p. 38.

_____. Resposta. In: **Lira da Mocidade: Publicação Literária**. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1874, n. 1, p. 11- 12.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Herculano, o rei e o amigo do rei: a polémica sobre a Confederação dos Tamoios. In: **Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Monteiro**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. Apresentação. In: **Os Panoramas brasileiros d’O Panorama**. Coimbra, CLEPUL-linha 2, 2009 (edição em Cd).

_____. Imagens do Brasil na obra de Garrett: invocações e exorcismos. In: **Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa, n. 4, Jan-Mar, 1999, p. 115-127.

_____. O saí e a serpente: diálogos entre José de Alencar e Pinheiro Chagas. In: Brito, A. M.; Oliveira, F.; Lima, I. P.; Martelo, R. M. (Orgs.). **O sentido que a vida faz. Estudos para Oscar Lopes**. Porto: Campo das Letras, 1997.

ROMEO JÚNIOR, Sílvio. **As letras no Brasil**. Duas palavras acerca de um folheto do Sr. A. de Quental. Braga: Tipografia de Domingos G. Gouvea, 1866.

ROMERO, Sílvio. Teorias históricas e escolas literárias no Brasil. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora. 1884, a. 1, v.1, p. 201-212.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional**. Prefácio Luiz Costa Lima. São Paulo: Sicialiano, 1991.

SANTIAGO, Gustavo. Estátuas. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de dezembro de 1894, a. 4, n. 9, p. 179.

_____. Outubro. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de novembro de 1894, a. 4, n. 8, p. 168.

_____. Outrora. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, 22 de fevereiro de 1894, n. 5, p. 77-79.

_____. Aos que me lerem. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, dezembro de 1893, n. 2, p. 27-32.

_____. Onze da noite. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, novembro de 1893, n. 1, p. 1.

_____. Hight-life. In: **A Reação: Revista Literária**. Coimbra: Tipografia de Luiz Cardoso, 27 de janeiro de 1894, n. 4, p.62-63.

_____. Soneto. In: **Nova Alvorada: Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, 1 de julho de 1893, a. 3, n. 4, p. 33.

SAVARD, Eugênio. O deserto. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 20 de março de 1898, a. 2, v. 4, n. 103, p. 399.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa** (12ª edição). Porto: Porto Editora, 1982.

SARAIVA, Arnaldo. Machado de Assis em Portugal. In: CHAVES, Vania Pinheiro; CARDOSO, Solange Aparecida; MOREIRA, Lauro (org). **Lembrar Machado de Assis**. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa. Missão do Brasil junto à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 2009.

_____. A poesia brasileira em Portugal. In: **Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Brasileiros, v. 3, 2002, p.7-14.

SAYERS, Raymond. **Onze estudos de literatura brasileira**. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

SILVEIRA, Pedro da. **Os últimos luso-brasileiros**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

SILVESTRE RIBEIRO, José. O Resumo de história literária, do Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. In: **Revista de Portugal e Brasil**. Lisboa: março de 1874, v. 2, n. 12, p. 206 – 208

SOUSA, Cruz e. Domus aurea. **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 25 de abril de 1897, a. 2, v. 3, n. 56, p. 52.

_____. Visão. In: SOUZA, Cruz e. Domus Aurea. **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 20 de abril de 1897, a. 2, v. 3, n. 64, p. 190.

_____. O corpo. In: **O Branco e Negro: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 12 de setembro de 1897, a. 2, v. 3, n. 76, p. 381.

SOUZA, Octavio. **Fantasia do Brasil: as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Escuta, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Editora de São Paulo, 1999.

TORREZÃO, Guiomar. A literatura brasileira. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 19 de março de 1888a, n. 36. 4º ano. p. 3-4.

_____. Poetas Brasileiros. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado. 10 e setembro de 1888b, n. 3. 5º ano. p. 3, 4, 6.

_____. Luís Guimarães. Sonetos e Rimas. In: **A Ilustração Portuguesa: Revista Literária e Artística**. Lisboa: Tipografia do Diário Ilustrado, 29 de novembro de 1886, a. 3, n. 20, p. 7-8.

VARELA, Fagundes. O canto do sertanejo. In: **Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia, 1863, v. 6, n. 6, p. 47.

_____. Canção. In: **Arquivo pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia, 1863, v. 6, n. 6, p. 47-48.

_____. Hino. In: **Arquivo pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1863, v. 6, n. 15, p. 118.

_____. À província de São Paulo. In: **Arquivo pitoresco: Semanário Ilustrado**. Lisboa: Tipografia de Castro, Irmão & Cia., 1863, v. 6, n. 15, p. 118.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Sumé, lenda mito-religiosa Americana, recolhida em outras eras por um índio moranduçara, agora traduzida e dada à luz, com algumas notas, por um paulista de Sorocaba. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1855, 4º da 3ª série, v. 12, n. 44, 3 de novembro de 1855, p. 347-352.

_____. Crônica do Descobrimento do Brasil. In: **O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis**. Lisboa: Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, v.4, 1 de fevereiro de 1840, nº144, p. 33-35; 8 de fevereiro de 1840, nº 145, p.43-45; 15 de fevereiro de 1840, nº 146, p. 53-56; 29 de fevereiro de 1840, nº 148, p.68-69; 14 de março de 1840, nº 150, p.85-87; 28 de março de 1840, nº 152, p.101-104.

VASCONCELLOS, J. Leite de. Tradições populares e dialeto do Brasil. In: **Revista de Estudos Livres**. Lisboa: Nova livraria internacional, editora, 1884, a. 1, v. 1, p. 408-417; p. 459-473 (continuação); p. 525-528 (conclusão).

VIANA FILHO, Luiz. **A vida de Machado de Assis**. São Paulo: Martins, 1965.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório Vieira. **Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e a defesa do conceito de literatura luso-brasileira no século XIX - 1800-1870**. UFPB. Tese de Doutorado, 2002.

VITERBO, Sousa. Os portugueses e o gentio. In: **O Instituto: Jornal Científico e Literário**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1896, v. 43, n. 3, p. 228-233; 473-486.

“Vozes no ar”. In: **O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**. Lisboa: Lallement Frères, 1 de dezembro de 1878, v. 1, a. 1, n. 23, p. 184.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2001.

WOLF, Ferdinand. O Brasil literário – história da literatura brasileira. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). **Historiadores e críticos do Romantismo. I. A contribuição europeia, crítica e história literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 137-180.

ZILBERMAN, Regina (org.). **O Berço do cânone: Textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. Almeida Garrett e o cânone romântico. In: **Revista Via Atlântica**. São Paulo: Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1997, n. 1, p. 54-65.