



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Gabriel Esteves

**O romantismo moderado no Brasil  
(1827-1856)**

Florianópolis  
2024

Gabriel Esteves

**O romantismo moderado no Brasil  
(1827-1856)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos.

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes.

Florianópolis  
2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.  
Dados inseridos pelo próprio autor.

Esteves, Gabriel

O romantismo moderado no Brasil (1827-1856) / Gabriel Esteves ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos, coorientador, Ricardo Gaiotto de Moraes, 2024.  
535 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Romantismo. 3. Literatura brasileira. 4. Século XIX. 5. Classicismo. I. Luiz dos Santos, Alckmar. II. Gaiotto de Moraes, Ricardo. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Gabriel Esteves

**O romantismo moderado no Brasil (1827-1856)**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 18 de março de 2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>a</sup>. Maria Eunice Moreira, Dr<sup>a</sup>.

PUCRS – Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof Roberto Acízelo Quelha de Souza, Dr.

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Marcelo Freddi Lotufo, Dr.

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Insira neste espaço a  
assinatura digital

---

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a  
assinatura digital

---

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Orientador

Florianópolis, 2024.

## AGRADECIMENTOS

À minha querida mãe, Katia, tronco firme na tempestade, pelo carinho incondicional e simples de sol que é quente e bom;

À minha esposa, Bruna, pela leitura diligente de tantas páginas, pelo convívio sossegado em nossa biblioteca, pela vida, enfim, que nós compartilhamos de tantas formas;

À UFSC, minha casa desde os catorze anos de idade;

Ao CNPq, por garantir, mesmo em tempos de grande incerteza, que eu pudesse me dedicar inteiramente a esta pesquisa;

Aos colegas do NuPILL, pelo companheirismo de todas as horas, pelos grupos de estudo, pelas conversas à toa, pelos trabalhos paralelos e (creio não incorrer em nenhum exagero) pela parcela mais sólida de minha formação acadêmica;

Ao professor Alckmar, pelo estímulo, pelos conselhos, pela atmosfera de verdadeiro trabalho coletivo que soube criar ao redor de si, e sem a qual este trabalho seria bem outra coisa.

*“Quem não enxerga o mundo em seus amigos  
Não merece ser visto pelo mundo.”  
(Goethe, Torquato Tasso, Ato I, Cena III)*

*O classicismo fecunda o romantismo  
como uma fonte subterrânea.<sup>1</sup>*

*Não há uma poesia adiantada e outra atrasada;  
a poesia é o que ela é e mais nada.<sup>2</sup>*

*Ainda que impossível nos seja achar beleza em  
certas formas da arte de outros tempos, mostremos  
como as gerações passadas admiravam o belo  
nessas formas, e como insensíveis contemplaram  
outras que para nós parecem belas.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> LOPES, 1978, p. 204.

<sup>2</sup> ROMERO, 1888b, p. 917.

<sup>3</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 13.

## RESUMO

Neste trabalho, pretendi examinar o desenvolvimento, entre 1827 e 1856, de uma corrente literária a que tenho chamado já há alguns anos de "romantismo moderado brasileiro". Trata-se de um movimento deliberadamente conciliatório, posto entre as manifestações extremas das escolas clássica e romântica, de fundo monarquista-constitucional, liberal-moderado, eclético-espiritualista, e em geral cultivado pelos homens de letras ligados às instituições de ensino e pesquisa do Segundo Reinado, como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e assim por diante. Minha hipótese é que essa corrente teve um papel fundamental, mas ainda malcompreendido, na configuração do campo literário oitocentista, e ajudou a definir as tendências moderadas, clássico-românticas predominantes na literatura da primeira metade do século XIX. Convencido de que uma história circunstanciada da literatura e das teorias produzidas pelos integrantes desse círculo deveria partir de uma reflexão sobre o que almejavam e entendiam eles mesmos por romantismo, busquei assumir o seu ponto de vista e deixar que falassem, tanto quanto possível, através de correspondências, prefácios, artigos de jornal, críticas dramáticas e outros textos da época, incorporando à narrativa principal uma série de estudos sobre objetos até então pouco ou nada estudados, e que abrangem tanto a esfera da literatura quanto os domínios do teatro e do jornalismo. Procurei, assim, compor um retrato da vida literária brasileira nessas três décadas, sem excluir a parcela dos fenômenos medíocres e marginais que, se não influíram diretamente sobre a literatura posterior e, portanto, ficaram de fora das grandes narrativas historiográficas, dão substancialidade e coerência ao argumento geral.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira do século XIX. Romantismo. Classicismo. Ecletismo.

## ABSTRACT

In this work, I aimed to examine the development, between 1827 and 1856, of a literary movement that I have been referring to for some years as "Brazilian moderate romanticism". I see it as a deliberately conciliatory movement, positioned between the extreme manifestations of the classical and romantic schools, with a monarchical-constitutional, moderate-liberal, eclectic-spiritualist background, and generally cultivated by men of letters connected to the educational and research institutions of the Second Reign, such as Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Pereira da Silva, Joaquim Norberto, and so on. My hypothesis is that this movement played a fundamental, yet still misunderstood, role in shaping the nineteenth-century literary field and helped define the moderate, classical-romantic trends prevalent in the literature of the first half of the nineteenth century. Convinced that a detailed history of the literature and theories produced by members of this circle should begin with a reflection on what they themselves aimed for and understood as romanticism, I sought to assume their perspective and let them speak as much as possible through correspondence, prefaces, newspaper articles, dramatic critiques and other texts published at the time. I incorporated into the main narrative a series of studies on objects that had been little or not studied until now, spanning both the literary sphere and the domains of theater and journalism. Thus, I attempted to compose a portrait of Brazilian literary life in these three decades, without excluding the portion of mediocre and marginal phenomena that, even if they did not directly influence later literature and therefore were left out of the major historiographical narratives, add substance and coherence to the overall argument.

**Keywords:** Brazilian literature of the 19th century. Romanticism. Classicism. Eclecticism.

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – A campainha e o cujo.....	232
Figura 2 – A Rocha Tarpeia.....	239

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO E PROPOSTA DE TRABALHO</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1: PERÍODO DE FORMAÇÃO (1827-1837)</b> .....	<b>19</b>
1.1. <b>ESFORÇOS SEMINAIS DA SOCIEDADE FILOMÁTICA (1833)</b> .....	<b>23</b>
1.2. <b>O CÍRCULO LIBERAL-MODERADO DO RIO DE JANEIRO (1827-1833)</b> .....	<b>38</b>
1.2.1. <b>A sociedade dos homens velhos e talentosos</b> .....	39
1.2.2. <b>Evaristo da Veiga e Monte Alverne, ideólogos da moderação</b> .....	43
1.2.3. <b>As <i>Poesias</i> (1832) de Magalhães, uma epítome</b> .....	53
1.3. <b>ERRÂNCIA EUROPEIA (1833-1837)</b> .....	<b>59</b>
1.3.1. <b>Paris sob a doutrina de Victor Cousin</b> .....	60
1.3.2. <b>Literatos do <i>juste-milieu</i></b> .....	66
1.3.3. <b>Espírito histórico e espírito de sistema</b> .....	77
1.3.4. <b>Garrett e Silvestre Pinheiro, dois portugueses moderados</b> .....	82
1.3.5. <b>Um escorço dos <i>Tamoios</i>, clássico e romântico</b> .....	91
1.3.6. <b>Na Itália, o romantismo <i>ilichiasico</i> do <i>Conciliatore</i></b> .....	100
1.3.6.1. <b>Um panorama do <i>Conciliatore</i></b> .....	103
1.3.6.2. <b>Possíveis influências do romantismo italiano</b> .....	110
1.3.7. <b>A <i>Nitheroy</i> e os <i>Suspiros Poéticos</i>, um <i>début</i> intelectual</b> .....	115
1.3.7.1. <b><i>Nitheroy</i>, Revista Brasiliense</b> .....	118
1.3.7.2. <b>Os dois “manifestos” de Magalhães</b> .....	122
1.3.7.3. <b>Os <i>Suspiros Poéticos</i> à luz do romantismo moderado</b> .....	139
1.3.8. <b>A <i>Infernal Comédia</i> e o adeus à Europa</b> .....	154
<b>CAPÍTULO 2: PERÍODO DE VIGÊNCIA (1837-1856)</b> .....	<b>160</b>
2.1. <b>ASSENTAMENTO E LEGITIMAÇÃO (1837-1847)</b> .....	<b>165</b>
2.1.1. <b>Do <i>Jornal dos Debates</i> à <i>Revista Nacional e Estrangeira</i> (1837-1840)</b> .....	172
2.1.1.1. <b>Caracterização político-ideológica do <i>Jornal dos Debates</i></b> .....	174
2.1.1.2. <b>O Episódio de uma viagem ao outro mundo, pequena digressão</b> .....	182
2.1.1.3. <b>O programa dos <i>Debates</i> segundo Pereira da Silva</b> .....	188
2.1.1.4. <b>Uma campanha pela reforma dos teatros</b> .....	192
2.1.1.5. <b>A recepção contrariada do drama romântico em 1836</b> .....	204
2.1.1.6. <b>A Batalha dos Áticos e Beócios</b> .....	223
2.1.1.7. <b>Antônio José, uma tragédia romântica</b> .....	241
2.1.1.8. <b>Oscar e Otelo, duas escolhas moderadas</b> .....	264
2.1.1.9. <b>O romantismo de salão</b> .....	280
2.1.1.10. <b>O cosmopolitismo da <i>Revista Nacional e Estrangeira</i></b> .....	287
2.1.1.11. <b>O rompimento com João Caetano e o <i>Olgiato</i></b> .....	297
2.1.2. <b>Tempos de escassez literária (1840-1842)</b> .....	327
2.1.2.1. <b>Os Cânticos Líricos e os Três dias de um noivado</b> .....	334
2.1.2.2. <b>O Bosquejo e as Modulações Poéticas</b> .....	350
2.1.3. <b>Da <i>Minerva Brasiliense</i> aos <i>Cantos</i> de Gonçalves Dias (1843-1848)</b> .....	355
2.1.3.1. <b>Panorama ideológico da <i>Minerva Brasiliense</i></b> .....	356
2.1.3.2. <b>O Conservatório Dramático nos tempos da <i>Minerva</i></b> .....	366
2.1.3.3. <b>Alguns poemas publicados pela <i>Minerva Brasiliense</i></b> .....	378
2.1.3.4. <b>A Nova <i>Minerva</i>, estranha sobrevida</b> .....	389

2.1.3.5. Gonçalves Dias e o círculo moderado.....	392
<b>2.2. CISÃO DO CAMPO LITERÁRIO (1847-1856).....</b>	<b>412</b>
<b>2.2.1. O florescimento do byronismo paulistano e a <i>Ensaio Litterarios</i> (1847-1850).....</b>	<b>421</b>
2.2.1.1. No limiar entre o byronismo e a escola oficial.....	435
2.2.1.2. Binomia azevediana, outra proposta interpretativa .....	447
<b>2.2.2. <i>Guanabara</i>, último bastião do romantismo moderado (1849-1856).....</b>	<b>459</b>
2.2.2.1. Éclogas romantizadas e outros poemas .....	471
2.2.2.2. Últimas palavras sobre a revista Guanabara .....	480
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>483</b>
 <b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>485</b>

## INTRODUÇÃO E PROPOSTA DE TRABALHO

O que o leitor tem diante de si é um estudo, entre crítico e historiográfico, da tendência literária a que tenho chamado, já há alguns anos, de “romantismo moderado brasileiro”. Comecei a estudá-la ainda durante minha pesquisa de mestrado, em 2018, e não pretendia à época mais do que compilar os indícios textuais, encontrados em correspondências, prefácios e artigos de jornal que apontavam para a existência intuída de um movimento deliberadamente conciliatório, posto entre as manifestações extremas das correntes clássica e romântica (ambas compreendidas aqui em sentido lato), mormente cultivado por intelectuais ligados às instituições de ensino e pesquisa do Segundo Reinado, de fundo monarquista-constitucional, liberal-moderado e eclético-espiritualista. Hoje, que tenho já reunido um número suficiente de evidências para demonstrar que o romantismo moderado foi um fenômeno real, fruto da notória inclinação ao *ne quid nimis* manifesta pelos intelectuais do período regencial e resultado, portanto, de temperança premeditada, haurida na doutrina de Victor Cousin e nos exemplos de vários poetas portugueses, italianos e franceses, acredito poder integrá-lo ao plano geral da historiografia oitocentista e contribuir assim para o desenvolvimento de uma nova abordagem, mais contextualizada, de nossa literatura romântica.

Condensando meu programa em dois pontos: i) demonstrar, através de evidências colhidas em fontes primárias, que o romantismo moderado foi uma tendência estético-ideológica de suma importância na configuração do campo literário oitocentista; ii) descrever o processo de fundamentação e legitimação da escola romântico-moderada no Brasil, desde as suas primeiras manifestações em 1833, até a falência da revista *Guanabara*, em 1856. Procurei compor um retrato minucioso da vida literária fluminense (e paulista, em parte) ao longo dessas três décadas, sem excluir a parcela dos fenômenos medíocres e marginais que, se não influíram diretamente sobre a literatura posterior e, portanto, ficaram de fora das grandes narrativas historiográficas (penso aqui nas tragédias nunca publicadas; na insistente produção neoclássica a que tantos periódicos deram vazão; nas publicações obscuras de autores mais ou menos conhecidos; etc.), dão substancialidade e franqueza ao panorama geral. Assim, incorporei à narrativa principal não só algumas análises das relações de poder entre autores e instituições do Império, entre certas tendências estético-ideológicas e certos modelos políticos, como uma série de estudos sobre objetos até então pouco ou nada

examinados pela nossa crítica literária, que abrangem tanto a esfera da literatura quanto as esferas do teatro e do jornal, e que me parecem ganhar novas significações se interpretados à luz da doutrina romântico-moderada. Não creio, hoje, que uma história da literatura romântica possa prescindir de um estudo atento dos dramas e periódicos postos em circulação na primeira metade do século XIX, porque, como bem notou Nelson Werneck Sodré, os intelectuais desse período “faziam imprensa e faziam teatro”<sup>4</sup>. São, portanto, teatro e imprensa, partes legítimas e integrantes da literatura oitocentista, e que não podem ser deixadas do lado de fora como visitantes indesejados.

Busquei, além disso, desprovincializar o objeto desta pesquisa descrevendo os precedentes históricos, grupos contemporâneos e experiências análogas que, do outro lado do Atlântico, parecem ter contribuído de alguma forma para a orientação do romantismo moderado brasileiro. Conquisto assim, integrando-o ao quadro mais complexo dos romantismos europeus, mas sem abrir mão das suas idiossincrasias (a partir mesmo delas), maior legitimidade para a categoria proposta: fica nosso romantismo moderado, até então ignorado ou malcompreendido pela crítica como um retardamento da plenitude romântica, associado à cadeia plurinacional dos romantismos moderados, surpreendentemente homogênea em suas tendências: i) intenção (explícita ou subentendida) de misturar ideias, formas e procedimentos associados ao romantismo e ao classicismo; ii) recusa de uma identificação exclusiva com o classicismo ou com o romantismo; iii) substituição de um julgamento a partir de parâmetros escolares pela avaliação puramente qualitativa; iv) crítica aos excessos, simplificações grosseiras e caricaturas produzidas por ultraclassicos e ultrarromânticos; v) referência ao embate clássico-romântico no pretérito, como fenômeno sem sentido e superado; e assim por diante.

O *primum movens* dessa pesquisa era em 2018, e continua sendo, a minha insatisfação com as categorias propostas pela historiografia tradicional para explicar as propensões moderadas dos primeiros românticos brasileiros. Antonio Candido, Alfredo Bosi, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afrânio Coutinho e outros muitos representantes dessa tradição, afeitos a grandes sistematizações historiográficas e, até certo ponto, limitados pela progressão enrijecida de algumas poucas categorias estéticas (barroco; arcadismo; romantismo I, II, III; realismo; etc.), encontraram sérios

---

<sup>4</sup> SODRÉ, 1966, p. 221.

embaraços na descrição de uma tendência que, por princípio, fugia às associações exclusivas. Faltavam-lhes, em primeiro lugar, recursos investigativos de que dispomos atualmente, como o acesso a inúmeras fontes primárias, ferramentas de pesquisa automática, bibliotecas especializadas etc., situação que os levava com frequência a replicar “clichês críticos hauridos em obras congêneres anteriores, muitas vezes sem o conhecimento em primeira mão dos textos-objeto das descrições e análises”<sup>5</sup>. Hoje, o quadro técnico é outro, e a teoria o acompanha, tornando-se ao mesmo tempo mais abrangente e mais específica: arquivos, hemerotecas e bibliotecas de todo o mundo disponibilizam online os seus volumosos, imprescindíveis acervos; pesquisadores, tendo acesso às filigranas da economia literária, já não se sentem constrangidos a pautar suas interpretações pelas categorias da crítica tradicional, pela “hegemonia do padrão de gosto modernista”<sup>6</sup>, e têm quase sempre disponibilidade bibliográfica e condições materiais para se lançar a meticolosas, microhistóricas investigações de poetas obscuros, livros raros, tertúlias e outros pormenores da vida cultural, de onde tem resultado um conhecimento cada vez mais detalhado da vida literária brasileira, e, quero crer, uma revisão cautelosa de nossos fundamentos críticos e historiográficos — tarefa imprescindível em um espaço de reflexão acadêmica que continua tendo na história literária a “forma institucional predominante de trabalho com a literatura”<sup>7</sup>.

Em segundo lugar, faltavam aos críticos do século passado tanto um conjunto razoável de critérios quanto a flexibilidade terminológica necessária para compreender e catalogar obras que não se identificavam inteiramente nem como clássicas, nem como românticas. Aos olhos desses pesquisadores, convencidos de que “o Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo”<sup>8</sup>, prevalecia a impressão depreciativa de que o programa literário desenvolvido pelo “grupo *respeitável*” do Instituto Histórico e Geográfico, “nada revolucionário de temperamento ou intenção”, foi um “romantismo de primeira hora”, meramente introdutório, empoeirado ainda pela imagem dos mármores arcádicos, pouco seguro

---

<sup>5</sup> ACÍZELO DE SOUZA, 2007, p. 134.

<sup>6</sup> “Com a queda da hegemonia do padrão de gosto modernista”, escreveu Paulo Franchetti, “e com o consequente esbatimento do vetor teleológico da descrição histórica elaborada em meados do século XX, que apagou ou condenou, como monstruosidade ou apanhado de tolices, tudo aquilo que se afastava da linha ideal de progresso em direção à coloquialidade expressiva posta a serviço da investigação ou do retrato da vida social”, a crítica brasileira começou a lançar luz sobre vertentes marginais da história literária que até pouco tempo não pareciam compreensíveis. Cf. FRANCHETTI, 2007, p. 54.

<sup>7</sup> FRANCHETTI, 2002, n. p.

<sup>8</sup> GUINSBURG; ROSENFELD, 1978, p. 261.

de seus meios e finalidades, quando não um esquadrão infiltrado, responsável pela “liquidação suave do neoclassicismo”<sup>9</sup> e pela oficialização da reforma literária pelo caminho do “conformismo”, do “decoro” e da “aceitação pública”<sup>10</sup>, façanha artificiosa que “não deixava supor as ousadias da próxima geração e tornou possível a rápida, eficiente inclusão da nova escola no ambiente literário oficial, consagrando-a junto ao público”<sup>11</sup>. Segundo Antonio Candido, “estudando o retrato dessa gente honrada”, dessa geração “equilibrada e comedida” de “homens de ordem e moderação, medianos na maioria”, que “viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica e, mesmo no aceso da paixão literária, desejavam manter as conveniências”, sentimos imediatamente “quanto estão longe do que nos habituamos, por extensão indevida, a considerar romântico, isto é, o ultrarromantismo da geração seguinte”<sup>12</sup>, e temos a impressão ilusória de que seu programa literário “parece clássico em comparação à vertigem ultrarromântica das gerações seguintes”<sup>13</sup>. Românticos mesmo, a valer, nos quais “pensamos automaticamente” quando se fala em romantismo, ficaram sendo apenas os

poetas que Ronald de Carvalho chamou “da dúvida” e pertencem quase todos à segunda geração romântica. [...] Românticos ficaram sendo os rapazes que morrem cedo; que imaginamos ao mesmo tempo castos nos suspiros e terrivelmente carnis nos desregramentos; rapazes de que a lenda se apossou, deformando-os sob um jogo às vezes admirável das máscaras contraditórias.<sup>14</sup>

Posicionamento análogo encontramos na obra de José Veríssimo, segundo o qual Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e os demais “poetas da primeira geração” não passavam de “clássicos ou pseudoclássicos”<sup>15</sup>; na de Alfredo Bosi, para quem Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela, poetas egotistas, melancólicos e desesperados, são “*mais românticos* do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias”<sup>16</sup>; na de Otto Maria Carpeaux, que inclui os nomes de Magalhães e de Porto Alegre na categoria dos poetas pré-românticos<sup>17</sup>; etc., etc.

---

<sup>9</sup> CANDIDO, 2000b, p. 49.

<sup>10</sup> CANDIDO, 2000b, p. 42.

<sup>11</sup> CANDIDO, 2000b, p. 49.

<sup>12</sup> CANDIDO, 2000b, p. 42.

<sup>13</sup> CANDIDO, 2000b, p. 49.

<sup>14</sup> CANDIDO, 2000b, p. 133.

<sup>15</sup> VERÍSSIMO, 1901, p. 14.

<sup>16</sup> BOSI, 1986, p. 120.

<sup>17</sup> Cf. CARPEAUX, 1951, p. 73-76.

Já é tempo de renunciarmos a essa abordagem que insiste em reconhecer na moderação programática apenas sintomas de indefinição estética, de crise transitória ou de inaptidão para o novo, e de adotarmos enfim uma perspectiva circunstanciada, que parta de uma reflexão a respeito das condições sociais e espirituais que fizeram do nosso romantismo isto e não aquilo, assim e não assado, bem como do que nossos próprios escritores praticavam e entendiam por romantismo, não com o fim de, sem mais nem menos, gabarmos o seu talento ou a originalidade das suas produções, mas de conhecê-los melhor e, conseqüentemente, julgá-los com mais discernimento. À atividade crítica, é necessário que preceda um rigoroso estudo das fontes primárias. Uma história contextualizada do romantismo brasileiro deve assumir o ponto de vista da escola moderada e tomá-la como eixo narrativo. Não fazer isso é expor-se ao risco de julgar a nossa literatura pelos parâmetros de outras, de interpretá-la através de categorias e conceitos heterogêneos, extemporâneos, inaplicáveis ao contexto cultural brasileiro<sup>18</sup>, muitas vezes desenvolvidos com base em modelos arbitrários, estrangeiros<sup>19</sup>, com os quais discordavam os nossos escritores, e de incorrer assim naquilo que José Luís Jobim chamou recentemente de “teorias da falta”:

---

<sup>18</sup> A esse respeito, convém revisitarmos um conhecido argumento de Arthur Lovejoy, segundo o qual o fato de que o mesmo nome, “romantismo”, foi atribuído por diferentes intelectuais a diferentes fenômenos literários, “não é evidência, e nem mesmo estabelece uma presunção de que eles são essencialmente idênticos” [the fact that the same name has been given by different scholars to all of these episodes is no evidence, and scarcely even establishes a presumption, that they are identical in essentials]. Assim, “o romantismo A pode ter uma pressuposição ou um impulso característico X que compartilha com o romantismo B; pode ter outra característica Y que compartilha com o romantismo C, para o qual a característica X é inteiramente estranha” [Romanticism A may have one characteristic presupposition or impulse, X, which it shares with Romanticism B, another characteristic, Y, which it shares with Romanticism C, to which X is wholly foreign]. Cf. LOVEJOY, 1924, p. 236-237.

<sup>19</sup> A propósito da contradição entre diferentes concepções de romantismo, vale a pena lembrarmos da comparação feita por Frank Laurence Lucas entre as interpretações inglesa e francesa de romantismo: “hoje, críticos ingleses ainda fazem generalizações simplistas sobre 'poesia', o que eles veriam tratar-se de algo absurdo se pensassem por dois minutos sobre a poesia de outros países. De modo similar, críticos franceses são capazes de tratar 'os Românticos' em geral como envenenadores públicos porque, na França, com a lógica francesa e o calor francês, homens e mulheres realmente tentaram viver e escrever 'romanticamente', muitas vezes com resultados desastrosos que tiveram pouca contraparte do nosso (mais frio) lado do Canal. [...] Naturalmente, dois países tão diferentes geraram formas muito diferentes de Romantismo. Assim a inteligência francesa, segundo o seu costume, produziu teorias muito mais claras do Romantismo; a consistência francesa as levou, na prática, a extremos mais selvagens; e, na reação que naturalmente se seguiu, a inteligência francesa desenvolveu ainda mais teorias a respeito do catastrofismo universal do Romantismo. Essas teorias são, creio eu, parcialmente verdadeiras em relação ao Romantismo na França; mas elas são muito imperfeitamente verdadeiras para o Romantismo em geral. Na Inglaterra, muitas vezes, elas são completamente inaplicáveis” [English critics to-day still make glib generalizations about “poetry”, which they would see to be absurd had they thought for two minutes about the poetry of other countries. Similarly, French critics can treat “the Romantics” in general as public poisoners, because in France,

As *teorias da falta* presumiam que determinado elemento, considerado importante no país europeu de origem, deveria constar do novo domínio. A ausência deste elemento era vista como *falta*, seja por ser ele considerado relevante no mundo europeu, seja por simplesmente existir naquele mundo, que era usado como base para o comparatismo. Para os adeptos dessas teorias, a ausência daquilo que deveria estar presente é julgada como *falta*, e não como *diferença*, e mesmo os elementos *novos*, com os quais se depararam no Novo Mundo, são avaliados em comparação com os que já existiam na Europa, e passam a ter um sentido derivado dessa comparação.<sup>20</sup>

Decidi partir, pois, não da verificação de atributos estranhos à obra de nossos românticos moderados, verificação capaz apenas de revelar a nossa *diferença* (vista como *falta*) em relação às literaturas de França, Alemanha e Inglaterra, mas daquilo que nossos homens de letras deixaram registrado em livros, correspondências e, em especial, nas folhas periódicas, uma vez que “o jornal no século XIX é, por excelência, o lugar do diálogo, do debate, da fofoca e das polêmicas”<sup>21</sup>, sem falar das críticas, das reflexões teóricas, do romance, da poesia e assim por diante. Regina Zilberman pôs os pontos nos is: o jornal “não apenas contém literatura”, como “faz parte da literatura, mostrando-se enquanto uma de suas facetas mais férteis e estimulantes”<sup>22</sup>, razão por que, “a rigor, não é mais possível escrever uma história da vida cultural brasileira oitocentista sem a consulta aos jornais da época”<sup>23</sup>. Assim, correndo o risco de parecer prolixo, procurei, sempre que possível, deixar falar os próprios literatos do século XIX através de extratos de jornal, correspondências privadas, pareceres críticos etc., procedimento cumulativo, talvez maçante, mas que me pareceu o mais honesto e coerente com a minha proposta de pesquisa.

Este trabalho está organizado em dois grandes capítulos que abrangem cronologicamente os ciclos de formação (1827-1837) e vigência (1837-1856) do programa romântico-moderado brasileiro. No primeiro, busquei descrever as mais

---

with French logic and French fire, men and women did try far more to live as well as write “Romantically”; often with disastrous results that have had few counterparts on our colder side of the Channel. [...] Naturally, two countries so different bred very different forms of Romanticism. Thus the French intelligence, after its wont, reasoned out far clearer theories of the Romantic; French consistency carried them to wilder extremes in practice; and, in the reaction that naturally followed, the French intelligence has evolved still more theories of the universal disastrousness of Romanticism. These are, I think, partly true of Romanticism in France; but they are very imperfectly true of Romanticism in general. In England they often fail to apply at all]. Cf. LUCAS, 1948, p. 7-8.

<sup>20</sup> JOBIM, 2020, p. 12-13.

<sup>21</sup> BARBOSA, 2007, p. 18.

<sup>22</sup> ZILBERMAN, 2007, p. 13.

<sup>23</sup> BARBOSA, 2007, p. 18.

remotas manifestações de uma intencionalidade romântico-moderada de que temos notícia (na *Revista da Sociedade Philomathica*, em alguns artigos da *Aurora Fluminense* etc.) e acompanhar passo-a-passo a formação da mentalidade *juste-milieu* que desembocaria tanto na conversão estético-ideológica de Gonçalves de Magalhães e de Araújo Porto Alegre (atestada pela publicação da revista *Nitheroy* e dos *Suspiros Poéticos e Saudades*) quanto na defesa, a nível político, de um governo monarquista-constitucional e liberal-moderado, fundado nas ideias de Victor Cousin e de Evaristo da Veiga. No segundo capítulo, dando continuidade ao anterior, busquei descrever o processo de assentamento e legitimação do programa romântico-moderado junto às instituições culturais do Segundo Reinado (o Instituto Histórico e Geográfico, o Conservatório Dramático, o Colégio Pedro II etc.), passando pelo estudo de vários periódicos fluminenses (*Jornal dos Debates*, *Revista Nacional e Estrangeira*, *Minerva Brasiliense* e menores) e pela leitura contextualizada de algumas produções teatrais (as tragédias *Antônio José*, *Oscar*, *Otelo*; o *Prólogo Dramático* de 1837 e assim por diante), em um esforço inadiável para tentar reconduzir a dramaturgia, essa “parente meio distante da poesia e da prosa”<sup>24</sup>, ao seu lugar de direito nas histórias da literatura oitocentista. Concluo meu trabalho avaliando o impacto do desenvolvimento, em São Paulo, de uma corrente ultrarromântica, republicana e materialista, ao passo que, no Rio de Janeiro, começavam a fenecer os esforços pela manutenção da doutrina romântico-moderada, monarquista-constitucional e espiritualista. Foi isso o que procurei fazer.

Por último, quero atestar o meu desengano. Sou o primeiro a acusar as falhas e os limites deste empenho historiográfico. Não tenho ilusões de completude, nem pretensões a últimas palavras — já está corrida, amigos, esta lebre. Só o que desejo é que deste alongado esforço de anos resulte um conhecimento menos imperfeito, mais abrangente e agudo da história de nosso romantismo e, quero crer, de nossa literatura como um todo. Se meus apontamentos forem capazes de contribuir um tanto para o empreendimento sem fim que é a interpretação do passado e, talvez mais importante, souberem despertar o interesse de novos acadêmicos para os *hic sunt leones* da literatura oitocentista, terei sido mais do que bem sucedido.

---

<sup>24</sup> “...a dramaturgia, quando não é deixada de lado, parece entrar na história literária como uma parente meio distante da poesia e da prosa”. Cf. FARIA, 2010, p. 24.

## CAPÍTULO 1: PERÍODO DE FORMAÇÃO (1827-1837)

Convém começarmos esta narrativa com uma definição simples, preliminar do que se entende por romantismo moderado. Pode-se dizer, em linhas gerais, que ele é o resultado, na esfera literária, de uma postura geralmente conciliatória frente às grandes questões político-filosóficas que marcaram o fim do século XVIII e o início do XIX, a saber: a revolução francesa, com sua *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*; a republicanização progressiva da América espanhola; a independência do Brasil; a abdicação forçada de Charles X na França (e a ascensão de Louis-Philippe); a eclosão das revoltas separatistas nos extremos norte e sul do Império; etc. Ele deve ser entendido, sobretudo em suas manifestações mais oficiais, como a contraparte cultural do sistema monarquista-constitucional (nem monarquia absolutista, nem república) e, pelo menos desde o momento em que os liberais moderados conquistam a maioria do governo regencial em meados da década de 1830, como parte de um ambicioso projeto de civilização pautado pela filosofia eclético-espiritualista francesa:

[Foi a integração do espírito e da ciência numa doutrina harmônica] que permitiu a formação da Escola Eclética, provocando adesões entusiásticas. Nos principais centros, seus partidários criam publicações periódicas e sociedades literárias. Consideram-se também mentores do romantismo e artífices da monarquia constitucional. Eram, portanto, portadores de amplo projeto unitário assim caracterizado por Victor Cousin: “esta filosofia (o espiritualismo) é aliada natural de todas as boas causas. Acalenta o espírito religioso; estimula a arte verdadeira, a poesia digna deste nome, a grande literatura; é o apoio do direito; recusa tanto a demagogia como a tirania; ensina a todos os homens a respeitar-se e amar-se, e conduz pouco a pouco as sociedades humanas à verdadeira república, este sonho de todas as almas generosas que, em nossos dias, na Europa, somente a monarquia constitucional pode realizar” (*Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1853).<sup>25</sup>

O ciclo de apogeu e decadência do ecletismo como doutrina oficial da nação e pedra de toque dos currículos de liceus, colégios e cursos anexos de escolas superiores acompanha de perto o próprio ciclo de ascensão e queda das instituições que asseguravam a manutenção do sistema monarquista-constitucional. Seu apogeu, por um lado, coincide com a “fundamentação teórica das instituições do sistema representativo criadas no Segundo Reinado”<sup>26</sup>. Seu declínio, por outro lado, coincide

---

<sup>25</sup> PAIM, 1999, p. 21.

<sup>26</sup> PAIM, 1999, p. 23.

com o surto de ideias novas da década de 70, com o florescimento da ideologia republicana, com a conversão gradual da literatura realista em gosto dominante (sobretudo no teatro, com o Ginásio Dramático à frente), e com a nomeação de Silvio Romero, em 1880, para a cátedra de filosofia do Imperial Colégio de Pedro II, interrompendo a longa hegemonia dos compêndios<sup>27</sup> e professores alinhados com o ecletismo espiritualista nas instituições imperiais de ensino.

A influência da doutrina eclética sobre a esfera propriamente literária, aliada ao projeto institucional de formação da cultura brasileira, se caracterizou pela pretensão ao estabelecimento de um *juste-milieu* tanto formal quanto temático, sobretudo no teatro e na poesia — daí a reciclagem tão mal compreendida de gêneros *démodés* como a tragédia, a epopeia e a écloga, conforme se verá adiante. Acreditava-se que, expurgando a literatura brasileira de sua excessiva servidão ao neoclassicismo, conduzindo o romantismo à sua verdadeira orientação nacional-religiosa e, por fim, conservando apenas as melhores qualidades de cada escola, poder-se-ia fabricar um terceiro sistema intermediário: nem inteiramente clássico, nem inteiramente romântico, mas adaptado às necessidades da época e da nação, superior aos dois que o precederam. Queria-se uma literatura à altura do século: moderada, moralizante, solene, espiritualizada, ufanista e engajada na produção de uma identidade cultural, embora sem abrir mão dos tesouros de erudição legados pela antiga metrópole, nem das novidades trazidas pelo pacote.

Durante seu período de vigência, a literatura romântico-moderada foi encabeçado por figuras ligadas às instituições imperiais de ensino, pesquisa e cultura: Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Pereira da Silva, Joaquim Norberto, Paula Brito, Emílio Adet e outros tantos acadêmicos, poetas, críticos de jornal mais ou menos obscuros que “conheciam-se, relacionavam-se, encontravam-se no Instituto Histórico, em casa de Paula Brito, ou na *Petalógica* do Largo do Rocio”<sup>28</sup>, que não raro citavam-se uns aos outros com respeito, e que saíam em defesa uns dos outros quando estourava alguma contenda literária, como aquela

---

<sup>27</sup> Ainda em 1885, a adoção de um compêndio de orientação eclética, o *Tratado elementar de filosofia* (1885), de Paul Janet, seria instituída no Colégio Pedro II e, por extensão, nos liceus provinciais do Império. Como bem ressaltou Antônio Paim, no entanto, a adoção compulsória desse manual expressa um “reconhecimento do declínio” da doutrina, já que reflete “uma perda de confiança no poder da ideia” e uma “tentativa de impor-se no plano institucional”. Cf. PAIM, 1999, p. 318.

<sup>28</sup> ROMERO, 1888b, p. 696. “Petalógica” é como se chamava a loja de Paula Brito. Cf. VERÍSSIMO, 1916, p. 220.

envolvendo o *Prólogo Dramático* (1837) de Araújo Porto Alegre ou aquela outra em torno da *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. O romantismo moderado não deve ser entendido, porém, como uma tendência circunscrita apenas aos intelectuais que compunham o seu núcleo oficial junto às instituições do Segundo Reinado, pois ele era também cultivado, como terei a ocasião de demonstrar, por escritores desembaraçados de qualquer compromisso palaciano, e mesmo por aqueles de quem não esperaríamos moderação alguma.

Feita essa descrição preliminar, podemos passar à narração minuciosa das circunstâncias e personagens que atuaram na formação de nossa literatura romântico-moderada. Desde já, esteja o leitor ciente de que o período descrito neste capítulo está exclusivamente ligado à atividade de dois grupos ecléticos, liberal-moderados e monarquista-constitucionais: em menor grau, a Sociedade Filomática de São Paulo, responsável pela publicação dos seis volumes de sua *Revista* em 1833; em maior grau, o longevo círculo moderado do Rio de Janeiro, a princípio formado por partidários da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, colegas todos do influentíssimo Evaristo da Veiga, e logo acrescido pela participação de literatos filiados a outras instituições imperiais (o Conservatório Dramático, o Instituto Histórico e Geográfico etc.). Foi este círculo responsável pela publicação de vários periódicos, entre os quais se destacam a *Nitheroy*, *Revista Brasiliense* (1836), o *Jornal dos Debates* (1837-1838), a *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-1840), a *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e a *Guanabara* (1849-1856).

Nota-se em todos esses periódicos, da *Revista da Sociedade Philomathica* à *Guanabara*, o mesmo apelo à moderação estética, o mesmo cultivo de ideias ecléticas, a mesma repulsa aos exclusivismos da escola classicista e da escola ultrarromântica (como desde 1837 já se dizia, muito embora o ultrarromantismo *de facto* só viesse aqui aportar dez anos mais tarde, em 1847, com a publicação, em São Paulo, da revista *Ensaios Litterarios*). Isso quer dizer que, entre 1833 e 1847, o romantismo brasileiro se consolidou essencialmente como uma tendência literária calcada em princípios ecléticos, liberal-moderados e monarquista-constitucionais, como uma corrente avessa tanto ao servilismo classicista, quanto ao *fantasma* do ultrarromantismo europeu, ainda desaclimatado. Essa faceta temperada, pessoalmente promovida e institucionalizada por Pedro II, será a orientação preponderante e como que o centro gravitacional de nosso campo literário até a

segunda metade do século XIX, especificando os temas e os tratamentos formais apropriados ao cultivo da civilização nacional, balizando os critérios valorativos da crítica erudita e contribuindo sobremaneira, ora através de reprimendas jornalísticas, ora através de censuras policiais, para a marginalização e apagamento do ultrarromantismo byroniano, cético, fescenino, pantagruélico — em suma, de tudo aquilo a que tenho chamado de ultrarromantismo.

Condensem-se a história em um itinerário de bolso:

**1827-1833** — Funda-se, no Rio de Janeiro, a Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, com a qual ativamente contribuem Evaristo da Veiga (redator da *Aurora Fluminense*; defensor por excelência do sistema monarquista-constitucional e do liberalismo moderado), Francisco do Monte Alverne (introdutor da filosofia eclética no Rio de Janeiro e, presume-se, no Brasil) e outras sumidades da corte fluminense. O ambiente intelectual formado em torno da Sociedade Defensora atrai os jovens Araújo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem, futuros redatores das revistas *Nitheroy*, *Minerva* e *Guanabara*; é frequentando-o que adquirem uma educação estética, política e filosófica de viés essencialmente moderado. Entre 1831 e 1833, por influência dessa mesma Sociedade, os três são enviados a Paris com o objetivo de aperfeiçoar sua formação eclético-monarquista-liberal. A Sociedade Filomática de São Paulo manda publicar o seu órgão oficial, a *Revista da Sociedade Philomathica*; manifesta sua submissão epistemológica e política à moderação eclética e, pela primeira vez no Brasil, expõe o programa de uma literatura deliberadamente posta entre os exageros clássico e romântico.

**1833-1837** — Em Paris, Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem frequentam o Institut Historique de France, sociedade tão dedicada ao *ne quid nimis* quanto a Defensora, e travam contato com alguns partidários da moderação romântica na Europa. Magalhães assiste às aulas do eclético Théodore Jouffroy, discípulo de Victor Cousin, e se familiariza com as últimas produções dramáticas do romantismo francês. Em 1834, inicia a escrita do que viria a ser sua *Confederação dos Tamoios*. Porto Alegre se aproxima de Almeida Garrett (partidário do romantismo moderado) e de Silvestre Pinheiro Ferreira (introdutor do ecletismo em Portugal). Entre 1834 e 1835, Magalhães e Porto Alegre realizam uma importante viagem pela Europa, sobretudo pela Itália, onde há possibilidade significativa de que tenham tomado conhecimento

das propostas “iliquiásticas” do *Conciliatore*. Em 1836, os dois se unem a Torres Homem, Pereira da Silva e alguns outros para fundar a revista *Nitheroy*, periódico no qual se esboça um amplo programa civilizacional de matriz eclética e romântica para o progresso do Império Brasileiro, similar ao concebido pelos filomáticos de São Paulo. No mesmo ano, Magalhães publica *Suspiros Poéticos e Saudades*, marco inicial da lírica romântico-moderada.

Aí está, num punhado de linhas, a súpula do que exporei adiante. Ao leitor, sirva este breviário de guia. Passemos agora à narrativa grossa.

### 1.1. ESFORÇOS SEMINAIS DA SOCIEDADE FILOMÁTICA (1833)<sup>29</sup>

A primeira manifestação, no Brasil, do que pode ser considerado esforço coletivo para a fundação de uma literatura nacional deliberadamente moderada, posta entre o servilismo neoclássico e o desregramento ultrarromântico (já pressentido, embora de maneira superficial), parte de um pequeno grupo de estudantes e professores ligados à recém-fundada Academia de Direito de São Paulo: a Sociedade Filomática. Integravam-na Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha, Antônio Augusto Queiroga, José Salomé Queiroga, o professor Carlos Carneiro de Campos e outros poucos que, segundo Hélder Garmes<sup>30</sup>, frequentavam as tertúlias literário-científicas organizadas pelo coronel Arouche Randon, diretor da instituição, em sua chácara.

Entre junho e dezembro de 1833, os filomáticos publicaram seis edições do periódico com o qual pretendiam difundir suas principais ideias, a *Revista da Sociedade Philomathica*, depois das quais, por alegada carência financeira e desinteresse público, tiveram que abandonar a curta, porém notável empreitada a que se haviam lançado:

Seu [da *Revista*] timbre e sua única meta serão coadjuvar a marcha lenta, mas sempre progressiva da civilização brasileira com todos os esforços, ainda que minguados, que se compadeçam com a debilidade de suas forças. Seus meios, a publicação de memórias úteis sobre as Ciências e a Literatura; a crítica das Obras notáveis que aparecerem em o nosso país; a notícia do que forem tendo de mais interessante os Povos cultos.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Este capítulo foi adaptado e publicado como artigo na revista *O Eixo e a Roda* (volume 31, número 3). Cf. ESTEVES, 2022.

<sup>30</sup> Cf. GARMES, 2006, p. 17.

<sup>31</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 15.

Do ponto de vista epistemológico, a revista se declarava abertamente eclética, posta entre os exageros do novo espiritualismo alemão e das velhas doutrinas sensualistas: “procuramos quanto em nós couber cingir-nos ao Ecletismo: nem por sombra abraçaremos as doutrinas de Spinoza e Gassendi, entretanto não seremos também sectários cegos do absoluto espiritualismo alemão”<sup>32</sup>. Essa tomada de posição ao mesmo tempo progressista e moderadora se manifesta igualmente em outras esferas com as quais se preocupava a revista, como a literária e a político-econômica. Nesta última, os filomáticos atuaram como defensores de uma sociedade colaborativa, industriosa e libertária, embora fundamentalmente moderada, avessa aos excessos políticos que poriam a estabilidade social em risco: “olhos fitos no bem ser público, sempre propugnaremos pela estabilidade e adequada aplicação dos *princípios racionais*; só defenderemos ideias justas que não utopias ou sistemas quiméricos”<sup>33</sup>. Os termos-chave pelos quais a *Philomathica* buscava nortear-se, “Liberdade — Indústria — Racionalidade — e Associação”<sup>34</sup>, lidos em conjunto, revelam a identificação de seus redatores com as propostas liberais que, desde o início da década de 30, vinham ganhando o apoio dos acadêmicos paulistanos, conforme descreve Brasil Bandecchi:

Inaugurado o Curso Jurídico em 10 de março de 1828, em 1830 já era um efervescente núcleo liberal, já se encontrava em São Paulo, vindo do Rio de Janeiro, o médico e jornalista Libero Badaró, que em seu periódico *O Observador Constitucional* publicava artigos contra o absolutismo reinante e em sua casa reunia o escol da mocidade acadêmica que comungava, como ele, as ideias de liberdade que nos vinham da Europa, por via das sociedades secretas.<sup>35</sup>

Diferente, porém, do *Observador Constitucional* de Badaró e d’Ornelas, que se dizia ligado ao Partido Exaltado — ou “*verdadeiro Partido Moderado*”<sup>36</sup>, segundo a sua interpretação — e simpatizava com o sistema republicano<sup>37</sup>, a *Revista da Sociedade Philomathica* não pendia às ideias revolucionárias e preferia, ao que tudo indica, subscrever-se a um projeto moderadamente liberal, monarquista constitucional, nos

<sup>32</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16.

<sup>33</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 15-16.

<sup>34</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16.

<sup>35</sup> BANDECCHI, 1984, p. 300.

<sup>36</sup> INTERIOR, 1831a, p. 678.

<sup>37</sup> Cf. INTERIOR, 1831b, p. 697-699.

moldes daquele propalado pelo livreiro Evaristo da Veiga, na capital do Império, através d'*Aurora Fluminense*. Algumas evidências dessa afinidade são as menções elogiosas que Evaristo faz à Sociedade Filomática em pelo menos duas ocasiões: i) em 28 de setembro de 1832, quando torna público um longo poema épico-dramático composto por Francisco Bernardino Ribeiro, “sócio da Sociedade Filomática”<sup>38</sup>, que retrata, lançando mão de todo o cabedal alegórico da poesia setecentista, a fatídica cena do sete de setembro de 1830:

Que som ribomba forte na floresta?  
 [...]
 ...A voz será de um deus propício e brando,  
 Que de nossas desgraças condoído,  
 Termo lhes queira por? Mas não, ouçamos.  
 (*Escuta por um pouco e ouve distintamente o grito — independência.*)  
 Céus! Liberdade e Independência ecoa! [sic]  
 É sim, já não duvido, o brado ingente  
 Que o undoso Mississipi ouvira há pouco,  
 D'heróis ao povo por heróis soldado;  
 Seu som repercutiu nos altos Andes,  
 E em reflexão mais forte se avizinha  
 Destes antigos, venerandos bosques.  
 Feliz presságio que a alma me arrebatou,  
 Auspício encantador, eu já te aceito!<sup>39</sup>

ii) Em 16 de setembro de 1833, quando se presta a descrever os méritos da *Revista da Sociedade Philomathica* e recomendá-la aos leitores. O tom dessa crítica é evidentemente conciliatório, meio clássico e meio romântico — tom que, conforme se verá adiante, é análogo à postura adotada pelos filomáticos em assuntos literários:

Temos diante dos olhos o 2º e 3º números de um novo jornal, publicado em São Paulo, cujo gênero, pouco cultivado no Brasil, seria, contudo, uma útil distração para os espíritos e daria, por algumas horas, profícuas tréguas à política que quase exclusivamente nos ocupa. É um periódico literário que sai à luz mensalmente sob o título de *Revista da Sociedade Philomathica*. [...] Entrando no mérito da publicação que anunciamos, parece-nos que a seus jovens redatores não falta gosto das boas letras, talento, instrução, e que em diferentes artigos que se aí leem, acham-se ideias úteis e sãs acerca da poesia portuguesa, bem como da que nos convém adotar. Nós não somos inimigos e detratores do gênero que denominam clássico; reconhecemos, ao contrário, que os nossos poetas, havendo-se dado exclusivamente a esse gênero e trilhado o caminho que lhes abriram os gregos e os romanos, é aí que devemos haurir as belezas da frase e a índole da linguagem e a maneira garbosa de exprimir sempre com nobreza o pensamento. Mas esta mesma, exclusiva cultura é talvez uma das razões que deve

<sup>38</sup> INTERIOR, 1832, p. 2902.

<sup>39</sup> BERNARDINO RIBEIRO, 1832, 2901.

mover os nossos vates a deixar um trilho já cansado e a lançar-se em a nova estrada que achou o gênio dos *Byron*, *Chateaubriand*, *Walter Scott*, *Bernardin S. Pierre* e *Cooper*. A outra razão, e a principal que temos para assim pensar, é que havendo nosso país tantas belezas majestosas e novas, sendo aí a vida dos campos e mesmo a das cidades diferente a muitos respeitos da que se passa na Europa, não cumpre que em quadros de morte cor [sic] copiemos outros quadros de estrangeiro atavio, mas sim que tiremos os painéis dessa mesma sublime natureza que nos está diante dos olhos. Do mesmo parecer se mostram os redatores da *Revista*.<sup>40</sup>

Como a *Aurora* (embora de maneira mais sutil), a *Philomathica* também advogava em favor de um ecletismo político, como se pode notar pela notícia da publicação, dada em sua segunda edição, de dois livros bastante sugestivos: *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*, de Friedrich Ancillon, e *Histoire Générale du droit politique et constitutionnel des peuples de l'Europe*, curso público professado por Joseph Ortolan. O primeiro seria vertido em francês pela baronesa de Stassart, que preferiu intitulá-lo *Du juste milieu* (1837), termo caríssimo à filosofia eclética. Segundo a tradutora, que compõe também um prefácio ao estudo de Ancillon, o autor

pensou e tentou provar que em toda questão há duas respostas extremas, dois polos opostos, uma afirmação e uma negação absolutas — em uma palavra, para nos servirmos de sua expressão, uma *tese* e uma *antítese*, e que a verdade só pode ser encontrada entre esses dois extremos.<sup>41</sup>

É a busca por esse *ne quid nimis* em todas as coisas e a crença numa verdade intermediária que fundamentam o livro e justificam tanto o interesse geral dos filomáticos pela sua divulgação, quanto a ênfase específica que dão à aplicação política da doutrina eclética: “cremos que o ecletismo é tão [difícil<sup>42</sup>] em filosofia como em política; por isso que a conciliação de sistemas opostos só pode ser consequência de um terceiro sistema superior aos primeiros”<sup>43</sup>. A opinião política de Ancillon, com efeito, “sempre se mantém distante da democracia pura e da pura monarquia”<sup>44</sup>, pois lhe parece que “o despotismo pode aparecer em qualquer lugar em que haja um poder

<sup>40</sup> RIO DE JANEIRO, 1833, p. 3470-3471.

<sup>41</sup> STASSART, 1837, p. iv. No original: “M. Ancillon a pensé et cherché à prouver que dans toute question il y a deux réponses extrêmes, deux pôles opposés, une affirmation et une négation absolues, en un mot, pour nous servir de son expression, une *thèse* et une *antithèse*, et que la vérité ne se rencontre qu’entre ces deux extrêmes”.

<sup>42</sup> Presumo que esta seja a palavra que, no texto original, está quase ilegível.

<sup>43</sup> OS REDACTORES, 1833, p. 62.

<sup>44</sup> DAMIRON, 1828, p. 266. No original: “il [Ancillon] se tient toujours à distance de la démocratie pure et de la pure monarchie”.

supremo; ele é tão pouco inseparável de uma monarquia, quanto não é estranho a uma democracia ou a uma aristocracia pura”<sup>45</sup>.

Quanto ao livro-palestra de Ortolan, está em consonância com a perspectiva política adotada pelos filomáticos na medida em que descreve a “marcha progressiva que há seguido a Liberdade na Europa”<sup>46</sup> e o derradeiro golpe

dado pela ciência no Despotismo real, quando arrancando-lhe o manto de nuvens com que se obscurece a sua origem, prova que a Autoridade absoluta dos Reis começou em uma época determinada a pesar sobre a Europa, sem equilíbrio, nem obstáculos.<sup>47</sup>

Tem-se, assim, a sùmula do pensamento político da Sociedade Filomática: liberalismo antiabsolutista, porém moderado (eclético), o que significa, trocado em miúdos, manutenção da monarquia constitucional representativa.

Quanto à esfera propriamente literária, é norteadada por um ideal de moderação aplicado ao binômio antitético “classicismo–romantismo”, como se pode notar pela já citada crítica da *Aurora Fluminense*, pelos princípios estéticos expostos no artigo introdutório da revista —

Em literatura, nossos princípios serão os da razão e do bom gosto, combinados com o espírito e necessidades do século: tão longe estaremos do Romantismo frenético como da servil imitação dos antigos. Desde já estamos convencidos de que a literatura é a expressão colorida do pensamento da época: esta ideia nos servirá para extremarmos a modificação (justa e adequada nas antigas conveniências) do esquecimento absurdo dos princípios da natureza.<sup>48</sup>

—, e, finalmente, pela anuência às teses poéticas de Friedrich Ancillon — “a parte mais substancial e a mais solidamente tratada do livro do sr. Ancillon é talvez a que versa sobre a poesia; é ao menos o que nos mereceu mais interesse”<sup>49</sup> —, assim

---

<sup>45</sup> ANCILLON, 1837, p. 57. No original: “le despotisme peut avoir lieu partout où il y a un pouvoir suprême ; il est aussi peu inséparable d'une monarchie, qu'il n'est étranger à une démocratie ou à une aristocratie pure”.

<sup>46</sup> ANCILLON, 1837, p. 64.

<sup>47</sup> ANCILLON, 1837, p. 65.

<sup>48</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16.

<sup>49</sup> CAMPOS *et al.*, p. 63. Ancillon dedica todo um capítulo à resolução da querela clássico-romântica, ao fim do qual enaltece Lamartine, Delavigne e o jovem Victor Hugo (das *Odes et Ballades*). Sua conclusão: “os grandes poetas sabem satisfazer todas as exigências, reunir a imaginação ao espírito, conciliar o sentimento com a razão” [les grands poètes savent satisfaire toutes les exigences, réunir l'imagination à l'esprit, concilier le sentiment avec la raison]. Cf. ANCILLON, 1837, p. 88.

sintetizadas no *Essai sur l'histoire de la philosophie en France au dix-neuvième siècle* (1828), de Jean-Philibert Damiron:

Ancillon toma lugar, em literatura, entre os clássicos e os românticos para levar-lhes palavras de paz e incentivar aqueles a relaxar um pouco o estreito rigorismo da *unidade*, estes a seguir com mais reserva o seu gosto demasiadamente vivo pela *variedade*. Entre clássicos e românticos, Ancillon não encontra outro erro que não o de querer cada qual ter razão à parte e o de não concordarem em compartilhar ideias que, longe de se repelir mutuamente, devem, ao contrário, para a glória das letras, se aproximar e se conciliar.<sup>50</sup>

Segundo Antonio Candido, essa autodeclarada atividade moderadora é “confusa” e “contraditória”<sup>51</sup>, uma vez que os rapazes da *Philomathica*, “grupinho esforçado e medíocre”<sup>52</sup> marcado por uma “extrema ambivalência”<sup>53</sup>, não tinham noção clara do que pretendiam com a reforma, “queriam e temiam simultaneamente a renovação”<sup>54</sup>, e por isso sempre “escorregavam nesse terreno de contradições”<sup>55</sup>, escandalizavam-se “ante qualquer violação das normas”<sup>56</sup> e, como resultado, não conseguiram superar o estado transitório que vai do classicismo ao romantismo. A mim não parece, contudo, que o autor da *Formação* esteja com a razão. Candido enxerga como estagnação do processo transitório aquilo que, na verdade, os filomáticos viam como síntese, como mediação gerativa de um novo sistema superior — é o que percebe, aliás, um leitor tão arguto como Hélio Lopes: “[os filomáticos] opõem com nitidez os limites extremos e esperam, numa *aurea mediocritas*, contrabalançar os excessos e fazer progredir a literatura”<sup>57</sup>. Em outras palavras, a Filomática permaneceu fiel ao programa esboçado na apresentação de sua *Revista* e, por consequência, não pretendia superar esse estado clássico-romântico de fundo eclético, mas refiná-lo e erigi-lo em escola oficial da nação.

---

<sup>50</sup> DAMIRON, 1828, p. 267. No original: “Monsieur Ancillon prend place en littérature entre les classiques et les romantiques, pour leur porter des paroles de paix, et les engager les uns à se relâcher un peu du rigorisme étroit de l'*unité*, les autres à suivre avec plus de réserve leur goût trop vif pour la *variété*. Classiques et romantiques, il ne leur trouve d'autre tort que de vouloir avoir raison chacun à part, et de ne pas s'entendre pour mettre en commun des idées qui, loin de se repousser mutuellement, doivent au contraire, à la gloire des lettres, se rapprocher et se concilier”.

<sup>51</sup> CANDIDO, 2002, p. 24.

<sup>52</sup> CANDIDO, 2000a, p. 288.

<sup>53</sup> CANDIDO, 2000a, p. 286.

<sup>54</sup> CANDIDO, 2000a, p. 287.

<sup>55</sup> CANDIDO, 2000a, p. 287.

<sup>56</sup> CANDIDO, 2000a, p. 288.

<sup>57</sup> LOPES, 1978, p. 16.

A Sociedade tentou, deveras, levar essa proposta a cabo, e embora tendesse inequivocamente ao purismo linguístico e à conservação de velhas formas poéticas — o que se verifica, sobretudo, pelos argumentos do extenso *Ensaio sobre a tragédia* e pelos comentários à obra de Almeida Garrett em *Vista d’olhos sobre a poesia portuguesa desde os últimos anos do século XVIII* —, é preciso notar que produziu, como esperado, alguma teoria e alguma literatura de cunho moderadamente romântico. A famosa crítica de Justiniano José da Rocha às primeiras *Poesias* (1832) de Gonçalves de Magalhães, por exemplo, nas quais já se observa “a nova marca, advinda da introdução de elementos naturais nativos — palmeiras e sabiás — em substituição aos estrangeiros”<sup>58</sup>, expressa (e não me parece que apenas “por amizade”, como quer Aderaldo Castello<sup>59</sup>) a sensibilidade pitoresca transmitida pelos escritos de Ferdinand Denis e Almeida Garrett acerca da “necessidade de maior ‘americanização’ da literatura brasileira”<sup>60</sup>, revelando um leitor “mais original, mais atualizado e já sensível ao valor e à importância das novidades da poesia romântica”<sup>61</sup>, bem como um literato capaz de “formular um programa para os futuros poetas nacionais”<sup>62</sup>:

Entre as qualidades que recomendam o Sr. Magalhães não deve ser esquecido o seu amor ao Brasil. Graças a ele, já a majestosa mangueira substituiu os choupos e os carvalhos, já o sabiá brasileiro desentronizou o rouxinol d’Europa, e algumas das belezas americanas trajaram as ricas galas da Poesia.<sup>63</sup>

A *Philomathica* também se encarregou de traduzir, “para darmos ideia do que acerca do nosso país pensam os europeus sensíveis e entusiastas de nosso solo fértil e virgem”<sup>64</sup>, o prefácio ao romance *Jakaré-Ouassou, ou Les Tupinambas* (1830), de Daniel Gavet e Philippe Boucher. As opiniões esboçadas pelos autores

---

<sup>58</sup> MOREIRA, 1991, p. 53.

<sup>59</sup> CASTELLO, 1999, p. 192. Anos mais tarde, em uma polêmica travada com o grupo de Magalhães, Justiniano diria que julgou as *Poesias* “dando desconto a tudo quanto no volume se encerra de mau e fraco”, e que “aplaudiu a um dos filhos do Brasil que lhe podia, com estudo e meditação, dar no futuro glórias de poesia”. Cf. ROCHA, 1837d, p. 488.

<sup>60</sup> COUTINHO, 1968a, p. 71.

<sup>61</sup> AMORA, 1977, n.p.

<sup>62</sup> AMORA, 1969, p. 85. Antonio Candido propõe uma leitura diametralmente oposta. Para ele, a crítica de Justiniano José da Rocha não passa de pressentimento da reforma. Cf. CANDIDO, 2000a, p. 289.

<sup>63</sup> ROCHA, 1833, p. 56.

<sup>64</sup> JAKARÉ-UASSU, 1833, p. 92 (em nota).

nesse texto — aliás, românticos confessos<sup>65</sup> — também são absolutamente compatíveis com as teses de Garrett e Denis a respeito da poesia novomundista:

Desafogado se transporte o gênio! Ressoem as cordas de uma lira nova em um mundo novo! Neste país de maravilhas, em que é tudo novo, em que tudo vive animado por um suco de fogo, em que o pensamento cresce e se engrandece livre, virgem, singelo, brilhante, nada apareça do que é usado, nem se faça ouvir cousa alguma que se ressinta da lima europeia.<sup>66</sup>

Vê-se, pois, que os filomáticos estavam a promover um inequívoco esforço de valorização das coisas nacionais (natureza, história, costumes etc.) e não lhes faltava sensibilidade à cor local, nem gosto pelo exótico — o que também se nota, aliás, pela publicação, no primeiro número da revista, do poema *Últimos momentos de uma jovem de Madagascar obrigada a sacrificar seu filho ao Deus Niang*, composição pitoresca de José Marciano Gomes Batista, e que revela um interesse aflorado pelo exotismo de outras terras.

Essa verve americanista de fundo romântico não deve, todavia, dar margem a que se pense que a Sociedade Filomática, essa “*barricada literária* nacionalista e romântica”<sup>67</sup>, encabeçava um movimento nacional de rompimento com a literatura clássica portuguesa, como quer Antônio Soares Amora —

[Em 1833], alguns jovens intelectuais como Magalhães, Martins Pena e os acadêmicos de São Paulo que formaram a Sociedade Filomática, tomaram então franca posição em favor de um movimento que, de um lado, rompia definitivamente com o Classicismo, de outro, começaria a atuar no sentido de encontrar os “princípios ativos” de nossa literatura nacional e romântica.<sup>68</sup>

—, ou como quer Antonio Candido, para quem o propósito malfadado da *Philomathica* era “afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses”<sup>69</sup>. Aqui, ainda uma vez, é preciso considerar o fenômeno à luz de dois fatos importantes: i) a doutrina eclética professada pelo grupo, e que já sabemos ser avessa a exclusivismos de

<sup>65</sup> JAKARÉ-UASSU, 1833, p. 97. Assim escrevem Gavet e Boucher: “não havemos escrito por sistema; sempre havemos seguido a inspiração. Se nisto somente consiste a nova escola somos *românticos*”.

<sup>66</sup> JAKARÉ-UASSU, 1833, p. 94-95.

<sup>67</sup> AMORA, 1969, p. 82.

<sup>68</sup> AMORA, 1969, p. 74.

<sup>69</sup> CANDIDO, 2002, p. 25.

escola; ii) a percepção corrente em 1833 de que as literaturas de Portugal e Brasil estavam unidas pela mesma língua e integradas ao plano geral da civilização ocidental, como assinalou o próprio Antônio Soares Amora:

[Segundo os “primeiros promotores e ideólogos de nossa literatura nacional e romântica”], a língua portuguesa e todas as obras literárias em que ela se expressara eram um patrimônio comum dos dois povos, os portugueses e os brasileiros; portanto, com igualdade de direitos ambos os povos podiam invocar os valores desse patrimônio e se atribuir a responsabilidade de os preservar, e aumentar com novas criações, fruto do caráter nacional de cada país.<sup>70</sup>

Não me parece, pois, que os filomáticos pretendessem desatar os laços que os uniam à literatura da antiga metrópole. Mesmo na crítica às *Poesias* de Magalhães, em que se estima a introdução de elementos americanos e o ufanismo das odes pindáricas, Justiniano José da Rocha não deixa de elogiar a leitura cuidadosa que o poeta fez dos *nossos* clássicos, quer dizer, os clássicos da língua portuguesa: “cheio da leitura de nossos clássicos, o senhor Magalhães foge igualmente do arcaísmo pedantesco e do insosso galicismo que ia solapando nossa língua e, com ela, nossa poesia”<sup>71</sup>. A *Philomathica* presume que todas as transformações sofridas pela poesia de língua portuguesa no outro lado do Atlântico também lhe dizem respeito e lhe são muito próprias. Estas não são as palavras de um órgão disposto a romper definitivamente com a tradição clássica e, menos ainda, com a literatura portuguesa:

Voltando as vistas para a literatura nacional, protestamos não dar guarida ao elmanismo e galicismo, filhos bastardos de nossa linguagem pura e nobre; nem ao arcaísmo insosso que nodoa suas feições varonis, porém modernas: poremos todo o peito em sustentar a casta sisudez da escola respeitável de Camões, Ferreira e Garção, e repeliremos com azorrague crítico toda a inovação desnecessária e que não seja consentânea com a índole do nosso desprezado, mas tão formoso idioma.<sup>72</sup>

Ora, é evidente que “literatura nacional”, “nossa linguagem pura e nobre” e “nosso desprezado, mas tão formoso idioma” são modos de se referir ao patrimônio linguístico comungado por brasileiros e portugueses, de onde se pode seguramente concluir que não há, por parte dos filomáticos, intenção de perpetrar uma ruptura

---

<sup>70</sup> AMORA, 1969, p. 70.

<sup>71</sup> ROCHA, 1833, p. 52.

<sup>72</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16.

severa com a poesia do classicismo luso, senão dos seus excessos. Fica também demonstrado, por extensão, que é incorreto o protagonismo que alguns críticos do século XX quiseram atribuir a João Salomé Queiroga, um dos fundadores da *Philomathica*, e à sua proposta (muito posterior, aliás, aos anos de estudante na Academia de Direito) de empregar um idioma “luso-bundo-guarani”:

Dizem-me que sou acusado por deturpar a linguagem portuguesa. Mais de uma vez tenho escrito que compondo para o povo de meu país faço estudo, e direi garbo, de escrever em linguagem brasileira: se isso é deturpar a língua portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma, que é luso-bundo-guarani.<sup>73</sup>

Segundo Aderaldo Castello e Afrânio Coutinho (que, em sete páginas dedicadas à Sociedade Filomática, emprega cinco para descrever as ideias de Salomé Queiroga<sup>74</sup>), essa proposta de “linguagem brasileira”<sup>75</sup>, mais a percepção de que “já temos nossa literatura especial, nascida dos hábitos e costumes do nosso povo”<sup>76</sup>, seria não só “bem representativa da doutrinação romântica”<sup>77</sup>, como “sem dúvida, [...] em traços gerais, o pensamento do grupo da Sociedade Filomática”<sup>78</sup>, pois, “apesar de divulgado tardiamente”, o projeto brasileiro que Queiroga expõe nos livros de 1870 (é o que alega Castello) estaria relacionado “com aquele momento dos albores do romantismo no Brasil”<sup>79</sup>, quer dizer, teria “nascido nos bancos acadêmicos”<sup>80</sup> da Academia de Direito e se firmado “ainda na época da Sociedade Filomática”<sup>81</sup>. Ora, não é o que sugere o próprio poeta: “o gosto pelas trovas despertou-se em mim com as festas da independência. Fiz por aquele tempo algumas quadras com o título de ‘hinos’, algumas décimas e um soneto. Naquela época a poesia entre nós não ia além”<sup>82</sup>. Hinos, décimas, sonetos patrióticos — nada que

<sup>73</sup> QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 34.

<sup>74</sup> Cf. COUTINHO, 1968a, p. 70-76.

<sup>75</sup> QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 41.

<sup>76</sup> QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 36.

<sup>77</sup> COUTINHO, 1968a, p. 73.

<sup>78</sup> CASTELLO, 1972, p. 232.

<sup>79</sup> CASTELLO, 1961, p. 21.

<sup>80</sup> CASTELLO, 1972, p. 232.

<sup>81</sup> CASTELLO, 1972, p. 231.

<sup>82</sup> QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 40. As “festas da independência” a que se refere o autor ocorreram, provavelmente, entre 1828 e 1829, como sugere o prefácio a um outro livro seu, o *Canhenho de poesias brasileiras* (1870): “o desejo de metrificar despertou-se em mim em o ano de 1828, na cidade de São Paulo. [...] Em 1829, o corpo acadêmico resolveu passar o dia 7 de setembro nas margens do legendário Ipiranga em festas ao aniversário do maior dia do Brasil”. Cf. QUEIROGA, 1870 *apud* CASTELLO, 1961, p. 30-31.

chocasse a sensibilidade independentista, porém neoclássica dos leitores; nada que indicasse uma produção americanista, “conforme nos havia aconselhado Almeida Garrett”<sup>83</sup>.

Em suma: não estou convencido de que os membros da Sociedade Filomática fizessem coro à linguagem brasileira de Queiroga, se é que chegou a teorizá-la tão cedo (Péricles Eugênio da Silva Ramos, secundando Silvio Romero, é da opinião de que Salomé falsificava datas<sup>84</sup>), nem que a sua proposta, “dada a importância da posição do acadêmico citado [!]”, sirva “como elemento para avaliarmos as ideias e os sentimentos do grupo a que se prendeu”<sup>85</sup>. Mesmo quando veio à tona, a proposta brasileiroista dos *Arremedos* (1873) mereceu a reprimenda de um conselheiro epistolar do poeta:

Deves, meu Salomé, continuar no empenho de trabalhar pela literatura nacional; mas, se posso dar-te um conselho de amigo, estuda os poetas estrangeiros, e não queiras que teus versos se tornem também muito vulgares, entendendo que assim nacionaliza-se a poesia.<sup>86</sup>

Não há quem, lendo essa carta, não se lembre das ajuizadas críticas que Manuel Bandeira, quase um século depois, escreveria a propósito da outra “língua brasileira” — a de Mário de Andrade. Foi talvez essa semelhança, ou talvez o desejo de ir buscar precedentes românticos ao programa linguístico do modernismo brasileiro o que, me parece, levou Coutinho, Castello e outros pesquisadores a supervalorizar o papel de Queiroga, a supernacionalizar as metas da Sociedade Filomática e, em alguns casos, a perpetrar, *per accidens*, anacronismos como este, de Maria Eunice Moreira:

Ao falar em idioma brasileiro [em 1873, no prólogo aos *Arremedos*], Queiroga introduz uma questão nova nos âmbitos das discussões sobre a literatura pátria, até então norteadas unicamente pela exploração de temas nacionais. A importância desse aspecto seria reconhecida nos *debates futuros* [!], demonstrada pelas posições favoráveis e adversas assumidas pelos estudiosos ao longo dos anos e que culminariam na célebre polêmica da *Minerva Brasiliense* [1843-1845].<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> CASTELLO, 1972, p. 231.

<sup>84</sup> Cf. RAMOS, 1968, p. 80.

<sup>85</sup> RAMOS, 1968, p. 231.

<sup>86</sup> STOKLER *apud* CASTELLO, 1961, p. 56-57.

<sup>87</sup> MOREIRA, 1991, p. 54, grifos meus.

Contribui também para essa interpretação excessivamente brasileirista da *Philomathica*, me parece, o papel atribuído pela historiografia do século XX àquela conhecida nênia à morte de Francisco Bernardino Ribeiro (antigo filomático), que Firmino Rodrigues da Silva publicou, em 1841 (mas escreveu, aparentemente, em 1837), no 107º número do jornal *O Brasil*, dirigido por Justiniano José da Rocha (ainda outro filomático) e pelo próprio Firmino:

*Niterói, Niterói, que é do sorriso  
Donoso de ventura, que teus lábios  
Outrora enfeitiçava?*<sup>88</sup>

Seu impacto foi enorme. Já em 1856, nas polêmicas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, José de Alencar a descrevia como “uma pequena nênia americana, uma flor que uma pena de escritor político fez desabrochar nos seus primeiros ensaios, e que para mim ficou como o verdadeiro tipo da poesia nacional”<sup>89</sup>. Nelson Mascarenhas, principal biógrafo de Firmino, declara de maneira um tanto quanto categórica que o poeta “criara o tipo de poesia tipicamente nacional”<sup>90</sup>. Péricles Eugênio da Silva Ramos, por sua vez, alega que a composição de Firmino ficou sendo, desde meados do século XIX, o “ponto de partida de nosso ‘indianismo’ romântico, ou seja, da face mais característica de nossa ‘poesia americana’”<sup>91</sup> — pensava decerto na relevância que lhe atribuiu Paulo Antônio do Vale em seu *Parnaso Acadêmico Paulistano* (1881), “abriu [...] a nova escola nacional”<sup>92</sup>, e nas qualificações posteriores do Barão de Paranapiacaba e José de Alencar<sup>93</sup>. Já Antonio Candido (e aqui começa o problema), para quem essa nênia também foi “a fundadora da poesia *nacional*, a saber, o indianismo”<sup>94</sup>, faz remontar suas origens até os bancos da Academia ao destacar que Firmino, seu autor, foi um “rebento da *Filomática*”<sup>95</sup>. Afrânio Coutinho faz o mesmo ao argumentar que o indianismo foi a “resposta procurada desde os primeiros tempos do romantismo, pelos moços da Sociedade Filomática de São Paulo”<sup>96</sup>. Onde estarão, contudo, as evidências de que o indianismo de Firmino, como

---

<sup>88</sup> SILVA, 1841, p. 1.

<sup>89</sup> ALENCAR, 1856, p. 32.

<sup>90</sup> MASCARENHAS, 1961, p. 411.

<sup>91</sup> RAMOS, 1968, p. 60.

<sup>92</sup> VALE *apud* RAMOS, 1968, p. 80.

<sup>93</sup> Cf. RAMOS, 1968, p. 81.

<sup>94</sup> CANDIDO, 2000a, p. 288.

<sup>95</sup> CANDIDO, 2000a, p. 288.

<sup>96</sup> COUTINHO, 1968a, p. 95.

a linguagem brasileira de Queiroga, tenha se originado nos tempos da *Philomathica*? São, para dizer o mínimo, escassas — mas suspendamos o assunto; voltaremos a ele quando nos debruçarmos sobre a viagem de Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e companhia pela Europa.

Por fim, cabe destacar que a estima pelos velhos poetas não tornava a Filomática cega aos novos, como percebeu Evaristo da Veiga. É notório o esforço para distingui-los, por exemplo, na *Epístola ao Sr. J. B. Montaury*, de Francisco Bernardino Ribeiro, que recomenda a substituição da imitação *servil* (mas não total) dos árcades portugueses pelo estudo atento dos românticos<sup>97</sup>:

Mas não comeces, Montaury, como usa  
 Gente de Lísia: quadras namoradas,  
 Insípidas canções, cruéis idílios,  
 Magro soneto, cortesãs bucólicas  
 São todos o esmero dos trovistas nossos.  
 Imita o Anglo excelso, o Galo astuto,  
 E fitando na glória audazes vistas,  
 Canta a nobre virtude, ações preclaras,  
 Amor da pátria, destemidos feitos;  
 Na lira entoa não ouvidas vozes,  
 Sublime inspiração de estro divino,  
 Ou se o mundo real, tudo o que existe.  
 [...]  
 Aí tens o belo, o encantador Ovídio  
 Que te dirija o passo; aí tens o Ariosto,  
 Byron, Sterne, Garrett, honra dos Lusos.  
 Segue seus traços, colhe seus exemplos:  
 São d'áureas ficções mestres peritos.<sup>98</sup>

Também Justiniano José da Rocha, na crítica às *Poesias* de Magalhães, recomenda que o gênio brasileiro obedeça às “sublimes influências” dos novos Byrons e Delavignes, núncios do “triunfo da humanidade” contra a opressão e a tirania<sup>99</sup>:

Se examino a tendência do gosto no século atual, vejo que as musas,  
 depois de ter, nos versos do infeliz Millevoeye, suspirado pelos prazeres

<sup>97</sup> Silvio Romero, em sua *História*, se opõe francamente às sugestões dessa epístola e as toma todas por “pérfido aconselhar”, uma vez que Bernardino Ribeiro parece apenas recomendar (é sua leitura) a substituição de uma imitação por outra tão servil quanto. Cf. ROMERO, 1888a, p. 506.

<sup>98</sup> BERNARDINO RIBEIRO, 1833, p. 89.

<sup>99</sup> Byron aqui, ao lado de Delavigne, é o Byron filelenista das *Isles of Greece*, herói dos independentismos nacionais, e não o avatar do ceticismo “byroniano”, justamente, que faria a fama dos estudantes paulistas a partir da década de 1840. É importante não confundi-los. Como baluarte da liberdade, Byron seria sempre enaltecido pelos nossos poetas românticos, mesmo pelos mais moralistas. Um exemplo tardio: época da “regeneração byroniana” é como Araújo Porto Alegre se refere à escola capitaneada por Almeida Garrett, não porque ela tivesse algo que ver com o ultrarromantismo histriônico de meados do século XIX, mas porque se empenhava decididamente na emancipação política e cultural de Portugal. Cf. PORTO ALEGRE, 1852f, p. 42.

que tão rápido passam, hoje, nos poemas dos Byrons e Delavignes só respiram ódio à opressão e tirania, sublimes esperanças de uma melhor sorte. Seus ais melancólicos só são interrompidos por hinos entoados ao triunfo da humanidade. A poesia hoje já não é uma reunião de sílabas harmoniosas, quer-se dela mais, não deve só satisfazer aos ouvidos, mas penetrar os corações e neles derramar seu bálsamo consolador. A tão sublimes influências não deixará de obedecer o sensível gênio brasileiro: ele também simpatiza com o infortúnio, também detesta a opressão; sim, nossas musas também serão o ódio à tirania, o desejo de suavizar os males de suas vítimas, o amor da pátria e da liberdade.<sup>100</sup>

Em suma, vê-se que o programa literário da Sociedade Filomática se ancorava em quatro princípios: i) proscrição dos excessos clássicos e românticos, ou ecletismo estético; ii) pureza linguística, ou moderação entre arcaísmos e neologismos; iii) incorporação de elementos americanos; iv) integração ao patrimônio comum da língua portuguesa e da literatura ocidental.

Conseguiram realizar o que pretendiam? A julgar pela opinião de Antonio Candido e todos que lhe seguiram a pista, não: ficaram sendo exemplo da “indeterminação estética”, da “curiosa mistura de atração e repulsa pelo Romantismo” tão própria desse “período de transição, quando a influência clássica se mescla com as novas exigências literárias”<sup>101</sup>. Maria Eunice Moreira concorda: a Sociedade Filomática “manifestou o ponto de vista dos primeiros grupos de românticos”, mas “não conseguiu realizar a literatura nova pretendida”<sup>102</sup>. Realmente, não se pode com justiça argumentar que a *Philomathica* tenha alcançado o fim a que se propôs em seu artigo introdutório — sucumbira mesmo, escreveu Hélio Lopes, ao peso do *juste-milieu* pretendido: “pelo entrave do equilíbrio, não progrediu”<sup>103</sup>, pois (sempre segundo Lopes) “é uma atitude incompatível a quem pretende reformar, fazer o jogo da razão e do bom gosto, do espírito da aventura e da prudência, observar o princípio do nem tanto à terra nem tanto ao mar”<sup>104</sup>. Nenhum dos rapazes teve força bastante para formar um movimento amplo, sólido e influente que desse conta de executar todas as propostas da revista, atrair um número significativo de leitores e estimular poetas de relevo. Passadas seis edições, mingou a *Philomathica*, e São Paulo tombou num

---

<sup>100</sup> ROCHA, 1833, p. 51.

<sup>101</sup> MOREIRA, 1991, p. 54.

<sup>102</sup> MOREIRA, 1991, p. 54.

<sup>103</sup> LOPES, 1978, p. 19.

<sup>104</sup> LOPES, 1978, p. 17.

grande silêncio, apenas interrompido pela criação, em 1847, de uma revista com proposta inteiramente distinta: a *Ensaio Litterarios*.

Duas importantes contribuições póstumas, contudo, devem ser reputadas à Sociedade Filomática: i) seu pioneirismo foi exemplo para a organização posterior de grêmios e periódicos literários não apenas em São Paulo, mas no Rio de Janeiro<sup>105</sup> e, possivelmente, em outras regiões do Império; ii) através do seu esforço moderador e nacionalista, a Sociedade Filomática lançou as bases para a consolidação do que logo seria, em linhas gerais, o nosso romantismo moderado.

Para terminar, uma questão irresoluta: qual a origem dos fundamentos ecléticos cultivados pela Filomática e, de maneira geral, pelos acadêmicos da Faculdade de Direito? Quem os introduziu? Antônio Paim, o erudito que melhor estudou a presença do ecletismo nos currículos acadêmicos do século XIX, é laconíssimo quanto à cidade de São Paulo; o pequeno capítulo no qual se refere especificamente à questão conta com duas míseras páginas e se limita a constatar que houve algum ensino de filosofia na província<sup>106</sup>. Conheciam Victor Cousin, o idealizador do programa eclético? Seria difícil, dadas as circunstâncias, crer que não; três anúncios de jornal (dois de 1830, um de 1833<sup>107</sup>) confirmam que, já no início da década de 30, o *Cours de philosophie* (1828) era comercializado pelos livreiros da pequena São Paulo, provavelmente ao lado de um *Manuel de l'histoire de la philosophie* (1829), obra traduzida de Wilhelm Tennemann; nenhuma menção explícita, contudo, por parte dos filomáticos — nem a Cousin, nem a Tennemann. Não parece improvável, ademais, que algumas noções de ecletismo tenham acompanhado as propostas americanistas de Garrett e Denis em seu traslado ao Brasil, nem que travassem relação com as doutrinas liberais trazidas de Portugal, uma vez que, segundo José Aderaldo Castello (leitor de Salomé Queiroga<sup>108</sup>), “a Faculdade de Direito de São Paulo recebia [a partir de 1828] estudantes que vinham de Coimbra, cuja universidade D. Miguel mandara fechar”, e mais:

---

<sup>105</sup> Quando, em 1849, vem à público a primeira edição da revista *Guanabara*, os redatores se lembram de incluí-la na esteira da *Philomathica*: “[esta revista] é ainda a continuação do pensamento que presidiu a publicação da *Nitheroy* e da *Minerva*, pensamento que foi nobremente segundado pela *Revista Philomathica* em São Paulo, e pela *Revista Nacional e Estrangeira* nesta capital”. GUANABARA, 1849, p. 1.

<sup>106</sup> Cf. PAIM, 1999, p. 311-312.

<sup>107</sup> Cf. AVISOS, 1830, p. 1522; AVISO, 1830, p. 256; ANNUNCIO, 1833, p. 886.

<sup>108</sup> Cf. QUEIROGA, 1870 *apud* CASTELLO, 1961, p. 30-31.

[Os estudantes] traziam o seu protesto e aumentavam a onda de entusiasmo em torno da liberdade, divulgavam Castilho Antônio [sic], Alexandre Herculano, Garrett, contribuindo para intensificar a corrente de influências que estes românticos portugueses exerceriam entre nós.<sup>109</sup>

Não terão esses estudantes também contribuído para a implementação da doutrina eclética na Academia de Direito? Aí está uma pesquisa reclamando quem a conduza.

## 1.2. O CÍRCULO LIBERAL-MODERADO DO RIO DE JANEIRO (1827-1833)

Enquanto a Sociedade Filomática, na província de São Paulo, se empenhava em fundar um periódico literário-científico de orientação liberal, nacionalista e eclética com base na leitura de tantos autores decididamente inclinados às ideias românticas, Araújo Porto Alegre pintava, em Paris, o retrato de Almeida Garrett:

A conversa entre Garrett e Manuel de Araújo Porto Alegre — conversa de viva voz, porque é possível que este já tivesse lido alguma obra do escritor quando veio a conhecê-lo pessoalmente — começou em Paris, no ano de 1833. Porto Alegre pintou-lhe então o retrato, com o seu “rico uniforme” de Voluntário Acadêmico, em “baeta azul”, tendo o Porto por paisagem de fundo.<sup>110</sup>

Terão discutido literatura enquanto o aprendiz de Debret tomava o retrato ao autor dos já célebres *Camões* e *Dona Branca*, poemas tão duramente criticados pela *Philomathica*? Terão falado das novidades parisienses e dos rumos tomados pela poesia romântica? Terá Garrett infundido o gosto pela cor local nesse pintor que, desde então, mostrou grande entusiasmo pelas paisagens americanas? É certo que sim. Porto Alegre mesmo o confessa: “foi Garrett o primeiro poeta português que me fez amar a poesia, porque me mostrou a natureza pela face misteriosa do coração em todas as suas fases, em todas as suas sonoras modificações; lord Byron foi o extensor que o colocou nessa bela senda”<sup>111</sup>. Ainda quando lhes houvesse inexplicavelmente faltado o tempo para tratar da literatura contemporânea durante a confecção do tal retrato com a farda do corpo acadêmico — trabalho, aliás, que Garrett “muito estimava”<sup>112</sup> —, o teriam feito numa das várias visitas que, segundo Francisco Gomes

<sup>109</sup> CASTELLO, 1997, p. 56.

<sup>110</sup> RIBEIRO, 1999, p. 24.

<sup>111</sup> PORTO ALEGRE, 1855, p. 516.

<sup>112</sup> AMORIM, 1881, p. 589.

de Amorim, Porto Alegre lhe prestara<sup>113</sup>, ou ainda naquela única vez em que Almeida Garrett, sempre “receoso de se ver humilhado se o convidassem para divertimentos ou passeios em que não pudesse gastar dinheiro”<sup>114</sup>, deixou-se levar pelo jovem retratista ao diorama, e “ficou tão encantado com as vistas, que exclamou, à saída, contemplando Paris ao clarão da lua: — ‘se me dissessem que tudo isto é pintado, facilmente o acreditaria agora!’”<sup>115</sup>.

Nos adiantamos, porém. Suspendamos o passo e retrocedamos alguns anos; Porto Alegre será, por ora, o nosso ponto de referência: é preciso explicar sob quais condições ele e seus conterrâneos chegaram a Paris, amparados por qual gente e por quais doutrinas, bem como aquilo que pretendiam com essa viagem.

### 1.2.1. A sociedade dos homens velhos e talentosos

“Um dos traços característicos de Porto-alegre [sic]”, escreveu Hélio Lobo, “era a facilidade com que sabia fazer relações, nelas se movendo naturalmente”<sup>116</sup>. Era tal o temperamento do artista, “humano, pleno de simplicidade”, de “modéstia notável”, que prontamente despertava “sólida confiança e amizades sinceras”<sup>117</sup>. Desde 1827, ano em que Porto Alegre subiu à capital do Império para estudar com o mais célebre dos pintores que integraram a Missão Artística Francesa de 1816, Jean-Baptiste Debret (fugindo, aliás, a uma curiosa circunstância que acabaria, não fosse a intervenção de algumas figuras eminentes, por jogá-lo na guerra da Cisplatina<sup>118</sup>), e para viver, como diria mais tarde, “uma vida de poesia, [...] vida de voluptuosidade espiritual”<sup>119</sup>, ele já frequentava a Academia Imperial de Belas Artes, a Sociedade de Beneficência Musical, a “aula de filosofia do Padre Mestre Francisco José

<sup>113</sup> Segundo os apontamentos biográficos de Porto Alegre, as visitas eram feitas, ao contrário, por Garrett: “em 1833, [Porto Alegre] teve a suma felicidade de conhecer o imortal Garrett, que quase todos os dias o vinha visitar, e a quem ele apresentou aos maiores artistas de Paris, ufano de recomendar um poeta daquela ordem”. Cf. PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>114</sup> AMORIM, 1881, p. 589.

<sup>115</sup> AMORIM, 1881, p. 589.

<sup>116</sup> LOBO, 1938, p. 8.

<sup>117</sup> FARIA, 1970, p. 73.

<sup>118</sup> Cf. MACEDO *apud* PINASSI, 1998, p. 37. “Havia uma filha do capitão-mor João Tomás Coelho, que ganhou o primeiro lugar no concurso promovido para apurar a moça mais feia da cidade. Por ter Manoel de Araújo se destacado na brincadeira ou por ser o mais entusiasmado, o capitão-mor não o perdoou, e, quando no fim do ano de 1826 o brigadeiro Salvador José Maciel é nomeado presidente da Província, ele é incluído no rigoroso recrutamento da guerra da Cisplatina”. Porto Alegre foi salvo pela intervenção de João de Castro Canto e Melo (irmão da Marquesa de Santos, amante de Pedro I), pois havia pintado o retrato de sua esposa, a porto-alegrense Inocência Laura Vieira de Azambuja.

<sup>119</sup> PORTO ALEGRE, 1839a, p. 1.

Policarpo”<sup>120</sup>, as “aulas de anatomia do Dr. Cláudio Luís da Costa [a partir de 1828], para aperfeiçoar suas técnicas na pintura”<sup>121</sup>, o Hospital da Santa Casa, onde “dissecou dois anos” e “assistiu algumas vezes às lições dos professores Marques, que ensinava a anatomia, e às do conselheiro Peixoto”<sup>122</sup>, a Escola Militar, “onde procura absorver conhecimentos de engenharia e arquitetura”<sup>123</sup> e, é de se supor, todo outro círculo ou instituição a que seus protetores lhe dessem acesso.

Ele vinha, a princípio, muito bem recomendado pelo senador Antônio Vieira de Soledade e, pouco depois, pelo bispo José Caetano da Silva Coutinho, prelado “de vasto círculo de amizades entre a intelectualidade da Corte”<sup>124</sup>. Porque Porto Alegre lhe havia pintado alguns painéis, o bispo capelão-mor, tomado de estima pelo jovem, convidou-o a se hospedar no Palácio da Conceição, velha sede do bispado fluminense, onde o nosso artista encontrou “o meio adequado para situar-se em esferas mais amplas da sociedade carioca”<sup>125</sup>:

No Palácio da Conceição, [Porto Alegre] teve a fortuna de ter por companheiros e amigos muitos jovens talentosos, entre os quais se notavam os muito respeitáveis e ilustrados bispos do Maranhão e da Diamantina. O jovem artista teve sempre inclinação à sociedade dos homens velhos e talentosos, porque dela sempre lucrava. Entre as pessoas notáveis que o admitiam à sua companhia e privação, contam-se Evaristo Ferreira da Veiga, o doutor Lino Coutinho, o grande orador Sampaio e seu colega Monte Alverne, o senhor Paula Souza, o barão de Inhomirim, Antônio Carlos, Martim Francisco e o imortal José Bonifácio, por quem ele tinha uma espécie de adoração, e outras mais notabilidades.<sup>126</sup>

Vê-se, pois, que não faltavam estímulos, nem relações, nem amparos à ambição de Porto Alegre: todos os círculos lhe sorriam, todas as instituições franqueavam-lhe as portas.

Foi assim, encorajado por figuras tão influentes, frequentando esses ambientes dedicados às artes e às ciências (com enorme sucesso, está-se a ver), que Porto Alegre conheceu, em fins da década de 20, talvez por intermédio do bispo Coutinho, talvez na livraria de Evaristo da Veiga ou em qualquer dos inúmeros círculos que

<sup>120</sup> CORDEIRO *apud* CHAVES, 2018, p. 91.

<sup>121</sup> PINASSI, 1998, p. 40.

<sup>122</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>123</sup> PINASSI, 1998, p. 40.

<sup>124</sup> MACEDO *apud* PINASSI, 1998, p. 38.

<sup>125</sup> MACEDO *apud* PINASSI, 1998, p. 38.

<sup>126</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

frequentava, dois estudantes da Academia Médico-Cirúrgica: Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem. Dentro de alguns poucos anos, ainda em 1836, os dois estariam ao seu lado na redação da *Nitheroy, Revista Brasiliense*, primeira publicação conscientemente ligada ao programa “oficial” do romantismo brasileiro, e que ainda nos daria o *Jornal dos Debates*, a *Revista Nacional e Estrangeira*, a *Minerva Brasiliense*, a *Guanabara* e outros periódicos de menor alcance. A julgar pela descrição biográfica de Xavier Rodrigues Cordeiro, esses dois estudantes de medicina foram companheiros de Porto Alegre por toda a vida: “[Magalhães] e o Conselheiro Francisco de Sales Torres Homem foram com Porto Alegre tão unidos pela alma que, ferir um, era ferir os três enquanto viveram”<sup>127</sup>. Entre eles se formou logo uma roda literária, ao que parece, de gosto bastante setecentista e palaciano — é essa, ao menos, a impressão que fica em quem folheia as *Poesias* reunidas e publicadas por Gonçalves de Magalhães em 1832. São muitos os versos de ocasião, muitas as homenagens: Debret, alguns frades, alguns professores, os senhores deputados da assembleia constituinte... Todos personagens mais ou menos notórios da corte fluminense, personagens dos quais os nossos jovens artistas poderiam esperar algum benefício direto ou indireto. Já em 1829, Osmino e Elmano (pseudônimos pastoris de Magalhães e Porto Alegre, respectivamente) trocavam lamentos pela suposta morte do “Príncipe da Igreja” e protetor de Araújo Porto Alegre, o bispo José Caetano:

A Morte a minha vida antes cortasse,  
Mas do meu Protetor, do Pai clemente,  
Os dias preciosos conservasse.

Agora o que há de ser do indigente  
Por quem ele se opunha ao Fado adusto,  
Dando o qu'este negara em cópia ingente?<sup>128</sup>

“Indigente” é exagero da expressão, vá lá, mas o termo reflete uma constatação implícita que nada tem de exagerada: Porto Alegre, bem como Magalhães e Sales Torres Homem, dependiam do patronato (tanto social quanto financeiro) de pessoas bem relacionadas ou favorecidas pela fortuna. De que outro modo levariam suas ambições a cabo? Nenhum dos três teve “origem social em famílias abastadas, tradicionais, oriundas da aristocracia agrária”; eram “frutos de uma urbanidade que,

<sup>127</sup> CORDEIRO *apud* CHAVES, 2018, p. 95.

<sup>128</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 174.

pouco a pouco, deixava de ser incipiente”<sup>129</sup>. Fizeram, pois, aquilo que estava ao seu alcance: beneficiaram-se da “relativa abertura dos instrumentos de educação escolar”<sup>130</sup>, das relações sociais e intelectuais que esse ambiente culto propiciava e, amparados pelo prestígio dos homens com que souberam travar contato, conquistaram alguma reputação para si.

A constância com que Araújo Porto Alegre se dedicava às suas atividades não demorou a render algumas benesses que, ele logo percebeu, seriam fundamentais. Em 1830, contando pouco mais de vinte e três anos, Porto Alegre conquistou três prêmios na segunda exposição pública da Academia Imperial de Belas Artes — da qual nosso Gonçalves de Magalhães, de acordo com Ernesto da Cunha de Araújo Viana, ingresso como aluno-amador na mesma Academia por admiração ao trabalho de Debret (de que nos dá prova uma sua *Ode à despedida de Mr. João Baptista Debret*<sup>131</sup>) e, provavelmente, por influência de Porto Alegre, também teria participado<sup>132</sup> — e foi incumbido pelo próprio Pedro I de pintar o retrato da imperatriz Amélia, de seus filhos, o seu próprio, e levá-los todos a Munique, de onde partiria depois, segundo as presumidas palavras do Imperador, “para a Itália ou para onde melhor te convier estudar e pelo tempo que quiseres”<sup>133</sup>. Era essa, com efeito, a vontade do jovem pintor: acompanhar o mestre Debret em seu regresso à França. Evaristo da Veiga, que passara pela exposição da Academia, escreveu uma coluna na *Aurora* destacando não apenas o talento de Araújo Porto Alegre, como a sua intenção de seguir para a Europa e dar continuidade aos estudos:

Na exposição última dos objetos da Academia das Belas Artes, tiveram todos os curiosos ocasião de admirar os talentos de um compatriota nosso, o senhor Manuel de Araújo Porto Alegre, natural da província do Rio Grande de São Pedro. Este moço, que principiou a aprender o desenho em janeiro de 1827, debaixo da direção do hábil professor *monsieur* Debret, se acha hoje pintando muito bem, segundo o juízo dos entendedores, e mostra a maior aptidão para o retrato. Nós vimos alguns traçados por ele, todos de uma pasmosa semelhança, e não

<sup>129</sup> PINASSI, 1998, p. 40.

<sup>130</sup> PINASSI, 1998, p. 40.

<sup>131</sup> Cf. MAGALHÃES, 1832, p. 107.

<sup>132</sup> Cf. VIANA, 1916, p. 559. As pretensões artísticas de Gonçalves de Magalhães são muito pouco conhecidas e ainda menos estudadas. Não obstante, Luís Filipe Vieira Souto, em um artigo dedicado ao estudo de Cândido Borges Monteiro, chama o futuro visconde do Araguaia de “desiludido discípulo de Debret”. Cf. SOUTO, 1944, p. 149. Ademais, a julgar por um expediente publicado a 20 de junho de 1838 no *Correio Oficial*, Magalhães teria chegado a ocupar a cadeira de desenho do Colégio Pedro II, da qual foi desonerado (a pedido) no dia 8 de maio para que Araújo Porto Alegre a assumisse interinamente. Cf. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1838, p. 541.

<sup>133</sup> CORDEIRO *apud* CHAVES, 2018, p. 92.

nos podemos cansar de admirar o entusiasmo da arte que o domina, sem o qual não se podem tocar os primeiros degraus de qualquer profissão ou ciência. Ouvimos dizer que o senhor Araújo Porto Alegre passa à Europa a prosseguir os seus estudos e ver os grandes modelos e maravilhas da arte que se encontram na França e especialmente na Itália. Se nos é permitido dar o nosso voto, ou antes exprimir com singeleza o que pensamos, este moço pintor dará um dia honra à sua pátria, e aí fará aparecer o amor das belas artes, e que por ora aparece coberto com a nuvem da indiferença.<sup>134</sup>

No dia 7 de abril, contudo, o imperador Pedro I abdicou, e os projetos de Porto Alegre se veriam completamente baldados, não fosse, mais uma vez, a intervenção de seus ilustres protetores:

O Senador Soledade, condoído da sua sorte [de Porto Alegre], manda-lhe ordem para receber em França 20\$000 réis fortes por mês, como dádiva e como demonstração da sua amizade paternal; Evaristo Ferreira da Veiga arranja-lhe 400\$000 réis por uma subscrição; o Almirante Grivel, a pedido de José Bonifácio de Andrade, dá-lhe passagem gratuita a bordo do navio de guerra *Durance*. Foi com estes pequenos recursos que ele parte para a Europa e, em 4 de outubro de 1831, entrou em Paris.<sup>135</sup>

Está-se a ver que, de fato, o jovem artista “sempre lucrava” (as palavras são suas) cultivando os laços que soube estreitar desde cedo com essa “sociedade dos homens velhos e talentosos”<sup>136</sup>.

### 1.2.2. Evaristo da Veiga e Monte Alverne, ideólogos da moderação

Antes de acompanharmos Porto Alegre em sua peregrinação pelo velho continente, é preciso dar conta daqueles outros dois que por aqui ficaram dissecando cadáveres e estudando anatomia: Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem. Cursar a Academia Médico-Cirúrgica (a partir de 1832, Faculdade de Medicina) era, então, um dos únicos caminhos para os jovens da nova classe média urbana destinados a exercer uma profissão liberal, o que acabou por transformá-la numa espécie de centro intelectual heterogêneo, onde, entre uma aula e outra, discutia-se política ou lia-se versos. É provável que o “número surpreendentemente alto de médicos”<sup>137</sup> que, segundo Laurence Hallewell, frequentavam a livraria de Paula Brito nas décadas de 1840 e 1850, fosse também formado por rapazes que, como

<sup>134</sup> RIO DE JANEIRO, 1830, p. 1200.

<sup>135</sup> CORDEIRO *apud* CHAVES, 2018, p. 92-93.

<sup>136</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>137</sup> HALLEWELL, 2012, p. 167.

Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem (para não citar Antônio Félix Martins, que preferiu dedicar-se à carreira médica), se sujeitavam às aulas oferecidas pela Faculdade de Medicina (ou, no caso dos advogados, pelas escolas superiores de São Paulo e Olinda) meramente por obediência à família, ou então por lhes faltarem os recursos financeiros para transcender as limitações educacionais do país e custear os estudos na Europa, conforme alega o próprio Magalhães:

...a inteligência não se pode desenvolver nem encontrar outro caminho [no Brasil] senão o da medicina e o da magistratura, ou então veem-se os moços forçados a ir bater à porta dos ministros reclamar um emprego, que à força de empenho se lhes concede. E queixam-se ainda de que não se cultivam as ciências, as letras e as artes! E como se elas hão de cultivar, se a mesma ordem de cousas continua, se nenhuma providência se tem dado a este respeito?<sup>138</sup>

É certo que o ambiente acadêmico e o status de estudante não eram, por outro lado, inconveniente algum. Pelo contrário; serviam à concretização de projetos que nada tinham a ver com a medicina, pois facilitavam o trânsito pelas instituições letradas e contribuía para estreitar relações que, nos casos de Magalhães e Torres Homem, se mostrariam muito úteis, quando não imprescindíveis.

As ambições de Magalhães, se podemos confiar em seu próprio testemunho, estavam todas voltadas para a vida claustal, mas tropeçavam nas objeções do pai, que dele devia esperar uma educação mais rentável: “em contrário manifestou-se o destino pela oposição de meu pai, a quem não desejava desobedecer e desagradar”<sup>139</sup>. Não durou, porém, a vontade de se ordenar. Um acontecimento em 13 de setembro de 1830 parece ter-lhe a um só tempo desviado do caminho claustal e ajustado os rumos da carreira poético-filosófica que arrastaria por toda a vida. Foi nesse dia que, pela primeira vez, Magalhães trocou palavras com o seu futuro mestre de filosofia, o frei Francisco de Monte Alverne, ao pé do túmulo de outro célebre orador franciscano, frei Francisco de Sampaio. Nessa ocasião, o jovem poeta recitou uma “elegia insignificante”<sup>140</sup> em *terza rima*, como mandavam a cartilha quinhentista e os hábitos encomiásticos dessa poesia de mecenato:

Que escuto... já morreu... já não existe...  
Sampaio... o Orador... morreu Sampaio!

<sup>138</sup> MAGALHÃES, 1837d, p. 34-35.

<sup>139</sup> MAGALHÃES, 1882, p. 398.

<sup>140</sup> MACHADO, 1936, p. 25.

E quem a tão cruel golpe resiste?

Cair vejo a meus pés medonho raio...  
Trovões horrendos soltam-se nos ares...  
Já não posso suste-me... ah! eu desmaio...<sup>141</sup>

Reza a lenda que Magalhães proferiu esses versos chorosos com tal consternação que o frade, comovido às lágrimas, se aproximou do rapazinho e lhe disse:

Menino, em outro tempo eu vos convidaria a vir nesta comunidade tomar o lugar que fica vago; hoje, porém, melhor destino espera o talento. Mundo por mundo, melhor é o grande para quem tão moço sabe chorar e fazer chorar por um frade.<sup>142</sup>

Segundo Alcântara Machado, “o frade percebeu desde logo a verdade: era a sede de glória, e não o espírito de renúncia, que abrasava o coração do moço”<sup>143</sup>. É bem provável que tivesse razão e, mais do que isso, se reconhecesse naquele jovem declamador, ele que passava por “muito orgulhoso”<sup>144</sup> e, mesmo franciscano, não engolia o amor-próprio: “o país tem altamente declarado que eu fui uma destas glórias de que ele ainda hoje se ufana”<sup>145</sup>; “eu era como o cego Ossian sentado sobre as cinzas do rei de Morven”<sup>146</sup>; etc. Desde então, os inseparáveis Magalhães e Araújo Porto Alegre (mais Félix Martins), que há muito tempo já deviam ouvi-lo pregar no púlpito<sup>147</sup>, começaram a visitar frei Monte Alverne no seminário de São José — onde o frade, convidado pelo bispo José Caetano da Silva Coutinho (em cujo palácio vivia, lembremos, Porto Alegre), já lecionava retórica desde 1829 e, na falta dos titulares, filosofia e teologia dogmática, cujas cadeiras logo assumiria<sup>148</sup> —, ao que parece, como admiradores e aprendizes, pois Porto Alegre, que partiria em outubro de 1831 para a Europa, já enviava cartas ao “padre mestre”<sup>149</sup> desde a primeira metade de 1832, assinava como seu “discípulo respeitoso”<sup>150</sup> e, segundo o testemunho de

<sup>141</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 143-144.

<sup>142</sup> MAGALHÃES, 1882, p. 398.

<sup>143</sup> MACHADO, 1936, p. 25.

<sup>144</sup> MAGALHÃES, 1882, p. 400.

<sup>145</sup> MONTE ALVERNE, 1867, p. VII.

<sup>146</sup> MONTE ALVERNE, 1867, p. XI-XII.

<sup>147</sup> Magalhães, conterrâneo de Monte Alverne, informa que o conhecia como orador desde os mais tenros anos e, enfeitiçado pela eloquência do frade, buscava sempre assistir às suas pregações. Cf. MAGALHÃES, 1882, p. 398.

<sup>148</sup> Cf. PINHEIRO, 1870, p. 145.

<sup>149</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 13.

<sup>150</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 24.

Magalhães, pintara-lhe um retrato “parecidíssimo” em 1830<sup>151</sup>. Não faltava tino ao cônego Fernandes Pinheiro, pois, quando escreveu na revista do Instituto Histórico e Geográfico que

os senhores doutores Magalhães, Félix Martins, Porto Alegre e tantos outros prestimosos condutores da nova geração pertenciam ao número desses mancebos que receberam do filho de São Francisco suas ideias espiritualistas que hoje vivificam seus luminosos escritos.<sup>152</sup>

Passados dois anos do fatídico encontro ao pé da cova de frei Sampaio, Gonçalves de Magalhães se inscreveu, muito embora familiarizado com a doutrina do velho frade, como aluno ouvinte no curso de filosofia que Monte Alverne passara a ministrar no seminário de São José: “aí iniciaria seus estudos de filosofia eclética que, segundo consta, o frei teria sido, sem muito brilhantismo, o precursor no Brasil”<sup>153</sup>. Não consta que Monte Alverne fosse algo mais do que um vulgarizador medíocre em matéria filosófica, embora ostentasse, como orador sacro, fama inigualável. Mesmo seu prestimoso Magalhães viria a confessar, muitas décadas depois, que o frade “professava um ecletismo que nada tinha de original”<sup>154</sup> — o que não basta, a meu ver, para concluir que o nosso poeta fosse apenas mais um dos “muitos ouvintes encantados pela sonoridade do verbo do frade-mestre”<sup>155</sup>, como quer João Cruz Costa, e não um de seus efetivos discípulos. Afinal, muito embora Magalhães já estivesse um tanto familiarizado com os problemas filosóficos de Demócrito, Pitágoras, Zenão, Platão, Aristóteles, Leibniz, Descartes, Locke, Malebranche e Kant (é o que prova uma longa *Ode à filosofia* datada de 1829, na qual faz desfilar os nomes de todos esses pensadores) na altura em que conhecera Monte Alverne, foi assistindo às suas palestras que, provavelmente, ouvira falar pela primeira vez de Victor Cousin.

Podemos, assim, sem grande chance de nos equivocarmos, admitir que o curso ministrado pelo frei Monte Alverne, modesto que fosse, desempenhou um papel definitivo na orientação, digamos, “vocacional” de Magalhães, encaminhando-o para a doutrina filosófica que marcaria todos os aspectos da sua vida intelectual: o ecletismo. Forte evidência desse direcionamento doutrinal é um pequeno discurso

---

<sup>151</sup> Cf. MAGALHÃES, 1882, p. 395.

<sup>152</sup> PINHEIRO, 1870, p. 154.

<sup>153</sup> PINASSI, 1998, p. 32.

<sup>154</sup> MAGALHÃES, 1882, p. 402.

<sup>155</sup> COSTA, 1956, p. 86.

anexado ao *Compêndio de filosofia* do frade como nota de rodapé, supostamente proferido, segundo o editor Francisco Luiz Pinto, ainda em 1833, e no qual se encontram as mais rasgadas louvaminhas ao método de Victor Cousin:

...meu sistema é o sensualismo, mas depois do aparecimento do idealismo, o sensualismo não se pôde manter seguro nos seus domínios exclusivos. Todavia, ambos estes sistemas ofereciam erros que seus sectários se lançavam em rosto mutuamente. Um destes gênios nascidos para revelar os prodígios da razão humana se levantou como um Deus no meio do caos em que se cruzavam e combatiam todos os elementos filosóficos [e,] empregando a extensão de sua vasta e sublime compreensão, reconstruiu a filosofia, apresentando as verdades de que o espírito humano esteve sempre de posse. Os sistemas exclusivos foram proscritos por *monsieur* Victor Cousin. O sensualismo e o idealismo [...] deram-se as mãos. [...] O sistema sublime de *monsieur* Cousin apenas é conhecido no Brasil e, por desgraça, seus trabalhos filosóficos ainda não estão completos, e nem impressos ou conhecidas aqui suas obras posteriores. Eu forcejarei, entretanto, por aproveitar o que ele tem feito, e restaurar com ele o sistema filosófico.<sup>156</sup>

Quanto às ambições de Sales Torres Homem, estas não estavam voltadas para o claustro, nem para as musas (não há indícios de que acompanhasse Magalhães e Porto Alegre nas visitas ao frei Monte Alverne, nem que se inscrevesse na Academia de Belas Artes), mas para as lutas da vida política, às quais melhor conviria uma formação em direito na província, mas pela qual, provavelmente, ele não podia pagar: “era desejo de Sales Torres Homem frequentar um curso de Direito, desejo esse que só se realizaria em Paris, onde conquista o diploma de bacharel [pela Sorbonne, ainda na década de 30]”<sup>157</sup>. Nem Magalhães, nem Torres Homem pretendiam exercer a profissão médica e, de fato, nenhum deles a exerceu. Aquele, levou-o Monte Alverne; quanto a este, foi definitivamente desviado da medicina e tragado pela carreira política em 1831, época agitada na qual, segundo o testemunho posterior de Araújo Porto Alegre, um “freneticismo de uma liberdade fantástica”<sup>158</sup> começava a ganhar espaço na vida política do Império. Foi o livreiro Evaristo Ferreira da Veiga quem, inscrevendo

<sup>156</sup> MONTE ALVERNE, 1859, p. 104-105.

<sup>157</sup> PINASSI, 1998, p. 34-35. Parece que, na verdade, Torres Homem já se julgava apto a ocupar uma cadeira de professor de direito. A Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional conseguiu, em 1832, por intermédio de Evaristo da Veiga, arranjar-lhe uma sala próxima ao centro do Rio de Janeiro para que ministrasse um curso de direito público constitucional que contaria com 72 lições, conforme registrou *O Homem e a América* em mais de uma ocasião. Cf. A REGERÊNCIA, 1832, p. 113; HOMEM, 1832, p. 118.

<sup>158</sup> PORTO ALEGRE, 1849, p. 21.

Torres Homem “sem que previamente o consultassem”<sup>159</sup> na “então influente Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, associação partidária dos *moderados*”<sup>160</sup> (e da qual foi Evaristo um dos fundadores), obteve que o jovem aspirante a bacharel integrasse o conselho da associação e a redação de seu órgão oficial, *O Homem e a América*:

A Sociedade Defensora acaba de nos honrar sobremaneira nomeando o senhor Francisco de Sales Torres Homem para nos substituir na redação do jornal da Sociedade. Quando outras provas nós não tivéssemos já da benignidade com que nos honra a Sociedade, esta nos era exuberante: os talentos mais superiores do senhor Sales, bem longe de nos humilhar, pelo realce que imprimirão ao jornal que começamos, nos vangloriam bastante pela certeza de que as matérias por nós propostas vão receber um mais brilhante desenvolvimento.<sup>161</sup>

A Sociedade Defensora, essa organização que foi um “Estado no Estado”, que “verdadeiramente governou o Brasil pelo espaço de quatro anos” e estendeu sua influência “por todos os ângulos do império”<sup>162</sup>, fruto do mesmo “espírito nacionalista” que o Instituto Histórico e Geográfico iria representar mais tarde<sup>163</sup>, reunia em torno de si tudo o que havia de “ximango” contra os extremos “jurujubas” e “caramurus” da corte fluminense. Ao mesmo tempo levantada contra o anarquismo da exagerada democracia e o libelo do despotismo absolutista — “a maioria predominante da Sociedade Defensora, por detestar a anarquia, não tem menos horror ao despotismo”<sup>164</sup> —, entre os quais concebia um irremissível vínculo de alternância<sup>165</sup>, a Sociedade Defensora via no justo meio monárquico-constitucional o único caminho para precaver a nação contra guerras intestinas e desmembramentos territoriais:

O sábio Platão respondeu aos sicilianos que o haviam consultado sobre as leis: — Não pode um Estado ser feliz nem debaixo do julgo da tirania, nem no abandono de uma excessiva liberdade; o partido mais sábio é obedecer a reis que sejam sujeitos a leis. A excessiva liberdade, assim como a escravidão, são igualmente perigosas e produzem quase sempre os mesmos efeitos.<sup>166</sup>

<sup>159</sup> BLAKE, 1895, p. 115.

<sup>160</sup> VIANNA, 1960, p. 254.

<sup>161</sup> REIS, 1831, p. 40.

<sup>162</sup> LIMA, 1843, p. 88.

<sup>163</sup> MARTINS, 1978, p. 134.

<sup>164</sup> A MALAGUETA, 1832, p. 59 [página duplicada].

<sup>165</sup> Veja-se, por exemplo, a passagem traduzida de Dauray de Brie que acompanha o número 16 do jornal, na qual conclui-se que “o despotismo conduz à anarquia e esta ao despotismo”. Cf. DAURAY DE BRIE, 1832, p. 67-68.

<sup>166</sup> ARTIGO TRADUZIDO, 1832, p. 146.

Estava essa leitura do espectro político tão enraizada na visão de mundo compartilhada pelo grupo que, cinco anos mais tarde, Sales Torres Homem mandaria publicar ainda o mesmo argumento em sua nova folha periódica, o *Jornal dos Debates*:

Liberdade excessiva produz a licença; muito restrita, dá caminho ao despotismo; em ambos os casos, se não goza da felicidade social. O problema pois a resolver-se em matéria de liberdade consiste em marcar a quantidade que seja extrema dos furores da demagogia e da tirania dos que governam, isto é, reunir o maior grau de liberdade ao maior da segurança. [...] Com uma monarquia constitucional bem organizada, consegue-se essa liberdade que não alcançaram os povos antigos. Só por meio dela se pode unir a liberdade com a segurança e tranquilo gozo dos direitos individuais. Assim também é ela a única forma de governo apetejada por todos os bons espíritos.<sup>167</sup>

Daí haver a redação da Defensora adotado, já em 1832, os versos da quarta epístola de Pope sobre a felicidade como epígrafe d'*O Homem e a América*, “Obvious her goods, in no extreme they dwell, / There needs but thinking right, and meaning well...”, que traduzem por “Nos extremos, porém, seus bens [da felicidade] não moram, / Bastam mente e moral para ganhá-los” — versos bastante alinhados, aliás, à divisa adotada pelo *Correio Oficial* do Império desde pelo menos 1833: “in medio posita virtus”, quer dizer, “a virtude está no meio”.

Aos ataques dos restauradores caramurus de que a Sociedade Defensora pregava, na verdade, um republicanismo velado, *O Homem e a América* respondia que o sistema defendido pelos seus integrantes tinha todas as qualidades da república, mas nenhum dos seus defeitos:

Os moderados estão na firme persuasão de que o sistema monárquico constitucional representativo não é mais do que uma república aperfeiçoada; nem é crível que deseje o sistema puramente republicano quem já o possui sem os inconvenientes e perigos que lhe são próprios, como a história prova com milhares de exemplos. Benjamin Constant disse, com toda a razão, que, em nossos tempos modernos, a república ou a monarquia constitucional são idênticas em relação à liberdade.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> A. T., 1837, p. 189.

<sup>168</sup> OS INIMIGOS DE NOSSA REGENERAÇÃO, 1832, p. 181.

Além de Evaristo da Veiga e Sales Torres Homem, também fizeram parte dessa agremiação essencialmente temperada o frei Francisco de Monte Alverne (nomeado, aliás, e a despeito do conhecido argumento de que o frade “nunca se envolveu nas questões políticas que agitaram os homens do seu tempo”<sup>169</sup>, o vice-presidente da Sociedade<sup>170</sup>), o bispo capelão-mor José Caetano da Silva Coutinho<sup>171</sup> (protetor e anfitrião de Araújo Porto Alegre), Cândido Borges Monteiro (colega de Torres Homem e Magalhães, a quem este escreveria, em 1833, uma importante carta rompendo com os temas da mitologia clássica), Antônio Félix Martins (ou, na arcádia, “Notânio”), Januário da Cunha Barbosa (futuro fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e editor, durante algum tempo, do *Correio Oficial* do Rio de Janeiro), Odorico Mendes (deputado; célebre pela tradução da *Eneida* de Virgílio e pela ligação quase paternal com Gonçalves Dias), Gonçalves de Magalhães (suplente no conselho)<sup>172</sup> — em suma, todas as figuras mais ou menos importantes que, durante o período regencial, se identificavam com as propostas do partido moderado ou, quando menos, com as propostas de Evaristo da Veiga, uma vez que (é o que conta Osvaldo Orico) ele não se filiou “a qualquer dos partidos dominantes ou em voga”<sup>173</sup>, embora tenha sim apoiado as pautas liberal-moderadas de maneira inequívoca e defendido o sistema monarquista constitucional representativo.

Está-se a ver que Evaristo da Veiga, a quem venho citando algumas vezes neste capítulo, ora como leitor da *Revista da Sociedade Philomathica*, ora como propagandista de Porto Alegre, ora como conselheiro de Torres Homem, ora como organizador da Sociedade Defensora, foi uma poderosa força atrativa para o segmento liberal-moderado fluminense, entusiasta dos jovens talentos brasileiros e, até certo ponto, uma espécie de mecenas. Evaristo compunha, na expressão de Maria Orlanda Pinassi, o “perfil ideal ao espírito inglês”: apoiava a conciliação de diferentes partidos e promovia uma “renovação sem extremismos”<sup>174</sup>, avessa à guerra civil e à fragmentação do território nacional. É também o que escreve Otávio Tarquínio de Sousa, para quem Evaristo da Veiga foi um homem “fundamentalmente moderado”, um “indivíduo fadado à posição de equilíbrio entre a conservação e o progresso, entre

<sup>169</sup> MAGALHÃES, 1882, p. 404.

<sup>170</sup> Cf. MONTE ALVERNE, 1833, p. 3594.

<sup>171</sup> Cf. SOCIEDADE DEFENSORA, 1832, p. 2490.

<sup>172</sup> Cf. RIO DE JANEIRO, 1832, p. 2970.

<sup>173</sup> ORICO, 1932, p. 37.

<sup>174</sup> PINASSI, 1998, p. 64.

a tradição e a novidade”, e cuja natureza “aborrecia os extremos”<sup>175</sup> — foi, em suma, “o moderado por excelência”<sup>176</sup>. Do ponto de vista propriamente cultural, como bem notou Antonio Candido, Evaristo foi

um dos primeiros a proclamar a importância da juventude e as suas responsabilidades na construção da pátria, inclusive da literatura renovada. Saudou com entusiasmo os rapazes que realizariam a *Niterói* pouco antes da sua morte, custeando pelo menos em parte os estudos de dois deles na Europa: Porto Alegre e Torres Homem. Em 1832 deu o apoio do seu jornal à *Poesias* de Magalhães, e em meio às preocupações dominantes da política encontrava oportunidade para comentar na *Aurora* uma peça ou um poema, de autor jovem, augurando grandes feitos literários.<sup>177</sup>

Parece acertado que Evaristo custeou ao menos parte da viagem empreendida por Araújo Porto Alegre. Embora eu não tenha encontrado nenhuma menção a esse auxílio nas fontes periódicas de 1831, a alegada autobiografia do pintor<sup>178</sup>, publicada pelo *Jornal do Commercio* em 1922, garante que Porto Alegre recebera os 400\$000 réis “da mão do senhor João Pedro da Veiga, irmão do deputado Evaristo”<sup>179</sup>. Não encontrei também o suposto amparo dado pela *Aurora* à publicação das *Poesias* de Magalhães nas edições de 1832 e 1833<sup>180</sup>, mas o *Império do Brasil*, diário do governo regencial, corrobora a hipótese de que Evaristo da Veiga dedicou-lhe algumas palavras encorajadoras:

A *Aurora*, em um dos seus próximos números, expôs com franqueza o apreço que devemos fazer destas produções literárias de um jovem fluminense que assim concorre a sacudir a madorna de tantos gênios hoje adormecidos no campo da política. A literatura tem no Brasil caído em funesto desuso, e a conversação com as musas, que tanto distinguira alguns dos nossos patrícios, foi interrompida pelos gritos de uma polêmica, da qual se não pode tirar nem vantagem, nem mesmo recreio. Mas o senhor Magalhães, pulsando a lira por tantos abandonada, convida com seu exemplo a mocidade brasileira a seguir

<sup>175</sup> TARQUÍNIO DE SOUSA, 2015, p. 19.

<sup>176</sup> TARQUÍNIO DE SOUSA, 2015, p. 41.

<sup>177</sup> CANDIDO, 2000a, p. 248.

<sup>178</sup> Segundo Veiga Miranda, em carta lida por Félix Pacheco numa conferência da Academia Brasileira de Letras, esses apontamentos são “autorizados, quiçá mesmo ‘autobiográficos’, havendo sido encontrados entre os papéis íntimos do poeta”. Não garante, por outro lado, que sejam da lavra do próprio artista: “que semelhantes notas hajam saído do próprio punho de Porto Alegre, não o afirma a *Revista da Academia [Brasileira de Letras]*. É possível que não. Resenha da vida do autor de *Colombo* [...], talvez seja devido à pena de algum de seus amigos para qualquer publicação em sua homenagem. Tal amigo lho teria confiado para revisão ou retoques, não havendo, depois, por qualquer motivo, buscado recuperar os originais”. Cf. MIRANDA *apud* PACHECO, 1932, p. 94.

<sup>179</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>180</sup> Não tive acesso apenas ao número 714 da *Aurora Fluminense*, indisponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Pode bem ser que os encômios de Evaristo estejam aí.

uma estrada de flores, sem os tropeços dessa que hoje seguem quase todos os nossos escritores. [...] Remetemos os nossos leitores à meditação das poesias do senhor Magalhães e à breve exposição que delas faz a *Aurora*.<sup>181</sup>

Quanto ao financiamento de Torres Homem, ainda que parcial, é bastante contestável. Segundo Hélio Vianna, “não tem faltado exageros” a respeito dessa proteção, “como os que atribuem ao diretor da *Aurora* o custeio da viagem e a manutenção em Paris do médico patricio”, pois basta “a inclusão de seu nome [de Torres Homem] nos *Relatórios* de nossos ministros dos Negócios Estrangeiros da época para que se veja que o favor foi feito, como quase sempre acontece, à custa do Estado”<sup>182</sup>. Com efeito, os anais do parlamento brasileiro mencionam Sales Torres Homem entre os membros do corpo diplomático e consular enviados à França pelo ministério dos Negócios Estrangeiros em 1833<sup>183</sup>. Isso não significa, por outro lado, que o favor concedido pelo Estado não trouxesse a marca dos dedos de Evaristo. É certo que ele não só pode, como deve ter empregado toda a sua influência para que Torres Homem ocupasse esse cargo tão apropriado às suas ambições políticas e intelectuais. Em artigo publicado no dia 21 de julho de 1837, o *Correio Oficial* destaca justamente que “o senhor Sales foi conservado, e à custa da nação, donde saíam os 600\$ réis anuais em ouro, para se empregar *em utilidade do nosso país*”, e que “os seus protetores obraram bem quando, para lhe facilitar meios de estudos, concorreram para a sua viagem e estada em Paris”<sup>184</sup>. Assim, se Sales Torres Homem foi indicado por colegas influentes (entre os quais, é provável, Evaristo da Veiga), suas despesas não foram pagas por eles, mas pelo governo regencial.

O leitor pode imaginar a influência que os *habitués* do “clube da rua dos Pescadores”, do velho bispado do Rio de Janeiro e de outros centros do pensamento liberal-moderado e eclético devem ter exercido sobre esses três ambiciosos estudantes. Foi circulando entre essa gente importante, afeita à conciliação de extremos, entre os Monte Alvernes e Evaristos da Veiga que Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem “foram, aos poucos, definindo a tendência que irá, por muito tempo, balizar o conteúdo do seu pensamento”<sup>185</sup>. Aí, à roda da Sociedade Defensora, se

---

<sup>181</sup> NOVA PUBLICAÇÃO, 1833, p. 22.

<sup>182</sup> VIANNA, 1960, p. 255.

<sup>183</sup> SESSÃO EM 10 DE MAIO, 1887, p. 122.

<sup>184</sup> RIO DE JANEIRO, 1837, p. 71.

<sup>185</sup> PINASSI, 1998, p. 81.

educaram. Não me parece, assim, que esteja incorrendo em nenhum exagero reiterando a opinião de Orlanda Pinassi, segundo a qual os três “carregaram para a Europa uma espécie de compromisso político com os liberais moderados”<sup>186</sup>, e mais:

A julgar pelas ligações políticas e intelectuais que mantiveram no Rio antes de partirem para a França, é bastante provável que a viagem, incentivada e parcialmente financiada por Evaristo, ao menos nos casos de Porto Alegre e Torres Homem, tenha se realizado com o objetivo de aprimorarem aquele perfil humanístico que se encontrava nas pretensões do moderador Evaristo da Veiga. E isso se realizou por meio das lições tomadas com alguns dos pensadores mais importantes da Europa, entre os quais citam-se Chateaubriand e Lamartine do Instituto Histórico de Paris, dirigido por Eugène de Monglave e do qual foram sócio fundadores, além de Victor Cousin, Madame de Staël, Almeida Garrett, em exílio político em Paris, o próprio Debret e o professor de pintura barão Antoine-Jean Gros, da Escola de Belas Artes. É provável também que durante a viagem tivessem o intuito de acompanhar de perto a destituição de Carlos X e a subida ao poder de Luís Felipe, fato entusiasticamente comemorado pelos moderados brasileiros, em razão da vitória da monarquia constitucional em detrimento da Restauração.<sup>187</sup>

Ou seja, é mais do que provável que o traslado atlântico desses jovens exponentes da Defensora tenha se realizado com objetivos ideológicos bem demarcados, com a condição explícita de que servissem aos interesses diplomáticos e intelectuais do partido moderado na Europa — condição, aliás, que não devia lhes parecer nenhum estorvo, pois convergia inteiramente com as suas aspirações. Ei-los, logo que chegados em Paris, tratando com Monglave, Ferdinand Denis, Silvestre Pinheiro! Ei-los a oferecer palestras sobre literatura, sobre artes plásticas aos intelectuais do Institut Historique de France!...

### **1.2.3. As Poesias (1832) de Magalhães, uma epítome**

É inacreditável que, a despeito dessas ideias tão atualizadas, tão alinhadas com o que pensadores contemporâneos publicavam em Paris (penso, aqui, sobretudo, na semi-oficialização das doutrinas de Victor Cousin), os intelectuais do Rio de Janeiro ainda respirassem uma atmosfera quase alheia às discussões literárias travadas na Europa. Inacreditável também porque a *Revista da Sociedade Philomathica* já empregava o termo “romantismo” desde o seu primeiro número; porque Evaristo da Veiga, referindo-se à mesma sociedade em 1833, já mencionava

---

<sup>186</sup> PINASSI, 1998, p. 103.

<sup>187</sup> PINASSI, 1998, p. 81-82.

os nomes de Byron, Cooper, Chateaubriand, Walter Scott, e porque em 1835 já descrevia a existência de “exageradores do gênero romântico” (!) que entendem ser “o absurdo o que vai ferir logo as vistas do maior número”<sup>188</sup>; porque os poemas *Camões* e *Dona Branca*, de Almeida Garrett, já circulavam pelo território brasileiro e chegavam até a Academia de Direito de São Paulo; etc., etc. Ainda assim, quando, em 1834, Gonçalves de Magalhães envia notícias da vida parisiense a Francisco de Monte Alverne, refere-se aos poetas românticos cuidadosamente, como quem dá a conhecer o termo pela primeira vez: “os principais trágicos são Delavigne<sup>189</sup>, Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais dessas peças”<sup>190</sup>.

Por estranho, pois, que pareça esse desconhecimento terminológico, é preciso nos situarmos em um mundo pouquíssimo (mas alguma coisa!) familiarizado com a palavra “romantismo” se pretendemos compreender a dimensão literária do grupo eclético-liberal-monarquista que se assentou em torno da Sociedade Defensora, e do qual manaria como singela epítome, ainda em 1832, as primeiras *Poesias* de Magalhães (razão por que merecem ser aqui examinadas). Vejamo-las: formalmente, são odes de toda sorte (pindáricas, sáficas, anacreônticas), sonetos, epístolas, epigramas e mais tudo quanto pertence ao classicismo didático dos alfarrábios setecentistas. Magalhães, bom aluno de poética, bom leitor dos árcades de língua portuguesa, fez o que se esperava e o que lhe cabia, muito embora declarasse, vale notar, e de maneira um tanto inconclusiva (para não dizer obscura), que as suas poesias não tinham o “cunho de clássicas”<sup>191</sup> — referia-se à escola? Apostatava? Confessava-se já algo romântico? Difícil dizer; são questões em aberto.

Quanto aos temas, a coisa vai um pouco além: “várias dessas composições denotam já uma maneira de ver mais independente” e “outras fazem ver essa profunda absorção filosófica que, ainda reforçada mais tarde, devia formar um dos traços dominantes das poesias de Magalhães”<sup>192</sup>. Brasileiro ufanista, buscou encrustar seus

<sup>188</sup> RIO DE JANEIRO, 1835, p. 5925.

<sup>189</sup> Na transcrição original de Roberto Lopes, que lidou com documentos em péssimo estado, “De Laragotine”. Tomei a liberdade de corrigi-la segundo a indicação de João Roberto Faria no artigo *Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil*. Cf. FARIA, 2003, p. 107.

<sup>190</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 17.

<sup>191</sup> MAGALHÃES, 1832, p. IV.

<sup>192</sup> WOLF, 1863, p. 142. No original: “plusieurs d’entre ces morceaux dénotent cependant déjà une manière de voir plus indépendante [...]. D’autres font voir cette profonde absorption philosophique, qui, encore renforcée plus tard, devait former un des traits dominants des poésies de Magalhães”.

versos com expressões mais americanas, mais brasileiras, dotar os rios, as plantas, as frutas e os indígenas da terra de um sentido conscientemente nacional (o que seria de pronto notado, conforme se viu há algumas páginas, pela leitura atenta de um Justiniano José da Rocha<sup>193</sup>). O Paraná, o Amazonas, o Oiapoque e o Guaporé, por exemplo, todos rios brasileiros, são pela primeira vez em nossa literatura representados como potências naturais de uma nova nação independente:

Lá ergue o Paraná a frente altiva  
Do leito aquoso, e a voz soltando ao vento,  
Alegre entoa: “a Liberdade viva”.  
Lá ouve o Amazonas,  
E, recobrando alento,  
Repete o mesmo, e de prazer se entona.  
Vivas inda a milhares  
De Oiapoque ao Guaporé troam nos ares.<sup>194</sup>

E adiante:

Ó rochedos! Ó águas sonoras  
Do famoso Amazonas  
Que a mente abrihantais dos vossos filhos!<sup>195</sup>

Católico fervoroso, leitor dedicado do reverendo Sousa Caldas e de toda aquela mítica “arcádia franciscana fluminense”, Magalhães sobrepôs o “Deus Criador da Natureza”, “Senhor superno”, “Sumo Deus”, enfim, o deus do “Santo Nome” a todas as divindades e alegorias da tradição setecentista, chegando mesmo a trocar, numa conhecida *Epístola a Marília*, os eróticos charmes de Cupido (“vão fantasma”, “deus factício”) pelo “verdadeiro Amor” com que o “sábio arquiteto da Natureza” anima todas as criaturas<sup>196</sup>. Também a razão, também os sistemas filosóficos vêm abaixo numa sua *Ode à filosofia*, toda dedicada ao louvor do mistério divino e à humilhação das tentativas de compreendê-lo:

Onde a Verdade está? Onde se oculta  
Neste largo Oceano de Sistemas?  
Filósofos! Curvai-vos  
Ante o Deus Criador da Natureza;

---

<sup>193</sup> Cf. ROCHA, 1833.

<sup>194</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 8.

<sup>195</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 22.

<sup>196</sup> A respeito dos aspectos nacionalistas e religiosos identificados em algumas dessas *Poesias* (1832), veja-se o pequeno artigo *Classificando as “Poesias” de Magalhães* (ESTEVEZ, 2018).

Só a ele a Verdade está patente.<sup>197</sup>

Mas isso não é tudo. Sem o saber, essa pequena coletânea tinha já uma atmosfera que, não fosse o desconhecimento e a inaplicação dos rótulos europeus, passaria por romântica — já uma sensibilidade melancólica, notívaga, um certo interesse pelos mistérios tumulares, uma queda incontroversa pela solidão e mesmo um quê de vaticismo egocêntrico, de julgar-se “rei dos homens”<sup>198</sup>:

Altos feitos cantar que a Pátria esmaltam,  
Não é dado a mortal mesquinho Vate.<sup>199</sup>

Ou:

Da natura os arcanos,  
Que os Vates lisonjeiros não penetram,  
Eu leio; e pois que as Musas me educaram,  
A predizer futuros me ensinaram.<sup>200</sup>

Porei essas *Poesias*, então, na gaveta do romantismo? Não. Muito embora folheasse os *Night Thoughts* de Edward Young e as *Meditations among the Tombs* de James Hervey, nada me leva a crer que o Osmino da Academia Médico-Cirúrgica suspeitasse que essa poesia de sacristia, bebida em Jó e no Eclesiastes, inteiramente ajustada à sua própria vocação claustral, já efetuava uma mudança definitiva nos paradigmas da literatura europeia. Quis imitar seus mestres; imitou-os:

Vi o Sol esconder-se no Ocidente,  
E a cúpula celeste enegrecer-se.  
Melancólico, assim, um livro tomo;  
Era das noites do imortal Young:  
Parece que pra mim só fora escrito!<sup>201</sup>

Amável solidão! Silêncio amável!  
Da Noite inseparáveis companheiros,  
Vós que de Hervey o gênio acrisolastes,  
E n'alma lhe embebestes lições sérias,  
De sublime moral; vós que inspirastes  
O gênio pensador do sábio Young,

---

<sup>197</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 125.

<sup>198</sup> ROMERO, 1888b, p. 703.

<sup>199</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 11.

<sup>200</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 32.

<sup>201</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 168.

Vós agora também sereis meus sócios.<sup>202</sup>

As quatro *Noites melancólicas* que abrem a segunda parte desse livrinho de juventude são, desde o título, puro decalque das ponderações de Young; e o que são os *Night Thoughts*, senão uma das pedras angulares daquele fenômeno que Paul Van Tieghem apelidou ilustrativamente de *poésie de la nuit et des tombeaux* (é este o subtítulo do segundo volume da sua coleção de estudos sobre o *préromantisme*), e que tão poderosa influência exerceu sobre a sensibilidade europeia na passagem do século XVIII ao XIX? O leitor compreenderá, assim, o estado embaraçoso a que me vejo reduzido tendo que discordar da avaliação que alguns iminentes críticos fizeram dessas *Poesias*. Antonio Candido, por exemplo, alega que esse “medíocre livro de estreia” não foi nada mais que “rotineiramente neoclássico”<sup>203</sup>; Alfredo Bosi, mais lacônico, resume o livrinho em uma nota de rodapé, não gastando mais tinta do que basta para escrever “ainda arcádicas”<sup>204</sup>. Ora, se Afrânio Peixoto reclamou o título pomposo de precursor do romantismo a Borges de Barros, poeta d’*Os Túmulos* (1825), por pressentir nele a influência de Edward Young! — “Vinda de Inglaterra, chegara à França e Itália a moda do gênero sombrio, a noite, os agouros, os cemitérios... Young, o poeta romântico, é precursor com as *Noites* e os *Túmulos*”<sup>205</sup>; e mais adiante:

Que é que faz um poeta, nesse tempo, dessa moda, em Paris, onde todos os brasileiros ainda hoje fazem literatura, arte, modas, imitando-as ou tentando fazê-las? Foi o que Pedra Branca fez: em 1825, escreve e publica *Os túmulos*... Não o túmulo do filho apenas, mas, a esse propósito, meditações sobre os túmulos, precisamente o título, seguindo a moda. [...] É ou não o nosso poeta um precursor?<sup>206</sup>

Se Aderaldo Castello, apenas por flagrar os nomes de Byron e Walter Scott na apresentação às *Poesias Avulsas* (1825) de José Bonifácio (Américo Elísio), quis aí enxergar um “perfeito manifesto pré-romântico”<sup>207</sup>! Pois bem; eu, com essa imitação direta dos *Night Thoughts*, com essas menções a Johann Zimmermann (autor de um

<sup>202</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 209.

<sup>203</sup> CANDIDO, 2002, p. 26.

<sup>204</sup> BOSI, 1986, p. 106.

<sup>205</sup> PEIXOTO, 1945, p. 34.

<sup>206</sup> PEIXOTO, 1945, p. 37-38.

<sup>207</sup> CASTELLO, 1997, p. 50.

estudo da moda sobre a solidão<sup>208</sup>), Hervey. Young (e Klopstock<sup>209</sup>), não creio passar dos limites se reclamo tão somente que as *Poesias* do jovem Magalhães, sobretudo as suas *Noites melancólicas*, sejam recolhidas à mesma prateleira em que foram arquivados *Os Túmulos* e as *Poesias Avulsas de Américo Elísio*, quer a etiquetemos “pré-romântica” (como Castello, aliás, que reconhece seu “conteúdo pré-romântico”<sup>210</sup>), “arcaicas” (como Wilson Martins<sup>211</sup>) ou coisa que o valha. É o mesmo que pensa Maciel de Barros, para quem também há, aqui e ali nas *Poesias* de Magalhães, “alguns acentos que, com justeza, poderiam ser considerados, senão românticos, ao menos acentuadamente pré-românticos”<sup>212</sup>, sobretudo no prefácio do livro, onde o bom Osmino revela que “a poesia é uma parte da filosofia moral, ou, para melhor dizer, a poesia e a filosofia é uma mesma coisa considerada por dois pontos de vista diferentes”<sup>213</sup>. Aqui nesta passagem, segundo Maciel de Barros, “se não se trata ainda de romantismo consciente, trata-se, ao menos, de uma real ‘predisposição’ sua, ao lado do nacionalismo patriótico, para converter-se num romântico, comedido mas nunca ‘arrependido’”<sup>214</sup>.

Apesar do relativo desconhecimento terminológico, pois, vê-se que não estava o ambiente intelectual da Sociedade Defensora tão alheio às discussões românticas como se costuma pensar. Não posso crer, como quer Soares Amora, que ele “nada tinha que ver com o Romantismo”<sup>215</sup>. Tinha sim, na verdade, muito que ver; faltava-lhe apenas a consciência exata do que se passava lá fora e meia dúzia de termos estrangeiros. Sirva de evidência, finalmente, aquela conhecida carta prosimétrica<sup>216</sup> a Borges Monteiro, colega da Sociedade Defensora, por meio da qual Magalhães

<sup>208</sup> André Monglond, em seu famoso *Le préromantisme français*, associa as cenas noturnas descritas por Zimmermann à influência de Rousseau. Cf. MONGLOND, 1965, p. 145.

<sup>209</sup> A referência é tardia; não se encontra propriamente nas *Poesias* de 1832: “eu me aprazia na minha juventude com Young, Hervey, Klopstock e Caldas”. Cf. MAGALHÃES, 1864, p. 264.

<sup>210</sup> CASTELLO, 1999, p. 224.

<sup>211</sup> Para o autor da *História da Inteligência Brasileira*, José Bonifácio poeta é “pelo menos tão arcaico (mais que arcadista) quanto Domingos Borges de Barros, o Visconde de Pedra Branca, que, no mesmo ano, fazia imprimir *Os Túmulos*, livro de odes neoclássicas que muitos historiadores literários, entretanto, insistem em apontar como precursor do nosso Romantismo”. Cf. MARTINS, 1978, p. 154.

<sup>212</sup> BARROS, 1973, p. 11.

<sup>213</sup> MAGALHÃES, 1832, p. III.

<sup>214</sup> BARROS, 1973, p. 14.

<sup>215</sup> AMORA, 1969, p. 55.

<sup>216</sup> Não é nenhum segredo que a carta de Magalhães foi inteiramente vazada nos moldes de uma outra carta famosa: a que Sousa Caldas escreveu a João de Deus Pires Ferreira. Essa carta, enfeixada no segundo volume das suas *Poesias sacras e profanas* (1821), mereceu ainda a grande estima de Haroldo de Campos, que pretendeu incluí-la, em virtude mesmo da sua experimentação formal, numa “antologia da poesia brasileira de invenção”. Cf. CAMPOS, 1969, p. 210-211.

começou a despedir-se das ficções de Homero, ainda a bordo do bergantim “Dous Eduardos”, em julho de 1833, e que o mesmo Soares Amora considera “a primeira manifestação de nossa consciência romântica”<sup>217</sup>:

Ora, o certo é que os poetas gregos, com a sua religião mitológica, que lhes permitia ver uma multidão de numes por toda parte, tinham mais recursos do que nós para suas ficções e alegorias, sem deixar de parecer religiosos a seu modo. O seu maravilhoso estava feito e tinha por base a crença popular, e tendo desaparecido essa crença, desapareceu para nós esse maravilhoso, reduzindo-se esse politeísmo a uma alegoria cediça, e os nomes desses numes fabulosos a velhas metáforas. Outro deve ser o maravilhoso da poesia moderna; e se eu tiver forças para escrever um poema, não me servirei dessas caducas fábulas do paganismo, custe-me o que custar.<sup>218</sup>

Não é o mesmo que antecipara na *Epístola a Marília* trocando o “vão fantasma”, “deus factício” Cupido pelo “verdadeiro Amor” do “sábio arquiteto da Natureza”? Não é o que pretendia, de certa forma, imitando os *Night Thoughts* de Young? Bem se vê que Magalhães, por esses anos de 32 e 33, “já devia estar querendo alguma coisa diferente”<sup>219</sup>. Queria, deveras, e foi buscá-la (o que faltava dela) em Paris.

### 1.3. ERRÂNCIA EUROPEIA (1833-1837)

Em 1833 Araújo Porto Alegre, Sales Torres Homem e Gonçalves de Magalhães já estão todos reunidos em Paris (e nada “por acaso”, como julgava Soares Amora<sup>220</sup>). O primeiro chegou antes, ainda em 1831; os outros, em 1833. Não se sabe muito bem como Porto Alegre passou esse pequeno íterim desgarrado da companhia dos demais *defensores*; o certo é que sofreu penúria:

Em Paris, sofreu Porto Alegre toda a sorte de privações. Tendo quebrado no Rio de Janeiro o seu correspondente, não só perdeu uns 600\$000 que a sua mãe lhe mandara, como não recebeu a pequena pensão que lhe ordenada o senador Soledade. Entregue a seus recursos, depois de uma perigosa enfermidade, viu-se na obrigação de vender seus livros por metade, seu relógio e alfinete de peito e até sua melhor roupa, porque não tinha que comer. Valeu-lhe a generosidade do seu patricio e depois amigo Dr. João Martins Leão, que lhe deu muitas vezes de comer, e alguns retratos que fez e tabuletas que pintou.<sup>221</sup>

<sup>217</sup> AMORA, 1967, p. 43.

<sup>218</sup> MAGALHÃES, 1864, p. 340.

<sup>219</sup> CANDIDO, 2002, p. 26.

<sup>220</sup> Cf. AMORA, 1969, p. 85 e 94.

<sup>221</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

Assim, “reduzido à última extremidade”, tirando sustento “do seu trabalho”, tendo “aprendido a viver como pobre e econômico”, passou Porto Alegre o primeiro par de anos em Paris à sombra dos Debret: dormia em um quartinho que o mestre Jean-Baptiste lhe oferecera em sua oficina; trabalhava “a toda a hora do dia”<sup>222</sup>, gratuitamente, na aula de arquitetura do outro, François Debret, e frequentava-lhe o ilustríssimo salão. Dinheiro? Recebera algum: uma parca pensão de 140 francos mensais concedida pelo conselheiro José Joaquim da Rocha, da legação parisiense, e é tudo. Seja como for, ei-los juntos entre 1833 e 1834, entregues “com todo o fervor aos estudos”<sup>223</sup>: Porto Alegre se aprofundava nas artes plásticas, Magalhães na filosofia, Torres Homem (o que deve nos interessar menos) no direito. Vejamos a coisa mais de perto.

### 1.3.1. Paris sob a doutrina de Victor Cousin

Nossos três estudantes levaram consigo “uma espécie de compromisso político com os liberais moderados”<sup>224</sup> e, podemos acrescentar, uma espécie de compromisso estético-ideológico marcado pelo progressismo nacionalista e pelo espírito conciliatório da filosofia eclética. Eles vinham devidamente orientados por Evaristo da Veiga e Monte Alverne, devidamente instruídos na doutrina da Sociedade Defensora e no dogma espiritualista do velho padre-mestre. Gonçalves de Magalhães, em particular, que passara à Europa, segundo um documento revelado por Alcântara Machado, “a bem de continuar em seus estudos”<sup>225</sup>, mal chegou a Paris (na “capital do mundo”<sup>226</sup>, ele escreveu), tratou de aprofundar os seus conhecimentos de ecletismo lendo os trabalhos de Théodore Jouffroy, “ótimo discípulo de Cousin”<sup>227</sup>, e assistindo às suas aulas na Faculté des Lettres de Paris, onde deve ter ouvido reafirmarem todos os princípios comedidos por que se guiavam as sociedades liberais do Rio de Janeiro. Estamos falando, afinal, do reinado constitucional de Luís Felipe, período em que a filosofia eclética, galardoada com um franco apoio governamental,

<sup>222</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>223</sup> PORTO ALEGRE *apud* PACHECO, 1932, p. 94.

<sup>224</sup> PINASSI, 1998, p. 103.

<sup>225</sup> MACHADO, 1936, p. 29.

<sup>226</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 98.

<sup>227</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 26. Magalhães se refere explicitamente às traduções de Thomas Reid, Dugald Stewart e Immanuel Kant.

conquistou massas de adeptos nas universidades; em que Victor Cousin, seu idealizador, “verdadeiro filósofo oficial da monarquia de julho, na qual ele via a realização de seu ideal ‘ecletico-liberal’”<sup>228</sup>, foi nomeado professor titular na Sorbonne, condecorado par de França e, a partir de 1840, escolhido para assumir o cargo de ministro da instrução pública:

Desde a sua origem, o ecletismo tem desfrutado de uma fortuna brilhante. Nem os aplausos do público, nem as distinções honoríficas do governo têm faltado aos seus representantes principais. A partir de 1830, ele se tornou não a filosofia do estado (o que, supondo que a coisa pudesse ser, o teria tornado odioso), mas a filosofia da Universidade da França. Pois, se é verdade (como não se poderia negar, nos parece) que o estado deve influenciar diretamente sobre a parte mais importante das opiniões da juventude, o ecletismo poderia bem parecer apropriado ao cumprimento dessa alta missão [...]. Por mais severamente que o julgemos, não poderemos negar-lhe, sem dúvida, o mérito de admitir as nuances das opiniões mais variadas, de poder se conciliar com toda a independência de que carece o ensino para gozar de alguma autoridade, e ainda menos o mérito de ajudar a destruir esse espírito de intolerância e de pernicioso entusiasmo que os jovens estudantes estão mais que predispostos a conceber.<sup>229</sup>

Assim, segundo Stendhal, “a imensa maioria dos jovens da sociedade foi convertida ao romantismo pela eloquência do senhor Cousin”<sup>230</sup>, e nosso Osmino entre eles. As doutrinas moderadoras de Cousin, de Jouffroy, de Evaristo da Veiga e de Monte Alverne eram então, como daí por diante, o filtro ideológico através do qual Gonçalves de Magalhães enxergava o mundo e hauria a literatura contemporânea. Poder-se-ia dizer que, chegado em Paris, ele estava “completamente seduzido pelo ecletismo”<sup>231</sup>, “possuído, completamente, pelo ecletismo”<sup>232</sup>, e “enveredou nos caminhos do romantismo ‘sem exagero’”<sup>233</sup> sob a sua decidida influência: “romântico,

<sup>228</sup> BARROS, 1973, p. 31.

<sup>229</sup> LAFAYE, 1837, p. 74. No original: “depuis son origine, l'éclectisme a joui d'un fortune très brillante. Ni les applaudissements du public, ni les distinctions honorifiques du gouvernement n'ont manqué à ses représentants principaux. À partir de 1830 il est devenu, non pas la philosophie de l'état, ce qui, en supposant que la chose eût été possible, l'eût rendu à jamais odieux, mais la philosophie de l'Université de France. Or, s'il est vrai, comme on ne saurait le nier, ce nous semble, que l'état doit influencer directement sur la partie la plus importante des opinions de la jeunesse, l'éclectisme pourrait bien paraître assez propre à remplir cette haute mission [...]. Si sévèrement qu'on le juge, on ne lui refusera point sans doute le mérite d'admettre les nuances d'opinions les plus variées, de pouvoir se concilier avec toute l'indépendance dont a besoin l'enseignement pour jouir de quelque autorité, et moins encore celui de contribuer à détruire cet esprit d'intolérance et de pernicieux enthousiasme que les jeunes gens des écoles ne sont que trop disposés à concevoir”.

<sup>230</sup> STENDHAL, 1854, p. 199. No original: “l'immense majorité des jeunes gens de la société a été convertie au romantisme par l'éloquence de M. Cousin”.

<sup>231</sup> PINASSI, 1998, p. 102.

<sup>232</sup> BARROS, 1973, p. 56.

<sup>233</sup> PINASSI, 1998, p. 102.

sim, mas dentro dos limites da conveniência. O que mostra que é o ecletismo espiritualista que comanda agora, como continuará a fazê-lo, seu modo de ser romântico”<sup>234</sup>.

Quanto a esse ponto, não resta dúvida. Ao menor contato com as excentricidades de alguns românticos parisienses, nosso Osmino se alarmava: “o desejo de ser original”, escreveu a Monte Alverne, “tem impelido muitos poetas modernos à extravagância”<sup>235</sup> — era o pupilo reportando ao mestre que, confrontado pela estética da moda, pelo aspecto “horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético” do teatro ultrarromântico, pelos assassinios, envenenamentos e incestos “prodigalizados às mãos largas”<sup>236</sup>, não apostatou. Muito pelo contrário. Seu horror à intemperança, adquirido durante o período de formação político-filosófica em que frequentara os círculos moderados do Rio de Janeiro, robusteceu-se em Paris e, aparelhado pela retórica do *juste-milieu*, lhe assentou raízes profundas, transformando-se em um “traço permanente”<sup>237</sup> da sua personalidade:

O romantismo, mesmo o estritamente literário, o que se manifesta na poesia de Magalhães, está marcado por um fundo filosófico bebido em Cousin, cujas ideias, não só epistemológicas, históricas ou éticas, mas mesmo as estéticas, constituiriam o “centro de gravidade” do pensamento de Magalhães.<sup>238</sup>

Enorme devia ser a impressão que as aulas e os livros de Théodore Jouffroy lhe causavam. Argumentos como este, no qual o discípulo de Cousin amarrava exemplos políticos e literários à exposição geral da filosofia eclética deviam lembrá-lo das reuniões da Sociedade Defensora e ratificar as ideias que trouxera de casa:

Se precipitar, quando se trata de reconstruir, no contrário do que era antes, é necessariamente dar as costas a algo que tinha muito de verdade para chegar a algo que tem muito pouco dela. Os sistemas que resultam desse movimento reacionário, frenético, não nascem viáveis e não podem demorar a sucumbir ante o bom senso da humanidade. Assim, já estamos vendo morrer o reino do feio e da forma material na arte, que vimos começar. Também a literatura frenética e desavergonhada que surgiu das regras tombadas de Aristóteles e Boileau pode ser considerada muito doente e prestes a terminar. O mesmo acontece com o movimento que, saindo do regime

---

<sup>234</sup> BARROS, 1973, p. 56.

<sup>235</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 61.

<sup>236</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 16-17.

<sup>237</sup> BARROS, 1973, p. 56.

<sup>238</sup> BARROS, 1973, p. 30.

político precedente, nos conduziu a uma democracia extrema e sem limites.<sup>239</sup>

Como não pensar na moderação da *Aurora Fluminense*, nos artigos monarquista-constitucionais d’*O Homem e a América!* As afinidades são patentes. Com efeito, “convinha essa filosofia ao interesse dos moderados”<sup>240</sup>. Em Paris, como no Rio de Janeiro, imperava uma inclinação geral ao concerto de opiniões opostas, à temperança política e à moderação estética. Não só o ecletismo, nas palavras de Jouffroy, estava destinado a conciliar clássicos e românticos — “esse espírito novo, introduzido na crítica, está destinado a conciliar o romântico e o clássico como dois pontos diferentes do belo real”<sup>241</sup> —, como republicanos e monarquistas: “[graças ao ecletismo], os partidários das repúblicas compreendem que é possível ser livre em uma monarquia, e talvez logo os partidários da monarquia compreendam que é possível ser moral e feliz sob uma república”<sup>242</sup>. Não é a mesma razoabilidade que encontramos nas páginas da *Revista da Sociedade Philomathica* e, de maneira ainda mais evidente, nos artigos da *Aurora Fluminense*? O “homem razoável” de Jouffroy, aliás, aquele que não pertence “a nenhuma escola, a nenhuma seita, a nenhum partido”, mas nem por isso é “cético ou indiferente”, bem podia ser o Evaristo da Veiga de que nos fala Osvaldo Orico, Orlanda Pinassi ou Tarquínio de Sousa; a descrição lhe cai como uma luva, e se levarmos em conta que “essa maneira de considerar as opiniões humanas se chama ecletismo”<sup>243</sup>, nos persuadiremos de que o velho Evaristo foi, talvez sem o suspeitar, um perfeito representante do espírito eclético nos quase dez anos que vão da renúncia de Pedro I à declaração da maioria.

<sup>239</sup> JOUFFROY, 1834, p. 12. No original: “se précipiter quand il s'agit de reconstruire, vers le contraire de ce qui était, c'est donc nécessairement tourner le dos à quelque chose qui avait beaucoup de vérité, pour arriver à quelque chose qui n'en peut avoir que très-peu. Les systèmes qui sortent de ce mouvement réactionnaire effréné, ne naissent donc pas viables, et ne peuvent tarder à succomber sous le bon sens de l'humanité. Aussi voyons-nous déjà mourir dans l'art le règne du laid et de la forme matérielle, que nous avons vu commencer. Aussi la littérature frénétique et dévergondée qui s'est fait jour à travers les règles renversées d'Aristote et de Boileau, peut-elle être considérée comme très-malade et sur le point de finir. Il en est de même du mouvement qui, au sortir du régime politique précédent, nous a portés vers une démocratie extrême et sans limites”.

<sup>240</sup> COSTA, 1956, p. 87.

<sup>241</sup> JOUFFROY, 1833, p. 398. No original: “cet esprit nouveau, introduit dans la critique, est destiné à concilier le romantique et le classique, comme deux points différents du beau réel”.

<sup>242</sup> JOUFFROY, 1833, p. 398. No original: “grâce à cet esprit, les partisans des républiques comprennent qu'on peut être libre sous une monarchie, et peut-être bientôt les partisans de la monarchie comprendront qu'on peut être moral et heureux sous une république”.

<sup>243</sup> JOUFFROY, 1833, p. 394. No original: “l'homme raisonnable n'appartiendrait donc à aucune école, à aucune secte, à aucun parti ; et cependant il ne serait ni sceptique, ni indifférent. Cette manière d'envisager les opinions humaines s'appelle éclectisme”.

Há, sem dúvida, uma relação das mais íntimas entre a dimensão propriamente teórica da doutrina eclética e sua aplicação à esfera pública. Não parece mesmo insensato especular se a filosofia tem origem na observação da vida política, quer dizer, no estudo das convulsões sociais que agitaram a França (e boa parte da Europa) entre os séculos XVIII e XIX:

Transportado para o terreno da política, o ecletismo se coloca naturalmente entre os partidos extremos. Ele reconhece e sabe apreciar em todos uma parcela mais ou menos grande de verdade, mas também reprovar em todos o fanatismo e a pretensão à verdade exclusiva. Essa pretensão, ele gostaria de extirpar de todos os sistemas a fim de poder operar entre eles uma aproximação ou, melhor, uma fusão durável. O eclético bem pode, sem dúvida, mostrar mais inclinação por tal partido do que por outro seguindo a parte de razão que ele crê encontrar em cada um, mas a tendência geral do ecletismo político consiste sempre em tomar de todos os sistemas aquilo que parecem conter de útil, de razoável, e em buscar conciliá-los. [...] Teoricamente, o ecletismo resume bem o sentimento comum sobre as extravagâncias e os perigos das opiniões exageradas em política, sobre a necessidade de se introduzir a ordem no progresso e aliar os extremos, a tal ponto que o ecletismo em filosofia poderia bem ser uma concepção primitivamente inspirada pela experiência das consequências funestas que engendram as opiniões políticas exclusivas.<sup>244</sup>

Mesmo Victor Cousin, descrevendo sua doutrina na introdução ao *Manuel d'histoire de la philosophie* (1829), traduzido de Wilhelm Tennemann, recorre a uma analogia entre as disputas filosóficas pela supremacia deste ou daquele sistema e os jogos de força da política partidária:

[A] pretensão de não repelir e não aceitar nenhum sistema por inteiro, de desconsiderar este, de tomar aquele, de escolher em todos aquilo que parece verdadeiro e bom e, por consequência, durável, é, em uma só palavra, o ecletismo. O ecletismo! Eu não ignoro que essa palavra agita todas as doutrinas exclusivas. Mas surpreende que uma opinião que parece um pouco nova encontre uma viva resistência? Sobretudo uma opinião como o ecletismo. Proponha aos partidos que deponham

---

<sup>244</sup> LAFAYE, 1837, p. 73. No original: “transporté sur le terrain de la politique, l'éclectique se place naturellement entre les partis extrêmes. Il reconnaît et sait apprécier dans tous une part plus ou moins grande de vérité ; mais aussi il leur reproche à tous leur fanatisme, leur prétention à être exclusivement vrais ; cette prétention, il voudrait la retrancher de tous les systèmes, afin de pouvoir opérer entre eux un rapprochement ou plutôt une fusion durable. L'éclectique peut bien sans doute incliner plus vers tel parti que vers tel autre, suivant la part de raison qu'il croit apercevoir dans chacun ; mais la tendance générale de l'éclectisme politique consiste toujours à prendre à tous les systèmes ce qu'ils paraissent contenir d'utile, de raisonnable, et à chercher entre eux une conciliation. [...] Théoriquement même l'éclectisme résume bien le sentiment commun sur les extravagances et les dangers des opinions exagérées en politique, sur la nécessité d'introduire l'ordre dans le progrès en alliant les extrêmes ; à tel point que l'éclectisme en philosophie pourrait bien être une conception primitivement inspirée par l'expérience des conséquences funestes qu'engendrent les opinions politiques exclusives”.

suas pretensões tirânicas a serviço da pátria comum. Todos os partidos lhe acusarão de ser um mal cidadão. As doutrinas exclusivas são em filosofia o que partidos são no Estado. O ecletismo tende a substituir sua ação violenta e irregular por uma direção firme e moderada que emprega todas as forças, não negligencia nenhuma, nem sacrifica a ordem e o interesse geral a nenhuma.<sup>245</sup>

Não seria de todo inútil lembrar, ademais, que o conceito-chave do ecletismo, *juste-milieu*, foi popularizado na França pela maneira enfática com que Luís Felipe, o “rei cidadão”, o empregou em mais de uma ocasião para caracterizar a política de seu governo. Entrou para a história e fez carreira na imprensa da oposição, sobretudo, uma frase concisa que proferiu em julho de 1831: “nós buscaremos nos manter em um *juste-milieu* igualmente distante dos excessos do poder popular e dos abusos do poder real”<sup>246</sup>. Esse discurso com pretensões à moderação de todo o mundo sublunar, da política governamental à produção literária, estamos vendo, é todo afeito àquilo que defendiam, no Rio de Janeiro, a Sociedade Defensora, *O Homem e a América*, a *Aurora Fluminense*: salvas as diferenças que cumpre guardar entre o Brasil e a França, “o *juste-milieu*, tão agredido e com tanto talento pelos escritores da oposição na França, [...] corresponde ao nosso princípio da moderação”, e “fora do meio termo, fora da moderação, [...] não há senão violência e arbítrio”<sup>247</sup>.

Dito isso, não parecerá surpreendente que o romantismo a que se afeiçoavam Magalhães, Porto Alegre, Torres Homem (e Pereira da Silva, como logo se verá), pupilos do velho Monte Alverne, admiradores de Evaristo, frequentadores da Defensora e, em Paris, estudiosos de Victor Cousin, de Théodore Jouffroy, tivesse inclinações decididamente moderadas, se apresentasse não como uma precipitada reação anti-classicista, mas, a exemplo do sistema monarquista constitucional, como uma terceira via estética, ou melhor, como a síntese que emerge do choque entre uma tese (o classicismo) e uma antítese (a negação total do classicismo, quer dizer, o

---

<sup>245</sup> COUSIN, 1829, p. xiii-xiv. No original: “cette prétention de ne repousser aucun système et de n'en accepter aucun en entier, de négliger ceci, de prendre cela, de choisir dans tout ce qui paraît vrai et bon, et par conséquent durable, d'un seul mot, c'est l'éclectisme. L'éclectisme ! Je n'ignore pas que ce nom seul soulève toutes les doctrines exclusives. Mais faut-il s'étonner qu'une opinion qui paraît un peu nouvelle rencontre une vive résistance ? Surtout une opinion comme l'éclectisme. Proposez donc aux partis, je vous prie, de déposer leurs prétentions tyranniques dans le service de la commune patrie ? Tous les partis vous accuseront d'être un mauvais citoyen. Les doctrines exclusives sont dans la philosophie ce que les partis sont dans l'état. L'éclectisme tend à substituer à leur action violente et irrégulière une direction ferme et modérée, qui emploie toutes les forces, n'en néglige aucune, mais ne sacrifie à aucune l'ordre et l'intérêt général”.

<sup>246</sup> SCHNITZLER, 1837, p. 560. No original: “nous chercherons à nous maintenir dans un juste-milieu, également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal”.

<sup>247</sup> RIO DE JANEIRO, 1831, p. 2430-2431.

romantismo exagerado). Surpresa seria, na verdade, se apostatassem do credo eclético-monarquista em que se educaram e voltassem à corte, além de plenamente convertidos ao romantismo revolucionário, republicanos ou sansimonianos! Ora, João Manuel Pereira da Silva não chegaria mesmo a embaralhar, n’*As catacumbas de São Francisco de Paula*, narrativa publicada em 1837 pelo *Gabinete de Leitura* (e depois, em 1838, pelo *Jornal dos Debates*), orgias pantagruélicas e ideias republicanas como variantes da mesma tendência à extravagância? “Venham as alegres reuniões, os cafés, as orgias, os teatros, o vinho e as mulheres!”, intimaria o infame, proto-byroniano Eustáquio, “venham todas essas ideias extremas, até mesmo o sansimonismo e a república!... Venha toda a embriaguez de ideias extravagantes, até mesmo o papismo! Eu tudo aceito, tudo sorvo!”<sup>248</sup>.

Aí está. Se o romantismo é, como sugeriu o Victor Hugo do prefácio às *Odes et Ballades* (1824), a revolução em literatura, é evidente que nossos jovens moderados não o podiam acolher por inteiro, sem antes aparar-lhe as arestas. A analogia se impõe pela coerência interna do discurso eclético: se o sistema monarchista constitucional é um “republicanismo melhorado”, como se argumentou n’*O Homem e a América*, então a tendência estética idealizada pelos jovens expoentes desse círculo também seria um “romantismo melhorado”, quer dizer, um romantismo pouco afeito a extremismos, depurado de seus elementos deletérios, exclusivos.

### 1.3.2. Literatos do *juste-milieu*

O espírito eclético, segundo Victor Cousin, quando conscientemente desenvolvido, “se aplica a todas as coisas”<sup>249</sup> — política, filosofia, arquitetura, pintura, e no Brasil chegaria mesmo a ser aplicado à moda dos chapéus:

Em o seu número passado, [o *Correio das Modas*] falou dos chapéus e mostrou-nos o partido inglês e francês e as suas renhidas discussões, e fez muito bem em não pronunciar-se nem por um, nem por outro. Neste gênero de modas, sempre se deve guardar a neutralidade — não digo bem, porque a neutralidade denota uma espécie de inércia, uma carência de ação; — quero dizer que o ecletismo é melhor. Adotem-se todas as ideias boas e forme-se um sistema. Ai! Não se escandalize o austero filósofo com o ecletismo em

<sup>248</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838c, p. 76.

<sup>249</sup> COUSIN, 1828c, p. 42. No original: “cet esprit en se développant s'applique à toutes choses”.

modas! Pois elas não têm seus caprichos? Se os seus princípios não são firmes e certos, os da filosofia estão colocados na paridade.<sup>250</sup>

Aplicado à literatura, a doutrina eclética também vinha demonstrando resultados promissores: “[já o ecletismo] se reflete em nossa literatura, que contém ela mesma dois elementos que podem e que devem caminhar juntos: a legitimidade clássica e a inovação romântica”<sup>251</sup>. Classicismo mitigado, portanto, mais alguma dose de inovação romântica; é essa fórmula da literatura eclética, tendência cujas raízes mais profundas (na França; não falemos da escola de Weimar!) devem ser buscadas não em Victor Cousin, mas nas impressões de um Schlegel, de um Guizot, de uma Staël: “[há, na declamação de Talma], Shakespeare e Racine habilmente combinados. Por que os escritores dramáticos não tentariam também reunir em suas composições o que o ator soube tão bem amalgamar em sua atuação?”<sup>252</sup>.

Ora, tentaram. Havia quem se identificasse com essa maneira de conceber a criação literária durante as décadas de 20 e 30? Sem dúvida; a busca por um meio termo entre os excessos clássicos e românticos fez parte da atmosfera intelectual parisiense durante toda a primeira metade do século XIX. Segundo Ernest Seillière, os escândalos que acompanharam a recepção bem-sucedida de Byron na França depois da década de 20 e a publicação, em particular, do *Han d’Islande* (1823) de Victor Hugo, fizeram com que os espíritos de sangue frio, na esteira de Goethe, reconhecessem o romantismo como uma poética malsã, e com que os críticos moderados, até um certo ponto convertidos às aspirações da nova escola, inventassem a “tripla qualificação de clássico, romântico, *frenético*; a escola frenética professando um romantismo exagerado, abertamente revolucionário”<sup>253</sup>. Foi Charles Nodier, curiosamente, autor que já havia escrito *Jean Sbogar* (1818) e *Le Vampire* (1820), quem primeiro expressou, em uma crítica publicada pelos *Annales de la littérature et des arts*, a necessidade de se estabelecer um limite entre o romantismo são e aquele outro, de “audácia demasiado fácil”, que “espalha o ateísmo, a raiva e o

<sup>250</sup> PAULO, 1839, p. 171-172.

<sup>251</sup> COUSIN, 1828c, p. 42. No original: “déjà il se réfléchit dans notre littérature qui contient elle-même deux éléments qui peuvent et qui doivent aller ensemble, la légitimé classique et l’innovation romantique”.

<sup>252</sup> STAËL-HOLSTEIN, 1813, p. 309. No original: “il y a dans sa manière de déclamer Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n’essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l’acteur a su si bien amalgamer par son jeu ?”.

<sup>253</sup> SEILLIÈRE, 1930, p. 97. No original: “[inventent] la triple qualification de classique, romantique, *frenétique*: l’école frénétique professant un romantisme exagéré, ouvertement révolutionnaire”.

desespero através das tumbas; que exuma os mortos para assustar os vivos, e que atormenta a imaginação com cenas horríveis, cujo modelo deve ser buscado nos terríveis sonhos dos doentes”<sup>254</sup>:

[é justo] não confundir em uma categoria comum essas concepções livres, ousadas, engenhosas, brilhantes no sentido e na imaginação, que não fazem o gosto mais puro lamentar senão a ausência de certas regras ou o esquecimento de certas conveniências, e essas extravagâncias monstruosas onde todas as regras são violadas, todas as conveniências ultrajadas até o delírio.<sup>255</sup>

Nodier, em sua crítica, não foi nada condescendente com os partidários dessa doutrina de extravagâncias. Esses “inovadores um tanto sacrílegos”, ele escreveu, “que trazem ao meio de nossos prazeres as loucas exagerações de um mundo fantástico, odioso, ridículo”, os “ensaios infelizes de uma escola extravagante”, esses devem ser severamente rejeitados, devem “tombar sob o peso da reprovação pública”, pois não são nem da escola clássica, nem da escola romântica, mas “de uma escola inominada... que eu chamarei, contudo, se se quiser, de escola *frenética*”<sup>256</sup>.

Assim, adotando a repartição tripla, clássico-romântico-frenética, esperavam os partidários do *juste-milieu* “remover a irracionalidade do romantismo”<sup>257</sup> — a expressão original é de Senancour: “o gênero romântico não será precisamente abandonado; retirar-se-á somente a irracionalidade”<sup>258</sup> —, purificá-lo de todas as excentricidades prodigalizadas a mão larga pela juventude francesa: “porque algumas crianças terríveis abusam, não há razão para renunciar inteiramente a pontos de vista

<sup>254</sup> NODIER, 1821, p. 82. No original: “...l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers des tombeaux; qui exhume les morts pour épouvanter les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles, dont il faut demander le modèle aux rêves effrayants des malades”.

<sup>255</sup> NODIER, 1821, p. 82. No original: “il était juste [...] de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles, ou l'oubli de certaines convenances; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire”.

<sup>256</sup> NODIER, 1821, p. 83. No original: “on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation publique, ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots; car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école *frenétique*”.

<sup>257</sup> SEILLIÈRE, 1930, p. 97. No original: “ôter la déraison du romantisme”.

<sup>258</sup> SENANCOUR, 1823, p. 226. No original: “le genre romantique ne sera pas précisément abandonné, on en ôtera seulement la déraison”.

que têm o mérito de favorecer as criações originais”<sup>259</sup>, cismavam. Os abusos do gênero, ora, que não o confundissem com o verdadeiro espírito da escola! Ademais, segundo Étienne de Senancour, autor de algumas *Considérations sur la littérature romantique* publicadas em 1823, o progresso das discussões literárias na Europa levaria ao desenvolvimento de um “gênero intermediário”<sup>260</sup>, cosmopolita, resultado natural da fusão entre o clássico e o romântico:

...o mais perfeito dos escritores não seria nem clássico, nem romântico; ou melhor, seria um e outro. “Mas”, dirão, “se obtivéssemos, por meio dessa dupla reforma, uma pureza fecunda e um vigor irrepreensível, isso mesmo seria eminentemente clássico”. Sem dúvida, essa seria a maneira clássica tornada mais original, mais ousada (segundo as conveniências atuais); e, contudo, essa também seria a maneira romântica menos estranha, mais castigada, mais razoável, mas ainda bastante livre e mais constantemente natural.<sup>261</sup>

Formar-se-ia dessa aliança “a maior união possível do tato e da arte, da inspiração e do estudo, ou, como dizia madame de Staël, todo o gosto conciliável com o gênio”<sup>262</sup>, uma vez que “o clássico e o romântico são menos gêneros que se excluem mutuamente do que caracteres suscetíveis de se associar muito bem um ao outro”<sup>263</sup> — e que *deveriam*, Senancour julgava, se associar.

Outro interessante artigo da época, este de Ferdinand Eckstein, publicado pelo *Drapeau blanc* em 1824, propôs também um cessar-fogo entre clássicos e românticos exclusivos chamando-os a um ponto de convergência e mostrando que os exageros faziam pender os dois lados da balança:

Há um gênero romântico, como existe um gênero clássico, e há uma caricatura desse gênero romântico, como existe uma caricatura do gênero clássico. [...] Aliás, os zeladores do romântico exclusivo e os

<sup>259</sup> SEILLIÈRE, 1930, p. 97. No original: “parce que quelques enfants terribles abusent, il n’y a pas lieu de renoncer entièrement à des vues qui ont le mérite de favoriser les créations originales”.

<sup>260</sup> SENANCOUR, 1823, p. 227. No original: “genre intermédiaire”.

<sup>261</sup> SENANCOUR, 1823, p. 217. No original: “on ne peut tarder à sentir que le plus parfait des écrivains ne serait ni classique ni romantique, ou plutôt qu’il serait l’un et l’autre. Mais, dira-t-on, si on obtenait par cette double réforme une pureté féconde et une vigueur irréprochable, cela même serait éminemment classique. Sans doute, ce serait la manière classique devenue plus originale, plus hardie selon les convenances actuelles ; et toutefois ce serait aussi la manière romantique moins bizarre, plus châtiée, plus raisonnable, mais assez libre encore et plus constamment naturelle”.

<sup>262</sup> SENANCOUR, 1823, p. 226. No original: “la plus grande réunion possible du tact et de l’art, de l’inspiration et de l’étude, ou, comme disait madame de Staël, tout le goût conciliable avec le génie”.

<sup>263</sup> SENANCOUR, 1823, p. 226. No original: “le classique et le romantique sont moins des genres s’excluant mutuellement, que des caractères susceptibles de s’associer très-bien l’un à l’autre”. A frase é a citação (imperfeita) de um artigo escrito por Étienne Aignan, publicado em 1818 pela *Minerve française*. Cf. AIGNAN, 1818, p. 56.

partidários absolutos do clássico puro e simples, que se inflamam tão furiosamente uns contra os outros, não são senão verdadeiros *dilettanti* que, no fundo, não compreendem nada do que louvam e do que criticam, e que exaltam ou denigrem alternadamente um gênero ou outro por pura ignorância e por puro capricho.<sup>264</sup>

E adiante, depois de lamentar que os franceses importassem a “poesia *doentia*, *misantrópica* dos ingleses de hoje, poesia falsamente chamada *romântica*”<sup>265</sup>:

Que fazer em um tal estado? Abandonar o monstro do romântico para abraçar a sombra desmaiada do falso classicismo? Copiar constantemente os grandes mestres e jamais produzir nada de original? Ou permanecer constantemente louco, desconhecer as regras do bom senso, da linguagem e mesmo da decência? Escute os acadêmicos! Eles dizem que tudo está perdido se não se verseja com elegância, e se não seguirmos uma linha de ideias da mais fria regularidade. Vira seus olhos para os romântico-frenéticos! Se não apresentas rapsódias brutais e repugnantes absurdidades, não és um homem de gênio. Nós ousaríamos inaugurar uma opinião totalmente independente; nós diríamos aos zeladores do clássico: *deem liberdade ao gênio*; e nós nos voltaríamos aos Don Quixotes do romantismo pedindo-lhes em graça que tivessem um pouco de *bom senso*.<sup>266</sup>

O mesmo espírito animou ainda um “outro polemista do *juste-milieu*”<sup>267</sup> (nas palavras de Seillière), anônimo, contemporâneo de Nodier, Eckstein e Senancour, a escrever uma *Apologie de l'école romantique* (1824), ou melhor, uma apologia do romantismo moderado:

Quando as obras-primas antigas forem estudadas pelos modernos, deve-se formar uma outra escola reunindo as ideias românticas ao caráter dos monumentos gregos e latinos [...]. É impossível, mesmo para os escritores mais partidários das novas doutrinas, não modificar

<sup>264</sup> ECKSTEIN, 1824a, p. 3. No original: “il y a un genre romantique, comme il existe un genre classique, et il y a une caricature de ce genre romantique, comme il existe une caricature du genre classique. [...] D'ailleurs, les zéloteurs du romantique exclusif, et les partisans absolus du classique pur et simple, qui s'échauffent si furieusement les uns contre les autres, ne sont que de véritables *dilettanti*, qui, au fond, ne comprennent rien à ce qu'ils louent et à ce qu'ils blâment, et qui exaltent ou dénigrent tour-à-tour un genre ou un autre par pure ignorance et par pur caprice”.

<sup>265</sup> ECKSTEIN, 1824b, p. 4. No original: “poésie *maladive*, *misanthropique* des Anglais du jour, poésie appelée faussement *romantique*”.

<sup>266</sup> ECKSTEIN, 1824b, p. 4. No original: “Que faire dans un pareil état? Abandonner le monstre du romantique pour embrasser l'ombre évanouie du faux classicisme? Copier constamment les grands-maîtres, et ne produire jamais rien d'original? Ou rester constamment fou, méconnaître les règles du bon sens, du langage et même de la décence? Ecoutez les académiciens! Ils vous disent que tout est perdu si l'on ne rimaille pas avec élégance, et se l'on ne tire pas au cordeau des pensées d'une froide régularité. Tournez vos regards vers les romantico-frenétiques! Si vous ne nous présentez pas de brutales rapsodies, des absurdités dégoûtantes, vous n'êtes pas un homme de génie. Nous oserions ouvrir un avis totalement indépendant; nous dirions aux zéloteurs du classique: *laissez la liberté au génie*, et nous nous adresserions aux Don Quichotte du romantisme, en les priant en grâce d'avoir un peu de *sens commun*”.

<sup>267</sup> SEILLIÈRE, 1930, p. 97. No original: “autre polémiste du *juste-milieu*”.

um pouco as suas ideias pelo estudo que fizeram dos autores antigos, da mesma forma que o escritor mais convencido de sua imobilidade clássica não pode se esquivar das impressões que a sociedade moderna deixou em sua alma.<sup>268</sup>

Dessas importantes reflexões em forma de críticas e artigos de jornal ao aparecimento efetivo de poetas e dramaturgos comprometidos com a conciliação das escolas clássica e romântica (cada um a seu modo, é verdade) não foi senão um passo. Celebrados ainda nas décadas de 20 e 30 foram: Alexandre Soumet, criador de “uma forma de tragédia absolutamente nova, liberta da imitação voltairiana que vigorava então, emancipada mesmo do puro gênero clássico, intermediária entre o teatro de Racine e o drama futuro”<sup>269</sup>, forma a que Adèle Foucher chamou *néo-tragédie*; Jacques-François Ancelot, poeta que tentou combinar a nova escola “com as antigas tradições, de maneira a rejuvenescer estas e livrar o romantismo da fisionomia grotesca e bárbara que os inovadores lhe deram”<sup>270</sup>, estabelecendo “um compromisso entre o clássico e o romântico”, levando “essas duas potências literárias a assinar um tratado de paz sob sua mediação”<sup>271</sup>; e, sobretudo, Casimir Delavigne, autor por quem Gonçalves de Magalhães e João Manuel Pereira da Silva parecem ter desenvolvido uma afeição especial durante o período em que viveram na França. Vejamos por quê.

Em 1829, Delavigne levou ao palco do teatro Porte-Saint-Martin, recinto natural do melodrama (e do drama romântico), uma tragédia que, não fossem os contratempos ocasionados por alguns atores da companhia, teria sido montada na Comédie-Française, primeiro teatro de Paris e lar por excelência da tragédia clássica (embora já viesse recebendo, desde 1825, tragédias algo romantizadas como *Le Cid d'Andalousie*, de Pierre Lebrun<sup>272</sup>, *Olga*, de Ancelot, etc.) — seu título: *Marino*

<sup>268</sup> APOLOGIE, 1824, p. 10-11. No original: “mais quand les chefs-d'œuvre anciens furent étudiés par les modernes, il dut se former une autre école, réunissant les idées romantiques au caractère des monuments grecs et latins [...]. Il est même impossible aux écrivains les plus partisans des nouvelles doctrines de ne pas modifier un peu leurs idées par l'étude qu'ils ont faite des auteurs anciens ; de même que l'écrivain le plus persuadé de son immobilité classique ne peut s'arracher aux impressions que la société moderne a laissées dans son âme”.

<sup>269</sup> ESSARTS, 1901, p. 306. No original: “Alexandre Soumet crée d'abord une forme de tragédie absolument neuve, affranchie de l'imitation voltairienne qui sévissait alors, émancipée même du pur genre classique, intermédiaire entre le théâtre de Racine et le drame futur”.

<sup>270</sup> Z., 1829, p. 1. No original: “[le combiner] avec les anciennes traditions, de manière à rajeunir celles-ci et à ôter au romantisme la physionomie grotesque et barbare que les novateurs lui ont donnée”.

<sup>271</sup> Z., 1829, p. 1. No original: “[établir] un compromis entre le classique et le romantique et amener ces deux puissances littéraires à conclure un traité de paix, sous sa médiation”.

<sup>272</sup> Remeto o leitor interessado na recepção já plenamente romântica dessa tragédia ao artigo *Tragédia histórica e drama romântico* (2021). Cf. ESTEVES, 2021b.

*Faliero*<sup>273</sup>. A reviravolta causou um rebuliço no mundo das letras: fez com que os públicos habituados ao romantismo (no bulevar) e ao classicismo (na Comédie-Française) se encontrassem por uma noite e dividissem uma plateia. O cartaz do Porte-Saint-Martin, para começar, anunciava a tragédia em versos e cinco atos de Delavigne como melodrama em cinco *quadros*, com música de Rossini, o que deu ocasião para que o gênero da peça, bem como o seu pertencimento à escola clássica ou romântica, se transformasse em motivo de controvérsia. Alguns, querendo exagerar as intenções românticas de *Marino Faliero*, concordaram em chamá-lo de melodrama — é o caso, por exemplo, do jornal *Le Figaro*, que assegura se tratar a peça de um “golpe mortal contra o gênio antigo”<sup>274</sup>; outros, querendo destacar o aspecto moderado de seu romantismo, chamaram *Marino Faliero* de tragédia romântica ou “imponente tragédia histórica”<sup>275</sup> (expressões moderadas que já vinham sendo empregadas pelas penas prestigiosas de Friedrich Schlegel, Benjamin Constant, Germaine de Staël, Claude Fauriel, Stendhal...<sup>276</sup>), como o *Globe*. Prevaleceu, contudo, a impressão de que Casimir Delavigne, indiferente aos rótulos de escola, operava uma fusão eclética entre os gêneros. O *Constitutionnel*, dando nota do ocorrido, prognosticou que todos os partidos literários, mesmo os exclusivos (ultraclássicos e ultrarromânticos), reivindicariam *Marino Faliero* para si:

O cartaz chama essa peça de melodrama; mas ela não o é senão pela forma e pelas conveniências locais. Melodrama ou tragédia, romântico ou clássico, *Marino Faliero* será adotado por todos os partidos literários. Os exclusivos mesmo terão a honra de reivindicar uma tão bela produção destinada a fazer época em nossos anais dramáticos.<sup>277</sup>

Delavigne apostou nessa leitura. Quando publicou a versão impressa da tragédia, escreveu no prefácio que não pretendia se filiar a nenhum sistema, pois fazia

<sup>273</sup> O caso de *Marino Faliero* passando de tragédia a melodrama, do Théâtre-Français ao Porte Saint-Martin, foi singularmente descrito pelo *Journal des débats*. Cf. THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, 1829, p. 1-3.

<sup>274</sup> THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, 1829, p. 1. No original: “coup mortel porté au génie antique”.

<sup>275</sup> THÉÂTRE, 1829, p. 349. No original: “imposante tragédie historique”.

<sup>276</sup> Remeto o leitor interessado no tema ao artigo já citado, *Tragédia histórica e drama romântico* (2021). Cf. ESTEVES, 2021b.

<sup>277</sup> SPECTACLES, 1829, p. 3. No original: “l’affiche appelle cet ouvrage un mélodrame; ce n’est que pour la forme et les convenances locales. Mélodrame ou tragédie, romantique ou classique, *Marino Faliero* sera adopté par tous les partis littéraires. Les exclusifs eux-mêmes tiendront à honneur de revendiquer une aussi belle production, destinée à faire époque dans nos annales dramatiques”.

pouco caso da distinção. Seu propósito, ele alega, era inaugurar uma terceira via moderada:

Eu concebi a esperança de abrir uma nova via onde os autores que seguirão meu exemplo poderão daqui em diante avançar com mais ousadia e liberdade, onde os atores, cujo talento não encontrava ocasião para se produzir, poderão se exercitar em um gênero mais elevado. [...] Dois sistemas partilham a literatura. Em qual dos dois essa obra foi composta? Eis o que não decidirei e o que, ademais, me parece de pouca importância.<sup>278</sup>

Estava inaugurada a fama de Delavigne como poeta do *juste-milieu*. Não demorou, é claro, até que associassem a tragédia e seu autor à doutrina dominante na época: o ecletismo. Um periódico provinciano e perspicaz, o *Journal politique, commercial et littéraire du département de l'Aube*, expôs seu apoio ao programa recorrendo a termos típicos do ecletismo estético popularizado pelo jovem Victor Hugo das *Nouvelles Odes* de 1824:

...românticos extravagantes, clássicos rotineiros, não há senão um meio de vos entenderdes e adquirirdes uma glória igualmente durável. Não tomem de cada gênero senão aquilo que é bom; rejeitem sem piedade aquilo que é mal; em literatura, como em política, não há senão o VERDADEIRO e o FALSO, o BELO e o FEIO. [...] Nosso poeta nacional, o senhor Casimir Delavigne, compreendeu o que uma aliança fundamentada pelos dois gêneros podia produzir. Seu *MARINO FALIERO*, criticado por espírito de partido em dois ou três jornais, mas aplaudido durante sessenta representações consecutivas, é a prova irrecusável. Ele está colocado, por seus *efeitos*, perto de Lord Byron; por seu *estilo*, perto de Racine.<sup>279</sup>

Anos mais tarde, em 1836, quando *Marino Faliero* finalmente pôde subir ao palco do Théâtre-Français (terão os nossos *defensores* assistido a essa representação?), foi ainda à ideia do *juste-milieu* que recorreram os críticos para descrever o talento de Delavigne. A resenha do *Quotidienne* pondera com acerto:

<sup>278</sup> DELAVIGNE, 1829, p. 3. No original: "j'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs, dont le talent n'avait pas l'occasion de se produire, pourront s'exercer dans un genre plus élevé. [...] Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C'est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance".

<sup>279</sup> THÉÂTRE DE TROYES, 1829, p. 2. No original: "...romantiques extravagants, classiques routiniers, il n'est qu'un moyen de vous entendre et d'acquérir une gloire également durable. Ne prenez de chaque genre que ce qui est bon, rejetez sans pitié ce qui est mauvais: en littérature comme en politique, il n'y a que le VRAI et le FAUX, le BEAU et le LAID. [...] Notre poète national, M. Casimir Delavigne, a compris ce que l'alliance raisonnée des deux genres pouvait produire. Son *MARINO FALIERO*, critiqué par esprit de parti dans deux ou trois journaux, mais applaudi pendant soixante représentations consécutives, en est la preuve irrécusable. Il s'est placé par ses *effets* près de Lord Byron, par le *style* près de Racine".

É nessa hábil aliança entre os dois gêneros [classicismo e romantismo] que se deve buscar o segredo dos sucessos de Casimir Delavigne. Seu sistema dramático tem a vantagem de merecer a boa vontade dessa parte do público que quer conservar intactas as velhas doutrinas literárias, e que lhe é grata por preservar ainda em suas obras as formas do estilo e da poesia do século XVII; por outro lado, ele reúne ao redor de seus sucessos as simpatias dessa outra parte do público que gostaria de ver expandidas as encolhidas vias de nossa cena, e que têm em conta as suas tímidas tendências ao drama moderno. Não é sem razão que se disse que Casimir Delavigne é um poeta do *juste-milieu*, um autor dramático colocado entre Racine e Victor Hugo, entre a legitimidade e a república [...]. Tudo isso traz felicidade a Casimir Delavigne, e não lhe impede de ser o autor mais popular da época...<sup>280</sup>

Não faltou, por outro lado, quem também lamentasse esse programa de conciliação literária. O próprio *Globe*, jornal que há pouco vimos elogiar *Marino Faliero* como “imponente tragédia histórica”, publicou um artigo sobre a tragédia contemporânea de Jacques Ancelot, *Élisabeth d’Angleterre* (1829)<sup>281</sup>, e “incidentemente sobre o ecletismo em poesia”<sup>282</sup>, argumentando que a doutrina de Victor Cousin, “esse cosmopolitismo da inteligência”<sup>283</sup>, é muito bem-vinda nas esferas da filosofia e da crítica literária — “o ecletismo é a própria crítica”<sup>284</sup>, é “essa imparcialidade feliz que saboreia o belo sob todas as formas”<sup>285</sup>, ou ainda “essa flexibilidade de imaginação que se compraz com a leitura de um romance chinês, de uma balada escocesa, de uma sátira romana ou de um conto árabe”<sup>286</sup> —, mas não deve ser empregada como método criativo: “o ecletismo, em obras de arte, não é

<sup>280</sup> J.T., 1836, p. 2. No original: “c'est dans cette habile alliance des deux genres qu'il faut chercher le secret des succès de M. Casimir Delavigne. Son système dramatique a l'avantage de lui mériter la bienveillance de cette partie du public qui veut conserver intactes les vieilles doctrines littéraires, et qui lui sait gré de garder encore dans ses ouvrages les formes du style et de la poésie du dix-septième siècle; et, d'un autre côté, il réunit autour de ses succès les sympathies de cette autre partie du public, qui voudrait voir s'élargir les voies rétrécies de notre scène, et qui lui tient compte de ses timides tendances vers le drame moderne. Ce n'est pas sans raison qu'on a dit que M. Casimir Delavigne est un poète du juste-milieu, un auteur dramatique placé entre Racine et Victor Hugo, entre la légitimité et la république [...]. Tout cela porte bonheur à M. Casimir Delavigne, et ne l'empêche pas d'être l'auteur le plus populaire de l'époque”.

<sup>281</sup> Ancelot já havia experimentado essa síntese clássico-romântica em obras anteriores. Veja-se, por exemplo, o artigo do *Moniteur Universel* sobre *Olga* (1828), no qual o autor é criticado por acrescentar elementos cômicos à sua tragédia; ou ainda o artigo do *Globe*, que acusa Ancelot de empregar os artifícios românticos como um noviço. Cf. SPECTACLES, 1828, p. 1472; P.D—S., 1828, p. 695-697.

<sup>282</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “incidemment de l'éclectisme en poésie”.

<sup>283</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “ce cosmopolitisme d'intelligence”.

<sup>284</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “l'éclectisme est la critique même”.

<sup>285</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “cette heureuse impartialité qui goûte le beau sous toutes les formes”.

<sup>286</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “cette souplesse d'imagination qui se plaît à la lecture d'un roman chinois, d'une balade écossaise, d'une satire romaine ou d'un conte arabe”.

senão a fusão de elementos opostos que se neutralizam, ou a soldagem grosseira de belezas incompatíveis. A originalidade implica unidade”<sup>287</sup>. Resultaria desse *juste-milieu*, portanto, sempre um sucesso fácil e pouco original, “calculado para deslizar no coração”<sup>288</sup>: “a poesia eclética tem a esperança de agradar a todos”, enquanto que a originalidade “pode não agradar senão alguns”<sup>289</sup>. Única exceção à regra: a tragédia de Casimir Delavigne, espécimen mais bem acabado desse “industrialismo literário”<sup>290</sup>: “*Marino Faliero* [...] nos parece o *nec plus ultra* desse gênero hermafrodita”<sup>291</sup> — quer dizer, o produto menos imperfeito de um método fadado aos baixos voos da arte: “desse cruzamento de gêneros pode resultar algo de bonito, de elegante, de útil, de tudo enfim, exceto poesia profunda e original”<sup>292</sup>.

Alphonse Esquiros segue a mesma linha. Em uma acerba crítica à obra de Delavigne, publicada pela revista *La France Littéraire* em 1840, chama *Marino Faliero* de “obra inqualificável”:

[A peça] não era mais uma tragédia, e não era ainda um drama. O autor se tinha aberto uma via do *juste-milieu* literário que, apesar de tudo, ele seguiu. Agora, como se sabe, nada mais pérfido e mais triste do que essas meias direções: o meio da rua é a sarjeta; o termo médio entre a água quente e a água fria é a água morna, bebida nauseabunda.<sup>293</sup>

Depois de *Marino Faliero*, subiu ao palco (desta vez ao palco do Théâtre-Français), em 1832, momento de plena efervescência do drama romântico, o famoso *Louis XI* de Casimir Delavigne, tragédia em que se canta, se dança, se ri, e que nosso João Manuel Pereira da Silva considerava, ainda em 1837, a “mais sublime das modernas composições”<sup>294</sup>. Novo drama, mesma recepção. O *Journal des débats*, em

<sup>287</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “l’éclectisme, en fait d’art, n’est que la fusion d’éléments opposés qui se neutralisent, ou la soudure grossière de beautés incompatibles. L’originalité implique l’unité”.

<sup>288</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “[poésie] calculée pour glisser sur le cœur”.

<sup>289</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “l’originalité peut ne plaire qu’à quelques-uns; la poésie éclectique a l’espérance de plaire à tous”.

<sup>290</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “industrialisme littéraire”.

<sup>291</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 781. No original: “*Marino Faliero* [...] nous semble le *nec plus ultra* de ce genre hermaphrodite”.

<sup>292</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780. No original: “de ce croisement de genres il peut résulter du joli, de l’élégant, de l’utile, de tout, enfin, hormis de la poésie profonde et originale”.

<sup>293</sup> ESQUIROS, 1840, p. 14. No original: “M. Casimir Delavigne venait de faire une œuvre inqualifiable. Ce n’était plus une tragédie, et ce n’était pas encore un drame. L’auteur s’était frayé une voie de juste-milieu littéraire qu’il suivait en dépit de tout; or, comme on le sait, rien de plus perfide et de plus triste que ces demi-directions; le milieu de la rue, c’est le ruisseau; le terme moyen entre l’eau chaude et l’eau froide, c’est l’eau tiède, boisson nauséabonde”.

<sup>294</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

nada menos que três folhetins, a definiu como impossível “tentativa de união entre os dois gêneros e as duas épocas”<sup>295</sup>; o *Figaro* como “algo de misto, de entre-dois, uma mistura”<sup>296</sup>; o *Journal du Cher*, de Burges, como “espécie de transação entre o clássico e o romântico”, onde “não se encontra nem as extravagâncias da escola moderna, nem o estilo uniforme e enfadonho da escola clássica”<sup>297</sup>; o occitano *Gazette du Languedoc* como “obra de *juste-milieu* entre a antiga e a nova escola”<sup>298</sup>; etc., etc. Reprisado várias vezes ao longo do século XIX, *Louis XI* seria sempre ambigualmente descrito como “tragédia romântica ou drama clássico”<sup>299</sup>, como “tragédia que quer ser um drama”<sup>300</sup>, “um drama moderado, um drama do *juste-milieu*”<sup>301</sup>, e sempre Delavigne, esse verdadeiro “sectário moderado das inovações modernas”<sup>302</sup>, como o sisudo dramaturgo que pretendeu “acomodar dois gêneros que se detestavam”<sup>303</sup>. Tal a persistente fama de Casimir Delavigne, esse homem que “tinha em si um não sei quê de segurança e *juste-milieu* que devia exasperar os *Jeune-France*”<sup>304</sup>!

Está-se a ver, pois, que para bem e para mal, o justo meio encontrava deveras quem o representasse nos palcos do segundo quartel do século XIX, e que o ecletismo literário (se é que assim podemos nos referir a essa mistura consciente de elementos clássicos e românticos) não era, na França, nenhuma questão de menor interesse — pelo contrário, seria habilmente recuperado pelo jovem Ponsard em 1843, pondo termo ao curto império do drama hugoano<sup>305</sup>. Foi Casimir Delavigne quem, entre todos os dramaturgos alistados nas fileiras do gênero moderado, alcançou os melhores resultados, passando à posteridade como incontestado paladino e modelo do *juste-milieu* literário. É notória a influência que exerceu sobre a concepção de romantismo dos nossos rapazes. João Manuel Pereira da Silva, em particular, escreveria em mais

<sup>295</sup> CS., 1832, p. 2. No original: “essai d’union entre les deux genres et les deux époques”.

<sup>296</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1832a, p. 2. No original: “c’est du mixte, de l’entre-deux, un mélange”.

<sup>297</sup> THÉÂTRE DE BOURGES, 1832, p. 3. No original: “l’œuvre de M. Delavigne est une sorte de transaction entre le classique et le romantique; on n’y trouve ni les extravagances de l’école moderne, ni le style uniforme et guindé de l’école classique”.

<sup>298</sup> FEUILLETON, 1832, p. 1. No original: “œuvre de *juste-milieu* entre l’ancienne et la nouvelle école”.

<sup>299</sup> JOUVIN, 1863, p. 1. No original: “cette tragédie romantique ou [...] ce drame classique de *Louis XI*”.

<sup>300</sup> BRISSON, 1884, p. 167. No original: “tragédie qui veut être un drame”.

<sup>301</sup> CLAVEAU, 1898, p. 1. No original: “un drame modéré, un drame de *juste-milieu*”.

<sup>302</sup> THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1832b, p. 3. No original: “sectaire modéré des innovations modernes”.

<sup>303</sup> BRISSON, 1884, p. 167. No original: “accommoder deux genres qui se détestaient”.

<sup>304</sup> TILLET, 1898, p. 380. No original: “il avait en lui je ne sais quoi d’assuré et de *juste-milieu* qui devait exaspérer les «*Jeune-France*»”.

<sup>305</sup> Veja-se, a respeito das tendências ecléticas de Ponsard e, de maneira geral, do teatro pós-romântico, o interessante artigo de Siegbert Himmelsbach, *François Ponsard, poète du juste milieu*. Cf. HIMMELSBACH, 1981.

de uma ocasião que Casimir Delavigne soube conservar “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste-milieu* das letras”<sup>306</sup>, conforme se verá nas próximas sessões deste trabalho. Já Gonçalves de Magalhães, além de ver o seu nome associado à trilha do “verdadeiro romantismo” delavigniano pela crítica de Pereira da Silva — “é mister que extirpemos essa fúria de traduções ultrarromânticas e nos esforcemos em compor alguma coisa, e de imitarmos o exemplo do nosso compatriota Magalhães”<sup>307</sup> —, reproduziria a sua atitude altiva de dramaturgo eclético no prefácio à edição impressa da tragédia *Antônio José* (1839): “eu não sigo nem o rigor dos clássicos, nem o desalinho dos segundos [românticos]; não vendo *verdade absoluta* em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos, ou antes, faço o que entendo e o que posso”<sup>308</sup>.

Influência profunda, pois, e permanente, parece ter operado esse singular programa do *juste-milieu* sobre o espírito criativo de Magalhães, Porto Alegre, Pereira da Silva e companhia, todos intelectuais de temperamento moderado, igualmente dados à conciliação de sistemas exclusivos. É fácil entender o porquê. Não é verdade que as composições de Soumet, Ancelot, Delavigne e outros tantos não faziam senão encarnar as aspirações naturais de nossos moços, dar forma sensível aos princípios estético-ideológicos que já vinham adquirindo desde os tempos da Sociedade Defensora, primeiro através de Monte Alverne e Evaristo da Veiga, depois estudando Victor Cousin, Théodore Jouffroy, debatendo com os membros do Institut Historique, folheando os jornais da época? Não podia o exemplo, unido à teoria, deixar de dar frutos; rebentariam logo, a partir de 1836.

### 1.3.3. Espírito histórico e espírito de sistema

Estamos vendo que o horror aos exclusivismos fazia escola em uma Paris cada vez mais cansada de revoluções — “o ecletismo está por tudo”<sup>309</sup>, já se espantava o *Constitutionnel*; “onde não penetrou, hoje, o ecletismo?”<sup>310</sup>, perguntava o *Globe*. As ideias de Cousin, escreveu Stendhal, exerciam uma “influência sem fronteiras sobre a juventude”<sup>311</sup>. Mas quando não o programa estético-político propalado por Cousin e

<sup>306</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 134.

<sup>307</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>308</sup> MAGALHÃES, 1839, p. iv.

<sup>309</sup> INTERIEUR, 1827, p. 2. No original: “l’éclectisme est partout”.

<sup>310</sup> PHILOSOPHIE, 1830, p. 639. No original: “où n’a pas pénétré aujourd’hui l’éclectisme?”.

<sup>311</sup> STENDHAL, 1854, p. 200. No original: “son [de Cousin] influence sans bornes sur la jeunesse”.

Jouffroy, quando não o exemplo tonificante de Casimir Delavigne (ou, com menor probabilidade, os de Ancelot e Soumet), devia ser a simples moderação intuitiva o que, no convívio com os membros do Institut Historique, nas entrevistas incidentais com um ou outro homem de letras, se acercava de Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem. Falemos do Institut: não estava ele, em todas as suas classes, tomado por uma forte aversão ao que se chamava “espírito de sistema” [*esprit de système*]? Não contava com intelectuais que, se não eram ecléticos de profissão, estavam decididamente alinhados com a doutrina dominante? Frédéric Boissière, por exemplo, autor do artigo que inaugura o primeiro tomo do *Journal de l’Institut Historique* (relativo ao ano de 1834), *De la méthode historique*, descreve o ecletismo contemporâneo com otimismo, empenhando aqui e ali os adjetivos mais cordiais: “se nos é permitido apreciar o que se passa diante dos nossos olhos, ocorre agora um grande movimento filosófico que, aceitando todos os sistemas, os concilia e coordena por um método potente”<sup>312</sup>. Esse método, pensa Boissière, deveria continuar a crescer e se propagar, vindo mesmo a constituir a “ciência do século XIX”<sup>313</sup>. Ei-lo então, poucas páginas adiante, ensaiando uma defesa de sua aplicação na própria metodologia historiográfica:

Como acontece necessariamente a toda especulação ensaiada a partir de um ponto de vista, cada homem tomou [o seu método historiográfico] por exclusivo, e se acreditou em possessão do método inteiro. Contudo, o progresso foi rápido, o círculo se alargou, e sucumbiu-se rapidamente à coordenação de vários pontos de vista. [...] Depois de haver assim estudado em particular as diversas noções de que se compõe a ideia do método [historiográfico], nós nos esforçaremos por reuni-las em uma teoria que assinale a cada uma o seu lugar, e que as unifique para que se entreajudem.<sup>314</sup>

Ainda no mesmo tomo do *Journal*, um advogado da corte real de Paris identificado simplesmente como Marie, membro titular da segunda classe do Institut,

<sup>312</sup> BOISSIÈRE, 1834, p. 5. No original: “s’il nous est permis d’apprécier ce qui se passe sous nos yeux, il s’accomplit maintenant un grand mouvement philosophique, qui, acceptant tous les systèmes, les concilie et les coordonne par une méthode puissante. Si, comme nous le pensons, ce mouvement se continue et se propage, s’il constitue la science du dix-neuvième siècle, c’est encore à une méthode que nous le devons”.

<sup>313</sup> BOISSIÈRE, 1834, p. 5.

<sup>314</sup> BOISSIÈRE, 1834, p. 9. No original: “comme il arrive nécessairement à toutes les spéculations qui s’essaient, chaque homme, en apercevant un point de vue, l’a posé comme exclusif, et s’est cru en possession de la méthode tout entière. Cependant le progrès a été rapide, le cercle s’est élargi, et l’on s’est bien vite plié à la coordination de plusieurs points de vue. [...] Après avoir ainsi étudié en particulier les diverses notions dont se compose l’idée de méthode, nous nous efforcerons de les réunir dans une théorie qui assigne à chacune sa place, et qui les unisse pour qu’elles s’entre aident”.

argumenta, no que parece ser uma comunicação inaugural, que a história nos mostra “os fatos lutando incessantemente com o egoísmo dos partidos”, pois “cada sistema possui o seu ponto de vista e, segundo o ponto de vista adotado, os eventos aparecem sob tal ou tal aspecto”<sup>315</sup>. Daí a solução proposta ao instituto: “seria uma grande glória para o Institut Historique se, buscando com paixão pela verdade em todos os sistemas, ele conseguisse reunificar a ciência social”<sup>316</sup>, uma vez que “um sistema, qualquer que seja, nunca é completamente falso; se o fosse, não seduziria ninguém”, razão por que se deve “buscar em cada um deles as verdades ou porção de verdade que contêm”<sup>317</sup>.

Coincidência? Difícil acreditar. Por que não seria a historiografia da época sugestionada pela escola eclética, se o ecletismo foi, ele mesmo, uma doutrina inteiramente erigida sobre a análise historiográfica? Victor Cousin ele mesmo, na já citada introdução ao manual de Tennemann, demonstra a relação de profunda dependência entre as duas disciplinas e reconhece, afinal, que não pode haver tolerância filosófica sem método histórico:

Se essa filosofia [a do século XIX] deve ser eclética, ela deve se apoiar na história da filosofia. Com efeito, é evidente que toda filosofia eclética tem necessariamente por base um conhecimento profundo de todos os sistemas cujos elementos essenciais e verdadeiros ela pretende combinar. O que é, então, a história da filosofia, senão uma lição perpétua de ecletismo? [...] A história da filosofia seria suficiente, ela só, para dar origem ao ecletismo, quer dizer, à tolerância filosófica; e logo que essa tolerância vem à luz, após o longo reino do fanatismo, ela traz inevitavelmente a necessidade e o gosto pelo estudo aprofundado de todos os sistemas.<sup>318</sup>

<sup>315</sup> MARIE, 1834, p. 34. No original: “dans l'histoire, vous trouverez les faits incessamment aux prises avec l'égoïsme des partis; chaque système a son point de vue, et, selon le point de vue adopté, les événements apparaissent sous tel ou tel jour”.

<sup>316</sup> MARIE, 1834, p. 36. No original: “ce serait une grande gloire pour l'Institut Historique, si, recherchant avec passion la vérité dans tous les systèmes, il parvenait à ramener la science sociale à une grande unité”.

<sup>317</sup> MARIE, 1834, p. 32. No original: “[il faut] demander à chacun d'eux [méthodes diverses, systèmes variés] les vérités, ou la portion de vérité qu'il contient; car, on l'a dit souvent, un système, quel qu'il soit, n'est jamais complètement faux; s'il l'était, il ne séduirait personne”.

<sup>318</sup> COUSIN, 1829, p. xvii-xviii. No original: “si cette philosophie doit être éclectique, elle doit s'appuyer sur l'histoire de la philosophie. En effet, il est évident que toute philosophie éclectique a nécessairement pour base une connaissance profonde de tous les systèmes dont elle prétend combiner les éléments essentiels et vrais. Qu'est-ce d'ailleurs que l'histoire de la philosophie, sinon une leçon perpétuelle d'éclectisme ? [...] L'histoire de la philosophie eût suffi toute seule pour enfanter l'éclectisme, c'est-à-dire la tolérance philosophique ; et, aussitôt que cette tolérance se fait jour, après le long règne du fanatisme, elle amène nécessairement le besoin et le goût de l'étude approfondie de tous les systèmes”.

E o discípulo Théodore Jouffroy, nas suas *Mélanges philosophiques* (1833), acusa essa relação de maneira ainda mais clara ao notar que a filosofia eclética é animada por um “espírito histórico”:

Daí [do novo critério adotado pelo ecletismo] essa convicção de que toda opinião é necessariamente verdadeira e necessariamente falsa; daí essa triagem daquilo que existe de verdadeiro em cada um; daí essa tolerância universal; daí esse espírito histórico, conciliador, abrangente que sai dele, visita as crenças de todos os países e de todas as épocas, se arranja em todos os lugares, compreende todas as línguas, admite todos os sistemas como observações, recolhe por toda parte sem se fixar em nenhuma, porque a verdade está um pouco em tudo, mas toda não está em nenhum país, nenhum tempo, nenhum homem.<sup>319</sup>

Daí a conclusão de Maciel de Barros, segunda a qual a missão de Cousin foi “aplicar à filosofia a nova intuição do mundo própria do romantismo: a intuição histórica, devidamente acompanhada por um instrumental erudito”<sup>320</sup>. Nada mais natural, assim, que o Institut fortalecesse as tendências ecléticas de Porto Alegre, Torres Homem e Magalhães (este último, autodeclarado um de seus “membros assíduos”<sup>321</sup>); que os encaminhasse para um romantismo moderado, avesso ao *esprit de système*, imbuído de um abrangente e permissivo *esprit historique*, o que talvez tenha contribuído para despertar aquele “agudo senso da história como sentimento do tempo” que Antonio Candido considera mais vivo na obra de Magalhães do que na de “qualquer outro poeta oitocentista”<sup>322</sup>. A hipótese foi concebida inicialmente por Maria Alice de Oliveira Faria, para quem Magalhães, “romântico moderadíssimo”, absorveu precisamente as poucas e controladas ideias românticas “admitidas no Instituto Histórico”, associação formada em sua maioria por “antirromânticos convictos”:

...é possível que o Instituto Histórico não só tenha oferecido a Magalhães o meio que mais convinha ao seu temperamento artístico,

---

<sup>319</sup> JOUFFROY, 1833, p. 397. No original: “de là, cette conviction que toute opinion est nécessairement vraie et nécessairement fausse; de là, ce triage de ce qu'il y a de vrai dans chacune; de là, cette tolérance universelle; de là, cet esprit historique, conciliant, étendu, qui sort de chez lui, visite les croyances de tous les pays et de tous les âges, s'arrange en tous lieux, comprend toutes les langues, admet comme observations tous les systèmes, glane partout sans se fixer nulle part, parce que la vérité est partout un peu, mais toute, en aucun pays, en aucun temps, chez aucun homme”.

<sup>320</sup> BARROS, 1973, p. 32.

<sup>321</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 54.

<sup>322</sup> CANDIDO, 2000b, p. 52.

como ainda o tenha mesmo levado a firmar-se em suas ideias moderadoras sobre literatura e o romantismo em particular.<sup>323</sup>

Em que consistia esse romantismo comedido encorajado pelo Institut Historique? Segundo Oliveira Faria, apenas em interpretações tacanhas das ideias de Madame de Staël, Chateaubriand, Lamartine e “Hugo dos primeiros livros”<sup>324</sup>, sempre moduladas pela defesa intransigente dos “princípios de Horácio”<sup>325</sup>, pois os poucos membros que professavam a reforma poética estariam “em atraso em relação ao movimento”<sup>326</sup>, insistiriam ainda no “fim moral, segundo as concepções clássicas”<sup>327</sup>, da literatura. Maria Orlanda Pinassi, baseando-se provavelmente nas investigações de Faria, segue pelo mesmo caminho: o romantismo do Institut não passava de um “catecismo moral” de “forte tendência para a evasão”, animado pelo interesse em “culturas primitivas e natureza exótica” (essencial, diga-se de passagem, à consolidação do tal *esprit historique* de que falávamos acima), justificado nas “teorias e obras de Chateaubriand e Madame de Staël, Lamartine e Victor Hugo da juventude”<sup>328</sup>. Em alguma medida, penso que as autoras têm razão: havia muito de moderação e moralismo no romantismo professado pelos integrantes do Institut Historique. Não concordo, porém, que essas características fossem o resultado de uma “desatualização literária”<sup>329</sup>, como supõe Oliveira Faria, nem de um desconhecimento do “romantismo de caráter mais revolucionário”<sup>330</sup>, como supõe Pinassi (como o ignorariam, se podiam ir vê-lo todas as noites nos bulevares de Paris?), e sim o resultado de uma inclinação geral ao *juste-milieu* eclético, predominante em meados de 1830, e que exerceria influência decisiva sobre a concepção de literatura romântica adotada por Gonçalves de Magalhães e seu círculo.

Por fim, antes de passarmos adiante, quero reiterar a importância de um ponto destacado há mais de vinte anos por Maria Orlanda Pinassi: a historiografia brasileira ainda não pôde se redimir da pouca atenção dada ao papel desse instituto na formação intelectual de nossos três “preciosos historiadores do novo mundo”<sup>331</sup>, como

---

<sup>323</sup> FARIA, 1970, p. 76.

<sup>324</sup> FARIA, 1970, p. 44.

<sup>325</sup> FARIA, 1970, p. 44.

<sup>326</sup> FARIA, 1970, p. 76.

<sup>327</sup> FARIA, 1970, p. 47.

<sup>328</sup> PINASSI, 1998, p. 113-114.

<sup>329</sup> FARIA, 1970, p. 44.

<sup>330</sup> PINASSI, 1998, p. 114.

<sup>331</sup> DEBRET, 1839, p. 81. No original: “précieux historiens du nouveau monde”.

os chamou Debret, e mesmo ao seu papel na consolidação da cultura programática do Segundo Reinado — do Institut Historique também fizeram parte, afinal, figuras tão importantes quanto Monte Alverne, Evaristo da Veiga, Januário da Cunha Barbosa (futuro fundador, “à imagem e semelhança do IHP [Institut Historique de Paris]”<sup>332</sup>, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e o próprio Pedro II:

A crítica brasileira, em geral, ignora ou minimiza a significativa ressonância que o IHP teve sobre a formação do pensamento brasileiro, a exemplo da influência que exerceu sobre o projeto e a realização da revista *Niterói*. Para além desse fato, o relacionamento de brasileiros naquela instituição teve como fruto dos mais importantes a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, sendo, portanto, imperdoável a desatenção que mereceu da historiografia brasileira.<sup>333</sup>

Concordo inteiramente com Pinassi. A dívida persistente da crítica brasileira com o Institut Historique revela a necessidade, ainda hoje, de empreendermos uma revisão historiográfica que valorize a sua atuação em um momento decisivo para a consolidação de nossa mentalidade romântica. Já é tempo de incorporarmos o legado do Institut ao grande panorama de nossa história literária, e, em especial, aos prolegómenos de nossa escola romântico-moderada.

#### 1.3.4. Garrett e Silvestre Pinheiro, dois portugueses moderados

Integravam o círculo das relações de nossos moços dois portugueses de tendência decididamente moderada: Silvestre Pinheiro e, temos já visto alquando, o degredado Almeida Garrett. O primeiro esteve no Brasil entre 1810 e 1821 — ocasião na qual parece ter ministrado dezenas de conferências filosóficas e apresentado algumas ideias “que já correspondiam aos imprecisos fundamentos dessa filosofia de *compromisso* que é o *eclétismo*”<sup>334</sup> —, mantinha relações pessoais com Victor Cousin desde pelo menos 1828<sup>335</sup> e foi, ao que tudo indica, a figura responsável pela introdução de certas noções ecléticas em Portugal, quando não em todo o mundo lusófono. Porto Alegre relata, em seu alegado testemunho autobiográfico, que “deu-

<sup>332</sup> PINASSI, 1998, p. 111.

<sup>333</sup> PINASSI, 1998, p. 109.

<sup>334</sup> HOLANDA, 2003, p. 207.

<sup>335</sup> Provam-no cinco cartas remetidas a Victor Cousin que o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro publicou em 1940, a primeira das quais data de 1828, a última de 1835. Cf. ARCHIVO NACIONAL, 1973, p. 355-361.

lhe alguns estudos seus Silvestre Pinheiro”<sup>336</sup>, e, a julgar pela interpretação de Maria Orlanda Pinassi<sup>337</sup>, dele deve ter recebido, como Gonçalves de Magalhães, alguma orientação filosófica de fundo eclético:

Suas ligações com eles [Magalhães e Porto Alegre] parecem ir além das circunstâncias políticas que os ligam a Portugal, já que as afinidades filosóficas com o ecletismo de Victor Cousin compuseram grande parte de suas obras publicadas. Foi um importante interlocutor dessas ideias sobre as ideias mesmas de Gonçalves de Magalhães.<sup>338</sup>

Quanto a Garrett, se não era assecla de Cousin, pendia inequivocamente à moderação de todas as coisas políticas e literárias, e foi se pronunciando “a favor do ecletismo com ênfase progressiva”<sup>339</sup>. Ora, não era Casimir Delavigne, dentre os poetas modernos da França, o seu preferido? “Em geral nas novas publicações francesas de poesia encontra-se pouca naturalidade, sobejo artifício e, exceto nos versos do senhor Casimiro de La Vigne [sic], pouca e forçada imaginação”<sup>340</sup>; “este jovem poeta francês é atualmente o mais estimado dos seus, e porventura mais que nenhum o merece”<sup>341</sup>. Garrett chega mesmo a traduzir um seu *épilogue* para deixarmos com a impressão de “que poeta não seria o senhor Delavigne se escrevera em português!”<sup>342</sup>. Tal era, em 1827, a sua admiração pelo futuro príncipe do *juste-milieu*, por esse “*ordeiro* das letras”, como mais tarde o definiria Lopes de Mendonça<sup>343</sup>. Que Garrett e Delavigne, pois, dramaturgos e poetas, confluíssem daí a alguns anos, cada um a seu modo, para uma mesma atitude moderadora em face do teatro romântico, não é coisa que espante — muito pelo contrário, é esperado (voltarei mais tarde a esse ponto).

São várias e espalhadas as passagens na obra de Almeida Garrett que atestam a sua pronunciada vocação eclética, romântico-moderada. Veja-se, por exemplo, o prefácio ao seu *Camões* (1825) —

Não sou clássico, nem romântico; de mim digo que não tenho seita, nem partido em poesia (assim como em cousa alguma); e por isso me

<sup>336</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>337</sup> Cf. PINASSI, 1998, p. 203.

<sup>338</sup> PINASSI, 1998, p. 105.

<sup>339</sup> PRADO, 1996, p. 21.

<sup>340</sup> GARRETT, 1827a, p. 19.

<sup>341</sup> GARRETT, 1827a, p. 132.

<sup>342</sup> GARRETT, 1827a, p. 132.

<sup>343</sup> MENDONÇA, 1855, p. 235.

deixo ir por onde me levam minhas ideias boas ou más, e nem procuro converter as dos outros, nem inverter as minhas nas deles: isso é para literatos de outra polpa, amigos de disputas, e questões que eu aborreço.<sup>344</sup>

—; ou uma passagem do poema de *Dona Branca* (1826) no qual tenta descrever o estilo arquitetônico do magnífico, indefinível palácio da fada Alida, confinado que estava entre as vaporosas balizas das escolas clássica e romântica —

Disputa *sine fine* travariam  
Sobre ele as duas bélicas falanges  
Que ora na arena literária pugnam,  
E aos grasnantes jornais dão tema eterno  
Para encher as políticas lacunas.  
Já se vê que de *clássicos, românticos* —  
Guelfos das letras, gibelinos d'artes —  
Falar intendo; paz seja com eles,  
Assim como c'os outros disputantes  
Deste, disputativo por essência,  
Inquieto mundo, aonde todos ralham  
E ninguém tem razão. Eu, por mim, deixo  
Jogar as cristas a essa gente toda.  
Para mim só desejo a paz d'espírito,  
A consciência limpa e as frugais sopas  
Ganhas com suor honrado. Esta ventura  
Gozo eu, mercê de Deus, pesar de ingratos...<sup>345</sup>

—; ou a notícia que antecede a *Lírica de João Mínimo* (1829), onde reproduz o diálogo (fictício) que teria travado com um sacristão em Odivelas a propósito da literatura contemporânea —

“— [...] Já vejo que é da tal escola estrangeira — dos *horacianos* ou dos *românticos*.”  
“— Não sou nada disso; não gosto de escolas e detesto estrangeirices. Em tudo sou *português velho*, e assim hei de morrer. [...] Outro tanto direi dos ultrafilintistas, dos ultraelmanistas e dos ultras de toda a espécie que hoje infestam e infectam a literatura portuguesa. [...] Eu fiz muito verso, muito verso mau, alguns sofríveis. Tenho queimado milhares, ainda aí tenho muitos. Mas fiz sempre por fugir do vício das *escolas*; nem sempre consegui, mas geralmente é coisa que detesto. Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente clássicos, românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes.”<sup>346</sup>

<sup>344</sup> GARRETT, 1825, p. vi.

<sup>345</sup> GARRETT, 1826a, p. 73.

<sup>346</sup> GARRETT, 1829, p. xxxviii-xl.

—, ou alguns dos sucessivos prólogos que escreveu para a tragédia *Catão* — em 1822:

...o que me não lembro de ler [nos filólogos modernos e cursos de literatura] é que este gênero romântico, combinando-se com o clássico, dando-se e recebendo mútuos socorros, formassem um gênero novo, cujos caracteres são bem salientes, e cuja beleza incontrastável.<sup>347</sup>

Em 1830:

Sem escrava submissão aos factícios preceitos do teatro francês, nem revolucionário desprezo das verdadeiras regras clássicas (que hoje é moda desatender sem as entender); nem caminhando de olhos fechados pelo estreito e alinhado carreiro de Racine, nem desvairando à toa pelas incultas devesas de Shakespeare, procurou o autor conciliar (e não é impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa arte.<sup>348</sup>

Em 1839:

Estas guerras de “alecrim e manjerona” em que andaram clássicos e românticos por esse mundo, e que já sossegaram em toda a parte, vão a começar agora por cá. É como na política e em tudo, não se aprende nos exemplos, nos erros alheios: triste condição da humanidade que só de seus próprios desvarios escarmente cada um! Paciência! Quanto a isso, só quero aqui reiterar os meus antigos protestos de que não sou clássico nem romântico; por quê? Porque tratei de saber o que era uma coisa e o que era a outra antes de me apaixonar por nenhuma. Sucedeu-me o que me tem sucedido em tudo, e o que a todos sucederá que o fizerem: achei razão a uns e a outros, segui-os nela, e deixei-os brigar no mais, que não vale a pena da briga. Assim é de tantas brigas deste mundo! O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taful e cuida que morrem por ele as meninas. O romântico desvairado é um peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas e toma por sorrisos de namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doudo e tão presumido — mas tão sensabor.<sup>349</sup>

—; ou dê-se ainda uma olhadela nalguns dos artigos publicados em seu periódico semanal, *O Chronista* (1827). “Sejamos tolerantes”, pedia ele aos leitores, “admiremos os grandes gênios no que têm admirável, seja qual for sua escola ou sistema”, pois “em todos os gêneros há belezas, e em todos muito que admirar”<sup>350</sup>. E mais:

---

<sup>347</sup> GARRETT, 1822, p. V.

<sup>348</sup> GARRETT, 1830, p. vi.

<sup>349</sup> GARRETT, 1840, x-xi.

<sup>350</sup> GARRETT, 1827a, p. 180.

Se devem empenhar todos os que amam a literatura portuguesa e desejam seu aumento em estudar também a das outras nações cultas, combiná-las umas com outras, sem fazer escola de nenhuma, aproveitando de todas, mas sem delir ou confundir o caráter da nossa própria e nacional.<sup>351</sup>

Ora, não vai nesse relativismo cosmopolita imbuído de *esprit historique* toda uma filosofia da crítica, todo um programa alinhado com a doutrina eclética? Antonio Candido escreve que, nessa quadra de sua vida (como, aliás, em todas as outras), Garrett foi um “romântico moderado”, “conciliador e equilibrado, como seriam sem exceção os nossos primeiros românticos”<sup>352</sup>. Com efeito, foi. Comentando a macaqueação unilateral de autores franceses por parte dos portugueses, Garrett chegava mesmo a clamar de maneira explícita por uma literatura “mais eclética”:

O único, ainda que incerto corretivo que vejo a este mal é o fomentar a aplicação às outras literaturas e idiomas, por onde, dividida a atenção e quebrada a força dos prestígios, revertamos a sentimentos mais razoáveis e menos exclusivas opiniões. Assim poderá formar-se uma escola mais *eclética*, e a língua e literatura pátria não colherão pouco fruto se assim se conseguir. Não é pois nenhuma prevenção contra uma literatura em alguns gêneros superior a todas, é espírito de retificar opiniões exageradas (em tudo danosas) o que me tem feito acaso severo em alguns juízos...<sup>353</sup>

Espírito que se estende também, é claro, às opiniões exageradas (em tudo danosas, disse ele) da esfera política — veja-se, por exemplo, a maneira sumamente elogiosa com que em mais de uma ocasião se refere ao sistema monarquista constitucional<sup>354</sup> e repele as revoluções, “maior mal que pode cair sobre um povo”<sup>355</sup>.

Agora, transmitiu Garrett um bocado dessa crença moderadora a Porto Alegre enquanto este lhe tirava o retrato? Transmitiram-se essas ideias ainda, direta ou indiretamente, a Magalhães (o “Garrett brasileiro”<sup>356</sup>, segundo Porto Alegre) e a outros literatos da corte fluminense? É hipótese mais que provável, irresistível. Motivo de

<sup>351</sup> GARRETT, 1827a, p. 17.

<sup>352</sup> CANDIDO, 2000b, p. 291.

<sup>353</sup> GARRETT, 1827a, p. 239-240. Ele voltaria a insistir nessa solução eclética para “desafrancesar o teatro” (a expressão é sua) em um artigo publicado pela *Revista do Conservatório Real de Lisboa* em 1842: “o melhor remédio para isto é familiarizar com os outros teatros para não ter sempre diante de si um único exemplar que, por fim, já se copia sem consciência de estar copiando”. Cf. GARRETT, 1842, p. 19.

<sup>354</sup> Cf. GARRETT, 1827a, p. 212; 1827b, p. 222-235; etc.

<sup>355</sup> GARRETT, 1827a, p. 2.

<sup>356</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 42.

conversa, é certo, não devia faltar-lhes. Segundo Porto Alegre, a conversação de Garrett

era um teclado extensíssimo que percorria desde as abstrações filosóficas até o brilho do lirismo, assim como passava deste aos motejos graciosos, àqueles epigramas que sabe manejar todo o homem altamente educado.<sup>357</sup>

Em sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido toma essas relações amistosas como evidência de que Porto Alegre teria penetrado no mundo das letras românticas apenas “graças a uma nova amizade, a de Garrett”, e que teria sido ele o responsável por transmitir “a descoberta do novo espírito literário, feita através do autor de *D. Branca*”<sup>358</sup>, ao amigo Gonçalves de Magalhães, dando início ao romantismo brasileiro. Há, sem dúvida, algum exagero nessa leitura. Araújo Porto Alegre não só vivia em Paris há dois anos, desde 1831, período em que certamente ouvira falar de literatura romântica nos jornais, teatros, gabinetes, salões e salas de aula que frequentara, como já estava familiarizado com os princípios morais, religiosos e políticos do círculo liberal-moderado fluminense, princípios que estavam absolutamente afinados, temos visto, com o ecletismo geral da Sociedade Filomática, com os fundamentos programáticos do Institut Historique de France e viriam alicerçar, pouco depois de 1836, a própria essência da doutrina romântico-moderada brasileira.

Não é razoável, assim, atribuir toda a formação romântica de nosso grupo parisiense ao só convívio de Garrett, como se dele houvesse recebido “uma espécie de revelação”<sup>359</sup>. Entre o poeta e o pintor, tendo este se educado em meio à gente conciliatória do Rio de Janeiro, deve ter havido menos subordinação preceptoral do que afinidade espiritual: ambos confluíam, afinal, para as mesmas ideias moderadoras, ambos nutriam a mesma ambição de promover o progresso da cultura sem o exagero da revolução e devem ter alcançado, de maneira mais ou menos espontânea, mais ou menos colaborativa, convicções um tanto análogas em relação à literatura contemporânea — não por acaso, conforme se verá adiante, fundaram-se pela mesma época, e ancorados nas mesmas premissas temperadas, clássico-românticas, os teatros nacionais e os conservatórios dramáticos do Brasil e de

---

<sup>357</sup> PORTO ALEGRE, 1855, p. 524.

<sup>358</sup> CANDIDO, 2000b, p. 60.

<sup>359</sup> CANDIDO, 2000b, p. 13.

Portugal, como notara o *Jornal do Commercio* (em artigo que julgo pertencer à pena de Emílio Adet) logo em 1838:

Quando no Brasil principia-se a restaurar os teatros, por tanto tempo decaídos, Portugal entrega-se a um movimento do mesmo gênero. Esta coincidência nos esforços dos dois países para levantar a cena dramática às alturas de sua missão literária e moralizadora não podia deixar de ser notada.<sup>360</sup>

Com efeito, não podia. Se é-nos permitido acreditar que o Almeida Garrett de 1833 pensava ainda como o dramaturgo de 1827, então terá ele repetido a Porto Alegre, sem dúvida, os mesmos indignados protestos que fizera imprimir no *Chronista* a respeito da inexistência de um teatro nacional:

Têm as histórias de nossos reis antigos tantos fatos dramáticos, ou seja para a tragédia ou para as comédias! E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os costumes alheios, os fatos de histórias que não são nossos, que nos não interessam! Por que não imitam, por que não vestem à portuguesa o que acham bom nos teatros da Europa? [...] Quando há de uma nação amiga das artes, tão apaixonada de teatros ter um teatro seu próprio e sem empréstimos, que, em vez de a enriquecer, a empobrecem cada vez mais!<sup>361</sup>

Mas havia ainda, além desse gênio temperado, um outro aspecto da influência garrettiana que, cedo imiscuído na consciência literária do grupo fluminense, começava em Paris a ganhar novos contornos: o emprego propositado da cor local. É Porto Alegre quem relata, em um conhecido discurso proferido aos membros do Instituto Histórico e Geográfico em 1855, que o poeta do *Camões* tencionava compor, ele mesmo, um romance brasileiro:

O visconde de Almeida Garrett, o que mais ambicionou em sua vida foi o lugar de representante de Portugal no Império do Brasil, e tal era a vontade que tinha de ver esta bela natureza [...] que me mostrou [provavelmente em 1833, quando se conheceram] o começo de um romance brasileiro, no qual descrevia muitas das nossas plantas pelo que havia observado na Madeira, à luz do sol, e em outros lugares, nas estufas dos jardins botânicos.<sup>362</sup>

Meditava, pois, sobre o aspecto que devia tomar uma literatura genuinamente brasileira. Queria Garrett, com esse romance, inserir-se naquela corrente tropical-

---

<sup>360</sup> A., 1838b, p. 2.

<sup>361</sup> GARRETT, 1827a, p. 224-225.

<sup>362</sup> PORTO ALEGRE, 1855, p. 523.

chateaubrianesca dos Denis (autor de *Les Machakalis*), dos Gavet, dos Bucher (autores daquele já visto *Jakaré-Ouassou*), apelidada por Antonio Candido de “pré-romantismo franco-brasileiro”<sup>363</sup>? Parece que sim. Publicado o livro, teria tido o mérito de ser o primeiro autor de língua portuguesa a descrever o Brasil utilizando o método proposto nas *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* (1824), de Ferdinand Denis. Não o publicou, contudo; ficou sua ação limitada a incitar quem levasse a proposta adiante — Porto Alegre, com suas *Brasilianas*; Magalhães, com sua *Confederação dos Tamoios*; etc.

Dito isso, poder-se-ia atribuir a gênese do americanismo poético de Magalhães, Porto Alegre e *tutti quanti* ao exemplo exclusivo de Garrett, seu convívio em Paris, e à leitura daquele seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (1826), como pretendeu José Veríssimo ao argumentar que “foi sob a influência do *Bosquejo* e da obra crítica e literária de Garrett que, fazendo violência ao seu próprio gênio, eles [Magalhães e Porto Alegre] entraram na corrente puramente romântica”, por ele definida como uma amálgama entre o “segundo indianismo” e o “nacionalismo de fundo e forma”<sup>364</sup>? É certo que não; em Paris também estavam, além do próprio Ferdinand Denis — autor, vale lembrar, do *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil* (1826), considerada a obra fundacional de nossa teoria e história literárias por Antonio Candido<sup>365</sup>, e com quem Araújo Porto Alegre tratava pessoalmente<sup>366</sup> —, de Eugène Monglave e dos demais membros do Institut Historique, aqueles artistas e memorialistas que, segundo os apontamentos biográficos de Porto Alegre, frequentavam a casa do arquiteto François Debret, “Rossini, Auber, Boieldieu, Cherubini e Paër, não falando nas plêiades de pintores, escultores e outros homens de primeira plana”<sup>367</sup>, alguns dos quais também deviam se interessar pelas musas do novo mundo e recomendar (quando não tentavam eles próprios) que os poetas e artistas brasileiros explorassem esse novo filão do exotismo oriental.

É razoável presumir, por outro lado, que Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães já estivessem minimamente familiarizados com as propostas

<sup>363</sup> CANDIDO, 2000a, p. 265.

<sup>364</sup> VERÍSSIMO, 1901, p. 182.

<sup>365</sup> Cf. CANDIDO, 2002, p. 21.

<sup>366</sup> A edição da revista *Nitheroy* que pertenceu a Ferdinand Denis foi dada a ele, segundo anotação do próprio escritor, por Araújo de Porto Alegre em 22 de fevereiro de 1837. Cf. BAREL, 2002, p. 32.

<sup>367</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

americanistas de Garrett e Denis antes mesmo de embarcarem para a Europa. Magalhães, em especial, deve tê-las conhecido ainda em 1831 ou 1832, pois há poemas seus em que já se nota, miúda que seja, a influência das sugestões garrettianas. Não queria o Garrett do *Bosquejo* que a Marília de Dirceu viesse se sentar ao pé das palmeiras, que ouvisse o “sabiá terno e melodioso”, que tecesse uma grinalda “não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro”<sup>368</sup>? Ora, ali estava, já entre as *Poesias* de 1832, o idílio *A saudade de um amigo* (ocultado, depois, na republicação das *Poesias Avulsas*), no qual Osmino e Alexis vêm sentar-se ao pé duma árvore selvagem (será uma palmeira?), daqui ladeados por um cafezeiro, dacolá por uma alta mangueira — sobre o primeiro, “terna rola afagava o par mimoso”; sobre o segundo, canta um “terno sabiá melodioso”<sup>369</sup> (mesma adjetivação empregada por Garrett, note-se bem). Antonio Candido leva a coisa mais longe: de maneira um tanto precipitada, faz remontar a familiaridade dos rapazes da Defensora com o trabalho jornalístico-literário de Garrett até, ao menos, 1830:

...as relações com os jovens brasileiros em Paris, e a afinidade entre a sua [de Garrett] e a que eles vieram a assumir, sugere uma influência, que se terá exercido não só pelo contato pessoal, mas pelos escritos que produziu, antes ainda de 1830, nos seus dois periódicos: O Português e O Cronista (1826-1827).<sup>370</sup>

Improvável, o cenário não é todavia inverossímil. Tem, como qualquer hipótese, pontos a seu favor e pontos contra si. Vejamos: por um lado, as páginas políticas do *Chronista* já vinham sendo a quando e quando citadas pela *Aurora Fluminense* nas edições de 1829<sup>371</sup>, o que testifica o conhecimento do semanário de Garrett, senão por parte de toda a Sociedade Defensora, ao menos por parte de Evaristo da Veiga; causa espécie, por outro lado, que o jovem Magalhães não tenha, se é que conheceu o *Chronista* antes de 1830, adiantado em alguns anos o seu adeus às “ficções de Homero”. Afinal, não é mais ou menos isto, em linhas gerais, o que escreveu a Borges Monteiro naquela carta de 1833?

<sup>368</sup> GARRETT, 1826b, p. xlvi-xlvii.

<sup>369</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 62-63.

<sup>370</sup> CANDIDO, 2000b, p. 291.

<sup>371</sup> Veja-se, por exemplo, os excertos publicados nos números 172, 174, 257 etc.

Eu não sou poeta [...] no sentido comum. A confessar a verdade, nem me lembra assim de cor de quatro nomes feitos de deuses da fábula. Pinto cá *d'après nature* o que posso nas minhas regrinhas curtas e compridas; mas nunca entendi em ser poeta no rigor de certa valia da palavra. Quando comecei a babujar a tal fonte de Aganipe [...], tinha a mesma mania que tu tens [invocar entidades da mitologia grega]; mas depois, certos alemães e ingleses que li fizeram-me perder a devoção aos santos de Hesíodo. Não reprovoo o uso da fábula, mas a tempos e horas. O muito recheio de mitologia dá às composições modernas um ar de afetação e desnacionalidade pedantescamente ridículo. Quero fazer versos portugueses, em português, e portuguesmente. Além de que (como cem vezes te tenho dito) para mim só e para os meus amigos os faço. Eles e eu temos pouco que haver com Martes e Saturnos, e muito com a natureza e coração, únicas e verdadeiras fontes da poesia e de todas as belas artes.<sup>372</sup>

Isso posto, convenhamos: ou foi leitor desatento, ou (o que é mais razoável) não foi leitor de todo.

### 1.3.5. Um escorço dos *Tamoios*, clássico e romântico

Figuremo-nos agora um Magalhães a bordo do navio que o levava à Europa: ei-lo no convés; já longe, a baía do Rio de Janeiro. Terá a *Philomathica* em mãos? Terá lido e meditado sobre as considerações que Justiniano José da Rocha publicou a respeito de suas *Poesias*, e que Hélio Lopes chamou, não sem algum exagero, de “momento histórico dentro de nossa literatura”<sup>373</sup>? Difícil dizer. O segundo número da *Revista da Sociedade Philomathica*, onde acharam por bem imprimi-las, veio à público no mesmíssimo mês em que zarpara o poeta, julho de 1833. Ele pensava, é certo, numa nova obra com que vinha sonhando — histórica, épica, americana... será já a *Confederação dos Tamoios* o poema a que alude na carta a Borges Monteiro?

Como é majestosa e sublime a Baía do Rio de Janeiro! Nunca a tinha visto desta altura. Hei de descrevê-la em um poema em que sonho; mas ainda não achei assunto nacional que me inspire.

Um poema é cousa seria,  
E pede assunto elevado,  
Estro ardente, grande engenho,  
E estudo muito apurado.<sup>374</sup>

Parece que sim. Sustentam essa hipótese duas correspondências datadas de 1834. A primeira, escrita por Araújo Porto Alegre a Evaristo da Veiga em 8 de maio,

<sup>372</sup> GARRETT, 1827a, p. 65.

<sup>373</sup> LOPES, 1978, p. 19.

<sup>374</sup> MAGALHÃES, 1864, p. 334.

dá notícia de que “Domingos [...] aqui [em Paris] vai com o seu poema dos *Tamoios*, que eu creio estar melhor do que tudo que ele fez até aqui”<sup>375</sup>; a segunda, escrita pelo próprio Magalhães, foi publicada em 30 de agosto pelo redator do *Correio Official* (provavelmente, à época, o cônego Januário da Cunha Barbosa) e revela que o poeta já tinha em mãos todo o primeiro canto da *Confederação dos Tamoios*. Por estar esse documento ainda pouquíssimo divulgado fora do jornal em que foi impresso e “aparentemente desconhecido dos estudos atuais”<sup>376</sup>, como observa o único pesquisador que o tem mencionado, permitirá o leitor que eu reproduza aqui seu primeiro parágrafo:

...como não fazem mal as Musas aos Doutores, creio que não devo secar um talento que me faz conhecido na minha Pátria. Assim, no momento de repousar dos meus estudos, solto as velas à minha imaginação, e vejo que, dos Poemas que possuímos, nenhum se ocupa particularmente dos nossos Tribos [sic], a não ser o *Caramuru*, onde os Índios são algum tanto maltratados. Quanto às outras composições mais curtas, são todas calculadas pelo modelo de Horácio, Camões, Bocage etc., e de quantos poetaram à maneira dos Gregos e dos Romanos. Nada de Poesia Nacional, nada de Poesia própria, natural e Brasileira. Os modernos sacudiram o julgo da Grega Mitologia, bela para Gregos e Romanos, exótica para nós. Byron, Cowper, De Lamartine, Delavigne, Mickiewicz têm dado exemplos de uma nova maneira de poetar. A nossa Poesia deve participar mais do caráter Oriental, isto se observa na nossa Música voluptuosa e lânguida das nossas Modinhas e da nossa maneira de falar. O Sol dos Trópicos e o aspecto do país concorrem para isso. Por que, pois, não faremos uma Poesia Brasileira? Para não ficar em reflexões inúteis, ousei empreender um Romance; estendi-o depois e fiquei em fazer um Poema. Escolhi a confederação dos Tamoios contra os Portugueses. Para isto, li na Biblioteca Real a vida do Padre Anchieta e do Padre Nóbrega, por Vasconcelos; Lamartinière no artigo *Brasil*; Beauchamp e Ferdinand Denis quase que me foram inúteis. Tenho o primeiro canto feito, e começo o segundo. Devo dizer que adotei, quanto ao estilo de português, o de Filinto Elísio, colocado sempre que a brandura do objeto não me pedia fluidez. A Mitologia de nada me servirá. O Cristianismo e os costumes dos selvagens me deram imagens, e a Natureza me dará comparações. Se no fim a minha obra não prestar, pouco se perderá. Bastante vontade tenho de enviar-lhe tudo que está feito para me mandar o seu parecer, mas isto excede os limites de uma carta. Darei, pois, alguns pedaços. Começo por invocar o Sol e os Gênios dos Bosques do Brasil; dou depois uma descrição pitoresca do Brasil, e aqui vai a pintura do Rio Amazonas...<sup>377</sup>

O quanto pode ser dito a partir desse parágrafo!... Começemos, sem a pretensão de esgotar o assunto, concordando com Danilo Ferretti, para quem

<sup>375</sup> PORTO ALEGRE *apud* PACHECO, 1932, p. 94.

<sup>376</sup> FERRETTI, 2015, p. 178.

<sup>377</sup> MAGALHÃES, 1834, p. 202.

interessa destacar que “Magalhães explicitava, provavelmente pela primeira vez por um brasileiro, um projeto de poesia nacional calcado no indianismo, entendido, de forma restrita, como o movimento literário centrado na valorização da figura do indígena”<sup>378</sup>. Não é pouco. São várias as consequências desse projeto epistolar para a história oitocentista: ele prova que Antonio Candido estava enganado ao supor que “apesar da doutrinação da *Niterói*, nenhum dos seus colaboradores praticou imediatamente o indianismo”<sup>379</sup>; ele adianta em três anos a data estimada para o início da escrita da *Confederação dos Tamoios*<sup>380</sup>; ele demonstra que a *Confederação* não pode ser concebida, de forma alguma, como uma “anacrônica e desajeitada imitação” dos *Timbiras*<sup>381</sup>; ele evidencia que a *Confederação* precede a celebrada *Nênia* de Firmino Rodrigues, composta em 1837 (mas publicada em 1841); etc., etc. Em relação a esse último ponto, há que se levar em conta uma mudança significativa na cronologia da poética indianista: a *nênia* de Firmino, ao que parece, esse “verdadeiro tipo da poesia nacional”<sup>382</sup>, como a classificou o Alencar polemista das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), deve ceder o posto de fundadora do indianismo brasileiro<sup>383</sup>. A carta de Magalhães, contendo ela mais de cem versos da *Confederação*, o esboço de um programa francamente indianista, tendo sido veiculada pelo órgão oficial do próprio governo regencial, se não deitou as raízes de uma nova escola, deve ao menos ter despertado o interesse dos leitores para uma nova maneira, mais sensível e propriamente romântica, de retratar os indígenas americanos — o que já basta para salvá-la da insignificância historiográfica.

Isso posto, não me parece nada descabido presumir que a carta e sua centena de versos indianistas podem ter, direta ou indiretamente, exercido tanta influência sobre o público especializado quanto a *nênia* de Firmino (e mesmo *sobre a nênia*), publicada também em jornal (*n’O Brasil*), a despeito do ineditismo que José de Alencar (que contava apenas cinco anos em 1834, razão pela qual não deve ter conhecido a carta em primeira mão) e a crítica do século XX (baseando-se no testemunho muito “relevante”<sup>384</sup>, decerto, mas nada isento de Alencar) pretenderam conferir-lhe.

---

<sup>378</sup> FERRETTI, 2015, p. 178.

<sup>379</sup> CANDIDO, 2000b, p. 21.

<sup>380</sup> Já se sabia, graças aos estudos realizados por Roque Spencer Maciel de Barros, que Magalhães trabalhava na *Confederação* pelo menos desde 1837. Cf. BARROS, 1973, p. 112-113.

<sup>381</sup> MARTINS, 1978, p. 349.

<sup>382</sup> ALENCAR, 1856, p. 32.

<sup>383</sup> Cf. RAMOS, 1968, p. 60; CANDIDO, 2000a, p. 288.

<sup>384</sup> Cf. RAMOS 1968, p. 81.

Vale ainda notar que a escrita da *Confederação* pode ter se iniciado em prosa (é uma hipótese), e que Magalhães almejava, a princípio, não a composição de uma epopeia (o que vai de encontro àquela passagem da carta a Borges Monteiro, citada há pouco, em que menciona a existência de um poema *in progress*), mas a de um romance<sup>385</sup>, que, a julgar pela publicação da *Confederação* factual, teria precedido *O Guarani* (1857). Avultava, no entanto, a ambição do poeta, e a simplicidade da prosa romanesca foi preterida pelas belezas do verso... ao estilo do árcade, do lusitano Filinto Elísio! Contradição? De modo algum; mostrei anteriormente, quando nos debruçávamos sobre a *Revista da Sociedade Philomathica*, que a cristiano-americanização temática e linguística promovida pelos estudantes da Academia de Direito de São Paulo não devia predispor-los a um rompimento definitivo com a tradição de nossa antiga metrópole, de tal forma que a língua portuguesa (Magalhães, é importante frisar, fala simples e abrangentemente em “estilo de português”) e todas as suas produções literárias, deste ou daquele lado do Atlântico, continuavam a ser “patrimônio comum dos dois povos”<sup>386</sup>. Não acredito que tenha havido nenhum “rompimento literário com Portugal”<sup>387</sup>, nenhuma “vontade de ver liquidada a herança portuguesa”<sup>388</sup> por parte de nossos jovens *defensores*. Ora, tão verdadeiro era esse sentimento de pertença mútua do patrimônio literário de língua portuguesa que, mesmo na altura de 1837, Pereira da Silva argumentaria que *Camões*, o poema de Almeida Garrett, lhe parecia “a melhor das modernas composições da *nossa literatura* [!]”:

...quando engolfados no estudo da literatura estrangeira de alguma maneira, não dávamos a merecida atenção à nossa literatura [!], porque o espírito imitativo e a febre do parnaso e de estranhos usos nela predominavam. A bela poesia de Garrett com ela nos reconciliou.<sup>389</sup>

E voltaria a afirmá-lo em 1839, de maneira ainda mais clara, na *Revista Nacional e Estrangeira*: “Brasil e Portugal devem unidos cantar e admirar os gênios

<sup>385</sup> A palavra “romance” talvez se refira, na carta de Magalhães, a um poema narrativo, como então já se usava fazer. Almeida Garrett referiu-se algumas vezes a *Dona Branca*, por exemplo, como “romance”. Causa estranhamento, porém, o contraste criado na frase de Magalhães entre as palavras “romance” e “poema”, dando a entender que um e outro não se confundem, e que o “romance”, por não ser “poema”, não pode estar em versos.

<sup>386</sup> AMORA, 1969, p. 70.

<sup>387</sup> HOLANDA, 1986, p. 15.

<sup>388</sup> HOLANDA, 1986, p. 16.

<sup>389</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837o, p. 103.

que escreveram na língua que falam ambos os povos; a glória que deles resulta coroa ambas as nações; elas têm igual direito a reivindicá-la”<sup>390</sup>, apesar das diferenças que as separam. Mesmo em uma época tão tardia quanto a da revista *Guanabara*, entrada já na década de 1850, Araújo Porto Alegre referir-se-ia a Portugal como “nossa mãe pátria”<sup>391</sup>, Fernandes Pinheiro aos portugueses como “nossos irmãos d’além mar”<sup>392</sup>, e insistir-se-ia na tese de que nós todos “somos a mesma família, temos a mesma língua, a mesma religião, os mesmos usos e costumes”<sup>393</sup>. Nem o círculo da Sociedade Defensora, nem outros diversos grupos simpáticos às ideias românticas deixariam jamais de estudar poetas portugueses e de acompanhar as suas publicações periódicas, mesmo meio século depois da independência política. Algumas evidências mais: em 1836, o *Chronista* de Justiniano José da Rocha publicou, durante pelo menos sete números (9, 10, 11, 13, 14, 16, 18 e 20), um longo artigo sobre a história da literatura portuguesa com o declarado objetivo de “oferecer à mocidade brasileira algumas noções precisas para estudar com fruto os *clássicos da nossa língua*”, de dar a “conhecer os bons autores da língua aquele que se abalança à espinhosa tarefa de escritor”<sup>394</sup>. O *Jornal dos Debates*, por sua vez, deu a público, em seus números 79, 81 e 84 (saídos todos em 1838, sob a administração de Pereira da Silva), três traduções de Alexandre Herculano: a primeira, *Afonso e Isolina*, retirada da *Noite do Castelo* (1836), de Feliciano de Castilho; as duas outras, *O secar das folhas* (de Millevoye) e *O cão do Louvre* (de Delavigne), retiradas, respectivamente, dos números 8 e 35 d’*O Panorama*, periódico literário português. Ou seja, não havia nenhum contrassenso, em meados da década de 30, na deliberação de conjugar influências clássicas e românticas, brasileiras e portuguesas. Pelo contrário: ela se ajustava perfeitamente ao espírito eclético que animava as tendências literárias de Porto Alegre, de Magalhães e *tutti quanti*.

A notícia de que a *Confederação* já estava sendo redigida em 1834 permite também que a examinemos à luz dos eventos ocorridos durante a temporada parisiense de Magalhães (formação eclética com Jouffroy, Cousin e outros; admissão no Institut Historique e convívio com os seus membros; etc.) e a aproximemos de outros textos produzidos no mesmo período. É nesse mesmo ano de 1834 que nossos

---

<sup>390</sup> PEREIRA DA SILVA, 1839a, p. 106.

<sup>391</sup> PORTO ALEGRE, 1851, p. 306.

<sup>392</sup> PINHEIRO, 1854, p. 266.

<sup>393</sup> PORTO ALEGRE, 1851, p. 308.

<sup>394</sup> VARIEDADES, 1836, p. 35, grifo meu.

três estudantes têm as suas conhecidas memórias sobre a ciência (1º de julho), a literatura (2 de julho) e as artes (24 de julho) do Brasil lidas no Institut Historique pelo secretário perpétuo, o senhor Monglave<sup>395</sup>. Escritas respectivamente por Torres Homem, Magalhães e Porto Alegre (membros da segunda, da terceira e da quinta classe), cada qual lida em uma diferente data, é improvável que as três memórias tenham sido apresentadas ao mesmo público. Ainda assim, reunindo-as, o *Journal de l'Institut* preferiu imprimi-las em sequência, como um único artigo, sob o título *Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil*. Suprimidos os parágrafos assinados por Magalhães e Torres Homem, removidas todas as marcas da autoria de Porto Alegre, esse texto foi posto em circulação por pelo menos dois importantes jornais parisienses, o *Constitutionnel* (em 15 de setembro)<sup>396</sup> e o *Moniteur Universel* (em 29 de setembro)<sup>397</sup>, mais outros impressos em São Petersburgo, Nápoles e Madri<sup>398</sup>, sinal de que esse “documento precioso e modesto”<sup>399</sup>, nas palavras de Antonio Candido, deve ter provocado alguma sensação dentro e fora do Institut. Que dizia ele, afinal, esse texto adaptado? Em suma (é o argumento de Porto Alegre), que o gênio da arte brasileira, surgido em algum momento do século XVIII, vinha prosperando sob a tutela dos mestres parisienses. Mais tarde, esse argumento conveniente renderia um convite de Joseph Michaud *lui-même*, presidente do Institut, para que Porto Alegre apresentasse “no Congresso Europeu, uma memória em que se comparasse a arte antiga com a moderna” (memória a que, enfermo, não pôde dar cabo), e um convite para que o pintor riograndense desse conta, em um trabalho que foi “muito aplaudido no Instituto”, da “exposição geral do Louvre”<sup>400</sup>.

Mas voltemos às comunicações de 1834. A nós, deve aqui interessar justamente aquilo que os jornais franceses preferiram omitir: a brevíssima análise historiográfica empreendida por Magalhães, que mais vale como “promessa da elaboração de uma história literária do Brasil, em que estava empenhado”<sup>401</sup> (e logo

<sup>395</sup> Cf. EXTRAIT, 1834a, p. 24, 25 e 27.

<sup>396</sup> Cf. MÉLANGES, 1834a, p. 2-3.

<sup>397</sup> Cf. MÉLANGES, 1834b, p. 1886.

<sup>398</sup> Cf. PORTO ALEGRE, 1844c, p. 310.

<sup>399</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

<sup>400</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>401</sup> AMORA, 1969, p. 86.

entregaria, ainda no dia primeiro de outubro de 1834, aos colegas do Institut<sup>402</sup>), e a primeira parte do depoimento de Araújo Porto Alegre, relativo à participação indígena no desenvolvimento da arte nacional. Antônio Soares Amora enxerga uma contradição entre os dois: enquanto Magalhães teria defendido a ideia de que “uma poesia cantada, surgida espontaneamente entre os indígenas brasileiros, inspirados pelas belezas da natureza de seu país, fora, sem dúvida, asfixiada por uma literatura erudita, de cunho clássico, imitada de Portugal e de França”<sup>403</sup>, Porto Alegre teria negado, “em oposição a uma generalizada supervalorização romântica do ‘selvagem’”, a ideia de que “os índios tinham ‘originalidade poética’”, logo em seguida acrescentando que “as Artes tinham sido introduzidas, no Brasil, pelos colonizadores portugueses, e a literatura, pelos jesuítas”<sup>404</sup>. A mim não parece, contudo, que haja total contradição entre os dois argumentos. Voltemo-nos para os textos factuais; que diz Magalhães?

...essa majestosa poesia [dos primeiros brasileiros], frequentemente monótona, sempre desprovida de tradições, não podia bastar a espíritos ávidos de glória; as velhas divindades da Grécia e de Roma atravessaram o Atlântico. O estudo das duas sublimes línguas que elas inspiraram, a introdução das obras primas de Portugal e França, o conhecimento variado da história antiga, tudo fez, infelizmente, sacrificar as belezas de uma natureza original a ficções sublimes, sem dúvida, mas já muito difundidas.<sup>405</sup>

Ora, convenhamos: nem é tão elogiosa a descrição da presumida poesia indígena (natural, majestosa, original, mas monótona, sem tradição, simplista), nem tão deletéria a dos clássicos europeus (artificial, inautêntica, mas sublime, tradicional, prenhe de obras primas). Foi, afinal, a partir da influência dessa segunda corrente que

---

<sup>402</sup> Cf. EXTRAIT, 1834b, p. 182. Diz o *Journal*: “O senhor Magalhães, jovem poeta brasileiro, prestes a partir para a Itália com o senhor Araújo Porto Alegre, pintor, seu compatriota, envia aos seus colegas do Institut Historique um *Ensaio histórico inédito sobre a literatura do Brasil*” [M. Magalhães, jeune poète brésilien, prêt à partir pour l'Italie avec M. Araújo Porto Alegre, peintre, son compatriote, envoie à ses collègues de l'Institut Historique un *Essai historique inédit sur la littérature du Brésil*]. Trata-se, muito provavelmente, do texto que Magalhães publicará dois anos depois, com alguns acréscimos, na revista *Nitheroy*.

<sup>403</sup> AMORA, 1969, p. 86.

<sup>404</sup> AMORA, 1969, p. 87-88.

<sup>405</sup> MAGALHÃES; PORTO ALEGRE; HOMEM, 1834, p. 47. No original: “cette majestueuse poésie, souvent monotone, toujours dépourvue de traditions, ne pouvait suffire à des esprits avides de gloire ; les vieilles divinités de la Grèce et de Rome traversèrent l'Atlantique. L'étude des deux sublimes langues qu'elles ont inspirées, l'introduction des chefs-d'œuvre du Portugal et de la France, la connaissance variée de l'histoire ancienne, tout fit malheureusement sacrifier les beautés d'une nature originale à des fictions sublimes sans doute, mais déjà trop répandues”.

surgiram, no século XVIII, “os melhores escritores do Brasil”<sup>406</sup>, e é evidente, como se percebe pelo cotejamento desse resumo com a carta publicada à mesma época no *Correio Oficial*, que o projeto literário-historiográfico de Magalhães não pregava a total restituição (impossível, aliás) da perdida poesia indígena, mas a incorporação, no futuro, via criação/reconstrução, de alguns elementos supostamente obstruídos pelo cultivo excessivo do neoclassicismo, o que deveria resultar num progresso rumo à conciliação das literaturas endógenas e exógenas, quer dizer, num romantismo moderado de fundo eclético, cosmopolita e autêntico, partidário simultâneo do caráter ocidental e “oriental”, como escreve Magalhães. Daí o ter escolhido, para “estilo de português”, a poética de Filinto Elísio (a esse respeito, escreveria ainda nos *Suspiros Poéticos*: “...ousei na lira / Os dedos aplicar, seguir teus voos”<sup>407</sup>), ao mesmo tempo em que ia buscar imagens e comparações aos “costumes dos selvagens”<sup>408</sup> e aos quadros da natureza americana; daí o haver lido, com o olho esquerdo, as crônicas de Anchieta, Nóbrega e Vasconcelos, enquanto o direito corria, além dos clássicos de língua portuguesa, as páginas de Byron, Cowper, Lamartine, Delavigne e Mickiewicz — não pretendia, afinal, escrever uma epopeia “à maneira dos Gregos e dos Romanos”<sup>409</sup>, mas dar ao gênero um tratamento novo, romântico. Vale aqui uma das recomendações incluídas no seu *Ensaio*: “convém estudar os Antigos, e os modelos dos que nas diversas composições poéticas se avantajaram, mas não escravizar-se”<sup>410</sup>.

O comentário de Araújo Porto Alegre, destacando a pobreza da contribuição indígena para o desenvolvimento da literatura nacional e o fato de que as belas letras só foram tardiamente introduzidas pela Companhia de Jesus — “se me volto para a parte civilizada [do país], vejo as artes de necessidade primeira chegar com os colonos, e as belas letras mais tarde com os jesuítas”<sup>411</sup> —, apenas parece contradizer o sentido dado por Magalhães à sua argumentação na medida em que se admite, de maneira equivocada, que Magalhães atribui a origem de nossa literatura aos povos

<sup>406</sup> MAGALHÃES; PORTO ALEGRE; HOMEM, 1834, p. 47. No original: “les meilleurs écrivains du Brésil”.

<sup>407</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 124.

<sup>408</sup> MAGALHÃES, 1834, p. 202.

<sup>409</sup> MAGALHÃES, 1834, p. 202.

<sup>410</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 158.

<sup>411</sup> MAGALHÃES; PORTO ALEGRE; HOMEM, 1834, p. 49. No original: “si je rentre dans la partie civilisée, j’y vois les arts de nécessité première arriver avec les colons, et les belles lettres plus tard avec les jésuites”.

indígenas. Não atribui. O texto de Porto Alegre não faz mais que antecipar em alguns dias a constatação daquele *Essai historiographique* entregue ao Institut no dia primeiro de outubro (se é que podemos admitir, como me parece mais que provável, que este trabalho é o mesmo *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* publicado, em 1836, pela revista *Nitheroy*<sup>412</sup>): a de que “a poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil”<sup>413</sup>, quer dizer, é literatura de matriz europeia, “literatura não no país nascida”<sup>414</sup>.

Assim, se há desconcerto entre as ideias apresentadas por Magalhães e Porto Alegre ao Institut em julho de 1834, é apenas em relação à existência ou não de talentos poéticos nas culturas pré-cabralinas: o primeiro sugere, um tanto hiperbolicamente, que a exuberância natural do país faz com que o brasileiro nasça, desde tempos imemoriais, “poeta e músico”<sup>415</sup> — percepção, aliás, que Porto Alegre não nega, mas reitera numa carta de 1835 a Francisco do Monte Alverne, acrescentando ainda o elemento africano à composição da coletividade nacional: “entre nós todos são poetas, o escravo canta ao som da marimba e improvisam os (seresteiros?) [sic] da mesma maneira”<sup>416</sup> —; o segundo, menos arrebatado, que “apesar de todos esses belos romances com que se gosta de embalar a credulidade europeia”<sup>417</sup>, os indígenas não têm, em geral, esse tipo de originalidade poética que aqui se lhes atribui com demasiada liberalidade”<sup>418</sup>, ou, nas palavras de Antonio Candido:

Porto Alegre, homem de bom senso, declarava que era preciso ter cautela com as divagações sobre a poesia dos nossos índios, meros cantos que não deixaram eco e não poderiam ser reunidos em *corpus*, como se fazia então com as tradições dos povos europeus e asiáticos [...]. Com isto, desencorajava os eventuais Macphersons e talvez

<sup>412</sup> Há ainda outra menção, em carta datada de 27 de novembro de 1835, a esse estudo historiográfico como estando pronto. Cf. MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 58.

<sup>413</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 146.

<sup>414</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 153.

<sup>415</sup> MAGALHÃES; PORTO ALEGRE; HOMEM, 1834, p. 47. No original: “le brésilien nait poète et musicien”.

<sup>416</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 50. Conforme se disse há algumas páginas, Roberto Lopes lidava aqui com documentos em péssimo estado. No trecho em que transcreveu “seresteiros?”, penso que devemos ler “tropicais”, “boiadeiros” ou “veadeiros”, personagens que Porto Alegre incluiu em seus poemas como improvisadores de verso (veja-se nas *Brasilianas*). Não pude localizar uma única ocasião em sua obra na qual empregasse a palavra “seresteiro”.

<sup>417</sup> Na tradução de Sérgio Milliet, lê-se “apesar do romantismo em que se compraz a credulidade europeia”. Cf. PORTO ALEGRE *apud* DEBRET, 1940, p. 102.

<sup>418</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 49. No original: “malgré tous ces beaux romans dont on se plait à bercer la crédulité européenne, les indigènes n'ont point, en général, ce type d'originalité poétique qu'on leur dispense trop libéralement chez vous”.

quisesse por certo cobro ao indianismo de homens como Gavet e Boucher.<sup>419</sup>

Agora, quanto à contribuição factual dessa poesia primitiva, boa ou má, para a formação de nossas letras entre os séculos XVII e XVIII, não há discordar: foi limitadíssima. Tanto um, quanto o outro reconhecem que a literatura brasileira é, sem dúvida, enxerto da tradição europeia, razão por que não caberia, como paga à incorporação artificial de alguns elementos endógenos no século XIX, prescindir de uma educação propriamente ocidental como a que foram, eles próprios, buscar ao outro lado do Atlântico<sup>420</sup>.

### 1.3.6. Na Itália, o romantismo *ilchiástico* do *Conciliatore*

Assim, entre os salões moderados de Paris (como, antes, nos do Rio de Janeiro), entre os ecléticos e monarquistas constitucionais de lá (como, antes, entre os de cá), iam nossos primeiros românticos robustecendo os preceitos de temperança e nacionalismo que traziam já assentados no espírito, quando ocorreu a Porto Alegre, desencantado com a “vadiação” do estilo de vida parisiense, e após haver consultado “alguns amigos, entre os quais *monsieur* Debret, que se empenha fortemente para que eu vá”<sup>421</sup>, levar a cabo aquela derradeira etapa do plano de estudos que idealizara ainda em 1831, nos tempos de Pedro I: correr a península itálica.

Paris já não tem atrativos para mim. Quem gosta da vadiação tem nele o seu elemento: teatro, danças etc. É para quem tem dinheiro e gosta; portanto, eu já não posso aqui viver. [A]demais, a idade avança, o tempo foge, e a minha Pátria e família me chamam. Agora o meu único desejo é ter discípulos, e vê-los mais fortes do que eu.<sup>422</sup>

À Itália, então!, “vasto museu de maravilhas”<sup>423</sup>; e depois voltar ao Brasil, formar escola. Tinha os recursos necessários? Os anais do parlamento brasileiro de 1833 informam que um requerimento foi entregue à câmara dos deputados solicitando uma pensão de 600\$000 réis anuais durante três anos para auxiliar Porto Alegre em seus

<sup>419</sup> CANDIDO, 2000b, p. 297.

<sup>420</sup> Essa discussão não deve ser confundida com a da formação da civilização brasileira, na qual Gonçalves de Magalhães e seu círculo imediato reconhecem a presença incontestável do elemento indígena — razão por que julgam fundamental inseri-lo também na literatura. Cf. MAGALHÃES, 1865a, p. 157-237.

<sup>421</sup> PORTO ALEGRE *apud* PACHECO, 1932, p. 93.

<sup>422</sup> PORTO ALEGRE *apud* PACHECO, 1932, p. 93.

<sup>423</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 178.

estudos na Europa<sup>424</sup>. Evaristo da Veiga, deputado da câmara, tentou diminuir a proposta para 400\$000 — atento, provavelmente, ao argumento da comissão de pensões e ordenados, favorável ao indeferimento do pedido, de que as finanças do império iam mal —, mas recuou ante as emendas de seus colegas. O auxílio de 600\$000 réis foi aprovado em 12 de julho de 1833 na câmara dos deputados<sup>425</sup>, mas indeferido pelo ministro da justiça, Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho, em 9 de outubro do mesmo ano:

Sendo geralmente conhecidas as urgências do Estado, e de tal magnitude que obrigam o governo a pedir um crédito suplementar e a procura a mais restrita economia, a regência não julgou conveniente sancionar, em tais circunstâncias, esta resolução; persuadindo-se, além disso, de que as artes e as ciências não carecem desta animação, encontrando sempre aqueles que as cultivam com cuidado, aproveitamento e regular conduta, os meios precisos para concluírem os seus estudos, e neles se aperfeiçoarem.<sup>426</sup>

Negado, pois, o auxílio do governo regencial, estava Porto Alegre atirado à própria sorte, passando pelos maus bocados que tenho descrito, e por certo não teria descido à Itália se, em 1834, não chegasse a Paris Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, acompanhado por Luiz de Menezes Vasconcelos Drummond, ao que parece, com o objetivo de desassombrar o governo regencial “dos sustos que ele [Antônio] lhe causava pela sua presença”<sup>427</sup> — era ainda aquela “sociedade dos homens velhos e talentosos” que vinha socorrê-lo! Foi Luiz de Menezes quem, condoído pela sorte madrasta do pintor, “tendo as melhores informações sobre o comportamento e estudos de Porto Alegre”, decidiu oferecer-lhe 20 mil francos a fim de que fosse “acabar seus estudos à Itália”<sup>428</sup>: “eu não sei se partirei para o Brasil no fim do mês que vem ou para a Itália; o senhor Menezes da Alfândega mandou dar-me aqui 4.000 francos para esta viagem sem eu lhes pedir, e mesmo ofereceu-me mais”<sup>429</sup>. O artista aceitou os 4 mil e, levando consigo o inseparável Magalhães — que se via, aliás, “num

---

<sup>424</sup> Na alegada autobiografia de Porto Alegre, consta erroneamente que o requerimento foi apresentado à câmara em 1834. Cf. PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>425</sup> Cf. SESSÃO EM 12 DE JULHO, 1887, p. 65.

<sup>426</sup> SESSÃO EM 15 DE MAIO, 1887, p. 74.

<sup>427</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1834, p. 8.

<sup>428</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>429</sup> PORTO ALEGRE *apud* PACHECO, 1932, p. 93.

estado miserável de magreza e debilidade”<sup>430</sup>, “molestado moral e fisicamente”<sup>431</sup> —, partiu:

No dia 4 de setembro de 1834, partiu Porto Alegre para a Itália, levando em sua companhia o seu amigo Domingos José Gonçalves de Magalhães, que se achava, além de doente, sem pensão, e num estado desesperador. O pintor insistiu muito para que o poeta recebesse metade do seu pão, e foi talvez a esta viagem que o Brasil deve o possuir os *Suspiros Poéticos*, várias tragédias, a *Confederação dos Tamoios* e outras obras.<sup>432</sup>

Seguramente, não é nada pequena, nada desprezível a importância que Porto Alegre atribui ao seu *tour* italiano. Longe disso. Se não fez, como tencionava, “volta à Grécia”, não viu “o Parnaso e a Castália”, nem “as rochas e as planícies que foram vistas por Platão e Aristides”<sup>433</sup>, nem por isso deixou de considerar essa viagem como “a melhor quadra de sua vida: realidade de um sonho e leitura do grande livro das obras de Deus e dos homens”<sup>434</sup>, como os “dias em que mais viveu, e cujas recordações fazem o maior capital das delícias da sua alma”<sup>435</sup>. A viagem, porém, foi mal documentada; os depoimentos a que se tem acesso hoje, tanto o do artista, como, em menor medida, o do poeta, são ricos em detalhes romanescos, mas faltos de informações que poderiam interessar ao estabelecimento da sua verdadeira significância na história do romantismo brasileiro, e que talvez estivessem guardadas naquela mala extraviada “em Civita Vecchia”<sup>436</sup>, junto com o caderno de anotações e os melhores esboços de Porto Alegre. Travaram contato com algum escritor italiano? Tiveram notícia do que se produzia de mais moderno na península? É provável, mas difícil asseverar. Por um lado, sabemos que estudaram: “em Roma, [Porto Alegre] estudou”<sup>437</sup>, e o poeta também (Porto Alegre o chama “peregrino estudioso”<sup>438</sup>). Deixaram-se ficar por alguns meses embrenhados nas bibliotecas e gabinetes de

<sup>430</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 38. Magalhães, que a essa época servia de tutor a um rapazote identificado apenas como Pinheiro, vinha sofrendo humilhações que o deixaram profundamente abatido. Porto Alegre relata o caso a Monte Alverne na correspondência citada.

<sup>431</sup> MAGALHÃES *apud* LOPES, 1964, p. 47.

<sup>432</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>433</sup> PORTO ALEGRE *apud* LOPES, 1964, p. 36.

<sup>434</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>435</sup> PORTO ALEGRE, 1852b, p. 157.

<sup>436</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>437</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>438</sup> PORTO ALEGRE *apud* MAGALHÃES, 1836d, p. 225.

Roma (mais Florença, Pádua e outras cidades italianas, segundo Magalhães<sup>439</sup>), visitando as ruínas da cidade apenas entre os horários protocolares de estudo:

Nos intervalos do estudo do gabinete, eu e [Magalhães] vamos estudar a natureza, conversar com as ruínas e admirar a dimensão desses ossos esparsos do esqueleto da antiga Roma, ferida pela mão do bárbaro. De dia o material, de noite o misterioso, unindo a um tempo o artista e o filósofo.<sup>440</sup>

Pode-se daí deduzir, do contato assíduo com os livros, gabinetes e bibliotecas de Roma, Florença etc., que Magalhães e Porto Alegre conheceram o romantismo moderado de Milão? Dadas as circunstâncias, tendo a crer que sim; na verdade, devem tê-lo conhecido ainda em Paris. Às rédeas, contudo: suspendamos o passo. Antes de avançarmos com a narrativa, uma pequena digressão se faz necessária: convém que eu introduza o leitor ao grupo do *Conciliatore*, principal periódico do romantismo italiano, e que anda tão desconhecido de nós outros.

#### 1.3.6.1. Um panorama do *Conciliatore*

Em 1818, um grupo de intelectuais liberais e nacionalistas interessados na independência da Itália, então sob o jugo do Império Austríaco, se uniu em torno do aristocrata Luigi Porro Lambertenghi, “que podemos chamar de presidente da Sociedade do *Conciliatore*”<sup>441</sup>, e fundou um periódico de vida curta, porém prolífica, publicado com dois claros objetivos: “um aberto e imediato de agir sobre a literatura pátria em sentido romântico; outro mediado e secreto de influir sobre a nação em sentido patriótico e liberal”<sup>442</sup>, o que imediatamente lhe custou a inimizade dos classicistas ortodoxos e da polícia austríaca. Colaboradores do *foglio azzurro*, como também ficou informalmente conhecido por conta da cor azulada do papel em que era impresso, foram Silvio Pellico (redator e diretor do jornal), Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, Gian Domenico Romagnosi, Giuseppe Nicolini, Ermes Visconti e outras figuras mais ou menos expressivas da elite intelectual italiana.

<sup>439</sup> Cf. MAGALHÃES, 1836a, p. 137.

<sup>440</sup> PORTO ALEGRE, 1835, p. 3979.

<sup>441</sup> CLERICI, 1903, p. 12. No original: “che possiamo chiamare presidente della Società del *Conciliatore*”.

<sup>442</sup> CAPRI, 1891, p. 144. No original: “uno aperto e immediato di agir sulla patria letterature in senso romantico, l'altro mediato e secreto d'influir su la nazione in senso patriottico e liberale”.

Segundo Henri Beyle (Stendhal), que passou parte do primeiro quartel do século XIX em Milão e frequentou o círculo literário por trás do *Conciliatore*, as suas reuniões aconteciam no camarote mantido por Ludovico di Breme no teatro *La Scala*: “vou todos os dias ao camarote do senhor di Breme no *Scala*. É uma sociedade toda literária”<sup>443</sup>. Não demorou, contudo, até que esse ponto de encontro fosse substituído pela casa do conde Porro, que também servia de oficina — “bem rápido a sua casa se tornou o local de encontro dos *conciliatori* e a oficina de seus trabalhos”<sup>444</sup> — e, segundo Antoine de Latour, *rendez-vous* das maiores inteligências europeias:

A casa do conde Porro era, em Milão, o *rendez-vous* de todos os estrangeiros de distinção nessa Itália que atravessavam incessantemente as mais altas inteligências da Europa. Ali apareceram sucessivamente para o autor de *Francesca da Rimini* [Silvio Pellico], Byron, madame de Staël, Dawis, Schlegel, Brougham, a industriosa Inglaterra e a sonhadora Alemanha. Ali se entretinham muitos italianos de renome com suas esperanças comuns. [...] Foi no meio desse pequeno cenáculo que Silvio Pellico trouxe, um dia, a primeira ideia de um projeto que lhe parecia próprio à resolução do sublime problema da regeneração italiana pelo pensamento literário e científico. Assim começou o jornal *Il Conciliatore*.<sup>445</sup>

Di Breme, assim como Silvio Pellico e outros colaboradores, fora convertido às “ideias românticas de nuance alemã”<sup>446</sup> pela própria Madame de Staël, figura que admirava com paixão<sup>447</sup>, e a qual o *Conciliatore* nunca deixou de prestar homenagem. Não surpreende, assim, que as ideias românticas do *foglio azzurro* se fundamentassem, sobretudo, nos estudos de frequentadores do salão de Staël, em Coppet: Schlegel, Bouterwek, Sismondi e outros, todos copiosamente citados. Não obstante essa clara influência franco-germânica, os membros do jornal preferiam se identificar simplesmente como escritores modernos e nacionais — “o *Conciliatore* não

<sup>443</sup> STENDHAL, 1919, p. 70. No original: “je vais tous les jours dans la loge de M. de Brème à la *Scala*. C'est une société toute littéraire”.

<sup>444</sup> CLERICI, 1903, p. 13. No original: “ben presto la sua abitazione divenne il convegno dei Conciliatori e l'officina dei loro lavori”.

<sup>445</sup> LATOUR, 1840, p. 12. No original: “ça maison du comte Porro était, à Milan, le rendez-vous de tous les étrangers de distinction, dans cette Italie que traversent incessamment les plus hautes intelligences de l'Europe. Là, apparaissaient tour à tour à l'auteur de *Françoise de Rimini*, Byron, madame de Staël, Dawis, Schlegel, Brougham, l'industrielle Angleterre et la rêveuse Allemagne. Là, s'entretenaient de leurs communes espérances beaucoup d'Italiens de renom. [...] Ce fut au milieu de ce petit cénacle que Silvio Pellico apporta un jour la première idée d'un projet qui lui parut propre à résoudre le sublime problème de la régénération italienne par la pensée littéraire et scientifique. Ainsi commença le journal *le Conciliateur*”.

<sup>446</sup> TIEGHEM, 1948, p. 198. No original: “converti par Madame de Staël aux idées romantiques de nuance allemande”.

<sup>447</sup> Cf. STENDHAL, 1919, p. 70.

deve mais se considerar simplesmente romântico, mas nacional”<sup>448</sup> —, chamando atenção para a síntese que a literatura italiana deveria operar entre as tradições autóctones, de fundo clássico, e as importações estrangeiras, consideradas românticas. Em um artigo publicado no dia 10 de setembro de 1818, por exemplo, Gian Domenico Romagnosi argumenta que não é nem escritor clássico, nem romântico, mas *ilichastico* (ou, arriscando uma tradução, “iliquiástico”), quer dizer, adaptado às necessidades da razão, do gosto e da moral de seu tempo:

És romântico? — Senhor, não. — És clássico? — Senhor, não. — Que coisa és, então? — Sou *iliquiástico*, se queres que eu to diga em grego, isto é, adaptado à idade. — Misericórdia! Que palavra estranha! Ma explique melhor e diga por que dela faz uso, e qual é a sua pretensão. A palavra que fere seu ouvido é tirada do grego, e corresponde ao latim *aevum*, *aevitas*, e por síncope *aetas*, a qual indica um certo período de tempo e, em sentido mais amplo, o curso do tempo. Denominando-me, portanto, *iliquiástico*, eu pretendo tanto reconhecer uma literatura relativa às diversas idades, nas quais se são reencontrados e se encontrarão os povos cultos, quanto professar princípios, independentes de instituições fictícias, para não respeitar outras leis que aquelas do gosto, da razão e da moral.

[...]

Chego agora à pergunta que me fizeste, se sou clássico ou romântico, e pensando apenas no espírito dessa, torno a responder-te que eu não sou nem quero ser nem romântico, nem clássico, mas adaptado aos tempos e às necessidades da razão, do gosto e da moral. [...] Querer que um italiano seja todo clássico é o mesmo que querer alguém exclusivamente ocupado em copiar diplomas, a tecer árvores genealógicas, vestir-se à antiga, a descrever ou a imitar os restos de medalhas, de vasos, de entalhos, de armaduras e outras antiguidades, negligenciando a cultura atual de suas terras, o embelezamento moderno de sua casa, a educação hodierna de sua prole. Querer depois que ele seja completamente romântico é querer que ele abjure a própria origem, repudie a herança de seus avós para se ater apenas às novas recordações, especialmente germânicas...<sup>449</sup>

<sup>448</sup> NICOLINI *apud* CANTÙ, 1878, p. 243. No original: “il *Conciliatore* non dee più considerarsi come semplicemente romantico, ma nazionale”.

<sup>449</sup> ROMAGNOSI, 1818, p. 11-12. No original: “Sei tu romantico? — Signor no. — Sei tu classico? — Signor no. — Che cosa dunque sei? — Sono *ilichastico*, se vuoi che te lo dica in greco, cioè adattato alle età. — Misericordia! che strana parola! spiegatemela ancor meglio, e ditemi perchè ne facciate uso, e quale sia la vostra pretensione.

La parola che vi ferisce l'orecchio è tratta dal greco, e corrisponde al latino *aevum*, *aevitas*, e per síncope *aetas*, la quale indica un certo periodo di tempo, e in un più largo senso, il corso del tempo. Col denominarmi pertanto *ilichastico* io intendo tanto di riconoscere in fatto una letteratura relativa alle diverse età, nelle quali si sono ritrovati e si troveranno i popoli colti, quanto di professare principj, i quali sieno indipendenti da fittizie istituzioni, per non rispettare altre leggi che quelle del gusto, della ragione e della morale... [...] Vengo ora alla domanda che mi faceste, se io sia classico o romantico; e ponendo mente soltanto allo spirito di essa, torno a rispondervi che io non sono né voglio essere né romantico, né classico, ma adattato ai tempi ed ai bisogni della ragione, del gusto e della morale. [...] Volere che un italiano sia tutto classico, egli è lo stesso che volere taluno occupato esclusivamente a copiare

Vê-se, assim, que o *Conciliatore* manifestava um interesse inequívoco pela consolidação de uma terceira via não exclusiva, ao mesmo tempo clássica e romântica, nacionalista e cosmopolita, razão pela qual Charles Didier, em 1842, em um artigo sobre Silvio Pellico publicado na *Revue des Deux Mondes*, argumentou que “o *Conciliatore* pode ser comparado ao antigo *Globe*”<sup>450</sup>, órgão do “justo meio burguês”<sup>451</sup>, cujos colaboradores “se acomodavam a um liberalismo moderado e buscavam conciliar todos os elementos de luta que sobreviveram à revolução, todas as doutrinas antigas e novas, todas as opiniões conservadoras ou liberais”<sup>452</sup>.

O próprio título do *foglio azzurro*, segundo Paul Van Tieghem, é fruto dessa intenção moderadora: “a maior parte dos românticos [italianos] procura igualmente conciliar — de onde o título do *Conciliatore* — as qualidades do classicismo com as vantagens de uma renovação julgada necessária”<sup>453</sup>. Para o historiador Cesare Cantù, todo o jornal foi uma tentativa de promover a “aproximação entre a escola antiga, que soberbamente se qualificava de *clássica*, e a nova, dita *romântica*”<sup>454</sup>, de combater o academicismo pedante e admirar belos versos onde quer que os houvesse, pois, como escreve Ermes Visconti, não só “pouco importa se [os versos] são clássicos ou românticos”<sup>455</sup>, como “uma composição pode ser em parte romântica e em parte clássica”<sup>456</sup>, sem por isso deixar de possuir qualidades estéticas. Pelo contrário: “os sistemas exclusivos são sempre danosos”<sup>457</sup>.

---

diplomi, a tessere alberi genealogici, a vestire all'antica, a descrivere o ad imitare gli avanzi di medaglie, di vasi, d'intagli e di armature, e di altre anticaglie, trascurando la coltura attuale delle sue terre, l'abbellimento moderno della sua casa, l'educazione odierna della sua figliuolanza. Volere poi che egli sia affatto romantico, è volere ch'egli abiuri la propria origine, ripudj l'eredità de' suoi maggiori per attenersi soltanto a nuove rimembranze specialmente germaniche...”.

<sup>450</sup> DIDIER, 1842, p. 920. No original: “on peut comparer *le Conciliateur* à l'ancien *Globe*”.

<sup>451</sup> REYMOND, 1864, p. 103. No original: “l'organe de ce juste-milieu bourgeois”.

<sup>452</sup> REYMOND, 1864, p. 112. No original: “les *doctrinaires* se complaisaient dans un libéralisme modéré, et cherchaient à concilier tous les éléments de lutte qui survivaient à la révolution, toutes les doctrines anciennes ou nouvelles, toutes les opinions conservatrices ou libérales”.

<sup>453</sup> TIEGHEM, 1948, p. 202. No original: “la plupart des romantiques cherchent également à concilier — d'où le titre du *Conciliatore* — les qualités du classicisme avec les avantages d'un renouvellement jugé nécessaire”.

<sup>454</sup> CANTÙ, 1878, p. 30. No original: “era insomma un tentativo di ravvicinamento fra la scuola antica, che superbamente qualificavasi di *classica*, e la nuova, detta *romantica*”.

<sup>455</sup> VISCONTI, 1818, p. 89. No original: “basta che si stampino de' bei versi, poco importa se sono romantici o classici; i sistemi esclusivi sono sempre dannosi”.

<sup>456</sup> VISCONTI, 1818, p. 101. No original: “una composizione può essere in parte romantica, ed in parte classicistica [sic]”.

<sup>457</sup> VISCONTI, 1818, p. 89.

Em uma carta pessoal a seu irmão Luigi, datada de 1819, Silvio Pellico chegava mesmo a afirmar, inspirado pelas ideias de Ludovico di Breme, que “romantismo” e “classicismo” são meras palavras, e que a nova escola deveria se basear no estudo simultâneo de antigos e modernos:

Os gritos que se alçam de todos os lados contra as nossas pretensas violações de todas as regras, contra o nosso desprezo pelo belo antigo etc. ensurdecaram suas orelhas e te arrancaram da memória que Breme disse se dever fundar a literatura eficaz (quer dizer, aquela que vem sendo chamada de romântica) não sobre sonhos da própria fantasia, como os seus detratores vêm dizendo, e sobre a ignorância das produções clássicas, mas sim sobre o estudo profundo (não pedantesco) de toda a antiguidade, *mais* o estudo de todos os desenvolvimentos modernos do espírito humano. *Clássico* e *Romântico* não são mais que nomes. É sobre a coisa que se disputa.<sup>458</sup>

Um ano mais tarde, em nova carta enviada a Luigi, Pellico volta a confessar que o embate superficial entre clássicos e românticos lhe incomoda, sugerindo que a neutralidade, se possível fosse proclamá-la, lhe conviria:

Mantive selada a sua carta, porque aqui não se brinca quando se proferem as palavras sagradas *clássico* ou *romântico*. Ou uns ou os outros te excomungam, e nenhum permite nem mesmo que se esteja neutro. Convém seguir uma bandeira.<sup>459</sup>

A doutrina professada pelo grupo do *Conciliatore* passa, assim, muito longe dos exclusivismos de escola, das simplificações grosseiras e “declarações insinceras dos nossos supostos ortodoxos”, quer dizer, declarações de poetas neoclássicos que pintaram a nova escola como “um monstro, um caos, uma heresia”<sup>460</sup>. Os *conciliatori* não pretendiam, como alegaram seus detratores, “deitar em terra toda barreira do gosto e da arte”, nem “fazer um sistema da extravagância e da mais irresponsável licença”, nem transformar a poesia italiana numa “mistura de idealismo, de metafísica,

<sup>458</sup> PELLICO *apud* RINIERI, 1898, p. 372. No original: “le grida che s'alzano d'ogni intorno contro le nostre pretese violazioni di tutte le regole, contro il nostro disprezzo del bello antico, ecc., ti hanno assordate le orecchie, e fatto uscire dalla memoria che Breme ha detto doversi la letteratura efficace, cioè quella che vien chiamata romantica, fondare, non sui sogni della propria fantasia, come i detrattori suoi vanno dicendo, e sull'ignoranza delle produzioni classiche, ma bensì sullo studio profondo (non pedantesco) di tutta l'antichità, *più* sullo studio di tutti gli sviluppi moderni dello spirito umano. *Classico* e *Romantico* non sono che nomi. È sulla cosa che si disputa”.

<sup>459</sup> PELLICO *apud* RINIERI, 1898, p. 379-380. No original: “ed io ho tenuta celata la tua lettera, perchè qui non si scherza quando si proferiscono le parole sacre *classico* o *romantico*. O gli uni o gli altri ti scomunicano, e nessuno permette nè anche di star neutro: conviene seguire una bandiera”.

<sup>460</sup> NICOLINI, 1818, p. 319. No original: “voi giudicate tuttora del romanticismo sulle insincere declamazioni de' nostri pretesi ortodossi, i quali ne hanno fatto un mostro, un caos, un'eresia”.

de melancólicas e atrozes fantasias boreais”, nem “lançar ao obliúvio gregos e latinos, e canonizar ingleses e alemães”, nem se livrar para sempre dos Horácios, Quintilianos e *tutti quanti*, substituindo-os “unicamente pelos apóstolos modernos”<sup>461</sup> do estrangeiro. Renunciam a todos esses estereótipos. O romantismo que ambicionavam não consistia “no lúgubre e no melancólico”, nem nesse “fabular contínuo de bruxas, duendes e milagres”, nem no “gemer e assustar-se em cemitérios”, nem no “exaltar cegamente os tempos feudais”<sup>462</sup> — esse é apenas o “romantismo do preconceito, da impostura e da ignorância; não é, nunca foi aquele da Madame de Staël, de Sismondi, de Schlegel, do *Conciliatore*”<sup>463</sup>, ou seja, aquele romantismo “coppetiano” do qual se diziam descendentes, e ao qual estavam diretamente ligados.

Os *conciliatori* proscreveram toda sorte de manifestação extrema, romântica ou clássica; restou-lhes o *juste-milieu*. O classicismo a que continuaram se apegando nada tinha que ver com a imobilidade das regras aristotélicas, nada que ver com as afetações de *classicistas*<sup>464</sup>, mas com um certo método — “as teorias dos assim chamados inovadores [...] não ensinam a mudar de pato para ganso [*saltare di palo in frasca*] sem ordem ou escolha”<sup>465</sup> — e um gosto legítimo pela espontaneidade dos antigos, que deles fazia “os românticos de sua época”<sup>466</sup>. A antiguidade, para eles, foi “fonte preciosa de ensinamentos”<sup>467</sup>, e reconheceram sempre que “há escritores que derivaram dos antigos o segredo de sua arte, e que conseguiram um *classicismo original*, bem diferente daquele artificioso e escolástico de certos classicistas de

<sup>461</sup> NICOLINI, 1818, p. 319. No original: “si vuole mandar a erra ogni barriera del gusto e dell’arte, si vuol fare un sistema della stravaganza e della più scapestrata licenza, si vuole che l’italiana poesia non sia d’ora in poi che un impasto d’idealismo, di metafisica, di malinconiche ed atroci fantasie boreali, si vogliono mandar nell’ obliuione Greci e Latini, e canonizzare Inglesi e Teutoni; gli Aristoteli, gli Orazj, i Quintiliani, i Gravina, i Tiraboschi deggiono scomparire per sempre, e dar luogo unicamente agli apostoli moderni, e quel che più cuoce, agli stranieri”.

<sup>462</sup> VISCONTI, 1818, p. 105. No original: “il romanticismo adunque non consiste nel favoleggiare continuamente di streghe o folletti e miracoli [...], o nel gemere e raccapricciarsi ne’ cimiteri. [...] Il romanticismo non consiste nel lugubre e nel malinconico. [...] Il genere romantico non tende ad esaltare ciecamente i tempi feudali”.

<sup>463</sup> NICOLINI, 1818, p. 319. No original: “quest’è il romanticismo del pregiudizio, dell’impostura e dell’ignoranza, non è, non fu mai quello di madama de Staël, di Sismondi, di Schlegel, del *Conciliatore*”.

<sup>464</sup> Cf. IL CONCILIATORE, 1819, p. 160. “noi chiamiamo *Classicisti* i moderni che imitano supersticiosamente e senza ragione gli antichi” [Nós chamamos *classicistas* aos modernos que imitam supersticiosamente e sem razão aos antigos].

<sup>465</sup> VISCONTI, 1818, p. 105. No original: “le teorie de’ così detti novatori [...] non insegnano a saltare di palo in frasca senza ordine o scelta”.

<sup>466</sup> IL CONCILIATORE, 1819, p. 160. No original: “i *Romantici* della loro età”.

<sup>467</sup> CLERICI, 1903, p. 104. No original: “l’antichità è fonte preziosa d’insegnamenti”.

1818”<sup>468</sup> — a esse respeito, vale a conclusão alcançada por Silvio Pellico na crítica ao poema *Gertrude of Wyoming*, de Thomas Campbell: “os antigos devem ser estudados, mas não copiados”<sup>469</sup>.

Por último, passemos à produção estritamente literária. Nem todos os rapazes do *Conciliatore* contribuíram com obras desse tipo; foram espíritos críticos e teóricos, sobretudo, Romagnosi, di Breme, Visconti, Gioia, Borsieri. Poetas, dramaturgos e romancistas de fôlego, somente Pellico, Berchet (ou Grisostomo) e Nicolini — o primeiro escreveu tragédias, romances, poemas líricos, narrativos; os outros dois, traduções e poemas de toda sorte. Vê-se, assim, que Antoine de Latour não tinha completa razão ao escrever que os escritores da revista foram “ao mesmo tempo poetas e críticos em sua maioria”<sup>470</sup>; se todos eles, por meio de seus ensaios, “estabeleciam com mão firme os princípios da arte”, apenas os últimos “expunham suas doutrinas através de obras às vezes brilhantes de juventude e de vida”<sup>471</sup>. Não é entre essas produções, porém, que vamos encontrar a mais completa e influente execução do programa literário almejado pelo grupo, e sim na obra em prosa e verso de Alessandro Manzoni, “bom gênio tutelar dos nossos primeiros românticos”<sup>472</sup>, poeta que, como os efetivos *conciliatori*, também era avesso a “exagerações e estúpidos servilismos de moda”<sup>473</sup>. Foi Manzoni quem tratou, com o “exemplo da originalidade e junto com a rara temperança de suas obras primas”, de fixar “os limites em que deveriam se conter as novidades da escola romântica”<sup>474</sup>, consolidando o que Filippo Capri apelidou de “romanticismo manzoniano”, e que bem poderíamos chamar de romantismo *conciliador*, pois Manzoni nunca foi favorável à importação servil “daquelas ideias reformadoras e até revolucionárias”<sup>475</sup> que vinham da Alemanha e da França; antes defendia a fundação de uma “escola toda nossa, toda católica e

---

<sup>468</sup> CLERICI, 1903, p. 104. No original: “vi sono scrittori che derivarono dagli antichi il segreto della loro arte, e che conseguirono un *classicismo originale*, ben diverso da quello, artificioso e scolastico, di certi classicisti del 1818”.

<sup>469</sup> PELLICO, 1819, p. 159. No original: “gli antichi vanno studiati, ma non copiati”.

<sup>470</sup> LATOUR, 1833, p. xxii. No original: “les écrivains du *Conciliateur*, à la fois poètes et critiques pour la plupart, posaient d’une main ferme les principes de l’art qu’ils allaient surprendre dans ses sources les plus élevées, et, en même temps, traduisaient leurs doctrines au dehors par des œuvres quelquefois éclatantes de jeunesse et de vie”.

<sup>471</sup> LATOUR, 1833, p. xxii.

<sup>472</sup> CLERICI, 1903, p. 73. No original: “buon genio tutelare dei nostri primi romantici”.

<sup>473</sup> CAPRI, 1891, p. 151. No original: “esagerazioni e stupide servilità di moda”.

<sup>474</sup> CAPRI, 1891, p. 151. No original: “Manzoni nella sua lettera sul Romanticismo e con l’esempio della originalità e insieme rara temperanza dei suoi capolavori, aveva fissato i termini in che dovessero contenersi le novità della romantica scuola”.

<sup>475</sup> CAPRI, 1891, p. 43. No original: “quelle idee riformatrici e anche rivoluzionarie”.

italiana”<sup>476</sup>, sinceramente adaptada ao gosto e à moral de seu povo — *ilchiastica*, portanto.

### 1.3.6.2. Possíveis influências do romantismo italiano

Feita essa pequena digressão elucidativa, podemos voltar a 1834. Adiantemos o relógio. Dizia eu que Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães devem ter ouvido falar de alguns *conciliatori* ainda em Paris. Explico: Alessandro Manzoni, para começar, tinha uma “glória europeia”<sup>477</sup>; era escritor celebradíssimo em todo o continente, traduzido e comentado por Claude Fauriel, Antoine de Latour, enaltecido “às nuvens”<sup>478</sup>, na expressão de Paul Van Tieghem, pela pena prestigiosa do próprio Goethe<sup>479</sup>, e dispensava quaisquer apresentações. Também Silvio Pellico, desde a publicação de *Le mie prigioni* em 1832, havia se transformado, quase da noite para o dia, em personagem eminente do universo literário europeu, como se pode notar pela descrição benfazeja, às vezes hiperbólica, de alguns jornais contemporâneos — o *Quotidienne* constata, por exemplo, que “Pellico é, de todos os escritores modernos, aquele cujos trabalhos alcançaram o maior sucesso, não somente na Europa, mas em todo o mundo”<sup>480</sup>; o *Globe*, seguindo a mesma linha, reconhece que, “de todos os trabalhos publicados há cinquenta anos, o livro de Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, é talvez o que obteve maior sucesso”<sup>481</sup>; e Francesco Orioli, escrevendo sobre literatura italiana no *Temps*: “não tenho necessidade de falar aqui de Pellico; ele é conhecido demais”<sup>482</sup>. Almeida Garrett não só conhecia o autor das *Prigioni*, como o tinha em altíssima estima — ao lado do barão de Rothschild e de Napoleão Bonaparte, Silvio Pellico lhe parecia o *poeta* do século XIX<sup>483</sup> —, e João Manuel Pereira da Silva, finalmente, ao anunciar a publicação, em 1838, d’*As minhas prisões*, tradução de João Cândido de Deus e Silva, se refere com familiaridade à obra de Pellico:

<sup>476</sup> CAPRI, 1891, p. 43. No original: “una scuola tutta nostra, tutto cattolica e italiana”.

<sup>477</sup> MES PRISONS, 1833, p. 2. No original: “Manzoni, dont la gloire est européenne”.

<sup>478</sup> TIEGHEM, 1923, p. 124. No original: “Goethe le portait aux nues”.

<sup>479</sup> Cf. GOETHE, 1823, p. 128-148.

<sup>480</sup> BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE, 1836, p. 4. No original: “Pellico est, de tous les écrivains modernes, celui dont les ouvrages ont eu le plus de succès, nous ne dirons seulement en Europe, mais dans le monde entier”.

<sup>481</sup> NOUVELLES, 1843, p. 4. No original: “de tous les ouvrages qui ont été publiés depuis cinquante ans, le livre de Silvio Pellico, *Mes Prisons*, est peut-être celui qui a obtenu le plus de succès”.

<sup>482</sup> ORIOLI, 1833, p. 1. No original: “je n’ai pas besoin de parler ici de Pellico. Il est trop connu”.

<sup>483</sup> Cf. GARRETT, 1846, p. 83.

Desnecessário é tecer encômios a uma obra tal como esta. A Europa inteira a conhece; em todas as línguas foi traduzida. [...] É o melhor compêndio de moral que se possa entregar nas mãos da mocidade, é um hino dedicado à *religião* por uma alma nobre e pura. Pensamentos da primeira ordem adornam as linhas deste livro, irmão gêmeo de outro composto pelo mesmo autor, e também traduzido pelo senhor Deus e Silva sob o título de *Deveres do Homem*. Recomendamos, portanto, a leitura a todos os pais de família e a todos os preceptores.<sup>484</sup>

Havemos, pois, de convir: é pouco provável que Magalhães e Porto Alegre tenham lido as famosas confissões de Pellico sem deparar-se com uma menção colateral ao *Conciliatore*, ou mesmo a Borsieri, Nicolini e di Breme, pois eram todos rotineiramente citados nas edições em circulação: Antoine de Latour, por exemplo, prefaciando *Mes prisons*, tradução que tornou conhecida a obra de Pellico em Paris, descreve (de maneira superficial, é verdade) o contexto e as personagens que deram origem ao *Conciliatore* — menciona di Breme, Borsieri, Romagnosi, Manzoni e outros<sup>485</sup>. Se, além de folhear os trabalhos populares de Pellico e Manzoni, Porto Alegre e Magalhães também tiverem percorrido algumas páginas cotidianas publicadas entre 1833 e 1834, terão certamente cruzado com um ou dois artigos sobre literatura italiana, como os que Francesco Orioli escreveu para o jornal *Le Temps* (sobretudo aqueles publicados nos dias 24 de junho, 10 de setembro e 8 de outubro de 1833) tratando do *Conciliatore*, de Manzoni, Foscolo, Pellico<sup>486</sup> e assim por diante, ou como os dois que Eugène de la Gournerie publicou na *Revue Européenne* sobre a obra poética de Silvio Pellico<sup>487</sup>. Em qualquer dos casos, terão ouvido falar do *foglio azzurro*.

A influência dos românticos italianos sobre Gonçalves de Magalhães, ademais, e a de Alessandro Manzoni em particular, é unanimemente reconhecida pela crítica historiográfica do século XX. Aderaldo Castello assume que as suas ideias foram “revigoradas pelos contatos diretos com o romantismo francês e italiano”<sup>488</sup>; Soares Amora escreve que Magalhães “estava em dia com a leitura de poetas como Lamartine, Vigny, Vitor Hugo, Manzoni, Garrett”<sup>489</sup>; Alfredo Bosi modula: “[Magalhães

<sup>484</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838l, p. 35.

<sup>485</sup> Cf. LATOUR, 1833, p. xxi-xxv.

<sup>486</sup> Esses três italianos, ao menos, são nominalmente citados como referências românticas por Pereira da Silva em um artigo publicado, em 1836, na revista *Nitheroy: Estudos sobre a literatura*. Cf. PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 238.

<sup>487</sup> Os dois estão compilados no sexto tomo da *Revue Européenne*, 1833.

<sup>488</sup> CASTELLO, 1999, p. 202.

<sup>489</sup> AMORA, 1969, p. 134.

foi] imitador de Lamartine e Manzoni”<sup>490</sup>; etc. Nossos críticos não reconhecem, contudo, senão influências de ordem temática e, de maneira mais específica, no tratamento dado por Magalhães àquele seu conhecido *Napoleão em Waterloo*: Silvio Romero estabelece o paralelo entre esse “quase miraculoso produto” e o “decantado e medíocre *Cinque Maggio* de Manzoni”<sup>491</sup>, pendendo inesperadamente para o primeiro; José Veríssimo, pelo contrário, julga que o “mostrengo” de nosso Osmino, como o qualifica Valentim Magalhães<sup>492</sup>, não tem nem a “profundeza”, nem a “intensa emoção humana e poética do *Cinque Maggio* de Manzoni”, salvando-se apenas por um “alevantageado sopro épico e, sem embargo de alguns desfalecimentos, uma bela forma eloquente e comovida”<sup>493</sup>.

Mas é pouco; podemos ir além: buscar, quem sabe (é hipótese ainda carente de investigação), algumas fontes do estilo versificatório desenvolvido por Gonçalves de Magalhães (e, de maneira análoga, por Araújo Porto Alegre, que cita uma estrofe do *Cinque Maggio* como epígrafe a uma de suas *Brasilianas*<sup>494</sup>) a partir desse *tour* nas composições líricas e dramáticas em *versi sciolti* de Foscolo, Pellico, Manzoni e outros mais que esse “grande amigo de passeios e viagens”<sup>495</sup>, como o chamou Ronald de Carvalho, deve ter conhecido perambulando pelas bibliotecas e gabinetes da Itália. Se, por um lado, admito sem pestanejar que a versificação (decassilábica, branca, às vezes com alguns quebrados, às vezes com alguns quadrissílabos rimados, cravejada de *enjambements*) extensivamente utilizada por Magalhães nos *Suspiros Poéticos* (e por Araújo Porto Alegre nas *Brasilianas*) tem origem na imitação de odes, epístolas, cantatas e tudo quanto produziram Filinto Elísio, Bocage e Correia Garção —

Se a rima como escravo te traz preso,  
Perdida a liberdade, ao duro cepo,  
Quebra as fortes cadeias; não é justo  
Que o contínuo zum-zum do consoante,  
Que o ouvido agita só, a alma não,  
Esfrie o fogo que na ideia nasce.<sup>496</sup>

<sup>490</sup> BOSI, 1986, p. 107.

<sup>491</sup> ROMERO, 1888b, p. 706.

<sup>492</sup> MAGALHÃES, 1896, p. 40.

<sup>493</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 206.

<sup>494</sup> Cf. PORTO ALEGRE, 1844a, p. 433.

<sup>495</sup> CARVALHO, 1937, p. 217.

<sup>496</sup> GARÇÃO, 1778, p. 155.

—, não me parece nenhum sério descalabro presumir, por outro, que ela tenha sido de alguma forma suggestionada ou encorajada pela leitura de certas obras italianas, inclusive românticas, compostas em estilo similar, igualmente caracterizado pela concatenação, via frequentes *enjambements*, de decassílabos não rimados — os primeiros *cantiche* de Silvio Pellico, por exemplo, *Tancreda*, *Rosilde*, *Eligi* e *Valafrido* etc., são todos vertidos nesse metro, bem como os *Sepolcri* e as *Grazie* de Foscolo, a *Urania* e os *Sermoni* de Manzoni, etc. Quanto às tragédias escritas por esses e demais poetas, todas vazadas em tradicionais decassílabos brancos, seguramente influíram sobre as escolhas formais de alguns dramaturgos brasileiros; deixemo-las, contudo, para um outro momento: serão objeto de considerações mais pertinentes na seção dedicada aos periódicos literários publicados a partir de 1837 e à fundação do teatro nacional em meados de 1838.

Retomando o fio da meada: será a essas hipotéticas influências poéticas e dramáticas que alude Porto Alegre quando escreve que o Brasil deve “o possuir os *Suspiros Poéticos*, várias tragédias, a *Confederação dos Tamoios* e outras obras”<sup>497</sup> ao seu *tour*? Em parte, creio que sim. Da história italiana provém, afinal, o tema para o *Olgiate* (1841; primeiro encenada em 1839) de Magalhães; da Itália (mas também da França e, através de Garrett, de Portugal) o incentivo à composição de moderadas tragédias românticas, como as de Manzoni (*Il Conte de Carmagnola*, *Adelchi*) e Pellico (*Francesca de Rimini*, *Gismonda de Mendrisio* etc.), ao invés de dramalhões ao gosto de Dumas e Victor Hugo; da visita aos imponentes monumentos e ruínas de Roma, Milão, Nápoles e outras mais cidades da península (bem como da leitura de Lamartine, evidentemente), o “vivo sentimento do lugar como fonte de emoções e incentivo a meditar”<sup>498</sup>, descrito por Antonio Candido, talvez escorado na leitura de Quintino Bocaiuva<sup>499</sup>, como a nota predominante dos *Suspiros Poéticos*, e que também aparece em algumas *Brasilianas*; etc., etc. Nesses casos todos, a jactância de Porto Alegre tem muita razão de ser — a César o que é de César, vá lá. Agora, em que pode haver contribuído essa viagem para a escrita da *Confederação dos Tamoios*, como alega o nosso pintor? É mistério que permanece, *hélas!*, velado aos meus olhos. Se refere, talvez, à investigação literária empreendida por Gonçalves de Magalhães

<sup>497</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>498</sup> CANDIDO, 2000b, p. 52.

<sup>499</sup> Cf. BOCAIUVA, 1858, p. 80, onde se lê: “em todas as páginas desse livro [...], eu encontro as impressões momentâneas do lugar, sinto o poeta, grandioso como é o Sr. Magalhães, inspirar-se e cantar à vista das ruínas de Roma, no cárcere de Tasso” etc., etc.

nas principais bibliotecas da Itália? Pode ser. Daí, porém, a concluir que a escrita da *Confederação* dependeu inteiramente dessa pesquisa historiográfica, quando a epopeia vinha já avançada em agosto de 1834 (prova-o a carta publicada no *Correio Oficial*), antes mesmo que Magalhães e Porto Alegre ganhassem a estrada, vai um fosso intransponível. Que quer dizer, então? Pertencerá essa influência à ordem dos fenômenos triviais, intempestivos, e não ao farfalhar dos livros? É ainda uma hipótese provável, afinal,

[o senso comum nos diz que] as mais profundas influências que sofreremos não são necessariamente as dos livros, mas a da conversação com nossos amigos, a do sorriso de uma mulher, a da contemplação de uma rua ou a de uma nuvem ao pôr do sol, a da visão de uma imagem em um estúdio, ou a do devaneio iniciado por uma peça musical.<sup>500</sup>

Contentemo-nos, pois, com o punhado de factual que temos; quanto às lacunas, preenchemo-las com os rasgos de imaginação que são, afinal, a argamassa de toda história. O que nos interessa reter dessa viagem à Itália é o efeito estimulante que deve ter produzido o contato com uma cultura literária profundamente enraizada no mais vetusto classicismo e, ao mesmo tempo, aberta às sugestões temáticas e formais do romantismo franco-germânico, como foi a de Manzoni (responsável, vale lembrar, por fixar na Itália “os limites em que deveriam se conter as novidades da escola romântica”<sup>501</sup>), a do *Conciliatore* e, em linhas gerais, de todo o romantismo ao sul dos Alpes:

O romantismo italiano [...] caracteriza-se pela substancial moderação e o relativo eclectismo das posições teóricas. Com efeito, não obstante a vivacidade da polémica que opôs os românticos aos classicistas, os princípios teóricos do romantismo italiano não operavam uma ruptura radical com a tradição anterior, e aí se buscou argumento para negar a existência de um verdadeiro movimento romântico em Itália.<sup>502</sup>

Também ali, como na França e em Portugal, ensaiava-se uma estética e uma crítica do *juste-milieu*. Nada de sobressaltos ou precipitadas revoluções estéticas;

<sup>500</sup> PEYRE, 1967, p. 306. No original: “the deepest influences we undergo are not necessarily those of books, but of the conversation of our friends, the smile of a woman, the contemplation of a city street or of a cloud at sunset, the sight of a picture in a studio, or a reverie started by a piece of music”.

<sup>501</sup> CAPRI, 1891, p. 151. No original: “i termini in che doversero contenersi le novità della romantica scuola”.

<sup>502</sup> D'ANGELO, 1998, p. 28.

queria-se arrojo formal, liberdade temática, mas nada que comprometesse o vínculo entre essa nova literatura almejada, *illichistica*, e as tradições populares, nacionais, ou aquelas universais “necessidades da razão, do gosto e da moral”<sup>503</sup>. Que impressão não deve ter causado em Magalhães (se chegou, como quero crer, a folhear o *Conciliatore*) a leitura de um artigo como *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, de Romagnosi, ou como *Idee elementari sulla poesia romantica*, de Ermes Visconti! Ali estavam já esboçadas todas as principais linhas de força da reforma moderada que ele, Torres Homem, Porto Alegre, Pereira da Silva e *tutti quanti* viriam a empreender, pouco tempo depois do *tour*, através de periódicos como o *Jornal dos Debates*, a *Revista Nacional e Estrangeira* etc.

Talvez o leitor esteja, a essa altura do argumento, forcejando por estabelecer uma equivalência mental entre o cenário italiano, o cenário brasileiro, e não reconheça senão diferenças entre a antiquíssima literatura produzida na península itálica, mergulhada que está na própria antiguidade latina, e o curto fôlego de uma literatura apenas recém-nascida como era a nossa em meados de 1830. É verdade: há desmesura na comparação. Atenção, por outro lado, para a lembrança de que nossos literatos enxergavam a si próprios como legítimos herdeiros e continuadores da literatura de língua portuguesa, literatura essa que esteve intimamente ligada ao projeto estético do arcadismo romano e engendrou uma quantidade nada desprezível de composições alinhadas com os ideais classicistas compartilhados pelos poetas das penínsulas ibérica e itálica. São perfeitamente compatíveis, portanto, as ponderações clássico-românticas do *Conciliatore* (e outras associadas a ele, mas anteriores, como a famosa *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, de Berchet, e as *Avventure letterarie di un giorno*, de Borsieri, ambas publicadas em 1816) com o espírito de moderação estético-ideológica cultivado pelos rapazes da Sociedade Defensora. Os frutos desse contato, ver-se-á logo, começariam a aparecer em meados de 1836.

### **1.3.7. A Nitheroy e os Suspiros Poéticos, um début intelectual**

Durou pouco o *tour* de Magalhães e Porto Alegre pela Itália, cerca de quatro meses<sup>504</sup>. Em Roma, o primeiro recebeu a notificação de que havia sido nomeado adido à legação brasileira de Paris, mesma função exercida por Sales Torres Homem

<sup>503</sup> ROMAGNOSI, 1818, p. 11. No original: “bisogni della ragione, del gusto e della morale”.

<sup>504</sup> Cf. PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

desde 1834, e tratou sem demora de voltar à França para ingressar na carreira diplomática — decisão que, segundo José Veríssimo, contribuiu para arruinar-lhe a veia poética:

A diplomacia, carreira em que apenas estreado em letras entrou, com a sua gravidade protocolar, a sua artificialidade, a sua futilidade, a sua compostura de mostra, não devia ter pouco contribuído para sufocar em Magalhães, ou amesquinhá-los, os dons poéticos mais vivazes que porventura recebera na natureza.<sup>505</sup>

Porto Alegre não levou muito mais tempo: em novembro de 1835, passando ainda uma vez por Nápoles, Bolonha e Milão, subiu ao encontro dos amigos. Descobriu em Paris que os deputados da câmara do Rio de Janeiro haviam revertido a antiga decisão de Aureliano Coutinho; receberia, enfim, os seus 600\$000 réis anuais. O médico e deputado Francisco de Paula Araújo, depois diretor da Faculdade de Medicina, tomara a defesa de Porto Alegre argumentando que ele “não é pessoa ordinária”, e mais: “que é bem conhecido por alguns dos deputados presentes; que tem talentos notáveis, e que é digno do socorro que a câmara lhe conferiu”<sup>506</sup>. Ainda uma vez (e não foi a última), salvava-o aquela “sociedade dos homens velhos e talentosos”! Passou assim o requerimento, e Porto Alegre aproveitou a ocasião para voltar à estrada:

Ao chegar à França, teve a agradável surpresa de saber que a sua pensão tinha sido de novo sancionada por outro ministro, e dela se aproveitou para comprar alguns livros e visitar as escolas holandesas e belga, e ver a cidade de Londres. Nesta última viagem o acompanhou o seu amigo Magalhães.<sup>507</sup>

Espere Londres, porém. Entre o retorno de Porto Alegre e essa nova partida sucederam-se dois episódios memoráveis sobre os quais é imperioso que eu me estenda: a publicação em dois volumes da *Nitheroy*, revista “que serviu”, nas palavras de José Veríssimo, “de órgão à iniciação da literatura brasileira no Romantismo”<sup>508</sup>; e a publicação, com “encadernação rica”<sup>509</sup>, dos *Suspiros Poéticos* de Magalhães, coletânea a partir da qual se costuma datar (e não sem controvérsia) o início da

<sup>505</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 205.

<sup>506</sup> SESSÃO EM 15 DE MAIO, 1887, p. 74.

<sup>507</sup> PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>508</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 216.

<sup>509</sup> OBRAS PUBLICADAS, 1837a, p. 2.

literatura sabidamente romântica no Brasil. Essa dupla publicação, *Nitheroy* mais *Suspiros Poéticos*, é marco importante do grau de consciência alcançado pela mocidade oitocentista a respeito do papel que se queria ver a civilização brasileira representando na história do Ocidente, ou, como escreveu Antônio Soares Amora, um “índice, e muito expressivo, de um estilo de cultura [...], de civilização, que seus jovens redatores procuravam, não importa que com distante, reduzida e diluível ação, introduzir no Brasil”<sup>510</sup>, incorporando-o à marcha positiva e conciliadora das regeneradas nações europeias.

Falemos primeiro do periódico (se é que se pode chamar “periódico” a uma dupla de grossos cadernos com duzentas e trezentas páginas!). Ainda não houve, nem creio que haverá tão cedo, revista ou jornal mais folheado, mais comentado pela crítica interessada na gênese do nacionalismo romântico brasileiro; e se os historiadores modernos “insistem no papel desse periódico no processo de formação de nosso movimento romântico”<sup>511</sup>, atribuindo-lhe mesmo um contestável “privilégio histórico”<sup>512</sup>, deve aí existir, apesar de todo o exagero que costuma rondar os documentos de caráter inaugural, alguma verdade. Escrever hoje sobre a *Nitheroy* é quase parafrasear o que dela já se disse — resultado de tantas reiteradas exegeses. Tentemos, porém, sem nos demorarmos em repetições inúteis, acrescentar uma argola à cadeia. A nós interessará aqui discutir, sobretudo, a caracterização geral da revista (quer dizer, o juízo que dela fizeram os principais historiadores da literatura brasileira) e analisar as propostas de alguns textos — em maior medida, o *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil e a Filosofia da religião*, ambos de Magalhães; em menor medida, os *Estudos sobre a literatura*, de Pereira da Silva, *A voz da natureza e Ideias sobre a música*, de Porto Alegre, e a resenha aos *Suspiros Poéticos*, escrita por Sales Torres Homem. Esses trabalhos convalidam, ver-se-á logo, o percurso formativo de matriz moderada que vimos traçando do Rio de Janeiro, com a Sociedade Defensora e as palestras de Monte Alverne, à capital intelectual da Europa, dominada pelo espírito “histórico” do ecletismo francês, sem deixar de passar pela Itália do *Conciliatore*. Pode-se mesmo dizer que eles valem como epítome da educação adquirida entre cá e lá, como uma primeira tentativa de a deitar por escrito e influir sobre a opinião pública brasileira.

---

<sup>510</sup> AMORA, 1969, p. 93.

<sup>511</sup> AMORA, 1969, p. 93.

<sup>512</sup> LOPES, 1978, p. 20.

### 1.3.7.1. *Nitheroy, Revista Brasiliense*

Vamos à caracterização geral. Há, por um lado, uma perspectiva clássica, homologada pela tradição historiográfica de São Paulo (penso aqui, sobretudo, em Antonio Candido, Soares Amora, Aderaldo Castello e Alfredo Bosi), que tende, afora as inevitáveis oscilações de gosto e estilo, à valorização da revista como documento inaugural, quase estritamente literário, e quase às custas exclusivas do *Ensaio* de Magalhães, do romantismo brasileiro; por outro lado, há uma perspectiva relativamente nova de matriz sociológica, aparentemente inaugurada por Maria Orlanda Pinassi, que pretende menos descrever a revista *Nitheroy* como documento literário do que como esforço coletivo para mostrar à Europa “uma boa *performance* da sociedade brasileira rumo à civilização moderna”<sup>513</sup>, chegando mesmo a negar-lhe toda relação de legitimidade com aquilo que entende por autêntico romantismo: “sem a essência anticapitalista, na verdade, da revista *Niterói* não emana uma visão de mundo propriamente romântica”<sup>514</sup>.

Vejam os a perspectiva clássica. Basta elencarmos duas ou três interpretações para começarmos a discernir suas linhas gerais. A *História concisa* de Alfredo Bosi descreve a *Nitheroy* como órgão utilizado por Gonçalves de Magalhães para teorizar “sobre uma reforma nacionalista e espiritualista da literatura brasileira”<sup>515</sup>, promovendo “de modo sistemático os seus ideais românticos (nacionalismo *mais* religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos externos, no caso, ao emprego da mitologia pagã”<sup>516</sup>, em uma atitude que parece reproduzir o sentido estreito dado por Haroldo Paranhos (inspirado, por sua vez, nos comentários de Silvio Romero e José Veríssimo) ao projeto literário do poeta: “em essência, Magalhães compreendia o Romantismo como uma reação contra o paganismo”<sup>517</sup>. Antonio Candido vai um pouco mais longe: em sua *Formação*, reconhece que a *Nitheroy*, esse “pórtico da nova literatura”<sup>518</sup>, foi um “passo decisivo” na carreira da mocidade fluminense e continha, além de um número expressivo de ensaios científicos, “o essencial da nova teoria literária”, fundindo “medíocre, mas fecundamente, para uso nosso, o complexo

---

<sup>513</sup> PINASSI, 1998, p.192.

<sup>514</sup> PINASSI, 1998, p. 163-164.

<sup>515</sup> BOSI, 1986, p. 106.

<sup>516</sup> BOSI, 1986, p. 107.

<sup>517</sup> PARANHOS, 1937, p. 45.

<sup>518</sup> CANDIDO, 2000b, p. 17.

Schlegel-Staël-Humboldt-Chateaubriand-Denis”<sup>519</sup>, e atuando de maneira decisiva na construção de “uma vida intelectual na sua totalidade, para progresso das Luzes e conseqüente grandeza da pátria”<sup>520</sup>. Antônio Soares Amora concorda: ele julga que a *Nitheroy* foi a “coroa de louros dos seus jovens idealizadores”, uma “excelente revista” de “alto nível”<sup>521</sup>, espécie de “*Reader’s Digest* de 1836”<sup>522</sup> que “ainda hoje se pode ler com interesse e até com proveito”<sup>523</sup>, e que pecou justo pela excelência do conteúdo: “a *Nitheroy* [...] acabou por ser uma revista preocupada com um alto nível mental, incapaz de uma ação popular”<sup>524</sup>, pois “pairou muito acima da capacidade intelectual e dos imediatos interesses de um Brasil ainda bastante subdesenvolvido”<sup>525</sup>.

É um tanto hiperbólico o juízo de Soares Amora, mas tem razão quando destaca que a *Nitheroy* passou ao largo do público pretendido. Apesar do papel que representa na vulgarização do romantismo entre nós (presume-se), a *Revista Brasiliense* ocupa, de fato, uma posição de importância “praticamente nula”<sup>526</sup> na história do periodismo nacional; e isso porque, esquecidos talvez da grande população analfabeta deixada do outro lado do Atlântico, ludibriados pela dinâmica do mercado editorial parisiense, pretendiam os seus redatores que a revista fosse lida pela gente comum do Brasil:

As obras volumosas e especiais só atraem a atenção de alguns homens exclusivos que de todo se dedicam às ciências; aqueles, porém, que por sua posição não podem sacrificar o tempo à longa meditação, folgam quando, em um pequeno livro, encontram um manancial que lhes economiza o trabalho de indagações e o enojo de um longo estudo, colhendo numa hora o resultado de um ano de fadigas.<sup>527</sup>

Ora, é improvável, por motivos óbvios, que tenham alcançado algum sucesso junto às camadas “não exclusivas” da sociedade brasileira, a não ser que com essa expressão queiram se referir também aos eclesiásticos e profissionais liberais. Além disso, a revista foi precocemente interrompida por “motivos superiores e

---

<sup>519</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

<sup>520</sup> CANDIDO, 2000b, p. 12.

<sup>521</sup> AMORA, 1969, p. 104.

<sup>522</sup> AMORA, 1969, p. 96.

<sup>523</sup> AMORA, 1969, p. 95.

<sup>524</sup> AMORA, 1966, p. 110.

<sup>525</sup> AMORA, 1966, p. 107.

<sup>526</sup> SODRÉ, 1966, p. 211.

<sup>527</sup> AO LEITOR, 1836, p. 5-6.

independentes dos seus redatores”<sup>528</sup> (necessidade financeira, disputas internas e falta de interesse foram todas causas arroladas pela crítica), e seus dois números só vieram cá aportar muito tarde, em 1837, quando Torres Homem, Magalhães, Pereira da Silva e Porto Alegre já se dedicavam à organização de um novo periódico político-literário, o *Jornal dos Debates*, o que deve ter contribuído para o relativo fracasso da empreitada. Convenhamos: não é bem isso o que se pode chamar um sucesso editorial.

A crer, por outro lado, na forma lisonjeira com que Eugène Monglave anunciou a publicação dessa revista “gloriosamente efêmera”<sup>529</sup>, “da qual se lamentou o desaparecimento súbito”<sup>530</sup>, será preciso admitir que a *Nitheroy* encontrou um público ideal no Institut Historique de Paris, onde causou não pouca sensação: “percebo que, depois de haver prometido criticar sem piedade as falhas desse novo periódico, eu não fiz, apesar das minhas boas intenções, senão um longo elogio das suas qualidades. [...] mas seria possível agir de outra forma? Penso que não”<sup>531</sup>. Em Paris, esgotou-se a revista em semanas: “no momento em que escrevo, não resta mais nenhum exemplar, tamanho é o patriotismo desse punhado de crianças do trópico que nossa França abriga sob suas asas hospitaleiras”<sup>532</sup>. No Brasil, arrastou-se o escoamento até pelo menos agosto de 1839, quando a *Nitheroy* era ainda anunciada pelo *Correio Mercantil* da Bahia, ao lado dos *Suspiros Poéticos* e do *Episódio Infernal*<sup>533</sup>.

Ana Beatriz Barel, em *Um romantismo a oeste* (2002), não convencida de que “os textos tivessem sido publicados para *ser enviados* a um público consumidor no Brasil”, nem mesmo que a revista “fosse destinada ao público *brasileiro*”<sup>534</sup>, interpreta o contraste entre a recepção calorosa do Institut Historique e a pouca circulação no Brasil como indício de que a *Revista Brasiliense* possuía uma finalidade diplomática,

<sup>528</sup> OBSERVAÇÃO FINAL, 1836, p. 261.

<sup>529</sup> MONGLAVE, 1841, p. 122. No original: “[revue] glorieusement éphémère”.

<sup>530</sup> MONGLAVE, 1841, p. 122. No original: “[revue] dont on a regretté la disparition soudaine”.

<sup>531</sup> MONGLAVE, 1836, p. 211. No original: “je m'aperçois qu'après m'être bien promis de critiquer sans pitié les défauts de ce nouveau recueil, je n'ai fait, malgré mes bonnes intentions, qu'un long panégyrique de ses qualités. [...] mas était-il possible d'agir autrement? Je ne le pense pas”.

<sup>532</sup> MONGLAVE, 1836, p. 209. No original: “à l'heure où j'écris, il n'en reste pas un exemplaire, tant il y a de patriotisme dans cette poignée d'enfants du tropique que notre France abrite sous ses ailes hospitalières!”.

<sup>533</sup> Cf. ANNUNCIOS, 1839a, p. 4.

<sup>534</sup> BAREL, 2002, p. 56.

não propriamente literária ou científica, tendo sido elaborada apenas com o objetivo de

dar provas a um público intelectual francês — modelo criador cultural da época e o único a poder dar o aval a tudo o que se considerasse produção intelectual de nível, então — da existência de uma *intelligentsia* brasileira promissora e que comungava dos mesmos valores dessa intelectualidade europeia que a acolhia...<sup>535</sup>

Não passaria aquele alegado público popular, assim, de “entidade ficcional”, pois a intenção não era a de que a revista fosse lida por um imenso número de leitores<sup>536</sup>, e sim por um pequeno grupo estrangeiro suficientemente capaz de entender o “charme todo musical dessa língua de Camões”<sup>537</sup>. Nada de “tudo pelo Brasil e para o Brasil”, nada de “o amor do país e o desejo de ser útil aos seus concidadãos foram os únicos incentivos que determinaram os autores desta obra”<sup>538</sup>; fica o sentido programático da revista, à luz dessa interpretação, completamente atrofiado.

É claro que a proposta de Barel não corresponde à leitura geralmente admitida pela nossa velha crítica paulistana; estamos já no campo daquela linha interpretativa inaugurada por Pinassi, e que pretende, conforme afirmei, menos descrever a revista *Nitheroy* como documento literário do que como esforço coletivo, diplomático, para atestar ao mundo civilizado que nossa erudição galgava a passos largos. A bem da verdade, essa interpretação não é nada inverossímil, quanto mais se levarmos em conta que uma das incumbências atribuídas aos adidos de nossa legação diplomática era “escrever artigos a favor do governo em alguns dos periódicos mais acreditados de Paris”<sup>539</sup>; mas não penso que baste como explicação para o tépido acolhimento da revista nos trópicos, nem para o relativo malogro da iniciativa. Se fracassou como empreitada editorial, não se pode deixar de reconhecer o efeito encorajador que a impressão da revista e o entusiasmo dos leitores franceses, talvez mais do que o dos brasileiros, devem ter produzido no círculo imediato de Magalhães, e sem o qual custo a crer que houvesse *Jornal dos Debates* (onde, aliás, vários textos da *Nitheroy* seriam republicados), *Revista Nacional e Estrangeira*, *Minerva* ou *Guanabara* — falamos,

---

<sup>535</sup> BAREL, 2002, p. 56.

<sup>536</sup> BAREL, 2002, p. 56.

<sup>537</sup> MONGLAVE, 1836, p. 209. No original: “le charme tout musical de cette langue de Camões”.

<sup>538</sup> AO LEITOR, 1836, p. 5.

<sup>539</sup> RIO DE JANEIRO, 1837b, p. 72.

afinal, de jovens escritores na casa dos vinte anos (Pereira da Silva não contava mais de dezenove!), ainda sem prestígio, e aos quais um punhado de críticas negativas podia bem arrancar à vida literária.

Para resumir, penso que a publicação da *Nitheroy* deve ser interpretada como súmula formativa da mocidade fluminense em Paris; como promessa, gesto inaugural da intensa atividade reformista a que factualmente se entregariam os seus redatores logo que regressados ao Rio de Janeiro; e apenas em menor medida como estratégia diplomática de tão curtas e calculadas vistas — afinal, eles “prometiam”, bem notou Aderaldo Castello, “continuar, no Brasil, a obra interrompida”; e, com efeito, continuaram: “depois de 1837, vemos no Rio de Janeiro uma plêiade ativa de intelectuais promovendo um amplo movimento de difusão cultural dentro dos ideais da reforma romântica”<sup>540</sup>. É preciso enfatizar essa continuidade; a *Nitheroy* é apenas o primeiro passo de uma longa caminhada pela naturalização do ideário romântico-moderado em terras brasileiras. Permita pois o leitor que eu justifique minha posição passando à análise dos trabalhos mais emblemáticos publicados pela revista, e que funcionam como uma espécie de ponte entre o ciclo *passivo* do grupo, fase de formação estético-ideológica iniciada no Rio de Janeiro mas completada em Paris, e o ciclo *ativo*, de efetiva intervenção na vida intelectual do Império.

#### 1.3.7.2. Os dois “manifestos” de Magalhães

“A revista *Niterói*”, escreveu Orlanda Pinassi, “é conhecida por apenas um de seus tantos artigos”<sup>541</sup>: o *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*, de Magalhães. É pena, mas é verdade; quando se fala em *Nitheroy*, geralmente quer-se falar do ensaio. Ele “valeu por um manifesto romântico”<sup>542</sup>, disse Manuel Bandeira; foi “escrito com a ênfase de manifesto”<sup>543</sup>, modulou Aderaldo Castello; e Afrânio Coutinho o chamou *tout court*, sem os trejeitos do comparativo, de “manifesto”<sup>544</sup>. Segundo Pinassi, foi Silvio Romero quem primeiro atribuiu esse estatuto ao ensaio:

Silvio Romero consubstancia aquele pendor literário da revista, dando ao artigo de Magalhães o estatuto de *manifesto romântico brasileiro*. Tal denominação teve a ampla aceitação da crítica literária que,

<sup>540</sup> CASTELLO, 1997, p. 58.

<sup>541</sup> PINASSI, 1998, p. 156.

<sup>542</sup> BANDEIRA, 1997, p. 377.

<sup>543</sup> CASTELLO, 1999, p. 193.

<sup>544</sup> COUTINHO, 1968, p. 159.

acredita-se, nem sempre tem compreendido ou utilizado com acuidade o significado expresso pelo termo. E é preciso considerar ainda que o termo *lhe* foi outorgado.<sup>545</sup>

Foi-*lhe* outorgado, é certo. Agora, quanto à denominação inaugural de Silvio Romero, não é bem assim. Onde está o texto em que se expressa nesses termos? Nem Pinassi o diz, nem eu pude encontrá-lo. Dentre os historiadores mais conhecidos de nossa literatura, aliás, nem Silvio Romero, nem José Veríssimo, nem Antonio Candido, nem Alfredo Bosi, nem Antônio Soares Amora, nem Ronald de Carvalho, nem Péricles Eugênio da Silva Ramos se referem (salvo engano) ao dito ensaio como “manifesto”; apenas Coutinho, Bandeira, Castello (este de soslaio), Maciel de Barros<sup>546</sup>, Paulo Franchetti<sup>547</sup>, Cassiano Ricardo<sup>548</sup> e alguns outros. O termo costuma, assim, aparecer acompanhado de um mal hábito acadêmico: diz-se que o estudo “foi considerado” manifesto romântico, sem que se esclareça quem o considerou, e quando o considerou. Mesmo Barel, para quem a intenção de apresentar ideias românticas (ou quaisquer ideias literárias) à gente brasileira passava a léguas da *Nitheroy* e de Magalhães, toma por pressuposto que o ensaio foi “vulgarmente conhecido como Manifesto Romântico”<sup>549</sup> pela crítica do século XX, e isso muito embora Magalhães ele mesmo não houvesse jamais se referido ao ensaio desse modo: “o objetivo da *Niterói* não nos parece ser o de fundação do movimento romântico, nem o texto de Magalhães parece ter sido denominado pelo seu próprio autor, uma única vez, como Manifesto Romântico”<sup>550</sup>.

Fosse ou não na qualidade de manifesto, porém, fosse ou não com a intenção de traçar o percurso evolutivo da literatura brasileira, tratou sempre a tradição historiográfica paulistana de associar o dito ensaio aos albores de nosso romantismo. Antonio Candido julga que ele estabeleceu, ao lado dos *Estudos* de Pereira da Silva, “o ponto de partida para a teoria do Nacionalismo literário [...], aclimando as ideias de Denis, que *lhe* servia de bússola”<sup>551</sup> (mais as ideias dos irmãos Schlegel, Staël e outros), e promovendo uma “expressão nacional autêntica”<sup>552</sup> sintetizada pela figura

---

<sup>545</sup> PINASSI, 1998, p. 154.

<sup>546</sup> Cf. BARROS, 1973, p. 19.

<sup>547</sup> Cf. FRANCHETTI, 2007, p. 9.

<sup>548</sup> Cf. RICARDO, 1997, p. 133.

<sup>549</sup> BAREL, 2002, p. 39.

<sup>550</sup> BAREL, 2002, p. 49.

<sup>551</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

<sup>552</sup> CANDIDO, 2000b, p. 15.

do índio, “elemento básico da sensibilidade patriótica”<sup>553</sup>, e pela “força inspiradora da nossa natureza”<sup>554</sup>. Seriam essas, na leitura de Candido, as “duas pedras fundamentais do nacionalismo romântico”<sup>555</sup>, o fundamento do “programa renovador”<sup>556</sup> que Magalhães expõe em seu ensaio.

Soares Amora, seguindo uma linha similar, argumenta que o *Ensaio* de Magalhães, a “primeira boa síntese de nossa história literária”<sup>557</sup>, foi responsável pela formulação dos três “princípios ativos” a partir dos quais a literatura brasileira poderia alcançar (mas não alcançou) uma expressão autônoma, a saber: a natureza — propícia “à sensibilidade artística e às forças criadoras do espírito”; o índio — “que incorporara em nossa etnia um ‘indiscutível’ pendor artístico para a poesia e a música, e era ainda [...] guardatário das tradições poéticas e musicais de algumas das nações primitivas”; e o gênio — quer dizer, o escritor “educado no conhecimento de toda a tradição poética, mas [...] independente e não reconhecendo por lei senão as inspirações de sua alma”, ou ainda “um espírito singularmente poderoso na originalidade e na capacidade de renovar e enriquecer os recursos expressivos criados por outros gênios da literatura universal”<sup>558</sup>. Da conjugação desses três princípios resultaria a “expressão, por escritores com talento ou ‘gênio’, daquilo que era essencialmente brasileiro, isto é, o índio brasileiro e uma natureza reconhecidamente ímpar, pela novidade, pela força inspiradora e pela beleza”<sup>559</sup>. Aí estaria, em síntese, a “filosofia da história da literatura brasileira”<sup>560</sup>, ou “idealismo histórico-literário”<sup>561</sup> de Magalhães. Obteve sucesso? Curto, mas eficaz. Segundo Amora, os três princípios resultaram falsos, mas serviram de estímulo à geração imediata:

Os postulados da filosofia de história da literatura brasileira, formulados por Magalhães em 1836, se não correspondiam a verdadeiros “princípios ativos” de nossa autonomia literária então em estimulado processo de definição, pelo menos funcionaram como agentes de um estado emocional que dominou a juventude intelectual brasileira e criou

---

<sup>553</sup> CANDIDO, 2000b, p. 19.

<sup>554</sup> CANDIDO, 2000b, p. 296.

<sup>555</sup> CANDIDO, 2000b, p. 296.

<sup>556</sup> CANDIDO, 2002, p. 26.

<sup>557</sup> AMORA, 1969, p. 102.

<sup>558</sup> AMORA, 1969, p. 102-103.

<sup>559</sup> AMORA, 1969, p. 100.

<sup>560</sup> AMORA, 1969, p. 103.

<sup>561</sup> AMORA, 1969, p. 104.

no país uma predisposição para a obra de renovação mais efetivamente realizada pelos escritores aparecidos depois de 1840.<sup>562</sup>

Afrânio Coutinho, geográfica mas nem tanto espiritualmente apartado do núcleo paulista, concorda que “a natureza e a tradição indígena constituíram os polos do pensamento crítico do [nosso] Romantismo”<sup>563</sup>, e que o “discurso” sobre a história da literatura brasileira, como prefere chamá-lo<sup>564</sup>, “revela o nacionalismo subjacente no pensamento de Magalhães, obedecendo ao intuito de exaltar o nosso passado nacional, segundo um sentimento patriótico, a incorporação dos valores nacionais, a confiança nos destinos do Brasil, o desejo de criar uma literatura nacional”<sup>565</sup>. Sua leitura é caudatária, ele mesmo o confessa, das análises de Aderaldo Castello e Soares Amora. Herda deste segundo, em particular, a proposta dos princípios ativos, e argumenta com ele que o ensaio de Magalhães teria legado três ideias basilares à crítica do século XIX:

A da natureza, como fonte de inspiração literária; a do índio, como alicerce da civilização brasileira, geradora do indianismo como tema e motivo; a do gênio criador, ou da individualidade extraordinária do artista, com sua sensibilidade e capacidade incomum de interpretar os anseios e pensamentos da comunidade.<sup>566</sup>

Estamos vendo que Antonio Candido, Soares Amora e Afrânio Coutinho concordam em descrever o *Ensaio* como documento inaugural de um movimento literário igualmente atento ao papel da natureza e do índio, “pedras fundamentais” de nosso romantismo. A mim não parece, contudo, que tenham inteira razão — exageram o papel do elemento indígena. Sei, leitor, que vou chacoalhar ideias mais do que sedimentadas pela historiografia literária do século passado; permita, assim, que eu me explique. Já fiz notar anteriormente, na seção dedicada à primeira publicação parcial da *Confederação dos Tamoios*, que o projeto de Magalhães não pregava a restituição completa (impossível, aliás) da perdida literatura indígena, mas a incorporação artificial e comedida de alguns elementos nacionais e históricos obstruídos pelo cultivo excessivo do neoclassicismo, resultando na conciliação de

<sup>562</sup> AMORA, 1966, p. 122.

<sup>563</sup> COUTINHO, 1968a, p. 78.

<sup>564</sup> Coutinho segue, é evidente, o título dado ao texto pelo próprio Gonçalves de Magalhães nos *Opúsculos Históricos e Literários* (1865). Vale notar, porém, que há diferenças significativas entre o *Ensaio* e o *Discurso*. Cf. MAGALHÃES, 1865a, p. 241.

<sup>565</sup> COUTINHO, 1968a, p. 77.

<sup>566</sup> COUTINHO, 1968a, p. 79.

inspirações endógenas e exógenas, quer dizer, num romantismo moderado de fundo eclético, cosmopolita e autêntico, partidário simultâneo do caráter ocidental e “oriental” (leia-se “não-europeu”); é o que se pode deduzir do cotejo deste *Ensaio* com a carta de 1834, publicada pelo *Correio Oficial*. Magalhães não queria atribuir a fundação de nossa literatura aos índios brasileiros — “a poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil”<sup>567</sup>, ou seja, é literatura de matriz europeia, “literatura não no país nascida”<sup>568</sup> —, nem sugerir que o indígena constitui o “alicerce da civilização brasileira” (como depois insinuaria Gonçalves Dias), muito embora afagasse, enquanto historiador e enquanto poeta de motivos históricos, a ambição arqueológica de descobrir um “precioso monumento” indígena capaz de

influir sobre a atual poesia brasileira, como os cânticos do bardo da Escócia [Ossian] sobre a poesia influíram do norte da Europa, e hoje, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade do cristianismo, em toda a Europa dominam.<sup>569</sup>

Ora, e como não interessaria à história da literatura brasileira, na época mesmo de sua fundação, a descoberta de qualquer documento que lançasse luz sobre a produção poética de nossos antigos indígenas? Interessaria, sem dúvida, e continuou sempre a interessar. Joaquim Norberto, discípulo obstinado de Magalhães, membro também do futuro Instituto Histórico e Geográfico, afagaria o mesmo sonho ainda duas décadas mais tarde<sup>570</sup>:

Esses monumentos serviriam ao menos para podermos avaliar o seu desenvolvimento intelectual por meio do estudo e da confrontação, e seriam por ventura estimados e apontados nas nossas bibliotecas como peças importantes da nossa arqueologia literária.<sup>571</sup>

Não é razoável que façamos de um interesse arqueológico, porém, todo o programa literário dos nossos primeiros românticos. Como o Magalhães de 1836, Joaquim Norberto não julgava que a poesia indígena, caso redescoberta, tivesse

<sup>567</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 146.

<sup>568</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 153.

<sup>569</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 157.

<sup>570</sup> Afrânio Coutinho já havia apontado as semelhanças entre o pensamento nacionalista de Magalhães e Joaquim Norberto, insinuando que os estudos literários do segundo são caudatários do *Ensaio* do primeiro. Cf. COUTINHO, 1968, p. 79.

<sup>571</sup> SOUSA SILVA, 1862, p. 303.

maior legitimidade enquanto literatura brasileira do que aquilo que vinha já sendo produzido sob essa alcunha em língua portuguesa. Pelo contrário:

Se os Tupis escrevessem em sua harmoniosa língua, se nos transmitissem por meio das letras os seus cantos tradicionais, as suas endechas de amor, os seus hinos guerreiros e constituíssem assim uma literatura, seria ela por ventura então a literatura brasileira?<sup>572</sup>

A resposta, subentende-se, é “não”. Assim, se o *Ensaio* alude à poesia indígena, não é ela o seu foco, mas o “céu” do Brasil; é em torno deste que gira sua proposta de “cor local”. Entre as produções dos primitivos e dos novos brasileiros, dos pré e pós-cabralinos, Magalhães não pôde descobrir nenhuma continuidade, nenhum elo (“nenhum documento sobre isso [cânticos indígenas] possuímos”<sup>573</sup>), a não ser o próprio território, sua geografia, sua flora, sua fauna. É a natureza, pois, o elemento constante e invariável da equação romântica — “a natureza”, diria Joaquim Norberto, é “fonte perene, não se esgota; e a inspiração dimana dela inexaurivelmente”<sup>574</sup>. A natureza inspirou os nheengaçaras pré-cabralinos, devia ainda inspirar os brasileiros do século XIX: “com tão felizes disposições da natureza [...] os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Eles foram, eles ainda o são”<sup>575</sup>.

O conhecido argumento de que os indígenas brasileiros cultivaram a poesia serve justamente de confirmação à tese de que nossa natureza é capaz de inspirar a imaginação dos poetas — “pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas? E os seus indígenas cultivaram porventura a poesia?”<sup>576</sup> —, uma vez que “a disposição e caráter de um país a mais decisiva influência exerce sobre o físico e moral de seus habitantes”<sup>577</sup>; ele não tem ainda nenhuma implicação genética, taineana, como depois encontrar-se-á na obra de Silvio Romero. Não; o ponto nevrálgico do argumento nacionalista está, na altura de 1836, no céu do Brasil, na atmosfera propícia à inspiração poética (análoga, embora essencialmente distinta, à do Oriente, da Grécia, da Itália, que também inspiraram estrangeiros<sup>578</sup>), e não na constituição genética do povo:

<sup>572</sup> SOUSA SILVA, 1862, p. 156.

<sup>573</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 157.

<sup>574</sup> SOUSA SILVA, 1862, p. 350.

<sup>575</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 155.

<sup>576</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 153.

<sup>577</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 153.

<sup>578</sup> Cf. MAGALHÃES, 1836a, p. 153-154.

O homem, colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, certo não poderá ter os mesmos pensamentos, as mesmas inspirações como se ele assistisse aos olímpicos jogos, ou na pacífica Arcádia habitasse.<sup>579</sup>

É o mesmo que argumenta Pereira da Silva em seus *Estudos sobre a literatura* quando recomenda aos poetas brasileiros, arvorado no *Ensaio* de Magalhães, que estudem a “história”, a “natureza” e os “usos do país”<sup>580</sup>; que cantem, por um lado, “as belezas das palmeiras, as deliciosas margens do Amazonas e do Prata, as virgens florestas” (quer dizer, a natureza nacional) e, por outro, “as superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes e religião”<sup>581</sup> (em suma, o povo brasileiro — e não o índio em especial, note-se bem).

Conclui-se daí que o indígena e a natureza não possuem valor equiparável na definição do projeto literário da *Revista Brasiliense*, quer dizer, não constituem os dois “polos do pensamento crítico do [nosso] Romantismo”<sup>582</sup>, nem as “duas pedras fundamentais do nacionalismo romântico”<sup>583</sup>. Em uma palavra, o elemento indígena é *subordinado* ao elemento ambiental e às circunstâncias históricas de certas narrativas; é como um satélite menor que orbitasse à roda da natureza brasileira, esta sim um elemento essencial na constituição do programa imaginado — tanto é verdade que, até a aparição dos *Primeiros Cantos* (1846), contava nossa poesia (a livresca, a jornalística e a dramática) com um número ínfimo de produções identificadas com o indianismo.

Vale ainda notar que, para Magalhães e seu grupo, tanto o indianismo quanto o paisagismo americanista devem servir a um propósito edificante (moral, histórico ou religioso) pautado pela doutrina civilizatória do ecletismo espiritualista. Por si só, a figura do índio e as paisagens brasileiras não têm valor; são matérias acessórias, tropos — “o Cristianismo e os costumes dos selvagens me deram imagens, e a Natureza me dará comparações”<sup>584</sup> — que devem contribuir, seja moral, seja historicamente, para a ilustração do povo e para o progresso da nação. Ora, não foi o próprio Magalhães quem, na introdução aos seus *Suspiros Poéticos*, disse que fazia

<sup>579</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 147-148.

<sup>580</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 238.

<sup>581</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 238.

<sup>582</sup> COUTINHO, 1968a, p. 78.

<sup>583</sup> CANDIDO, 2000b, p. 296.

<sup>584</sup> MAGALHÃES, 1834, p. 202.

pena ver Sousa Caldas cantando o homem selvagem ao invés do civilizado, sem demonstrar a superioridade do segundo sobre o primeiro?

...causa mesmo dó que [Sousa Caldas] cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus e a que era ele chamado pela força da inteligência com que a Providência dos mais seres o distinguira!<sup>585</sup>

Não há nada nas ideias de Magalhães que faça pensar no primitivismo rousseauiano descrito por Ernest Seillière e seus discípulos como elemento indispensável da mentalidade romântica. Pelo contrário, sua postura diante do homem selvagem é de superioridade compassiva. Magalhães é, com certeza, um pivô da civilização, ou, como dirá mais tarde, um “filho da civilização”<sup>586</sup>; a sua humanidade está idealmente destinada aos grandes feitos, ao progresso, à dominação da natureza:

...missão augusta  
É sem dúvida a sua, e o seu destino  
Não é o d'alimária!... A Natureza  
Obedece ao seu mando como s'ele,  
Entre Deus e a terra colocado,  
Órgão fosse das leis da Providência.<sup>587</sup>

Ou ainda:

A Natureza o homem bruto cria;  
O mundo o aperfeiçoa  
Com dores e trabalho.  
Como as pedras se brunem com o atrito  
No revolver das ondas,  
Ou como no crisol, à chama exposta,  
Se purifica a prata,  
Destarte, entregue à dor, doma-se o homem.<sup>588</sup>

<sup>585</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 4.

<sup>586</sup> “Filho da civilização, admirando as suas maravilhas, gozando dos seus dons, nem por pensamento, nem por zombaria pretendo imitar o filósofo de Genebra [Rousseau] nesse seu discurso em favor do estado selvagem, verdadeiro brinco de uma imaginação caprichosa, como o elogio da loucura feito por Erasmo”. Cf. MAGALHÃES, 1865a, p. 192. Essa ideia de dominação da natureza pela vontade do homem possui, provavelmente, uma raiz no pensamento de Kant, e encontra ampla aplicação na filosofia do romantismo alemão. Cf. BERLIN, 2022, p. 116 *et seq.*

<sup>587</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 44.

<sup>588</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 110-111.

A civilização, pois, não faz degenerar o homem primitivo (mesmo Gonçalves Dias o confessaria: “[os indígenas] não degeneraram ao contato da civilização, porque esta não pode envilecer”<sup>589</sup>), mas doma-o, refina as suas qualidades, eleva (o argumento é de Araújo Porto Alegre) a sua espiritualidade e a sua sensibilidade para as artes, as letras, a música:

No estado selvagem e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos, e a orquestra como um tumulto d'armas. Mas logo que um pequeno grau de civilização se introduza, ela muda de caráter, e isto se observa nos selvagens do Brasil.<sup>590</sup>

Avancemos, porém, com a nossa leitura do *Ensaio*; falta ainda examiná-lo à luz dos perspicazes comentários de Roque Spencer Maciel de Barros, autor d'*A significação educativa do romantismo brasileiro* (1973). Barros foi o primeiro de nossos críticos a encabeçar uma leitura do *Ensaio* levando em conta a educação eclética recebida por Magalhães em Paris, e o primeiro a cotejar as teses do “manifesto romântico” com os argumentos do artigo contemporâneo *Filosofia da Religião*, atribuindo-lhes não só o mesmo grau de importância, como uma complementaridade de sentido:

A “ideologia” da *Niterói*, para além de seu conteúdo técnico e informativo, vem marcada, fundamentalmente, pelas ideias de Magalhães, pelo seu projeto. E tal projeto [...] se concentra no *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* [...] e na *Filosofia da Religião*.<sup>591</sup>

Acompanhemos a sua leitura; façamos dela um itinerário. Depois de enumerar os temas percorridos pelo estudo de Magalhães — “trata-se aí da fundação da literatura e de sua interpretação, [...] da necessidade de fundar-se a historiografia literária brasileira, da indispensabilidade do grande homem”<sup>592</sup> etc. —, Barros desce àquilo que identifica como a “significação fundamental”<sup>593</sup> do ensaio: o alinhamento entre as pretensões literárias do poeta e a doutrina histórico-espiritualista do ecletismo cousiniano, encontro do qual resultaria uma perspectiva apelidada aqui e ali de

---

<sup>589</sup> DIAS, 1849, p. 28.

<sup>590</sup> PORTO ALEGRE, 1836b, p. 175.

<sup>591</sup> BARROS, 1973, p. 59.

<sup>592</sup> BARROS, 1973, p. 27.

<sup>593</sup> BARROS, 1973, p. 64.

“ecletismo romântico”<sup>594</sup>. Nada de indianismo, portanto; nada de “princípios ativos” da nacionalidade literária — seu enfoque está no caráter filosóficos e civilizatório do estudo.

Mais do que um exercício de história literária, Maciel de Barros também pensa que o *Ensaio* foi “um *manifesto*”<sup>595</sup>. Não o circunscreve, porém, à categoria de documento estritamente literário, romântico, pois entende que, através dele, Magalhães queria propor uma “interpretação de nossa história, inserida na história do Ocidente, e, principalmente, de nosso destino”<sup>596</sup>, afinal, “toda a história, como todo o drama, supõe [...] um fato progressivo que se desenvolve, que tem sua razão como tem uma causa, e um fim”<sup>597</sup>. Magalhães queria traçar, em outras palavras, uma rota progressiva para a civilização, revelando à gente brasileira que o seu Império ainda tinha um importante papel a desempenhar junto ao povo “que representa a ideia mais relacionada com o espírito geral da época”, o povo “chamado, nessa época, à dominação”<sup>598</sup>, ou seja, a França eclética da monarquia de julho:

Hoje o Brasil é filho da civilização Francesa; e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura, e os cetros dos reis. [...] Assim tem sempre o Brasil medrado, olhando para a França, e nós nos lisonjeamos que ele não retrogradará, tomando esta grande mestra por guia.<sup>599</sup>

Ou em versos:

Então pautando os seus pelos teus passos [da França],  
Mais e mais o Brasil terreno avança  
Na escala das Nações, que no orbe avultam.  
[...]  
Co' as tuas explosões se harmonizando,  
O Brasil, teus triunfos aplaudindo,  
Assim empeços vence e igual triunfa.  
[...] Avulta, ó França!  
Marcha, prospera; e tu, Brasil, prospera.  
Estes meus votos são, outros não tenho.

Um povo sempre é filho d'outro povo;  
Um homem sem cultura não avança;

<sup>594</sup> BARROS, 1973, p. 62 e 63.

<sup>595</sup> BARROS, 1973, p. 59

<sup>596</sup> BARROS, 1973, p. 59.

<sup>597</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 142.

<sup>598</sup> COUSIN, 1828b, p. 29. No original: “le peuple de l'époque qui représente l'idée le plus en rapport avec l'esprit général de l'époque, est le peuple appelé dans cette époque à la domination”.

<sup>599</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 149-151.

Sem ensino os espíritos não brilham.<sup>600</sup>

Não se deve daí depreender, como Barel, que o objetivo do ensaio fosse tão somente prestar vassalagem cultural à França — “o objetivo deste ensaio não é, absolutamente, o de retrazar nosso percurso histórico-literário. Mas, ao fazê-lo, evidenciar a relação nefasta do Brasil com Portugal, marcar nossa evolução e nossa adesão aos valores representados pela França”<sup>601</sup> —, o que redundaria na mera substituição do antigo domínio mental português por um novo jugo francês. Não; alinhar-se intelectualmente à França significava alinhar-se à “ideia mais relacionada com o espírito geral da época”, isto é, à doutrina eclética, compreendida por Gonçalves de Magalhães como instrumento adequado, dada sua tendência descentralizadora e antidogmática (isto é, avessa ao *esprit de système*), à libertação espiritual do país:

O ecletismo [...] libera o espírito do dogmatismo, abre o seu interesse histórico, ensina, como dizia Cousin, a “tudo aceitar e tudo combinar, a tender ao universal e ao completo, e a tender para aí pelos pontos de vista mais exclusivos de nossos antecessores e de nossos mestres, reconciliados e reunidos”. Nesse sentido, [...] para as culturas jovens, pelo seu próprio *historicismo*, pode [o ecletismo] valer como estímulo e guia na confusão das doutrinas não perfeitamente assimiladas.<sup>602</sup>

Ora, não deve soar como surpresa alguma que Magalhães e seu círculo imediato viessem depositar as suas esperanças de progresso e emancipação no “espírito histórico” e conciliador da filosofia eclética, afinal, “o progresso [...] é, por certo, um tema que procede do ecletismo”<sup>603</sup>. Não os vimos orbitar à roda daquela moderadíssima, proto-eclética Sociedade Defensora? Não os temos visto rezar a cartilha dos Monte Alverne, dos Cousin, dos Jouffroy desde os fins da década de 20? Que viessem, pois, terminados os seus anos de estudo, declarar filiação ao dogma conciliador por excelência, não é desfecho que causasse espanto:

Depois de tantos sistemas exclusivos, o espírito eclético anima o nosso século, ele se levanta como um imenso colosso vivo, tendo diante dos olhos os anais de todas as gerações, numa mão o archote da Filosofia aceso pelo gênio da investigação, com a outra aponta a esteira luminosa, onde se convergem todos os raios de luz, escapados do

<sup>600</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 342-343.

<sup>601</sup> BAREL, 2002, p. 44-45.

<sup>602</sup> BARROS, 1973, p. 64.

<sup>603</sup> PAIM, 1999, p. 342.

brandão que sustenta. Luz e progresso; eis sua divisa. Não, ó Brasil, no meio do geral movimento, tu não deves ficar imóvel e tranquilo como o colono sem ambição e sem esperanças. O gérmen da civilização depositado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda todos os frutos, que deveria dar; vícios radicais têm tolhido seu desenvolvimento. Tu afastaste de teu colo a mão estranha, que te sufocava; respira livremente, respira, cultiva as ciências, as artes, as letras, a indústria, e combate tudo que entrevá-las pode.<sup>604</sup>

*Luz e progresso* — eis a divisa sintética, em duas palavras, do ambicioso “projeto brasileiro de Magalhães” (e que se estendia a todo o grupo da *Nitheroy*, conforme se verá nos próximos capítulos), projeto a partir do qual o poeta e seu círculo pretendiam integrar o Império Brasileiro ao movimento geral da civilização europeia, impingindo-lhe algumas centelhas de espírito eclético e romântico, ou, nas palavras de Maciel de Barros, “dar à nação uma nova dimensão espiritual que há de balizar os caminhos de nossa literatura, de nossa filosofia, de nossa educação, de nossa política”, promovendo “uma reforma espiritual inteira da sociedade brasileira sob a égide da filosofia espiritualista e do romantismo ‘comedido’, dominado pela visão propiciada pelo ecletismo”<sup>605</sup>. Entra aqui o cotejo do *Ensaio* com o artigo *Filosofia da Religião*, uma vez que, para os redatores da revista, essa reforma inteira do país precisaria ser impulsionada por um “sentimento da mais alta moralidade, [...] indissolivelmente associada à religião”<sup>606</sup>:

Da mesma forma que o *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*, a *Filosofia da Religião* é um verdadeiro manifesto. Dir-se-ia que é um manifesto do *espiritualismo filosófico romântico*, apoiado na ideia de que a religião é o fulcro da cultura, manifesto que deve incitar uma nova atitude moral no país, consentânea com aquela a tomar-se nas artes e na literatura.<sup>607</sup>

A religião é “absolutamente essencial” para o programa reformista da *Nitheroy*: “ela é o padrão pelo qual tudo se mede”<sup>608</sup>, é a “fonte da civilização e da cultura; fonte não apenas no sentido de ser a sua origem, mas de ser a sua garantia de conservação”<sup>609</sup>, ou ainda, nas palavras do próprio Gonçalves de Magalhães: “a religião é indispensável à sociedade, [...] ela contém todos os elementos da

<sup>604</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 145-146.

<sup>605</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>606</sup> BARROS, 1973, p. 65.

<sup>607</sup> BARROS, 1973, p. 66.

<sup>608</sup> BARROS, 1973, p. 67.

<sup>609</sup> BARROS, 1973, p. 68.

civilização, [...] é a fonte da filosofia, a base da moral, a origem do entusiasmo, e criadora das artes”<sup>610</sup>, ela é o elemento “sublime por sua natureza, poderoso por sua inspiração [...], que é a base da moralidade poética, que empluma as asas ao gênio, que o abala e o fortifica e, através do mundo físico, até Deus o eleva”<sup>611</sup>.

Como em torno do sol os astros giram  
Em círculo perpétuo,  
Em torno do seu Deus as Nações marcham,  
E de tal Astro à luz jamais se eclipsam.  
Crê em Deus, qu’ele só salvar-te pode.<sup>612</sup>

Daí o ardor com que Magalhães se opõe ao materialismo dos enciclopedistas franceses, doutrina que “carrega consigo um cortejo de males”<sup>613</sup>, a saber, a “promulgação categórica e dogmática da teoria da sensação como a única expressão da verdade”, a “exclusão completa” de “todas as ideias religiosas”, e a “*moral do interesse*”<sup>614</sup>, moral que (sempre segundo a interpretação de Magalhães) “não é moral”, pois que a ela se devem “todos os males com que lutamos”, por sua culpa “toda política é má”, e com ela “jamais poderemos engrandecer-nos”<sup>615</sup> — em suma, “o interesse avilta todas as ideias e repudia todos os grandes sentimentos”<sup>616</sup>. Quanto a isso, toda a redação da *Nitheroy* estava de acordo. Nem Pereira da Silva<sup>617</sup>, nem Torres Homem pensavam de outra forma. Este último, analisando a situação política do Brasil em 1836, chegou à mesmas conclusões que o poeta:

O que hoje fere as vistas no Brasil não é uma exceção, e porém sim o estado geral das ideias provenientes do ceticismo moral, da indiferença para o bem e o mal, da nulidade dos caracteres estranhos a todos os nobres sentimentos e votados a um duro egoísmo e, alfin, da extinção dos sentimentos religiosos que são o contrapeso das humanas loucuras.<sup>618</sup>

<sup>610</sup> MAGALHÃES, 1836c, p. 12.

<sup>611</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 148.

<sup>612</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 249.

<sup>613</sup> BARROS, 1973, p. 69.

<sup>614</sup> MAGALHÃES, 1836c, p. 26.

<sup>615</sup> MAGALHÃES, 1836c, p. 38.

<sup>616</sup> MAGALHÃES, 1836c, p. 38.

<sup>617</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 241. A opinião de João Manuel a propósito dos sistemas materialista e eclético ganhará contornos mais nítidos com a publicação do *Jornal dos Debates*, conforme se verá adiante.

<sup>618</sup> HOMEM, 1836, p. 255.

A solução? “Convém que o governo, ao menos uma vez, lance os olhos sobre a mocidade, que faça ensinar nas escolas uma moral pura, uma filosofia sã, e nutra o sentimento do amor divino”<sup>619</sup>. Assim inaugurou-se, nas palavras de Maciel de Barros, “o projeto romântico e espiritualista de educação do país”<sup>620</sup>, projeto moral, religioso e literário que, a partir de 1837, a redação da *Revista Brasiliense* (depois do *Jornal dos Debates*) se empenharia em concretizar, depositando enormes esperanças na juventude brasileira:

...deixai o campo livre  
À juventude do progresso amiga.

Eu vos saúdo, geração futura!  
Em vós eu só confio.<sup>621</sup>

A rigor, podemos dizer que o primeiro passo para a implementação desse projeto educacional foi dado com a publicação dos *Suspiros Poéticos e Saudades* e sua “redefinição, em termos nacionais, da missão do poeta como educador de seu país, de sua sensibilidade e de suas ideias”<sup>622</sup>, afinal, a literatura é “filha e representante moral da nação”<sup>623</sup>, ou, nas palavras de Pereira da Silva:

A poesia é considerada no nosso século como o representante dos povos, como uma arte moral que muito influi sobre a civilização, a sociabilidade e os costumes. Sua importância na prática das virtudes, seus esforços a favor da liberdade e da glória lhe marcam um lugar elevado entre as artes que honram uma nação.<sup>624</sup>

Diante do papel decisivo, imprescindível mesmo do cristianismo na organização desse programa reformista, fica patente a insuficiência de conclusões como a de Haroldo Paranhos, autor segundo o qual, “em essência, Magalhães compreendia o romantismo como uma reação contra o paganismo”<sup>625</sup> (quer dizer, contra o neoclassicismo setecentista); a de José Veríssimo, para quem a religiosidade expressa pelo grupo da *Nitheroy* não passava de “um simples vezo, um cacoete

<sup>619</sup> MAGALHÃES, 1836c, p. 38.

<sup>620</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>621</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 251.

<sup>622</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>623</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 135.

<sup>624</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 237.

<sup>625</sup> PARANHOS, 1937, p. 45.

literário oriundo da sua educação inteiramente eclesiástica”<sup>626</sup>; ou a de Antonio Candido, para o qual a religião faz tão somente as vezes de manifestação anti-lusitana e anti-arcádica:

A religião foi desde logo reputada elemento indispensável à reforma literária, não apenas por imitação dos modelos franceses, mas porque, opondo-se ao temário pagão dos neoclássicos, representava algo oposto ao passado colonial. Tanto mais quanto dois poetas considerados *brasileiros* e precursores, São Carlos e Caldas, versaram largamente esse tema, enquanto Monte Alverne dera exemplo de novos sentimentos através da oratória sagrada.<sup>627</sup>

Ora, é evidente que o elemento religioso contido nesses ensaios não pode ser reduzido a um mero problema estético, tampouco político; ele é, principalmente, consequência de uma visão específica de mundo, de uma concepção totalizante de civilização, de progresso e de cultura. Perceba o leitor que há, no argumento de Magalhães, uma cumplicidade entre a religião, as ciências, as artes, as letras, a indústria — enfim, entre todos os elementos de que dependem a cultura e a civilização segundo as diretrizes da “filosofia cousiniana do progresso”<sup>628</sup>, da qual não passa o programa nitheroyense de recapitulação:

Um povo não é completo se ele não fez passar, por assim dizer, a ideia que ele é chamado a representar pela indústria, o estado, a arte, a religião e a filosofia. O desenvolvimento de um povo não é completo senão quando ele esgotou todas essas esferas.<sup>629</sup>

Este é um ponto importante da doutrina civilizatória difundida pelo grupo da *Nitheroy*, a “noção de ‘solidariedade’ entre os vários campos da cultura, ‘entre os elementos de uma época’”<sup>630</sup>, noção que, trocada em miúdos, quer dizer que não há progresso possível sem que haja concórdia entre todas as atividades da nação, sem que as ciências, as artes, as letras e a indústria possuam uma direção comum, uma doutrina comum, uma finalidade comum: “cada nação livre reconhece hoje, mais que nunca, a necessidade de marchar. Marchar, para uma nação, é engrandecer-se, é

<sup>626</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 199.

<sup>627</sup> CANDIDO, 2000b, p. 17.

<sup>628</sup> CANDIDO, 2000b, p. 66.

<sup>629</sup> COUSIN, 1828b, p. 10. No original: “un peuple n'est pas complet s'il n'a fait passer pour ainsi dire l'idée qu'il est appelé à représenter par l'industrie, l'état, l'art, la religion et la philosophie : le développement d'un peuple n'est complet que quand il a épuisé toutes ces sphères”.

<sup>630</sup> BARROS, 1973, p. 71.

desenvolver todos os elementos da civilização”<sup>631</sup>, inclusive a literatura. É o que expressa, de maneira sucinta, Pereira da Silva em seus *Estudos sobre a literatura*:

A literatura é sempre a expressão da civilização; ambas caminham em paralelo: a civilização consistindo no desenvolvimento da sociedade e do indivíduo, fatos necessariamente unidos e reproduzindo-se ao mesmo tempo, não pode deixar de ser guiada pelos esforços das letras. Uma não se pode desenvolver sem a outra; ambas se erguem e caem ao mesmo tempo.<sup>632</sup>

É como parte dessa grande marcha, pois, como aparato ao mesmo tempo estético, moralizante e educativo que devemos conceber as propostas filosóficas e literárias da *Revista Brasiliense*. Um e outras, nesse contexto, não podem ser vistas senão como “instrumentos para uma ‘reforma de vida’ e de ‘ideais de vida’”<sup>633</sup>, pois o que se pretende é, “mais do que *fundar* uma literatura nacional”, “lançar os alicerces [...] de uma forma nacional de sentir, de querer e de pensar”<sup>634</sup>, quer dizer, impor uma “concepção ‘ecclético-romântica’ do que deve ser o homem brasileiro”<sup>635</sup>, oferecer-lhe “um projeto de vida, um ideal de formação, um sentido educativo”<sup>636</sup>. Daí a limitação de qualquer exame da revista que se atente às suas propostas de renovação literária pelo viés estritamente nacional e indianista, sem considerar que nossos primeiros românticos tinham “a pretensão de *alcançar* o passo da civilização ocidental”<sup>637</sup>, sem levar em conta que essas propostas faziam parte de uma teoria total do progresso civilizacional — teoria, aliás, que continuará sempre a fazer parte da ideologia romântico-moderada brasileira, assumindo contornos mais nítidos a partir de 1837, com a publicação do *Jornal dos Debates* — calcada em modelos europeus e cristãos, teoria que não pretendia, movida pelo nacionalismo que animou sua aplicação, romper os laços que ligavam culturalmente o Império Brasileiro ao velho continente. Muito pelo contrário:

Todo o apelo à construção de uma cultura nacional autêntica, como apregoa o romantismo, deve começar pelo reconhecimento de nossa filiação à civilização “ocidental e cristã”, da qual repetimos, de certa forma, os mesmos passos, e que precisamos de “alcançar” como

<sup>631</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 144.

<sup>632</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 214.

<sup>633</sup> BARROS, 1973, p. 57.

<sup>634</sup> BARROS, 1973, p. XX.

<sup>635</sup> BARROS, 1973, p. XXI.

<sup>636</sup> BARROS, 1973, p. 6.

<sup>637</sup> BARROS, 1973, p. XXII.

condição inicial para a realização de nosso próprio “destino” ou “missão”.<sup>638</sup>

Há, por outro lado, quem reconheça uma relação antitética entre esse programa de “luz e progresso” e uma concepção propriamente romântica do mundo. Orlanda Pinassi, por exemplo, formada no estudo de autores como Georg Lukács e Michael Löwy, convencida de que romantismo e otimismo civilizacional são ideias irreconciliáveis, de que romantismo é “um sentimento anticapitalista, uma visão de mundo elaborada para resistir às ameaças contra a destruição humana pela lógica do capital”<sup>639</sup>, não pode conceber que os redatores românticos da *Nitheroy* enxergassem com bons olhos o progresso das ciências, das artes, das letras e da indústria, que vislumbrassem “um futuro com visível entusiasmo pela possível formação do Estado monárquico-constitucional, pela composição da indústria e do trabalho livre e, sobretudo, pela incorporação da mentalidade cristã no Brasil”<sup>640</sup> — em suma, que compusessem uma revista supostamente romântica e, ao mesmo tempo, se deixassem seduzir por um incompatibilíssimo “otimismo iluminista”<sup>641</sup>. Não encontrando nenhuma “indisposição romântica contra a mecanização do mundo”<sup>642</sup> nas páginas da *Nitheroy*, nenhuma “contradição ou oposição entre o desenvolvimento das forças produtivas e a cultura”<sup>643</sup> (pelo contrário!), “nada de excessos ou pensamentos radicais, nenhuma atitude desenfreada ao modo do byronismo, nem qualquer alusão ao socialismo utópico de Saint Simon ou Fourier”<sup>644</sup>, nada de “fugas ou alternativas reformistas, nem muito menos superações revolucionárias ao mundo burguês”<sup>645</sup>, Pinassi conclui que o projeto ideológico da *Revista Brasiliense* reafirmava a “superioridade civilizatória do capitalismo”<sup>646</sup> e, portanto, “negaria o sentido original do romantismo”<sup>647</sup>, arruinando a velha concepção da *Nitheroy* como manifesto

---

<sup>638</sup> BARROS, 1973, p. 71.

<sup>639</sup> PINASSI, 1998, p. 24. Essa concepção de romantismo é um contrassenso histórico. Limite-me aqui a repetir as palavras de Alain Vaillant: “seria ignorar as suas origens históricas e cometer uma grave insensatez reduzir o romantismo ao seu componente anticapitalista” [ce serait méconnaître ses origines historiques et commettre un grave contresens que de réduire le romantisme à sa composante anticapitaliste]. Cf. VAILLANT, 2016, p. 40.

<sup>640</sup> PINASSI, 1998, p. 132.

<sup>641</sup> PINASSI, 1998, p. 206.

<sup>642</sup> PINASSI, 1998, p. 167.

<sup>643</sup> PINASSI, 1998, p. 173.

<sup>644</sup> PINASSI, 1998, p. 132.

<sup>645</sup> PINASSI, 1998, p. 132.

<sup>646</sup> PINASSI, 1998, p. 190.

<sup>647</sup> PINASSI, 1998, p. 189.

romântico: “não há como sustentar a tese romântica do manifesto romântico brasileiro”<sup>648</sup>.

Quando não bastasse, porém, o espírito otimista da própria geração de Magalhães (no Brasil) ou de Garrett (em Portugal) para provar que romantismo, burguesia e progresso não formam nenhum oxímoro — “burguesia e romantismo”, diria Werneck Sodré, “são como sinônimos, o segundo é a expressão literária da plena dominação da primeira”<sup>649</sup> —, poder-se-ia buscar à Argentina os artigos de periódicos como *La Moda* (1837) e *El Iniciador* (1838), ambos profundamente comprometidos com o desenvolvimento total de uma nova civilização republicana, embora partindo de um ponto de vista distinto (sansimoniano) — veja-se, por exemplo, a respeito desse movimento romântico rumo ao progresso, a *Declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina*, na altura em que se esboça a *Fusión de todas las doctrinas progresivas en un centro unitario*:

Política, filosofia, religião, arte, ciência, indústria, todo o trabalho intelectual e material deverá se encaminhar para fundar o império da democracia. [...] Filosofia que não coopere com o seu desenvolvimento, a descartamos. [...] Arte que não se anime com seu espírito e não seja a expressão da vida do indivíduo e da sociedade, será infértil.<sup>650</sup>

### 1.3.7.3. Os *Suspiros Poéticos* à luz do romantismo moderado

Passemos agora, a fim de complementar o nosso exame da *Revista Brasiliense* com uma análise propriamente literária, à leitura dos *Suspiros Poéticos e Saudades*, essa “produção de um novo gênero”, obra “destinada a abrir uma era à poesia brasileira”<sup>651</sup>, que “completa”<sup>652</sup> o programa apresentado pelos ensaios da *Nitheroy*, unindo o exemplo prático à especulação teórica. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, que escreveu um prefácio a este livro em 1939, Magalhães “nada nos trouxe de novo que poetas bem-dotados não descobrissem, sem o seu auxílio, dez ou quinze anos mais tarde”<sup>653</sup>. Ora, creio que há um flagrante anacronismo neste juízo. Não era

<sup>648</sup> PINASSI, 1998, p. 190.

<sup>649</sup> SODRÉ, 1964, p. 189.

<sup>650</sup> CÓDIGO, 1839, p. 82. No original: “Política, filosofía, religión, arte, ciencia, industria, todo el labor inteligente y material deberá encaminarse a fundar el imperio de la democracia. [...] Filosofía que no coopere a su desarrollo, la desecharnos. [...] Arte que no se anime de su espíritu y no sea la expresión de la vida del individuo y la sociedad, será infecundo”.

<sup>651</sup> HOMEM, 1836, p. 254.

<sup>652</sup> CASTELLO, 1997, p. 58.

<sup>653</sup> HOLANDA, 1986, p. 15.

novo o que Magalhães trazia da Europa dez ou quinze anos antes porque, dez ou quinze anos depois, poetas mais “bem-dotados” fariam o mesmo? Não é o que me parece. A reprodução posterior de um feito, nesse caso, de um certo estilo poético, não pode invalidar o ineditismo da primeira vez que se lhe alcança (a menos que assim queiram os historiadores).

Vamos, porém, aos *Suspiros*. Do ponto de vista estético e filosófico, tanto ele quanto a *Nitheroy* reafirmam o alinhamento do grupo à doutrina romântico-moderada de orientação eclética haurida entre o Rio de Janeiro e a Europa, ou, para usar as palavras de Maciel de Barros, ao “ecletismo romântico” — a *Nitheroy*, a partir de uma concepção solidária de civilização progressiva e do incentivo ao emprego da cor local aliada (e submetida) ao espírito religioso; os *Suspiros Poéticos*, a partir de uma concepção moralizante, espiritualista de poesia, da “elevação dos pensamentos filosóficos inspirados pela escola idealista alemã [interpretada por Cousin] e pelas doutrinas do cristianismo”<sup>654</sup>, e do exercício intencional de uma estética moderadamente romântica (nem ultraclássica, nem ultrarromântica), conforme esboçado por Gonçalves de Magalhães já na carta de 1834 sobre a *Confederação dos Tamoios*. Tinha razão Eugène Delaplace quando, debruçando-se mais tarde sobre o desenvolvimento da literatura romântica no Brasil, escreveu: “testemunha da luta entre românticos e clássicos, o senhor Magalhães não tomou partido por nenhum dos dois campos; ele rejeita todo sistema exclusivo, e crê que é chegada a hora do ecletismo”<sup>655</sup>.

Começemos pelo conceito de poesia. Como Magalhães a define no *Lêde* introdutório? “Aroma d’alma” que deve “de contínuo subir ao Senhor”; “som acorde da inteligência” que deve “santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios”<sup>656</sup>. O poeta, sua função é “elevar o pensamento nas asas da harmonia até as ideias arquetípicas [sic]”<sup>657</sup>, “elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana”, vingá-la das “profanações do vulgo” e, “empunhando a lira da Razão”, “vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo, do Belo e do Útil”, assim traçando uma “nova estrada aos futuros engenhos”<sup>658</sup> —

<sup>654</sup> HOMEM, 1836, p. 248.

<sup>655</sup> DELAPLACE, 1865, p. 502. No original: “témoin de la lutte des romantiques et des classiques, M. Magalhaens ne prend parti pour aucun des deux camps; il rejette tout système exclusif, et croit que l’heure de l’éclectisme est venue”. Uma tradução deste artigo foi publicada no *Correio Mercantil* em 1866. Cf. DELAPLACE, 1866, p. 2.

<sup>656</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 3-4.

<sup>657</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 5.

<sup>658</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 3-4.

nada essencialmente distinto, convenhamos, do que já professava o bom Osmino de 1832. Seguem os *Suspiros Poéticos* esse programa? Segundo Sales Torres Homem, sim: eles são um “código de moral na sua expressão mais sublime”, “próprio a aplacar a necessidade de emoções grosseiras que a nossa época agita”, no qual impera “um doloroso entusiasmo por tudo quanto é grande, bom e justo”<sup>659</sup>.

Há muito de Victor Cousin nessa concepção de poesia e de poeta. Na verdade, pode-se mesmo argumentar que a apresentação de Magalhães se apoia em ideias fundamentais do *Cours de philosophie* de 1828; ali estão todos os cinco elementos que, segundo o pensador do *juste-milieu*, presidem o desenvolvimento da humanidade — “a ideia do útil, a ideia do justo, a ideia do belo, a ideia do santo e do divino”, mais a “ideia do verdadeiro, do verdadeiro em si”<sup>660</sup>, que Magalhães equiparou à “razão” —, e que foram também listados no artigo introdutório da revista *Nitheroy*:

As ciências, a literatura nacional e as artes que vivificam a inteligência, animam a indústria e enchem de glória e de orgulho os povos que as cultivam não serão de nenhum modo negligenciadas. E destarte, desenvolvendo-se o amor e a simpatia geral para tudo que é *justo, santo, belo e útil*, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização e tocar ao ponto de grandeza que a providência lhe destina.<sup>661</sup>

Segundo a doutrina de Victor Cousin, um indivíduo “não está completo se ele não desenvolveu em si, na medida de suas forças, a ideia do útil, do justo, do belo, do santo, do verdadeiro”; um povo, da mesma forma, “não é completo se ele não fez passar, por assim dizer, a ideia que ele é chamado a representar pela indústria, o Estado, a arte, a religião e a filosofia”<sup>662</sup>, pois o útil equivale à indústria, o justo ao Estado, o belo à arte, o santo à religião, o verdadeiro (ou, no vocabulário de Magalhães, a razão) à filosofia. Daí o entendimento, compartilhado também por Pereira da Silva, de que “o poeta, para ser digno deste nome, deve ser historiador, filósofo, político e artista”<sup>663</sup>.

<sup>659</sup> HOMEM, 1836, p. 253-254.

<sup>660</sup> COUSIN, 1828a, p. 3-4. No original: “l'idée de l'utile, l'idée du juste, l'idée du beau, l'idée du saint et du divin, et [...] encore l'idée du vrai, du vrai en soi”.

<sup>661</sup> AO LEITOR, 1836, p. 6.

<sup>662</sup> COUSIN, 1828b, p. 10. No original: “Un individu n'est pas complet s'il n'a développé en lui, dans la mesure de ses forces, l'idée de l'utile, du juste, du beau, du saint, du vrai. Un peuple n'est pas complet s'il n'a fait passer pour ainsi dire l'idée qu'il est appelé à représenter par l'industrie, l'état, l'art, la religion et la philosophie”.

<sup>663</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 239.

A religião do Cristo, é evidente, esse elemento de civilização e moralidade (sempre segundo a doutrina de Cousin), ocupa papel de destaque na concepção de literatura promovida pelo poeta que acabava de publicar um ensaio sobre a filosofia da religião e renunciar às “ficções de Homero”<sup>664</sup> (gesto, aliás, no qual foi precedido por Araújo Porto Alegre<sup>665</sup>, e que parece fazer eco aos versos de *Dona Branca*: “Disse adeus às ficções do paganismo, / E cristão vate, cristãos versos faço”<sup>666</sup>):

O Poeta sem Religião e sem Moral é como o veneno derramado na fonte onde morrem quantos procuram aí aplacar a sede. Ora, nossa Religião e nossa Moral é [sic] aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa e a América, e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos Poetas Brasileiros.<sup>667</sup>

Só este bálsamo, note-se bem; todo o mais está a ele subordinado. Só a harmonia das artes inspiradas pela religião pode livrar a humanidade dos acasos da história, salvá-la de um perambular desnorteado; só ela é capaz de alinhar sociedade, Deus e universo:

Ó música divina!  
És tu que atraís os homens, que dispersos  
Sem ordem vagueavam.  
Do céu foi inspirado o que primeiro  
Um som com outro som cadenciando,  
Pôde dar o transunto harmonioso  
De Deus, da Sociedade, e do Universo.<sup>668</sup>

Quer dizer, se os *Suspiros Poéticos* são um livro escrito na estrada, “segundo as impressões dos lugares”, nas “ruínas da antiga Roma”, no “cimo dos Alpes”, na “gótica catedral”, entre os “ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos”<sup>669</sup>, eles o são na medida em que essas “cenas da natureza” cobertas de “perfume e unção religiosa”<sup>670</sup>, como as chamou Torres Homem, nos convidam a pensar em Deus e na cristandade, na medida em que o vate pode se servir das “riquezas da terra” para

<sup>664</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 16.

<sup>665</sup> Este havia já evocado um “anjo melódico” sobre a “campa da morta, grega musa” no ano de 1835, provavelmente inspirado pela abertura do poema *Dona Branca*, de Almeida Garrett. Cf. PORTO ALEGRE, 1836a, p. 187.

<sup>666</sup> GARRETT, 1826a, p. 2.

<sup>667</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 5.

<sup>668</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 99.

<sup>669</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 2.

<sup>670</sup> HOMEM, 1836, p. 248.

pintar uma “imagem da mística linguagem”<sup>671</sup> — em suma, “um Deus existe, a Natureza o atesta”<sup>672</sup>. Não se deve deduzir daí que Magalhães se identificasse, apesar da franca simpatia pelas ideias de Espinosa<sup>673</sup>, como panteísta. Não; ele é um admirador sensível da natureza (como Porto Alegre, ademais, para quem “toda a natureza é uma orquestra que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível”, elevando-o até Deus nas “asas da religião”<sup>674</sup>), mas um perfeito cristão, em tudo afeito aos dogmas da igreja<sup>675</sup>. Deus é *revelado* pela natureza, mas não se confunde com ela. Vejamos alguns exemplos:

Os céus, os mundos, o oceano, a terra  
É um vasto hieroglífico, é a forma  
Simbólica do Ser aos olhos do homem.  
O movimento harmônico dos orbes  
É o hino eterno e místico que narra  
Altamente de um Deus a onipotência.  
Tudo revela Deus, e Deus é tudo.<sup>676</sup>

Subamos té ao cume do rochedo.  
Lá, respirando um ar puro e suave,  
Recebendo do sol os primos raios,  
Louvores ao Altíssimo entoemos.  
[...]  
A tantas sensações extasiada,  
Minha alma se sublima e se converte  
Num hino harmonioso  
Em louvor do Senhor da Natureza.<sup>677</sup>

Nos Alpes, como num trono  
Que me alçava além do mundo,  
A glória do Onipotente  
Entoei venerabundo.

Entre góticas ogivas,  
Arroubado no infinito,  
Cantei a vida futura,  
Consolo dum peito aflito.

<sup>671</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 34.

<sup>672</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 31.

<sup>673</sup> Cf. MAGALHÃES, 1836d, p. 159.

<sup>674</sup> PORTO ALEGRE, 1836b, p. 163.

<sup>675</sup> Na segunda metade do século XIX, Gonçalves de Magalhães seria acusado, não sabemos se com justiça, de fazer parte da maçonaria e de haver mesmo escrito uma *Ode maçônica* em 1835. As informações são escassas e todas de segunda mão. Em 1874, o periódico católico *O Apóstolo* reproduz a *Ode maçônica* atribuída a Magalhães como evidência da sua filiação e das suas crenças religiosas (Cf. O SR. VISCONDE, 1874, p. 1-2). No século XX, Alcântara Machado, biógrafo de Magalhães, lista a tal *Ode maçônica* entre as produções do poeta, mas não discute o assunto (Cf. MACHADO, 1936, p. 92). Wilson Martins, por fim, toma a coisa por certa, muito embora não apresente nenhuma nova evidência (Cf. MARTINS, 1978, p. 207).

<sup>676</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 41.

<sup>677</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 128-129.

Sentado sobre ruínas,  
 Achei um eco na lira,  
 E sobre o nada da vida  
 Deu-me sons que eu nunca ouvira.<sup>678</sup>

Sim, que os Anjos, os céus, o sol, os mares,  
 Os vales, as montanhas, as florestas,  
 Aves, brutos e homens,  
 E essas centenas de milhões de mundos  
 Que cadentes vagueiam no infinito,  
 É um sistema harmônico, perpétuo,  
 Em glória do Supremo Ser dos seres!<sup>679</sup>

Esse “vivo sentimento do lugar”<sup>680</sup>, como o chamou Antonio Candido, ou, como o chamou José Veríssimo, “impressionismo poético”<sup>681</sup>, Magalhães o traz à cena como ensejo para meditar sobre a “sorte dos impérios”, sobre o “infinito”, sobre a “grandeza de Deus e os prodígios do Cristianismo”<sup>682</sup> — enfim, sobre a história da humanidade embalada pela providência divina (“Confia, Humanidade, em teu Piloto. / Confia; a Providência é quem te guia”<sup>683</sup>). O mesmo sentimento parece ter presidido a composição de *A voz da natureza*, de Araújo Porto Alegre (“talvez o primeiro poema decididamente romântico publicado em nossa literatura”<sup>684</sup>, segundo a leitura de Antonio Candido), o que levou José Veríssimo a considerar o engenho do pintor-poeta “mais pessoal”, “mais intenso”, “mais vasto”, “mais profundo”, enfim, “mais completo” do que o engenho de seu amigo e êmulo<sup>685</sup>. Em uma nota de rodapé, onde estão supostamente encerradas “todas as aspirações da nova escola”<sup>686</sup>, Porto Alegre esclarece que os seus versos foram produzidos segundo as “impressões”, o que lhe valeu a alcunha (precipitadíssima, a meu ver) de “maior trunfo” da revista *Nitheroy*: “desprezando a regra universal, a arte das impressões pessoais e intransmissíveis descia sobre a nossa pequena e débil literatura”, proclamando assim, por meio de uma notinha explicativa, a “separação da literatura anterior”<sup>687</sup>. Seja como for, aqui não só a natureza e as ruínas da Itália — “este poemeto [...] é a voz da natureza, é o

<sup>678</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 284.

<sup>679</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 354.

<sup>680</sup> CANDIDO, 2000b, p. 52.

<sup>681</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 198.

<sup>682</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 2.

<sup>683</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 151.

<sup>684</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

<sup>685</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 217.

<sup>686</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

<sup>687</sup> CANDIDO, 2000b, p. 14.

eco das ruínas repercutido por nossos lábios”<sup>688</sup> —, mas a história inteira da península é evocada com o fim de provar que todas as aspirações humanas são vaidades:

A história invulnerável nos demonstra  
Os impérios em vórtices sumindo-se,  
Quais átomos que o vento rodopia  
E no espaço pra sempre s'evaporam!

TODOS  
Morte, destruição, silêncio, caos!  
Só Deus é sempiterno, forte e justo!<sup>689</sup>

Assim, do ponto de vista temático, os *Suspiros Poéticos* (e também as duas contribuições de Porto Alegre, *A voz da natureza*, impresso na *Revista Brasiliense*, e *A meu amigo D. J. G. de Magalhães*, 31º poema dos *Suspiros Poéticos*) representam um avanço inequívoco do ideário romântico-moderado, quer dizer, do campo semântico associado ao romantismo de orientação eclética e espiritualista. Moderação é a palavra de ordem. Se os colaboradores da *Nitheroy*, Magalhães à frente, renegam alguns motivos mitológicos e procedimentos retóricos herdados da tradição classicista, nem por isso se abandonam irrefletidamente às excentricidades da juventude romântica. Nada de excessos melodramáticos, amores tresloucados, punhais reluzentes, ceticismos byronianos; nada de falar exclusivamente aos sentidos e “quebrar todas as leis da decência”<sup>690</sup>; nada do “grandioso extravagante”<sup>691</sup> a que, segundo Torres Homem, pendem as produções da mocidade; nada do “extremo subjetivismo” e “individualismo insólito” que José Veríssimo dava (equivocadamente) por características fundamentais da escola<sup>692</sup>; nada do que, nos bulevares parisienses, se passava pelo mais legítimo romantismo e, no Brasil, ficaria ligado à pecha de romantismo exagerado, materialista, imoral — ou melhor, de ultrarromantismo. “Sempre tive para mim”, Magalhães escreveria décadas mais tarde,

que os elevados voos da filosofia espiritualista eram mui próprios para exaltar e acender a mente do poeta, como o rastejar do materialismo para abatê-la e amesquinhá-la. Eu me aprazia na minha juventude com

<sup>688</sup> PORTO ALEGRE, 1836a, p. 186.

<sup>689</sup> PORTO ALEGRE, 1836a, p. 207. A conclusão é análoga à do poema de Magalhães, *Um passeio às Tulherias*: “O homem nasce e morre. / Tu só, meu Deus, és grande”. Cf. MAGALHÃES, 1836d, p. 100.

<sup>690</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 4.

<sup>691</sup> HOMEM, 1836, p. 248.

<sup>692</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 217.

Young, Hervey, Klopstock e Caldas, e nunca achei graça nesses poetas que arrastam a poesia pelos lupanares e orgias.<sup>693</sup>

Há ainda que se levar em consideração alguns temas que, a princípio, pouco têm a ver com a doutrina filosófica do grupo, mas com ela se entrelaçam de uma forma ou de outra: a peregrinação melancólica pelo velho mundo, a conseqüente saudade de casa (que se desdobra aqui e ali em descrições do Brasil), o elogio do caminhante solitário (tanto do caminhante urbano, como em *Um passeio às Tulherias*, como do solitário engolfado pela natureza: “[o homem] fala às árvores e aos montes, ouve o eco despertar o silêncio, poetisa com as águas que murmurando conduzem pelas encostas das colinas a voz da solidão, e contente canta, saudando a natureza”<sup>694</sup>), o apelo à figura do gênio (que já se insinuava, vimos há pouco, nas *Poesias* de 1832) etc., todos motivos hauridos da literatura romântica *lato sensu*, quer dizer, da imitação de poetas da moda como Lamartine, Delavigne, Hugo<sup>695</sup>, e mesmo Byron<sup>696</sup>, quando não inspirados pelo espírito patriótico próprio aos brasileiros (devo dizer sul-americanos?) do tempo, apenas recém-emancipados do jugo colonial. Veja-se este último motivo, por exemplo, o elogio dos “altivos gênios”, dos “astros benfeitores” da humanidade: que são eles na leitura do grupo, senão os olheiros e executores do programa civilizacional insuflado pela doutrina eclética? Para Magalhães, o ofício dos gênios é justamente promover “o progresso”, arrancando “das mãos [...] da natureza / Novas, úteis verdades”<sup>697</sup>.

<sup>693</sup> MAGALHÃES, 1864, p. 263-264.

<sup>694</sup> PORTO ALEGRE, 1836b, p. 160.

<sup>695</sup> O famoso *Napoleão em Waterloo* está repleto de imagens altiloquentes que fazem pensar em Victor Hugo. Segundo Antônio Carneiro Leão, autor de *Victor Hugo no Brasil* (1960), o poema teria sido inspirado pela leitura de *À la Collone* e *L'Arc de Triomphe*. Em relação ao primeiro, admito que pode bem ser verdade; quanto ao segundo, é impossível: o poema só foi publicado em 1837, na coleção *Les voix intérieures*. Cf. LEÃO, 1960, p. 45-46.

<sup>696</sup> No poema *Uma manhã no monte Jura*, por exemplo, há uma passagem que faz pensar no *Manfred*: “Olha, vês tu aquele que pasmado / Debaixo nos contempla, e se confunde, / Envolto na poeira, / Co’as pequenas ovelhas que apascenta? / Quiçá qu’ele de nós dizendo esteja: / Eis dos homens té onde o arrojo chega!”. Já na segunda cena do primeiro ato de *Manfred*, vemos um caçador de camurça do monte Jungfrau impressionado com a altura a que chegara o protagonista: “o que há aqui? Alguém que não parece de meu ofício e, ainda assim, alcançou uma altura que ninguém, nem mesmo os nossos montanheseiros, salvo pelos nossos melhores caçadores, consegue alcançar” [*What is here? / Who seems not of my trade, and yet hath reach’d / A height which none even of our mountaineers, / Save our best hunters, may attain*]. Cf. BYRON, 1859, p. 179. Araújo Porto Alegre, da mesma forma, parece evocar uma imagem do *Manfred* quando, em *A voz da natureza*, descreve três enormes fantasmas, um dos quais “alça o pé [...] / E a terra em cada pé abre uma cova”, tudo varrendo para dentro dos “sepulcros que cava em sua marcha”. No poema de Byron, é um dos três espíritos do destino quem diz: “nossas mãos contêm os corações dos homens; nossas pegadas são as suas covas” [*Our hands contain the hearts of men, / Our footsteps are their graves*]. Cf. BYRON, 1859, p. 184.

<sup>697</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 131-132.

Wilson Martins chamou a atenção para a absoluta falta de poemas amorosos nos *Suspiros Poéticos*, razão por que o seu autor não passaria de um “anti-Lamartine”, e os próprios *Suspiros* de um livro “supostamente romântico”. “Os *Suspiros Poéticos e Saudades*”, ele definiu com ironia, “são as confissões de um filho do século... dezoito”<sup>698</sup>. Em parte, tem razão o autor da *História da Inteligência Brasileira*, e para isso não há remédio: o amor não era mesmo, e nunca seria, o forte de Gonçalves de Magalhães; de pouco lhe valeram os poemas galantes que publicaria daí a três anos no *Correio das Modas* ou as estrofes eróticas que, muito mais tarde, incluiria em *Urânia*. Nunca teve fama de poeta amoroso (não mereceu nem mesmo um capítulo n’*A vida amorosa dos poetas românticos*, de Vicente de Azevedo!). Agora, saltar dessa carência temática, como se a estética romântica pudesse ser reduzida a uma só de suas partes, para a constatação precipitadíssima de que os *Suspiros Poéticos* não passavam de um volume “supostamente romântico”... com isso não posso concordar. Não é preciso demonstrar, me parece, em que se funda o equívoco de Wilson Martins; para isso, bastaria que voltássemos algumas páginas deste trabalho.

Do ponto de vista formal, embora pareça exibir “mais variedade, mais liberdade nas formas métricas”<sup>699</sup>, os *Suspiros Poéticos* conservam estruturas versificatórias típicas do classicismo de língua portuguesa e possuem, na verdade, menos variedade de gênero do que as próprias *Poesias* de 1832. João Manuel Pereira da Silva havia já se apercebido disso; em seus *Estudos sobre a literatura*, definiu os *Suspiros Poéticos* como uma “coleção de odes e cantatas escritas segundo a inspiração”<sup>700</sup>. É preciso lhe dar razão; salvo por algumas exceções (*No álbum de uma veneziana, A flor suspiro, A minha lira, O adeus à Europa* etc.), todo o restante pode enquadrar-se nessas duas formas. Ainda que Magalhães infrinja a velha convenção classicista de especificar no título o gênero a que pertence cada composição do livro, ainda que nos entregue “poemas soltos não sujeitos a uma nomenclatura preestabelecida”<sup>701</sup>, obras como *A beleza, A experiência, Por que estou triste?* e *Adeus à Pátria* não deixam de ser odes, nem outras como *A poesia, A infância, A mocidade, A velhice* (ou, de Porto Alegre, a *Voz da natureza*, essa poesia que Wilson Martins considerava “romântica

---

<sup>698</sup> MARTINS, 1978, p. 223.

<sup>699</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 203.

<sup>700</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 239.

<sup>701</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 203.

de inspiração, embora tecnicamente arcádica<sup>702</sup>) de se enquadrar na categoria de cantatas. As primeiras são compostas a partir da repetição de estâncias perfeitamente isométricas, segundo o conhecido critério dos manuais poéticos — “os poetas vulgares põem toda a harmonia da ode na igualdade das estâncias, na quantidade e na disposição das rimas, e em certos e compassados lugares que servem como que de descanso”<sup>703</sup> —; as segundas, a partir de um padrão heterométrico e da alternância entre estâncias recitativas (geralmente em versos decassilábicos e quebrados, rimados ou não) e árias (em versos curtos, quadrissílabos ou pentassílabos, geralmente rimados<sup>704</sup>) herdados do arcadismo neolatino:

A cantata costuma ser dividida [em duas partes], a saber, a parte denominada *recitativo*, e as *árias*. Delas a primeira é dedicada a narrar o assunto do poema, para o que tem o uso preferido os versos *endecassílabos* [na contagem antiga] misturados com os septenários, rimando a arbítrio do poeta ou sem rima. A segunda parte consta de algumas delicadas reflexões sugeridas pelo *recitativo* em versos curtos de igual medida, formando por via de regra estâncias regulares quanto ao número de versos e à rima. É de notar que se encontram *cantatas* nas quais o *recitativo* é interrompido de espaço a espaço por diferentes *árias*; outras, em que o *recitativo* marcha inteiro e sem interrupção até o fim, seguindo-se depois a *ária* com a qual se põe termo à *cantata*.<sup>705</sup>

Nosso Magalhães, conhecedor das velhas tradições versificatórias, leitor atento de Correia Garção (autor da célebre *Cantata de Dido*), de Bocage, de Maximiano Torres, Cláudio Manuel da Costa, Sousa Caldas, José Bonifácio e outros artífices da cantata, estava familiarizado com a arquitetura típica do gênero; publicou três entre as *Poesias* de 1832: *A aurora*, *A morte de Lindoia* e *Despedida do senhor Manoel de Araújo Porto Alegre*. Comparem-se as alternâncias estróficas e os metros utilizados nessas cantatas às de algumas composições publicadas em 1836 como *A infância*, *A*

<sup>702</sup> MARTINS, 1978, p. 214. Concordo com a classificação de Wilson Martins, mas receio que o autor da *História da Inteligência Brasileira* tenha chegado à conclusão correta por um caminho falso. Para Martins, a poesia de Porto Alegre (e de Magalhães) é romântica pelo tema e clássica pela forma porque “o sentimento” do poeta foi “amordaçado no constrangimento neoclássico da expressão filintista”. Adiante mostrarei, contudo, que essa espécie de ecletismo poético é menos consequência de um “constrangimento” do que de um projeto estético absolutamente deliberado.

<sup>703</sup> FONSECA, 1765, p. 341. Para outras definições equivalentes, cf. BILAC & PASSOS, 1905, p. 112; TITARA, 1839, p. 151-152.

<sup>704</sup> Há, excepcionalmente, no poema *A infância*, quatro versos eneassílabos em ritmo anapéstico que Antonio Candido atribui à imitação de Garrett e Herculano, o que faria de Magalhães o “primeiro brasileiro a usar o novessílabo 3-6-9”. Cf. CANDIDO, 2000b, p. 54. A informação, porém, é inexata. Cláudio Manuel da Costa já empregava o mesmo metro no coro de sua primeira cantata, *O pastor divino* — o que reforça minha interpretação, aliás, de que Magalhães pretendeu compor cantatas de gosto romântico, e não poemas casualmente desordenados.

<sup>705</sup> CARVALHO, 1840, p. 45.

*mocidade, A velhice* etc., e ver-se-á claramente que estas são também, com respeito à forma, perfeitas cantatas. Não há nisso nada que causar espécie; quanto mais se levarmos em conta que poetas contemporâneos e estimados pela redação da *Nitheroy* vinham encorajando a romantização do gênero — “Delavigne e Lamartine”, notou Isidor Fontanilles, tratadista catalão, “cultivaram com muito mérito essa classe de composições líricas”<sup>706</sup>. De fato, poemas como os *Chants lyriques de Saül*, o *Hymne de la nuit* e o *Hymne du matin*, sem falar, é claro, na *Cantate pour les enfants* (de Lamartine), bem como a *Mort de Jeanne d’Arc* ou *Parthénope et l’Étrangère* (de Delavigne) podem facilmente se passar por cantatas (no estilo francês) adaptadas ao gosto romântico. Tinha razão Augusto Frederico Colin, pois, quando escreveu no *Jornal de Instrução e Recreio* do Maranhão que os poemas que os “poetas contemporâneos caprichosamente classificaram com o nome de *messenias, harmonias, orientais* etc.”, no fim das contas, “não são mais do que variedades das mesmas cantatas”<sup>707</sup>.

Com relação às odes, não se pode deixar de pensar na conhecidíssima prescrição de Boileau, segundo a qual, neste gênero, “uma bela desordem é um efeito da arte”<sup>708</sup>, e que veríamos ainda replicada em certos tratados portugueses do século XVIII:

...cousa não menos essencial à ode é uma bela desordem procedida do entusiasmo ou furor poético. *Entusiasmo é um calor da imaginação que se excita em si mesmo e se larga todo ao natural ímpeto, donde provêm infinitas belezas e defeitos segundo o que ele é mais ou menos ilustrado pela razão*. Gera pois o entusiasmo a dita desordem, fazendo que os pensamentos (que, sem dúvida, se devem dirigir todos por uma encadeação comum à mesma matéria) não se sujeitem, porém, às prisões gramaticais e escrupulosas transições que quebram a força e murcham toda a graça à poesia lírica. [...] Este entusiasmo há de dominar logo do princípio da ode contra a regra ordinária das demais composições...<sup>709</sup>

Ora, não é isso o que sugere Magalhães ao escrever que “Meus versos são suspiros de minha alma, / Sem outra lei que o interno sentimento”<sup>710</sup>? Ou ao notar que, quanto à construção material das estrofes, “nenhuma ordem” seguiu, “exprimindo

<sup>706</sup> FONTANILLES, 1881, p. 322-323. No original: “Delavigne y Lamartine han cultivado con mucho mérito esta clase de composiciones líricas”.

<sup>707</sup> COLIN, 1845, p. 17.

<sup>708</sup> BOILEAU, 1674, p. 114. No original: “chez elle [a ode] un beau désordre est un effet de l’art”.

<sup>709</sup> FONSECA, 1765, p. 341-342.

<sup>710</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 287.

as ideias como elas se apresentaram para não destruir o acento da inspiração”, evitando assim a “monotonia” e aquela “certa feição de concertado artifício” que produz a “igualdade dos versos e das estâncias”<sup>711</sup>? O autor dos *Suspiros Poéticos* escolheu o desalinho arquetônico das odes e, sobretudo, das cantatas (ou, segundo a nomenclatura de Ferdinand Wolf, silvas<sup>712</sup>) porque julgava essas formas *apropriadas* à expressão sincera de seu entusiasmo poético — nada muito diferente, diga-se de passagem, do que já declarava em 1832, na primeira estrofe das *Noites melancólicas*: “Sem regras chorarei; que a dor e a mágoa, / Que me estão comprimindo os seios d’alma, / Falsas leis, fúteis regras desconhecem”<sup>713</sup>. Chorou, porém, em decassílabos brancos ao estilo de Filinto Elísio, esse “altíssimo metro harmonioso”<sup>714</sup>, com “pureza e pompa de versificação”<sup>715</sup>!

Não se tratava, pois, nem em 1832, nem em 1836, de uma “rejeição das formas fixas a favor de estrofes livremente organizadas, em poemas sem molde prévio, para assegurar liberdade ao discurso”<sup>716</sup>, como sugeriu Antonio Candido, nem de um “desprezo todo romântico” pela “perfeição formal” e pelos “processos mecânicos dos poetas arcádicos”, como queria Wilson Martins<sup>717</sup>, mas de uma *seleção*, dentre as formas fixas disponíveis, daquelas mais *adequadas* à liberdade do discurso. Afinal, que desordem um poeta em pleno século XIX podia acrescentar a uma tradição que desde séculos já admitia o emprego irrestrito de versos brancos, quebrados, *enjambements* e estâncias amorfas? Que agitada expansão do gênio não encontraria um gênero que a comportasse? “De todas as presunções vãs”, escreveu, neste mesmo ano, Feliciano de Castilho,

qual mais vã que a de um poeta que se preza hoje de originalidade? [...] por mais transviados e virgens caminhos que julgue romper, encontra sempre aqui ou acolá vestígios de outrem, antigos ou modernos, mais ou menos sinalados.<sup>718</sup>

<sup>711</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 6.

<sup>712</sup> “A maioria de suas produções são concebidas em ritmos e em estrofes alternando livremente (*silvas*)” [*la plupart de ses productions sont conçues en rythmes et en strophes alternant librement (silvas)*]. Cf. WOLF, 1863, p. 143. Cândido Lusitano, em sua *Arte poética*, escreve que “chamam-se silvas [...] àqueles poemas que repentinamente nascem do estro poético”. Cf. FREIRE, 1748, p. 396.

<sup>713</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 208.

<sup>714</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 124.

<sup>715</sup> HOMEM, 1836, p. 248.

<sup>716</sup> CANDIDO, 2002, p. 27.

<sup>717</sup> MARTINS, 1978, p. 222.

<sup>718</sup> CASTILHO, 1836, p. 97.

Ora, a desordem formal em si mesma não é incompatível com a versificação clássica de língua portuguesa, nem estranha à poética neoclássica como um todo — muito embora se julgasse a sua regulação pela arte, unindo o furor à técnica, como um sinal de invulgar talento<sup>719</sup>. Por outro lado, nunca chegou a ser um traço característico da versificação romântica; os poetas de língua portuguesa identificados com a nova escola deste e daquele lado do Atlântico foram, via de regra, rigorosos versejadores isométricos, poucos seguindo pela trilha “desalinhada” das cantatas de Magalhães (e que melhor condiz, quiçá, com a proposta de uma poesia inspirada e desimpedida do que, digamos, as redondilhas e estâncias decassilábicas com que se habituaram os poetas posteriores). Exceções, conheço apenas algumas: Araújo Porto Alegre (*A meu amigo D. J. G. de Magalhães; Voz da Natureza*), Joaquim Norberto de Sousa Silva (várias das *Modulações poéticas* de 1841), Joaquim Manuel de Macedo (*A Incógnita*, publicada pela *Guanabara* em 1851) e outros companheiros ou admiradores de Magalhães. Daí poder-se constatar, me parece, que essas “cantatas românticas” (se assim podemos chamá-las) inauguradas pelos *Suspiros Poéticos*, além de caracterizarem o tipo moderado de romantismo cultivado pelo grupo de Paris, resultam de um princípio constitutivo (incutir formas clássicas de ideias românticas, adaptando umas às outras) que seria ainda aplicado, no correr dos anos, a gêneros de natureza distinta: o poema épico, a tragédia, o elogio dramático, a écloga etc.

A forma mais utilizada por Gonçalves de Magalhães nos *Suspiros Poéticos*, contudo, não é nem a cantata, nem a ode isométrica, mas uma espécie de cantata sem árias, composta pela livre organização estrófica de versos decassílabos brancos, mais seus quebrados (veja-se, por exemplo, os poemas *O mistério*, *Um passeio às Tulherias*, *A aflição*, *A consolação*, *As ruínas de Roma* etc.), e que seria também a forma poética mais utilizada pelos imitadores dos *Suspiros Poéticos*. Trata-se, ao que parece, de uma forma nova, invenção do próprio Magalhães, resultado (é minha hipótese) da adaptação ao gosto romântico de algumas odes publicadas por José Bonifácio em 1825: *O inverno*, *Ode ao príncipe regente de Portugal*, e a tradução da *Ode 1ª das Olímpicas de Píndaro*. Como José Bonifácio é o primeiro poeta (e único antes de Magalhães) de que tenho notícia a romper com a tradição formal das odes de língua portuguesa, centrada na repetição de estâncias, e a compor odes (assim

---

<sup>719</sup> Cf. FONSECA, 1765, p. 342.

chamadas) nesse estilo livremente organizado<sup>720</sup>, referir-me-ei doravante a elas, em alusão ao seu nome arcádico, Américo Elísio, como "odes americanas".

À vista dessas considerações todas, devo divergir da leitura de Sérgio Buarque de Holanda, segundo a qual Magalhães e companhia teriam promovido “uma revolução mais formal do que outra coisa”<sup>721</sup>, e dar razão à interpretação parcimoniosa de que Magalhães, “em matéria de linguagem e do que entendia por poesia, não se afastou muito dos poetas anteriores, como, por exemplo, Filinto Elísio, por quem teve sempre uma incondicional admiração”<sup>722</sup>. Concordo; mas por razões distintas. Não avalio que os *Suspiros Poéticos* revelem os “preconceitos pseudoclássicos de Magalhães e a sua índole literária, sempre mais arcádica que romântica”<sup>723</sup>, ou a sua inabilidade para lidar com as exigências de um novo momento literário. Nada disso; não penso que, “no fundo”, Magalhães “havia permanecido o arcadete retardatário das *Poesias* de 1832”<sup>724</sup>, que “nunca foi mais do que um clássico entre os românticos”<sup>725</sup>, que, “na verdade, manteve-se predominantemente clássico”<sup>726</sup>, que foi o protagonista em uma “tragédia de inaptidão”<sup>727</sup>, que nunca passou de um “sobrevivente do arcadismo vagando desorientado fora de sua época histórica”<sup>728</sup> ou, se quisermos, de um “romântico *retardado* (em 1836!)”, de um “romântico de 1802 e da linhagem chateaubrianesca”, sempre pertencente ao “romantismo reacionário do trono e do altar”, quando a época estaria exigindo que ele se filiasse ao “romantismo liberal da ‘noite de *Hernani*”<sup>729</sup>. Do ponto de vista crítico e historiográfico, essa linha argumentativa de fundo teleológico me parece infértil e mesmo contraproducente. Por que insistir nela? Acredito que nada de produtivo há de brotar desse imobilismo conceitual, dessa insistência na incapacidade de Magalhães para atender expectativas extemporâneas e satisfazer ambições que nunca teve.

---

<sup>720</sup> Há alguns poucos exemplos similares na literatura francesa do século XVIII (mas em alexandrinos rimados, evidentemente), na qual imperava a mesma regra isométrica. Veja-se, por exemplo, *Les exploits d'Albuquerque (ode en strophes irrégulières)*, e as odes *en strophes libres*, de Paul Desforgues-Maillard. Cf. NASCIMENTO, 1818, p. 8; DESFORGES-MAILLARD, 1759, p. 329;

<sup>721</sup> HOLANDA, 1986, p. 20.

<sup>722</sup> AMORA, 1969, p. 124.

<sup>723</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 209.

<sup>724</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 207.

<sup>725</sup> ROMERO, 1888b, p. 699.

<sup>726</sup> CASTELLO, 1999, p. 201.

<sup>727</sup> HOLANDA, 1986, p. 21.

<sup>728</sup> MARTINS, 1978, p. 222.

<sup>729</sup> MARTINS, 1978, p. 222.

É preciso esclarecer de uma vez por todas que a manutenção de laços com a poética clássica (e portuguesa, evidentemente) não resulta de nenhuma inaptidão para as propostas românticas, nem do predomínio de um temperamento arcádico (“era Magalhães”, segundo Veríssimo, “de temperamento mais um árcade que um romântico”<sup>730</sup>), mas de um projeto de deliberada mediação entre classicismo e romantismo orientado pela doutrina eclética de Victor Cousin, alinhado ao programa monarquista-constitucional brasileiro — “entre neoclassicismo e romantismo”, adivinhou Aderaldo Castello, “Magalhães procuraria sempre manter o fiel da balança”<sup>731</sup>.

Causa surpresa que Sérgio Buarque de Holanda se refira ao autor dos *Suspiros Poéticos* como poeta que “se inclina ostensivamente para os jacobinos”<sup>732</sup>, para o “rompimento literário com Portugal”<sup>733</sup>, para o liberalismo radical, ao passo que o moderado Gonçalves Dias, “situado a igual distância entre os dois extremos”, tentava conservar um “justo e sereno equilíbrio”<sup>734</sup> estético e político. Gonçalves de Magalhães não era poeta revolucionário, mas um liberal moderado, uma espécie de conservador progressista (ou vice-versa; penso aqui na célebre sentença de Auguste Comte, *conserver en améliorant*); seu objetivo, com a publicação dos *Suspiros Poéticos*, era dar continuidade ao programa conciliatório esboçado na carta de 1834 sobre a *Confederação dos Tamoios* e, aplicando uma solução eclética ao embate estético do tempo, promover uma associação entre formas clássicas (as menos alinhadas das formas clássicas) e temas românticos (os menos excêntricos dos temas românticos) — associação, aliás, que não era nada estranha à atmosfera intelectual parisiense e encontrou sempre quem a encorajasse, conforme tenho insistentemente demonstrado neste trabalho. Ora, se a “legitimidade clássica” e a “inovação romântica” são, segundo a prescrição de Victor Cousin, “dois elementos que podem e devem andar juntos”<sup>735</sup>, nada mais natural que partidários do ecletismo como Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Pereira da Silva se empenhassem em fazê-las caminhar lado a lado, consubstancializando as ideias do mestre. O resultado dessa confluência de escolas, estamos vendo, não é nenhum romantismo frustrado, medroso, falta de

---

<sup>730</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 202.

<sup>731</sup> CASTELLO, 1999, p. 196.

<sup>732</sup> HOLANDA, 1986, p. 14.

<sup>733</sup> HOLANDA, 1986, p. 15.

<sup>734</sup> HOLANDA, 1986, p. 14.

<sup>735</sup> COUSIN, 1828c, p. 42.

“verdadeira fibra romântica”<sup>736</sup> (como se houvesse tal coisa!), mas uma produção conscientemente intermediária<sup>737</sup>, *juste-milieu*, nem ultraclássica e nem ultrarromântica, adaptada ao projeto cultural da monarquia representativa com a qual sonhavam os jovens frequentadores da Sociedade Defensora.

### 1.3.8. A *Infernal Comédia* e o adeus à Europa

Pouco tempo depois da publicação dos *Suspiros Poéticos*, alguns desentendimentos no interior da legação diplomática brasileira botaram termo precoce ao *début* intelectual dos rapazes vinculados à Sociedade Defensora em Paris. O diplomata Luís Moutinho de Lima, chefe da legação, não morria de amores pelas ideias liberais [!] cultivadas pela geração de Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem. Em fevereiro de 1836, ele envia um ofício ao senador José Inácio Borges reclamando da conduta insubmissa apresentada pelos adidos e buscando associá-la à influência da “escola moderna”, das “funestas doutrinas” que corrompiam a juventude:

Não posso mais dissimular que a causa destes embaraços tem sido em grande parte a falta de cooperação da Secretaria. Por maior que seja a minha repugnância em usar as personalidades, experimento a necessidade como homem público de prevenir V. Ex.<sup>a</sup> que o Sr. Torres, secretário interino e um jovem adido chamado Magalhães, que apenas agora começam a sua carreira, a incitam de uma maneira que não os pode acreditar. Pertencem, principalmente o segundo, a uma escola moderna que confesso não foi a minha, para a qual a subordinação é um servilismo, a civilidade uma adulação e a oposição feita aos superiores uma virtude liberal e um feito tão glorioso que se procura obter a torto e a direito. Tenho procurado ver se essa desarmonia cessaria com o tempo e por meio da minha prudência, dando o devido desconto à mocidade sequiosa de novidades. [...] Mas o resultado desta prudência provocou um resultado contrário a meus desejos e sendo cada vez mais provocados vejo que não terei outro remédio senão dar conta de tudo a V. Ex.<sup>a</sup> e suspender de suas funções esses dois empregados, ao menos o Adido Magalhães, antes que o contágio ganhe toda a Secretaria, ou resultem casos cuja responsabilidade se torne mais grave.<sup>738</sup>

<sup>736</sup> COUTINHO, 1968, p. 158.

<sup>737</sup> É importante frisar o aspecto consciente e deliberado desse movimento conciliatório, que não deve ser confundido com o aparecimento gradual e insuspeito de traços posteriormente identificados como românticos na poesia neoclássica. Allison Peers tomou o mesmo cuidado ao descrever o aparecimento da corrente eclética na literatura espanhola: “é necessário esclarecer que o sentido que se dá nestas páginas ao termo ‘ecletismo’ é o de movimento consciente, não devendo entender-se que nele se compreende a aparição gradual de tendências românticas entre os traços neoclássicos” [es necesario aclarar que el sentido que se da en las presentes páginas al termino “eclectismo” es el de movimiento consciente, no debiendo entenderse que en él se comprende la aparición gradual de tendencias románticas entre los rasgos neoclásicos]. Cf. PEERS, 1954, p. 119.

<sup>738</sup> MOUTINHO, 1836 *apud* PINASSI, 1998, p. 116.

A suposta desobediência de Magalhães e Torres Homem seria ainda descrita com maior riqueza de detalhes em um longo ofício de 18 de março publicado pelo *Chronista* um ano mais tarde. Vejamos um pequeno trecho:

Esquecido ele [Magalhães] de que tenho a honra de representar nesta corte a Augusta Pessoa e o governo de S. M. I., e que de mais a mais se acha para comigo nas relações especiais de subalterno, passou a desatender-me sem motivo algum, *alçando a voz em plena secretaria*, e exprobrando-me por não dar o tempo material aos oficiais para o trabalho dela, quando nem eu a ele me dirigia, nem ao menos era ele o encarregado do trabalho que eu havia nesse dia ordenado. Isto se passou em 4 de janeiro, e subsequentemente a esta falta pública de respeito de que o mencionado adido nunca quis dar satisfação, apesar de ser a isso aconselhado por seus colegas, passou ainda a cometer atos de desobediência e insubordinação [...]. Quanto ao adido servindo de secretário, F. de S. T. H. [Torres Homem], há muito tempo tinha também perdido a minha confiança, mostrando-se [...] de uma susceptibilidade extrema para comigo, e sobretudo tomando decididamente o partido de seu colega M., com cujo procedimento dava um funesto exemplo àquela mesma secretaria de que lhe incumbia, como secretário, manter a ordem.<sup>739</sup>

Como é difícil acreditar que nosso bom Osmindo, moderado em todas as coisas, avesso a tudo quanto rescendesse a revolução, erguesse a voz no meio da secretaria; que merecesse um semelhante tratamento! E Torres Homem, pupilo de Evaristo!... Seja como for, as terminantes acusações de Moutinho prosperaram e, poucos meses depois das primeiras desavenças em janeiro, Magalhães e Torres Homem comunicaram o seu afastamento ao ministério dos assuntos estrangeiros<sup>740</sup>. Demitidos os dois, a *Nitheroy* veio abaixo:

Anunciamos ao público, com mágoa e pesar, que vai ser interrompida a publicação desta revista por motivos superiores e independentes dos seus redatores. Não podendo tão árdua tarefa ser sustentada por uma só pessoa, e tendo sido separadas aquelas que a esta empresa se votaram, impossível é o continuar.<sup>741</sup>

Começou então a circular, justo na época desses desentendimentos, um tal *Episódio da Infernal Comédia*. Anônimo, esse longo poema satírico foi imediatamente atribuído à pena de Gonçalves de Magalhães, e a autoria não foi negada pelo poeta

<sup>739</sup> MOUTINHO, 1837, p. 340.

<sup>740</sup> Cf. PINASSI, 1998, p. 117.

<sup>741</sup> OBSERVAÇÃO FINAL, 1836, p. 261.

nas ocasiões em que o assunto veio à tona. Afinal, a principal vítima da *Comédia* era um diplomata brasileiro, retratado como o mais estúrdio e apalermado dos mortais, inimigo confesso de um tal “menino que estuda”, “poetinha”, e seu colega secretário, “adido do governo”<sup>742</sup>. A coisa, é claro, cheirava a vingança. Além disso, segundo o *Dicionário bibliográfico* de Sacramento Blake, o prefácio à *Comédia* e as notas em prosa teriam sido atribuídas a Araújo Porto Alegre: “há nestes escritos umas notas em prosa que são atribuídas, assim como o prefácio, à Manuel de Araújo Porto Alegre, amigo íntimo do autor”<sup>743</sup>. A suspeita era razoável. Como nosso poeta-pintor, o “Mula-Lombando” do texto introdutório se queixava da pouca atenção que o governo vinha dispensando “às artes e à indústria”<sup>744</sup>, e expressava muito da indignação urbanística que este, mais Magalhães e Pereira da Silva, trariam nos artigos impressos pelo *Jornal dos Debates*: fala-se aí dos chafarizes, das praias, da imundície das praças, e mesmo da necessidade dos ônibus públicos<sup>745</sup>. Devo, contudo, retificar a informação trazida por Sacramento Blake: não só as passagens em prosa foram atribuídas a Porto Alegre; sua cumplicidade se estendia à totalidade da composição<sup>746</sup>.

Mas não nos demoraremos na análise da *Infernal Comédia*. Publicada embora no ano de 1836, ela tem muito mais que ver com o *Jornal dos Debates*, e isso porque, no Brasil, sua repercussão foi tardia: a troca de farpas só teve início em meados de 1837, época em que movimentou a opinião de jornais importantes como o *Chronista*, o *Sete d’Abril*, o *Correio Oficial*, e quase botou a perder a dignidade de seus autores. Para nós, nesta altura do argumento, a *Infernal Comédia* deve interessar apenas na medida em que atesta o conhecimento, por parte dos rapazes da *Nitheroy*, das convenções adotadas pelo teatro de bulevar, e na medida em que reforça a filiação de Magalhães e Porto Alegre a um projeto de literatura eclética — “esta comédia não é clássica nem romântica, é verdadeira”<sup>747</sup>; será esse compromisso uma reminiscência da conhecida frase de Victor Hugo, “em literatura, como em toda coisa,

<sup>742</sup> MAGALHÃES, 1836b, p. 65, 66 e 67.

<sup>743</sup> BLAKE, 1893, p. 217.

<sup>744</sup> PORTO ALEGRE, 1836c, p. 9.

<sup>745</sup> Compare-se a vista onírica do Rio de Janeiro, por exemplo, exposta entre as páginas 8 e 10, com os seguintes artigos publicados pelo *Jornal dos Debates*: *Carruagens públicas*, de Pereira da Silva (número 15); *Cemitérios no Rio de Janeiro*, de Magalhães (número 16); *Monumentos do Rio de Janeiro*, anônimo (número 23); *Ruas do Rio de Janeiro*, de Porto Alegre (número 26). Neste último, Porto Alegre descreve as ruas da cidade como linhas retas em um “jogo de xadrez”, exatamente como no prefácio à *Infernal Comédia*: “ruas tão direitinhas como num xadrez”. Cf. PORTO ALEGRE, 1836c, p. 8.

<sup>746</sup> Cf. HUM BRASILEIRO, 1837, p. 3; UM BRASILEIRO, 1838, p. 2; ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>747</sup> PORTO ALEGRE, 1836c, p. 23-24.

não existe senão o bom e o mal, o belo e o disforme, o verdadeiro e o falso”<sup>748</sup>? —, o que se reflete na variedade formal da obra, ao mesmo tempo constituída por estrofes camonianas (clássicas) e quadros de melodrama (românticos). Pode-se dizer, de certa forma, que a *Infernal Comédia* é algo como uma romantização da sátira neoclássica, análoga à romantização de odes e cantatas promovida pelos *Suspiros Poéticos*, e análoga também à romantização da epopeia que se almejava com a *Confederação dos Tamoios*.

Do ponto de vista formal, a *Infernal Comédia* é uma obra ousada, quiçá a mais ousada já escrita por Gonçalves de Magalhães. Trata-se de um longo poema em oitavas heroicas, um soneto cômico ao fim, e incursões pelo bulevar; está segmentado em uma seção introdutória (*Como me achei no inferno*), dois quadros (e não em atos, como nos gêneros clássicos), um entreato e um epílogo, o que comprova que os rapazes da *Nitheroy* conheciam tanto a estrutura quanto a linguagem dos melodramas *à la mode*, e que, se Magalhães recusou-se a empregá-los na composição das tragédias *Antônio José* (1838) e *Olgiato* (1839), fê-lo deliberadamente, não por ignorância ou incapacidade. Os dois quadros encrustados no centro da *Infernal Comédia*, aliás, poderiam ser facilmente montadas por qualquer companhia dramática habituada à representação de peças bulevardeiras: possuem didascálicos, indicações de movimentação no palco, divisões de cena etc.

A linguagem empregada é conscientemente avessa ao convencionalismo classicista e chega por vezes ao extravagante, como na cena em que o gato do protagonista diz, em perfeito decassílabo, “Mi-ao, mi-ao, mi-ao; fun, fun, mi-a-um”, e o diplomata também, na mesma cena, “Seis e seis doze, e doze vinte e quatro!”<sup>749</sup>, verso prosaico ao extremo. Quanto aos trejeitos neoclássicos, se Magalhães e Porto Alegre os empregam, é apenas com o fim de ridicularizá-los. Na abertura do primeiro parágrafo introdutório, por exemplo, há uma série de alegorias típicas desse estilo (“hidra virulenta da ambição”, “qual abutre em alpestres, alcantiladas planícies” etc.), mas que foram lá colocadas justamente para servirem de troça — “Fora! Fora! Que este estilo é de juiz de paz quando proclama nos dias de *rusga*”<sup>750</sup>. Assim também no

---

<sup>748</sup> HUGO, 1824, p. ix. No original: “en littérature, comme en toute chose, il n’y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux”.

<sup>749</sup> MAGALHÃES, 1836b, p. 62.

<sup>750</sup> PORTO ALEGRE, 1836c, p. 6.

fim da peça, quando um diabo se levanta para recitar “Desce, Apolo, do Pindo, e o canto enceta”, um outro Ihe responde: “Que mal te fez Apolo, meu pateta?”<sup>751</sup>.

Do ponto de vista temático, a *Infernal Comédia* dá continuidade ao costume mórbido de relacionar espectros, demônios, fúrias e outras criaturas infernais à inaptidão política, à má administração pública e a formas de governo julgadas excessivas (vide *A queda do despotismo*, publicado por Magalhães em 1832<sup>752</sup>), costume esse que seria logo reavido por Magalhães em dois poemas publicados pelo *Jornal dos Debates* (números 25 e 40), por Araújo Porto Alegre em seu *Prólogo Dramático* (1837), e por Teixeira e Sousa no quinto canto d’*A Independência do Brasil* (1847). Estranha que seja, pois, esta composição não é um acidente de percurso nas carreiras literárias de Magalhães e Porto Alegre; integra uma linhagem específica do imaginário compartilhado pelo grupo, e sobre a qual valeria a pena fazer um estudo à parte.

Por fim, vale notar que a maneira caricatural como o diplomata Moutinho é retratado na *Infernal Comédia* — o poeta mesmo o diz: “isto não é senão caricatura”<sup>753</sup> — remete ao estilo fantástico dos desenhos publicados por Araújo Porto Alegre contra Justiniano José da Rocha (penso aqui, sobretudo, na *Rocha Tarpeia* de 1837), evidenciando o parentesco desta caricatura (verbal) com aquelas (visuais). O próprio redator do *Chronista*, quase finda a Batalha dos Áticos e Beócios (de que trataremos mais tarde), reconheceria indignado a afinidade entre as caricaturas publicadas contra si e contra o diplomata Moutinho: “o senhor P. S. [Pereira da Silva] invoca, ao que me asseveram, o lápis tão divino [de Porto Alegre] que, para ornar o *Episódio da Infernal Comédia*, fizera a caricatura do ministro plenipotenciário do Brasil em França, e procura expor-me à irrisão do público!”<sup>754</sup>.

Mas nos adiantamos. Veja, leitor, que está tudo a empurrar-nos para o ano de 1837. A *Infernal Comédia*, já dizia eu, está muito mais ligada aos acontecimentos que se sucederam a ela do que àqueles que a precederam. Avancemos, pois; é tempo de voltar ao Brasil.

Demitidos Torres Homem e Magalhães, separam-se. O primeiro desembarcaria no Rio de Janeiro já em 12 abril de 1837<sup>755</sup>. Quanto ao segundo, voltou à estrada na

<sup>751</sup> MAGALHÃES, 1832, p. 89-90.

<sup>752</sup> Cf. MAGALHÃES, 1832, p. 255.

<sup>753</sup> MAGALHÃES, 1836b, p. 44.

<sup>754</sup> ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>755</sup> Cf. MOVIMENTO, 1837a, p. 4.

companhia de Araújo Porto Alegre, em uma viagem que, talvez por falta de documentação, nos parece um bocado desinteressante do ponto de vista literário. Não nos agastaremos, portanto, traçando-lhe o itinerário; basta dizer que Porto Alegre esteve na Holanda, na Bélgica, e que Magalhães o acompanhou até Londres, onde os dois companheiros de viagem encerraram o seu longo ciclo de formação eclética contemplando “todas as maravilhas da França, da Itália, Inglaterra, [...] todas as belas galerias de Flandres” como observadores “sem prejuízo de bairrismo e sem essas antipatias seculares de nação a nação”<sup>756</sup>, precisamente como aconselhara o amigo Garrett no *Chronista* de 1827. Em Londres, a revolução farroupilha chegou aos ouvidos do pintor-poeta, que, preocupado com o estado da velha mãe, abandonou os projetos de visitar a Grécia e o Egito para retornar ao Brasil<sup>757</sup>. Magalhães e Pereira da Silva (que estivera também metido em perambulações pela Alemanha<sup>758</sup>) o acompanharam. No dia 17 de maio de 1837, enfim, reviam os contornos da baía de Guanabara.

---

<sup>756</sup> PORTO ALEGRE, 1844b, p. 153.

<sup>757</sup> Cf. PORTO-ALEGRE, 1922, p. 4.

<sup>758</sup> Deixou-nos dessa viagem um interessante relato publicado na *Revista Nacional e Estrangeira*. Cf. PEREIRA DA SILVA, 1839b.

## CAPÍTULO 2: PERÍODO DE VIGÊNCIA (1837-1856)

Até aqui, temos tratado de maneira enfática dos autores, obras e associações que, primeiro no Brasil, depois na Europa, parecem ter de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuído para a organização mental da doutrina romântico-moderada compartilhada pelos rapazes da Defensora em Paris (Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Sales Torres Homem e, adendo tardio à turma, João Manuel Pereira da Silva). Mostrei que a tendência ao *juste-milieu* em questões de toda sorte, haurida inicialmente nos ensinamentos de Monte Alverne e Evaristo da Veiga, encontrou ressonância na leitura dos jornais da época, nos estudos de Théodore Jouffroy e Victor Cousin, na atitude judiciosa de Casimir Delavigne, Manzoni, do *Conciliatore*, no convívio com Almeida Garrett, com Silvestre Pinheiro e com os membros do Institut Historique de France. Vimos como essas ideias ecléticas principiaram a repercutir na produção literária (*Confederação dos Tamoios*, romântica e clássica, ocidental e “oriental”; *Suspiros Poéticos*, clássicos pela forma, românticos pelo conteúdo) e teórica (comunicações do Institut Historique, correspondências de Magalhães e Porto Alegre, artigos da revista *Nitheroy*, prefácio dos *Suspiros Poéticos*) do grupo parisiense. Passamos agora à etapa em que, consolidada a tendência, esboçada aqui e acolá, ela começa a ser apresentada aos brasileiros por meio de artigos jornalísticos, críticas dramáticas, traduções, peças de teatro, poemas etc.

Este longo período de quase vinte anos, período a que tenho chamado “de vigência” em respeito ao papel centralíssimo que a doutrina romântico-moderada desempenhou no campo literário da época, pode ser subdividido em dois momentos complementares. O primeiro, ocupando os anos que vão de 1837 a 1847, não registra ainda nenhuma manifestação propriamente nacional a que se poderia aplicar o rótulo de ultrarromantismo, razão por que o espírito moderado encontra pouca resistência à sua implementação; o segundo, que vai de 1847 a 1856, sim: não só assiste à naturalização do ultrarromantismo na Faculdade do Largo de São Francisco (cujo principal órgão de divulgação seria a revista *Ensaio Litterarios*), como à tentativa, por parte dos doutrinários moderados, de subjugar-lo nos campos da crítica literária e da censura dramática. Poder-se-ia dizer, assim, que a primeira década de vigência romântico-moderada é um período de exposição sistemática, de fácil e relativamente incontroverso assentamento de ideias (como em quase toda a América Latina, no Brasil também não houve resistência à implementação do ideário romântico, que não

raro misturou-se ao que já havia em cada região<sup>759</sup>), ao passo que a segunda, inaugurando uma época de inquietações estético-filosóficas, assiste à cisão do campo literário em duas tendências antagônicas: a moderada (nacionalista, eclética, monarquista) e a exagerada (cética, byroniana, republicana ou mesmo socialista). Em síntese: a primeira década corresponde à fase de edificação da ideologia romântico-moderado; a segunda, à salvaguarda (por vezes ofensiva) de seu perímetro ameaçado.

Essa configuração dicotômica entre um romantismo apadrinhado pela coroa, quase todo representado por funcionários do Império (professores, diplomatas, secretários etc.) e, por outro lado, um romantismo desordenado, histriônico, casualmente concebido nas arcadas estudantis, é peculiar ao desenvolvimento da literatura romântica no Brasil e não encontra correspondência em parte alguma da Europa. Fico apenas com os exemplos latinos. Na França, onde os maiores representantes da nova escola foram homens de negócio com expectativas financeiras, onde o desenvolvimento literário estava atrelado ao crescimento do mercado cultural e parte expressiva da elite política permaneceu, até a segunda metade do século XIX, lado a lado com o classicismo acadêmico (inexistente no Brasil), essas duas categorias são absolutamente inaplicáveis. Na Itália, o grupo milanês do *Conciliatore* surge como uma reação libertária e nacionalista da elite regional aos desmandos do Império Austríaco (que perseguiu e asfixiou sua revista ainda em 1819, um ano após o lançamento) e à ortodoxia retrógrada do academicismo neoclássico, não, a exemplo de nosso romantismo moderado, como projeto assistido pelo poder reinante de um país em que, ademais, não havia tradição classicista institucionalizada para servir de oposição ao avanço das novidades estéticas. Na Espanha, por outro lado, onde o classicismo imperava desde muito e, com a Real Academia Española, alcançou um enorme prestígio institucional, travou-se, a princípio, um efetivo combate entre clássicos e românticos, mas que durou pouco: em

---

<sup>759</sup> “Pode-se falar de polêmicas, de debates sobre o romantismo na América Hispânica?”, perguntou-se Emilio Carilla. Resposta: “um panorama geral da corrente mostra que esse não é o comum: o normal é a introdução lenta, a aceitação entusiasta, a falta de oposição [...]. O que José L. Martínez disse do México ('o romantismo é, no México, uma escola literária sem violências e sem uma quebra radical frente ao passado...'), pode estender-se sem violência ao Peru [...] e a outras regiões”, aqui incluído o Brasil [¿Puede hablarse de polémicas, de debates sobre el romanticismo en Hispanoamérica? Un panorama general de la corriente muestra que no es eso lo común: lo normal es la introducción lenta, la aceptación entusiasta, la falta de oposición. [...] Lo que José L. Martínez dice de México («El Romanticismo es en México, una escuela literaria sin violencias y sin una quiebra radical frente al pasado...»), puede extenderse sin violencia al Perú [...] y a otras regiones]. Cf. CARILLA, 1958, p. 126.

menos de dez anos, a falta de organização das células românticas e sua notória incapacidade para propor uma definição conjunta de escola fez com que sucumbissem ao estabelecimento rápido de um consenso moderador, espécie de *pax eclectica* que simbolizou o fracasso do ultrarromantismo na Espanha. Em Portugal, por fim, o romantismo moderado surge como um projeto institucional para conter o avanço desregrado do ultrarromantismo francês (importado, sobretudo, através de melodramas traduzidos e comercializados em edições populares) e se desdobra, pela iniciativa de Garrett, Castilho e outros entusiastas do *juste-milieu*, na criação, por exemplo, de um Conservatório Geral de Arte Dramática que atuava como entidade censora oficial. O romantismo moderado português não integra, porém, como o brasileiro, um projeto duradouro de formação civilizacional, tampouco encontra uma escola byroniana a que se opor, nem um mito de Sociedade Epicureia, nem um rastro de pantagruelismo escuso, o que inviabiliza a concepção de um sistema romântico com características análogas às que encontramos no Brasil.

Vejamos, agora, o itinerário do caminho a percorrer:

**1837-1839** — De volta ao Brasil, os rapazes da *Nitheroy* se dedicam com o mesmo intuito moralizante e civilizacional à organização de novos periódicos culturais e à consolidação de uma literatura verdadeiramente nacional. Procuram não só oficializar as bases estético-filosóficas do romantismo moderado, como legitimar uma posição de autoridade intelectual que não cabia a nenhum deles antes de passarem à Europa. Encontram, por isso, e a despeito do prestígio que a temporada parisiense lhes tenha por ventura conferido, a resistência de outros pretendentes e opositores políticos. Surgem acusações; rebentam polêmicas nos jornais. Entre 1837 e 1838, fundado por Sales Torres Homem, circula o *Jornal dos Debates*, legítimo continuador da *Nitheroy*, periódico no qual Pereira da Silva apresenta, pela primeira vez na imprensa brasileira, uma clara distinção entre o “romantismo puro” (moderado) e o “ultrarromantismo” (exagerado), mostrando evidente preferência pelo cultivo do primeiro. Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães tecem, através do mesmo jornal, uma estreita relação entre o egoísmo político, a improdutividade industrial e a pobreza cultural do Brasil, reclamando uma solução conjunta de viés moderado, nacionalista e cristão. O *Jornal dos Debates* diagnostica o surgimento repentino de traduções ultrarromânticas no Brasil como mais um sinal inequívoco de iminente decadência civilizacional e propõe uma reforma geral do teatro brasileiro. Em 2 de dezembro de 1837, a primeira

produção dramática a que se pode ligar o romantismo moderado é exibida no Teatro da Praça da Constituição: o *Prólogo Dramático* de Araújo Porto Alegre. A ela se segue, encabeçada pelo *Chronista*, a primeira polêmica literária de que é alvo o grêmio romântico-moderado, a Batalha dos Áticos e Beócios. Em 1838, é a vez de Magalhães exibir, com estrondoso sucesso, a primeira tragédia romântica brasileira: *Antônio José, ou O Poeta e a Inquisição*. A ela se seguem as traduções de *Oscar*, de *Otelo* e, logo depois, a montagem de uma nova tragédia original, o *Olgiato*. Desentendimentos nos bastidores do Teatro São Pedro de Alcântara levam ao rompimento entre João Caetano e Gonçalves de Magalhães pouco antes da inauguração do *Olgiato*, contribuindo para o fracasso da tragédia e para o afastamento definitivo de Magalhães da carreira dramática.

**1839-1842** — A *Revista Nacional e Estrangeira*, editorada por João Manuel Pereira da Silva e outros dois membros do recém-fundado Instituto Histórico Geográfico, dá continuidade, entre 1839 e 1840, à tarefa de balizar o gosto de nossa magra classe letrada: publica autores exemplares do romantismo moderado e artigos favoráveis ao desenvolvimento de uma literatura nacional; ataca as desmesuras do ultrarromantismo parisiense e busca associá-lo tanto à perversão pública, quanto ao aumento da criminalidade; compara, citando um texto de Antônio Feliciano de Castilho, os tradutores de dramas ultrarromânticos a vendedores de veneno. Novos escritores como Teixeira e Sousa e Joaquim Norberto de Sousa Silva juntam-se ao grupo de Magalhães e ajudam a engrossar as fileiras da literatura moderada com novos dramas e novos versos: *Três Dias de um Noivado*, *Modulações Poéticas*, *Cornélia*, *Clitemnestra* etc.

**1843-1847** — Seguindo ainda o mesmo programa romântico-moderado, Sales Torres Homem e Santiago Nunes Ribeiro fundam a *Minerva Brasiliense*, revista consagrada às letras, ciências e artes, e cujos colaboradores pertenciam quase todos ao Instituto Histórico e Geográfico: Porto Alegre, Magalhães, Januário da Cunha Barbosa, Odorico Mendes e muitos outros. É por meio deste periódico que Araújo Porto Alegre dá a conhecer, homeopaticamente, o que mais tarde seriam as suas *Brasilianas*; que Odorico Mendes expõe o primeiro livro da *Eneida Portuguesa* (como chamavam-na à época); que Joaquim Norberto tenta difundir no Brasil o gosto pelas balatas (análogas aos romances, xácaras e solaus da Península Ibérica); etc., etc. Atendendo a antigas reivindicações do círculo nitheroyense, funda-se na capital do

Império o Conservatório Dramático Brasileiro, instituição dedicada a “corrigir os vícios da cena brasileira quanto caiba na sua alçada”, a “interpor o seu juízo sobre obras [...] que já tenham subido à cena ou que se pretendam oferecer às provas públicas” e, finalmente, a “dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da arte”. Do Conservatório fazem parte, na qualidade de censores, Araújo Porto Alegre, Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves de Magalhães, Emílio Adet, Luís Antônio Burgain e muitos outros literatos de tendência moderada, avessos tanto à reprodução castiça de tragédias neoclássicas quanto à importação irrefletida de dramalhões ultrarromânticos.

**1847-1856** — Momento decisivo. Em 1847, assiste-se tanto ao triunfo da poética moderada quanto à naturalização de sua tendência antagônica. Por um lado, Gonçalves Dias, desconhecido poeta recém-chegado à Corte, publica os *Primeiros Cantos* e alcança a aprovação consecratória de Alexandre Herculano, circunstância que o lança ao centro da vida literária brasileira. A poética romântico-moderada, que encontra em Gonçalves Dias um intérprete independente e, até certo ponto, insubmisso, alcança assim a sua expressão mais bem-sucedida. Por outro lado, em São Paulo, uma pequena associação estudantil de tendências byronianas, macabras e pantagruélicas organiza a *Ensaio Litterarios*, primeira revista nacional a publicar textos ultrarromânticos assinados e traduzidos por autores brasileiros, contribuindo para a atualização e aclimação definitiva do extremismo romântico desde muito combatido pelo círculo nitheroyense. Naturaliza-se o byronismo. Antes da *Ensaio Litterarios*, os moderados fluminenses apenas temiam a importação de agentes corruptores e a imitação de modelos proscritos; depois dela, tiveram também de lidar, fosse através da censura dramática, fosse através da crítica jornalística, com a incorporação do ultrarromantismo à vida cultural do Império. Chega-se assim a uma reconfiguração peculiar do campo literário nacional, que se divide em dois centros gravitacionais antagônicos: um de tendências espiritualistas, monarquista-constitucionais, clássico-românticas (o polo oficial do Rio de Janeiro); outro de tendências materialistas, republicanas, ultrarromânticas (o polo de São Paulo). Voltamos ao Rio de Janeiro. Em 1849, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias e Manuel de Macedo fundam a revista *Guanabara*, último bastião da geração nitheroyense, e que persistirá, através de vários acidentes, até 1856, quando se acentua irremissivelmente o ciclo de decadência do programa romântico-moderado.

Eis a smula do percurso. Desamos aos detalhes.

## 2.1. ASSENTAMENTO E LEGITIMAÇÃO (1837-1847)

No dia 17 de maio de 1837, a gal francesa *Rose*, saída do Havre, aportou no Rio de Janeiro. A bordo, vinham Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Pereira da Silva<sup>760</sup>, todos “com ares”,  provável, “de civilizada superioridade e de ingênuo orgulho”<sup>761</sup>, julgando-se talvez melhores que a demais gente por haverem subido os Alpes, o Vesúvio, visto o Coliseu, as igrejas de Milão... É o que d a entender uma correspondência de Araújo Porto Alegre a Evaristo da Veiga, datada de 1835, na qual confessa o seu receio de voltar ao Brasil e ter de lidar com “homens de baixos sentimentos”, com homens que só viram o Vesúvio e o Coliseu em estampas:

... muito temo ainda do futuro, mormente quando penso que l [no Brasil] irei achar homens de baixos sentimentos e ter de viver com eles no mundo das artes [...]. No meio do caminho encontramos alguns Franceses e Ingleses que voltavam do Vesúvio, e, num lugar solitário mais acima, um artista que arranjava os seus pincéis e se preparava para voltar à casa. Feliz ente! Vai achar na sua pátria quem o anime e o refocile das forças que aqui consumiu, e da sensibilidade que esgotou! Quando apreciar o Brasil o trabalho de um seu filho que anda por aqui, e que l vai se confundir com aquele que viu o Vesúvio de Nápoles e o Coliseu de cima do sofá?<sup>762</sup>

Reza a lenda que o desgosto de rever a pátria ainda semicivilizada depois de percorrer tantos estados europeus arrancou a Magalhães uma frase que era, ao mesmo tempo, lamria de um brasileiro que viu o mundo e altercao contra a incompetência de nossos dirigentes: “oh, terra de ignorantes!”<sup>763</sup>. Silvio Romero avalia que não foi pequeno “o incmodo causado por tais palavras no centro do chauvinismo brasileiro”<sup>764</sup>, muito embora tivessem sua razão de ser. De acordo. Façamos justiça ao poeta, todavia: essa lamentação não enfeixava nenhum desprezo pela terra, nenhuma orgulhosa exaltação individual, mas uma franca aspiração reformista que,

<sup>760</sup> Cf. MOVIMENTO, 1837b, p. 4.

<sup>761</sup> LOPES, 1978, p. 21.

<sup>762</sup> PORTO ALEGRE, 1852a, p. 185-186. Mais tarde, durante a Batalha dos ticos e Beócios, Justiniano José da Rocha usar essas manifestações de orgulho contra Porto Alegre: “pois eu, pobre coitado que nem sei alinhar duas palavras de rotineira prosa; eu, que não subi aos Alpes, que não descansei no Coliseu, que não admirei o Leão de São Marcos, [...] meter-me a censurar atrevido o Pintor que imprudente trocou a Palheta pela Lira, meter-me a censurar um dos da falange dos nossos sabiches... , insolência!...”. Cf. ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>763</sup> ROMERO, 1888b, p. 701.

<sup>764</sup> ROMERO, 1888b, p. 701.

na Europa, deu origem à revista *Nitheroy*, e entre nós renderia ainda uma dúzia de outros periódicos. Com seu “terra de ignorantes!”, Magalhães condensava toda a ambição contida e algo desenganada dos rapazes que estudaram em Paris, rapazes que sonhavam agora, voltando à América, em ver o Império Brasileiro igualado às nações mais civilizadas do mundo — “Desejo de te ver n’orbe cantada / Como a primeira das nações da terra”<sup>765</sup>, dizia Magalhães —, quando tinham ainda que lidar, dia a dia, com uma sociedade apenas saída do absolutismo colonial, ameaçada pelos interesses separatistas de elites regionais, correndo o risco nada remoto de entrar em colapso e esfacelar-se territorialmente:

...o viajante que depois de anos volve ao país entregue às más paixões e à incapacidade dos governos sente o coração serrar-se-lhe de dor à vista da retrogradação de todas as cousas da pátria, do mesmo modo que contempla com tristeza sobre o rosto de um amigo as devastações do tempo e dos pesares. Como poderíamos nós entoar cânticos de alegria no momento mesmo em que navegamos perto de costas desconhecidas, com pilotos empíricos, no seio das trevas e das tempestades?<sup>766</sup>

Justiniano José da Rocha, que passou também uma parte de sua mocidade estudando em Paris, sentia a mesmíssima tristeza:

...pela ausência acrisola-se o amor da pátria; pela separação dela ganhamos-lhe amor; acostumamo-nos, pelas privações que sofremos lançados nas praias estrangeiras, acostumamo-nos a olhar nossa pátria como o porto a que aspiramos para fim dessas privações, desse desterro: à ideia de pátria ligamos a ideia de uma mãe e de seus carinhos, a ideia de uma família e de sua afeição. [...] Se depois, quando voltamos, pela comparação de nosso atraso e do progresso da civilização que deixamos, nossa alma como que se encolhe e se entristece, passada essa primeira impressão, que sentimentos tão nobres nos inflamam, como anelamos elevar quanto pudermos o ídolo de nossos cultos à altura em que o supúnhamos, em que o ideávamos!<sup>767</sup>

Pois bem, era preciso meter mãos à obra. Dobradas na algibeira, Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Sales Torres Homem e Porto Alegre traziam uma dúzia de propostas modernizadoras abrangendo assuntos tão díspares quanto a reforma dos teatros, dos salões de concerto e dos cemitérios, a implementação de carruagens públicas (*omnibus*) e seguros de vida no Rio de Janeiro, o melhoramento

<sup>765</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 130.

<sup>766</sup> HOMEM, 1837i, p. 90.

<sup>767</sup> ROCHA, 1837c, p. 206.

das calçadas, o ajuste salarial dos professores e, uma vez que “a instrução da mocidade é o mais eficaz meio de regeneração para a sociedade”<sup>768</sup>, a fundação de liceus infantis alinhados àquele já mencionado “*projeto* romântico e espiritualista de *educação* do país”<sup>769</sup>, liceus capazes de promover uma verdadeira “revolução no ensino público”<sup>770</sup> através da literatura, da história e da filosofia:

Uma grande necessidade de reforma existe no método até aqui adotado para nossa instrução elementar. [...] A instrução elementar está no mais desgraçado estado que se possa imaginar. [...] Na capital do Império do Brasil, não há uma só cadeira de literatura nacional e estrangeira, não há um só professor de história!...<sup>771</sup>

Desse continuado esforço para reformar o ensino público e apresentar à “nossa mocidade tão bela e esperançosa”<sup>772</sup>, na qual “estão depositadas todas as esperanças da pátria”<sup>773</sup>, uma nova doutrina calcada nos ensinamentos de Victor Cousin — “nada excluir, tudo aceitar, tudo compreender, tal é o caráter próprio do nosso tempo; e tal seja o caráter honroso da mocidade brasileira”<sup>774</sup> —, resultaria a abertura pomposa<sup>775</sup>, em 15 de janeiro de 1838, do curso de filosofia eclética (pois o “jovem professor [...] pertence à escola filosófica do *eclétismo*”<sup>776</sup>) ministrado por Gonçalves de Magalhães no Colégio Emulação, cuja notícia reproduzo aqui, quase na íntegra, por julgar elucidativa da maneira como o discípulo de Cousin concebia e exercia o seu ofício:

Sim, foi um grande serviço que prestou o Colégio Emulação ao país, e que ele um dia lhe agradecerá, dando ao senhor Magalhães uma cadeira de professor onde pudesse expender à nossa mocidade, ávida de instrução, suas ideias e seus pensamentos. O autor do *Suspiros Poéticos* há muito que a merecia; há muito que o Brasil reclamava a expansão de suas luzes. A um colégio particular, ao Colégio Emulação pertence a glória de primeiro haver conhecido a habilidade do jovem professor e sabê-la aplicar a bem do Brasil [...]. O jovem professor,

<sup>768</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837f, p. 168.

<sup>769</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>770</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838d, p. 10.

<sup>771</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837e, p. 161-162.

<sup>772</sup> HOMEM, 1836, p. 254.

<sup>773</sup> MAGALHÃES, 1837j, p. 174.

<sup>774</sup> MAGALHÃES, 1837j, p. 174. A passagem foi retirada quase *ipsis litteris* da segunda lição compilada no *Cours de philosophie* (1828) de Victor Cousin: “nada excluir, tudo aceitar, tudo compreender, ainda uma vez, é o próprio do tempo; que esse seja o caráter honorável da juventude francesa” [Ne rien exclure, tout accepter, tout comprendre, encore une fois, c'est là le propre du temps; que ce soit là le caractère honorable de la jeunesse française]. Cf. COUSIN, 1828a, p. 32.

<sup>775</sup> Segundo o anúncio publicado pelo *Jornal do Commercio*, assistiram à inauguração do curso o regente interino, Pedro de Araújo Lima, os ministros Bernardo de Vasconcelos e Miguel Calmon du Pin, mais um grande público, médicos, advogados e artistas. Cf. COLLEGIO EMULAÇÃO, 1838, p. 2.

<sup>776</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838k, p. 8.

depois de haver esboçado um ligeiro quadro histórico da filosofia, resumiu todos os sistemas filosóficos em dois, o *materialismo*, donde nasce o ceticismo; e o *espiritualismo*, origem do misticismo. Depois de haver dado as ideias gerais destes dous sistemas e tirado dos seus princípios as inevitáveis e necessárias consequências, expendeu então as suas ideias filosóficas que pertencem à nova escola eclética de Victor Cousin, e que, conservando um justo meio entre todos os sistemas, recebendo deles todos um contingente de verdades e princípios, pende, entretanto, mais para o *espiritualismo* [...]. Se do *espiritualismo* arrancamos também consequências para a ordem social, essas consequências serão tão exageradas como as do *materialismo*, ainda que no extremo oposto, e, entretanto, preferíveis. Mas quanto melhor não será então seguir um justo meio, arrancar dos dois sistemas o que há de bom e deixar de parte o mal, e deste complexo fazer nascer um sistema independente e eclético, mas adequado à nossa civilização, a nossos usos e costumes? É isto o que fez em Paris Victor Cousin; é isto o que pretende fazer no Brasil o senhor Magalhães, que bebeu as suas ideias filosóficas nas lições daquele grande e ilustre professor. Podem, portanto, os pais de família sem receio algum enviar seus filhos ao curso do senhor Magalhães, certos de que só boas lições de moral e de religião irão eles ali aprender!<sup>777</sup>

Resultaria também desse esforço reformista a fundação do colégio Pedro II em março de 1838, instituição na qual o mesmo professor viria lecionar filosofia, não lhe faltasse um público inteiramente adequado à complexidade da matéria<sup>778</sup>. Magalhães teria ainda de esperar mais quatro anos, até 1842, para assumir a prometida cadeira.

Mas voltemos a 1837. O que a essa altura queriam os nossos rapazes, em suma, era contribuir para o avanço de todas as coisas, em todas as esferas, atualizar uma situação que julgavam muito aquém, em termos civilizacionais, do que haviam experimentado e podiam oferecer as terras d'além mar; “lutar”, nas palavras de Hélio Lopes, “contra o desnivelamento cultural visível entre a jovem e as velhas nações”<sup>779</sup> — e tinham pressa. Magalhães e Pereira da Silva, em particular, mal desembarcaram, já estavam assinando artigos políticos e literários no *Jornal dos Debates* (o primeiro, a partir de 20 de maio; o segundo, a partir de 24 do mesmo mês), periódico fundado havia poucos dias, entre 2 e 3 de maio<sup>780</sup>, por Sales Torres Homem, com o expresso objetivo de remediar, se possível, a situação deplorável da vida pública brasileira impingindo-lhe algumas centelhas de modernidade e concorrendo para a manutenção, ou antes para a correta implementação da monarquia constitucional

<sup>777</sup> COLLEGIO EMULAÇÃO, 1838, p. 2.

<sup>778</sup> Estando o corpo discente ainda muito jovem para acompanhar as aulas superiores (filosofia, retórica, ciências naturais etc.) em 1838, viam-se os professores obrigados a lecionar aritmética e primeiras letras. Cf. LEGALISTA, 1838, p. 56; O LEGALISTA, 1838, p. 67 etc.

<sup>779</sup> LOPES, 1978, p. 22.

<sup>780</sup> Cf. JORNAL DOS DEBATES, 1837, p. 3.

representativa, ideia “respeitada como instituição nacional, amada como um bem, aceita como uma necessidade”, gravada “em todos os espíritos”<sup>781</sup>, mas ameaçada pelos gabinetes ministeriais do regente Diogo Antônio Feijó — tanto é verdade que, Feijó renunciando em 18 de setembro de 1837, Araújo Lima organizando o célebre “gabinete das capacidades”, ou “ministério de 19 de setembro”, cessam as circunstâncias políticas que levaram à publicação do *Jornal dos Debates*, e a folha sai de circulação (mas apenas por um mês, até que nova crise se anunciasse)<sup>782</sup>:

Nós determinamos o ponto de partida, estabelecemos uma marcha regular e impusemos a nós mesmos um fim, uma missão, que procuramos realizar com toda a lealdade e firmeza, sem atendermos a indivíduos ou partidos. O sistema do *Jornal dos Debates*, o ponto da sua partida, é a monarquia constitucional. A sua marcha regular tem sido o sustentar as formas representativas como únicas garantias do sistema adotado pela nação. O seu fim é o de combater o poder, chamá-lo à ordem quando, em despeito do regime representativo, das esperanças e tendências da nação, ele se desliza da única vereda possível ao estado das nossas cousas políticas.<sup>783</sup>

É também no contexto desse esforço modernizador, me parece, que deve ser entendida a publicação de algumas narrativas assinadas por Pereira da Silva no *Jornal dos Debates* e no *Gabinete de Leitura* (folha literária provavelmente dirigida, entre 1837 e 1838, por Justiniano José da Rocha, Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues, redatores d’O *Chronista*<sup>784</sup>); d’A *Ressurreição de Amor*, “crônica rio-grandense” de Araújo Porto Alegre, publicada anonimamente pelo *Jornal do Commercio* em fevereiro de 1839<sup>785</sup>; das novelas *Amélia* e *Um ofício de defunto e uma benção nupcial*, de Emílio Adet, *Amância*, de Gonçalves de Magalhães, e *Maria, ou vinte anos depois*, de Santiago Nunes Ribeiro, publicadas pela *Minerva Brasiliense* em 1844; etc., etc. Era preciso que se fosse “preparando o gosto da leitura longa e refletida”<sup>786</sup>, que se despertasse “em nossa população a primeira necessidade da

<sup>781</sup> HOMEM, 1837a, p. 66.

<sup>782</sup> Cf. HOMEM, 1837c, p. 198.

<sup>783</sup> MAGALHÃES, 1837n, p. 94.

<sup>784</sup> O argumento foi sustentado de maneira convincente por Maria Angélica Lau Pereira Soares em sua dissertação de mestrado, *Visão da modernidade: a presença britânica no Gabinete de Leitura*. Cf. SOARES, 2007, p. 5-7.

<sup>785</sup> A autoria foi reconhecida por Araújo Porto Alegre em uma carta de 1874 publicada pela *Revista do Parthenon Litterario*: “gostei de ver os romances e a extensão da escola que há 30 anos iniciei com a *Ressurreição do Amor*, as *Brasilianas* e outros ensaios que deram depois Gonçalves Dias e os mais engenhos que hoje glorificam a pátria”. Cf. PORTO ALEGRE, 1874, p. 716.

<sup>786</sup> INTRODUÇÃO, 1837, p. 1.

civilização moderna, o desejo de ler”<sup>787</sup>, que se fosse formando um público leitor sensível, amigo do conhecimento e dos prazeres civilizados (daí os bailes, os namoros corteses, os jovens estudantes que a todo o tempo vemos figurar nessas histórias), sobretudo entre os membros da classe média:

...a classe média da sociedade merece mais cultura do que aquela que até aqui se há julgado necessária nas mais ilustradas nações da Europa. Em Inglaterra, grandes cuidados se tomam para estender a esfera da inteligência até o ponto de abranger as classes que cultivam as artes úteis. [...] Uma educação conveniente a esta porção da associação é da mais transcendente importância e traz consigo os mais sérios e sublimes resultados. É nesta classe que reside toda a força da comunidade; nela se contém a maior porção da indústria; é nela que se encontra sempre o gênio que inventa e a mão que executa; o empreendedor que projeta e o agente que realiza. Os lavradores, os negociantes, os fabricantes, os artistas, os que descobrem novos processos e os que aperfeiçoam os já descobertos, os que dilatam a esfera dos conhecimentos humanos, os que pensam e obram pelo resto dos indivíduos de sua raça; todos estes pertencem à classe, e raras vezes se encontram ou na do baixo povo, ou na da orgulhosa nobreza. — Portanto, à educação desta classe se deve dar a maior atenção e cuidado ainda do que à dos indivíduos que se dedicam às profissões científicas e políticas.<sup>788</sup>

É nesse sentido, a meu ver, que convém interpretar todos esses romances, crônicas e contos: como ferramentas de instrução popular, de educação sentimental e moral — “o romance”, dirá mais tarde o cônego Pinheiro, “é uma leitura agradável e, diríamos, quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. [...] o romance é a moral em ação”<sup>789</sup>. Se acrescentam pouco ao desenvolvimento estético e ideológico da corrente romântico-moderada (razão por que não serão aqui estudadas), essas narrativas revelam, por outro lado, algumas das preocupações instrutivas e civilizatórias por trás da criação de folhas literárias como o *Gabinete de Leitura*, o *Correio das Modas*, ou à abertura de seções literárias em periódicos políticos como o *Jornal dos Debates* e *O Chronista* (“é *O Chronista* o primeiro jornal que segue esta marcha no Brasil, e a novidade não deixará de agradar”<sup>790</sup>); afinal, como observou Hélio Lopes, “havia necessidade de preparar, da maneira mais ampla possível, as gerações futuras. Aumentar a instrução, apurar o gosto para as coisas do

---

<sup>787</sup> “.....”, 1836, p. 10.

<sup>788</sup> *HOMEM*, 1844, p. 287-288.

<sup>789</sup> *PINHEIRO*, 1855c, p. 17.

<sup>790</sup> *O CHRONISTA*, 1836, p. 12.

espírito. Sem este trabalho de base não seria possível o desenvolvimento da literatura”<sup>791</sup>.

Está ainda muitíssimo mal avaliada a significação desses periódicos na formação da vida literária durante o segundo quartel do século XIX (não tem cabimento, se olharmos a sério, aquela conhecida hipótese de Werneck Sodré, segundo a qual, antes da coroação de Pedro II, “a imprensa política era uma, a imprensa literária era outra”<sup>792</sup>), especialmente a significação do *Jornal dos Debates*. Ele foi o primeiro órgão de divulgação, no Brasil, do ideário romântico-moderado, e, ao mesmo tempo, instrumento da política liberal-moderada e palco importante das pequenas polêmicas jornalísticas que acompanharam a legitimação intelectual do cenáculo de Paris. Encerra, portanto, um valor muito maior para a história de nosso romantismo moderado (e de todo o romantismo brasileiro, quero crer) do que, digamos, uma revista de curto fôlego e estreitíssima circulação como a *Nitheroy*. Na verdade, pode-se mesmo argumentar, sem chance de incorrerem em qualquer abuso interpretativo, que o *Jornal dos Debates* foi um complemento, um legítimo continuador da *Revista Brasiliense* — um continuador, diga-se de passagem, mais longo, mais prolífico e mais influente, que direciona e aprofunda muitas das discussões apenas aventadas pela sua predecessora, como a subordinação do progresso à cooperação entre diferentes atividades da nação (a política, as artes, a indústria, as ciências etc.) ou a necessidade de uma reforma literária pautada pelo ecletismo espiritualista, e ainda, de quebra, nos ajuda a compreender a revista *Nitheroy*, a esclarecer suas ambiguidades e a desfazer alguns mal-entendidos produzidos pela crítica do século passado.

Quereis conhecer o que pensavam Torres Homem, Magalhães, Porto Alegre e Pereira da Silva, na altura de 1836, 1837 ou 1838, a respeito da literatura contemporânea, da política brasileira e do progresso civilizacional? Folheai, então, depois de atentamente estudar a revista *Nitheroy*, o *Jornal dos Debates*. É neste, e não naquela, que se entrelaçam as impressões literárias, filosóficas e políticas do grupo parisiense; contra este, e não contra aquela, que se voltaram os libelos da imprensa governista (e depois os libelos da oposição); e por quê? Porque circulou entre nós e foi efetivamente lido por brasileiros, efetivamente discutido por jornais da

---

<sup>791</sup> LOPES, 1978, p. 237.

<sup>792</sup> SODRÉ, 1966, p. 210.

época. É à *Nitheroy*, contudo, e não à esquecida folha dos *Debates* que os historiadores de nosso primeiro momento romântico têm dado reiterada preferência, atribuindo-lhe um “privilégio histórico que, a bem dizer, os dois minguidos números da revista não justificariam”<sup>793</sup>. Ledo engano, fruto talvez de desconhecimento; já é tempo de remediá-lo. O *Jornal dos Debates* deve ocupar o importante espaço que lhe cabe na história de nossa vida literária oitocentista ao lado da *Nitheroy*, e mesmo à sua frente. O que escreveu Hélio Lopes a respeito da mocidade que comporia, na década de 40, as revistas *Minerva* e *Guanabara*, poderia já ser dito destes rapazes (os mesmos, aliás) que compuseram a redação dos *Debates*: “...estes batalhadores da primeira hora, todos eles [...], estariam exigindo de nós um paciente trabalho de pesquisa e de interpretação. Porque, esta é a verdade, ainda não os conhecemos”<sup>794</sup>. Com efeito, não só estariam, como estão. Aqui vai minha contribuição para essa redescoberta.

### **2.1.1. Do *Jornal dos Debates* à *Revista Nacional e Estrangeira* (1837-1840)**

O conjunto de textos com que teremos de nos haver é constituído, em maior medida, dos 49 primeiros números do *Jornal dos Debates Políticos e Litterarios* (ao qual tenho me referido, seguindo o exemplo dos contemporâneos, apenas como *Jornal dos Debates*), publicados entre 3 de maio e 28 de novembro de 1837, sob a direção de seu fundador, Sales Torres Homem; em menor medida, dos 35 números restantes, publicados entre 11 de janeiro e 20 de setembro 1838, sob a direção de João Manuel Pereira da Silva. Torres Homem trazia já consigo algum renome e experiência jornalística dos tempos em que administrara *O Homem e a América*, órgão impresso da Sociedade Defensora, e *O Independente*, razão por que o *Correio Oficial* chamou seu novo empreendimento de “irmão mais novo do *Independente*”<sup>795</sup>, insinuando que ele vinha dar continuidade ao programa moderado de 1832. O antigo pupilo de Evaristo da Veiga, ao que parece, alimentou sozinho o jornal até o seu quinto número, saído em 17 de maio, com textos seus e artigos extraídos da revista *Nitheroy*, que pouco ou nada circulara entre nós — republicou *Comércio do Brasil* (números 2 e 4), *Considerações econômicas sobre a escravatura* (números 5, 6 e 8), *Reflexões sobre o crédito público* (número 7) e a primeira resenha dos *Suspiros Poéticos*

---

<sup>793</sup> LOPES, 1978, p. 20.

<sup>794</sup> LOPES, 1978, p. 236.

<sup>795</sup> ARTIGOS, 1837, p. 434.

(número 1), todos artigos de sua autoria, mais *Ideia de uma sociedade promotora de educação industrial*, de Silvestre Pinheiro (número 3); *Ensaio Sobre o fabrico do açúcar*, de Azeredo Coutinho (número 10); e *Considerações sobre a descoberta feita por Antônio Saint-Valéry Seheult de um novo sistema de fabricar o açúcar*, de Carlos Augusto Taunay (número 13).

A partir do sexto número, o *Jornal dos Debates* passou também a publicar, ao lado das rotineiras análises do mundo político, resenhas das obras notáveis saídas no Brasil, propostas de modernização civil e outros tantos textos assinados por Gonçalves de Magalhães e Pereira da Silva. O primeiro se faria logo notar pela avaliação um tanto *melancólica* (o adjetivo seria empregado em seu dano pelos antagonistas da folha) do que identificava como “movimento de decomposição” nacional, dando assim ensejo para que estourassem as primeiras polêmicas protagonizadas pelo grupo dos *Debates*; já Pereira da Silva, este se dedicaria à revista dos dramas encenados ou publicados no Brasil e na Europa, contribuindo tanto para a vulgarização de autores pouco conhecidos à época (Goethe, Schiller, Hugo, Dumas, Delavigne...), quanto para o aperfeiçoamento da crítica literária entre nós; Araújo Porto Alegre, finalmente, menos absorto pelas contendas públicas do que seus colegas, viria integrar o corpo dos colaboradores apenas na 19ª edição dos *Debates*, mandando logo estampar um poema em homenagem a Evaristo da Veiga (gesto, aliás, em que seria secundado por Gonçalves de Magalhães no número 25), mais algumas notícias arquitetônicas e musicais.

Aí está, tão enxuta quanto ora convém, uma síntese das 85 edições do *Jornal dos Debates*. Passemos agora à leitura cautelosa. No estudo que se segue, o leitor encontrará uma interpretação tanto dos artigos que revelam os fundamentos ecléticos da doutrina professada pela redação dos *Debates*, quanto das pequenas polêmicas por que passou o grupo em seu processo de legitimação intelectual e política; uma descrição tanto das composições literárias e dramáticas produzidas pelos rapazes do jornal em 1837, quanto dos artigos apologéticos atestando a intenção, por parte de Torres Homem, Magalhães, Pereira da Silva e Porto Alegre, de reivindicar as posições vacantes de Evaristo da Veiga e Francisco do Monte Alverne (o primeiro faleceu em maio de 1837; o segundo, cego, recolheu-se em 1836), herdando-lhes o antigo prestígio e dando continuidade aos seus programas de comedimento político e filosófico.

### 2.1.1.1. Caracterização político-ideológica do *Jornal dos Debates*

Começamos pelo plano geral. Não há maneira, estou já convencido, de acessarmos o conjunto das ideias estéticas propaladas pelo *Jornal dos Debates*, de compreendermos todo o seu alcance e todas as suas implicações para a vida literária oitocentista sem antes nos atermos às dimensões política e ideológica de seu grande plano para a civilização brasileira. E por quê? Porque os editores da folha (já começamos a vislumbrá-lo com a *Nitheroy*) tinham uma visão totalizante do progresso das nações, alimentavam aquela “noção da ‘solidariedade’ entre os vários campos da cultura”<sup>796</sup> bebida nos cursos histórico-filosóficos de Victor Cousin:

Quais são os elementos constitutivos de um povo? Eles são os mesmos para um povo e para um indivíduo. Um indivíduo não está completo se ele não desenvolveu em si, na medida de suas forças, a ideia do útil, do justo, do belo, do santo, do verdadeiro. Um povo não é completo se ele não fez passar, por assim dizer, a ideia que ele é chamado a representar pela indústria, o estado, a arte, a religião e a filosofia. O desenvolvimento de um povo não é completo senão quando ele esgotou todas essas esferas.<sup>797</sup>

Quer dizer, ou se harmonizam todas as dimensões da vida nacional (política, moral, religiosa, industrial, cultural etc.) e avançam em conjunto, ou não avançam de todo. É por isso que Araújo Porto Alegre podia perguntar, em um texto intitulado *Obras públicas*, “onde estão a nossa literatura e as nossas fábricas?”<sup>798</sup>, dando a entender que tanto as letras quanto as artes e as indústrias são indícios de um mesmo movimento civilizatório — fazia-o já, na verdade, com o poema *A voz da natureza*, publicado em 1836 (mas escrito em 1835) pela revista *Nitheroy*:

Em torno mil cidades amplas surgem,  
Cúpulas, parques, templos, paços, termas,  
Artes, indústria, paz, concórdia, tudo  
Em perene harmonia florescendo,  
Maravilhas do gênio, do progresso.<sup>799</sup>

<sup>796</sup> BARROS, 1973, p. 71.

<sup>797</sup> COUSIN, 1828b, p. 10. No original: “et quels sont les élémens constutifs [sic] d'un peuple? Ils sont les mêmes pour un peuple et pour un individu. Un individu n'est pas complet s'il n'a développé en lui, dans la mesure de ses forces, l'idée de l'utile, du juste, du beau, du saint, du vrai. Un peuple n'est pas complet s'il n'a fait passer pour ainsi dire l'idée qu'il est appelé à représenter par l'industrie, l'état, l'art, la religion et la philosophie : le développement d'un peuple n'est complet que quand il a épuisé toutes ces sphères”.

<sup>798</sup> PORTO ALEGRE, 1837a, p. 149.

<sup>799</sup> PORTO ALEGRE, 1836a, p. 212.

—; e é também por isso que Gonçalves de Magalhães, em um de seus estudos de literatura brasileira (continuados, aliás, daquele célebre ensaio publicado na revista *Nitheroy*, segundo explicação do poeta<sup>800</sup>), argumenta o seguinte:

...a civilização se manifesta não pelo desenvolvimento parcial de um dos elementos, mas sim pelo justo equilíbrio de todos, pela moral, literatura, artes, comércio etc. [...] O desenvolvimento de um traz o desenvolvimento de outro, e quando se disser “em tal época, um homem do governo disse *não temos necessidade de escolas de filosofia e retórica*; outro do mesmo tempo disse *as artes não precisam de animação*”, que devemos concluir? Ou que é a ideia dominante e geralmente aceita, e por seguinte esse povo não tem nem artes, nem literatura, nem filosofia, nem cousa alguma que caracterize a civilização; ou a ideia é individual, e só pertence aos governantes, e então forçosa é a conclusão que tais homens se opõem declaradamente ao progresso e à civilização, ou por maldade, ou por ignorância de tudo o que pode fazer a grandeza e a glória das nações, e num ou noutro caso, mal representada a nação, impossível lhe é dar um passo para seu engrandecimento.<sup>801</sup>

Mais tarde, em 1839, di-lo-ia também em versos:

Vê como a indústria, as artes e as ciências,  
 Pingues fontes de bens e de riquezas,  
 Nos climas europeus são protegidas.  
 Delas a força emana, a paz, a glória.  
 Em régia mão, sem elas, treme o cetro,  
 E o manto, sem fulgor, faz peso ao trono.<sup>802</sup>

Se podemos condensar o raciocínio do jornal em uma máxima, diríamos que, para os rapazes dos *Debates*, tanto o declínio de uma parte anuncia a derrocada do todo, quanto a regeneração do todo pressupõe a harmonia das partes. Por isso a insistência em um vasto programa civilizacional, em um programa que desse conta de reanimar, ao mesmo tempo, a indústria, o espírito nacional, a moral pública e as artes, conforme esboçou-se já nas páginas da *Nitheroy*, e conforme preconizava o mestre

<sup>800</sup> Assim escreveu Magalhães: “nós empreendemos escrever a história literária do Brasil, trabalho insano que requer tempo, paciência e meios, e já na *Revista Brasiliense* [sic], publicada em Paris, demos a introdução dos nossos estudos. Continuaremos a oferecer ao público alguns ensaios mais, e esperamos com sua crítica e socorro poder um dia dar-lhe completo o nosso trabalho, e mais digno de sua estima”. Cf. MAGALHÃES, 1837k, p. 121. Vê-se que é ao *Jornal dos Debates* que Magalhães se referia ao anotar, nos seus *Opúsculos históricos e literários* (1865), que o “Discurso [...] sobre a História da literatura do Brasil saiu pela primeira vez impresso em 1836 na *Nitheroy*, *Revista Brasiliense*, e o destinávamos a servir de introdução a uma obra com esse título, da qual mais alguns artigos apareceram depois em uma folha periódica do Rio de Janeiro”. Cf. MAGALHÃES, 1865a, p. 239.

<sup>801</sup> MAGALHÃES, 1837j, p. 174.

<sup>802</sup> MAGALHÃES *apud* O DIA 2 DE DEZEMBRO, 1839, p. 2.

Victor Cousin: “a verdadeira filosofia engloba, ao mesmo tempo, a religião, a arte, o Estado e a indústria; ela não é exclusiva; ele deve, ao contrário, tudo conciliar e tudo aproximar”<sup>803</sup>, afinal, “cada povo [...] vive sob a influência de um princípio que influi sobre todos os elementos da sua civilização”<sup>804</sup>. Vejamos este programa; há algumas ocasiões nas quais os colaboradores do jornal pretenderam descrevê-lo ou, quando menos, sugerir-lo.

A primeira delas, vamos encontrar percorrendo certos artigos espinhosos saídos durante o mês de julho, ora assinados por Gonçalves de Magalhães, ora por Sales Torres Homem. Eram tempos de acrimônia entre governo e oposição. No dia primeiro de julho de 1837, 17ª edição dos *Debates*, Magalhães publicou o texto *Movimento de decomposição no Brasil*, acusando os ministros da regência Feijó de conduzirem o país pela contramão do mundo civilizado:

Assim nós observamos dous fatos na história da civilização moderna; um de regeneração e de edificação, como apresentam hoje a França e a Inglaterra; outro, crítico e de decomposição, como o Brasil está mostrando. Tudo na Europa marcha após uma grande ideia, aperfeiçoamento moral e político, tudo é edificar e regenerar. No Brasil, nenhuma ideia moral ou política; tudo é destruir, tudo decompor. Ali o entusiasmo quase febril agita todos os pensamentos; aqui a indiferença amortece todas as ideias. Lá, a religião, as ciências, as letras, as artes, a indústria, o espírito de especulações e de comércio se desenvolvem de um modo espantoso; aqui, tudo é egoísmo, ignóbil egoísmo. Lá, o talento é uma virtude, e o gênio só tem direito de se erguer acima dos outros homens; aqui, o talento é quase um crime e a mediocridade só se levanta, esmagando, com o peso de sua imbecilidade, o mérito, que nem ousa apresentar-se. Na Europa, a monarquia constitucional é a condição de um poder irresponsável e a melhor segurança da liberdade; no Brasil, ao contrário, é uma imitação nominal, sem realidade alguma, a melhor condição para a destruição da liberdade. Tudo, enfim, na Europa, trabalha para a regeneração; entre nós, tudo pende sem esforço para a decomposição.<sup>805</sup>

De um lado, assim, a Inglaterra e a França, a regeneração político-moral-espiritual dos povos arruinados pelas experiências revolucionárias do século XVIII, a monarquia constitucional e todas as suas benesses intelectuais, industriais, civilizacionais; do outro, o Brasil convulsivo, em triste estado de deterioração, carcomido pelo egoísmo, pela mediocridade geral dos brasileiros, homens indiferentes

---

<sup>803</sup> COUSIN, 1828a, p. 30. No original: “la vraie philosophie embrasse à la fois et la religion, et l'art, et l'État, et l'industrie; elle n'est point exclusive; elle doit, au contraire, tout concilier et tout rapprocher”.

<sup>804</sup> HOMEM, 1837a, p. 66.

<sup>805</sup> MAGALHÃES, 1837l, p. 67.

a tudo, “contagiados de um grande mal que se ignora a causa, o fim e o remédio”<sup>806</sup>. Magalhães temia pelo pior. “Entre nós”, ele escreve, “tudo pende sem esforço para a decomposição”<sup>807</sup>, tudo para a morte:

A decomposição é um estado tão natural como a organização, somente seu aspecto é horrível, imoral, irreligioso e corrupto; é o estado precursor da morte para as nações, se pode haver outra morte para as nações que não seja esse mesmo estado de abjeção.<sup>808</sup>

Aí está, claro como o dia, o que se almeja e o que se quer afugentar com a publicação do *Jornal dos Debates*. O quadro é maniqueísta: de lá o progresso, a civilização, o florescimento geral das nações; de cá o regresso, a barbárie, a perversão geral dos espíritos:

Se o florescimento e a exaltação de um povo abonam a moralidade, a elevação de suas ideias e afiançam a bondade relativa de seu governo; sua degradação atesta do mesmo modo a baixezza do seu espírito, a corrupção de seus costumes e a maldade de seu governo. [...] As nações sempre possuem o que elas merecem. Um governo fraco, sem dignidade, sem ideias, sem crenças, não é o prêmio de um povo moral e religioso. Dizei qual é a moralidade, os talentos e a religião dos governantes, e vós conhecereis o caráter, o estado e os destinos daqueles que o obedecem.<sup>809</sup>

E o Brasil? Pobre Brasil! “Desde a cabeça até todas as extremidades reina a moléstia”<sup>810</sup>; não passa de um “corpo definhado, coberto de graves úlceras”<sup>811</sup>; não tem “nem marinha, nem indústria, nem artes, nem liberdade moderada, nem excessiva, nem arte militar. Nada, enfim... completa decomposição!”<sup>812</sup>. Diagnóstico: ou tudo progride, ou tudo perece — não há terceira via. “Regeneração” é palavra que o leitor deve guardar em mente; regeneração moral e política através das letras, das ciências, da indústria e, sobretudo, através da religião — “governar um país em dissolução”, Pereira da Silva argumentaria mais tarde, “equivale a reformá-lo, a regenerá-lo”<sup>813</sup>.

<sup>806</sup> MAGALHÃES, 1837l, p. 67.

<sup>807</sup> MAGALHÃES, 1837l, p. 67.

<sup>808</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 74.

<sup>809</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 74.

<sup>810</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 74.

<sup>811</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 74.

<sup>812</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 73.

<sup>813</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838h, p. 6.

Estava lançada a polêmica. Noutro artigo, este publicado na 18ª edição do jornal, Magalhães recriminou as *Tendências irreligiosas* do tempo e, especialmente, da imprensa ministerial:

Nosso espírito se encharca num círculo de lodo, só sentimos o coração palpitar o egoísmo; a voz da blasfêmia e o cálculo do sórdido interesse apenas nos anuncia que vivemos; vivemos, sim, para o mundo da matéria, e não para o mundo da inteligência, cuja luz já pálida se vai extinguindo, quando ao longe seu clarão nos convida a tomar parte no grande movimento de regeneração.<sup>814</sup>

Ainda a *regeneração* moral, espiritual, política — “a regeneração é para os povos o que a imortalidade além do túmulo é para o homem”<sup>815</sup>. O *Correio Oficial*, folha governista, indignado, quis responder à altura. Trocaram farpas em meia dúzia de artigos. Gonçalves de Magalhães e Sales Torres Homem viram-se acusados de ingratidão, de buscarem, “contra a índole da nossa constituição”, afrancesar o Brasil, de descuidarem das “cousas úteis ao país” e se fazerem, “hoje tão cheios de orgulho”, abstratos “metafísicos políticos”<sup>816</sup>. Magalhães, cuja melancolia dava “aos objetos que encara uma carregada tristeza que denuncia os seus prejuízos bem pronunciados [...] contra o governo”<sup>817</sup>, não teria meio de provar, senão solapando a própria história como apaniguado do Império em Paris, que “o mérito literário é um quase crime no Brasil”, razão por que há uma semana já lhe haviam imputado, gracejando à roda da inicial com que costumava assinar seus artigos, “M.”, a alcunha de maldizente e melancólico:

Seja, pois, esse senhor *Magalhães* ou outro qualquer em suas circunstâncias o M. do *Jornal dos Debates*, diremos, contudo, que não é exata a sua asserção quando afirma que o mérito literário é *quase um crime no Brasil*. Os redatores do *Jornal dos Debates* fazem prova do contrário (pelo menos os mais ostensivos); eles foram coadjuvados em seus estudos em Paris com pensões do governo, e em trabalhos não de absoluta necessidade à administração, nos quais, como se diz, mostraram-se mais atônados do que convinha a empregados da sua ordem. [...] O senhor M. deve apresentar provas convincentes de que o mérito literário é *um quase crime no Brasil*; os fatos que apresenta não dão essa consequência; aliás, será desmentido solenemente pelo senhor *Magalhães* e outros literatos brasileiros que em Paris estudaram à custa da nação.<sup>818</sup>

<sup>814</sup> MAGALHÃES, 1837p, p. 71.

<sup>815</sup> MAGALHÃES, 1837h, p. 74.

<sup>816</sup> RIO DE JANEIRO, 1837b, p. 71-72.

<sup>817</sup> RIO DE JANEIRO, 1837b, p. 71.

<sup>818</sup> RIO DE JANEIRO, 1837a, p. 39-40.

Quanto a Torres Homem, o *Correio* insinuou que fora enviado à França com o explícito objetivo de agir em “utilidade do nosso país”, de “escrever artigos a favor do governo”, mas não cumpriu com o que lhe fora determinado: “não sabemos quais fossem os artigos em que o senhor Sales defendesse o governo do Brasil, salvo se são os que em estilo romântico inseriu na *Revista Brasileira*, onde mais ataca a administração do seu país do que a defende, como era dever seu”<sup>819</sup>.

Ingratos, pois, prepotentes, arrogantes e ressentidos; assim os descreveu a folha governista, e assim porque se opunham aos interesses da regência, porque se descontentavam com a situação do país e, julgando-se qualificados para alterá-la, apontavam dedo às falhas cometidas pelos ministros. Em suma:

Era sem dúvida para fins proveitosos que o governo imperial ajudou em países estrangeiros alguns talentosos brasileiros, e não para que se divertissem em insultá-lo na pessoa de seus representantes, com escândalo de uma corte ilustrada, fazendo recair um ferrete vergonhoso sobre o Brasil e sobre o governo imperial, que pelo menos se quis fazer incurso na censura de escolher mal os indivíduos a quem prodigaliza benefícios, e que os vêm pagar no próprio país com descomedidos insultos, e até à mesma nação, que se pinta no *Jornal dos Debates* estúpida, imoral e perseguidora do mérito literário. Não se podem ouvir a sangue frio ataques desta natureza, e muito mais vindos de brasileiros que se presumem patriotas e literatos! Se algum houvesse que duvidasse do que dizemos, nós lhe poderíamos mostrar não só os episódios da *Infernal Comédia*, como outros escritos até de letra de seu próprio autor, como por exemplo o poema obscuro e nauseante intitulado *Os Galegos improvisados*, cujo original possuímos.<sup>820</sup>

*Presumidos patriotas e literatos!...* A injúria ganhava ares de personalidade. Magalhães e Torres Homem não tardaram a retorquir essas graves acusações, capazes mesmo de macular-lhes os nomes, danar-lhes as carreiras. As respostas do *Jornal dos Debates* foram aparecendo logo que os ataques vinham à lume. No 21º número do jornal, dia 15 de julho, Torres Homem argumentou que “o governo de 1837 não é o de 1832”, razão por que não lhe devia, como pretendia o *Correio Oficial*, nenhuma gratidão:

Defendíamos então um governo que havia salvado a revolução respeitando as instituições do país; combatemos hoje um outro que

<sup>819</sup> RIO DE JANEIRO, 1837b, p. 71-72.

<sup>820</sup> RIO DE JANEIRO, 1837b, p. 72. Não pude encontrar nenhuma outra menção a esses supostos *Galegos improvisados* atribuídos a Gonçalves de Magalhães.

fere as instituições nacionais, conculca a primeira das liberdades públicas, a liberdade de pensar, compromete a ordem material e moral do Império e constitui-se governo de partido em vez de governo do Brasil. [...] Combatemos hoje um outro que quer governar sem a câmara, sem as legítimas influências do regime representativo, que proclama o seu obstinado capricho acima das leis e dos princípios, que se opõe à conciliação dos partidos por seus ressentimentos rancorosos, que negligencia os grandes interesses de um país nascente, oprimido de necessidades, que longe de pôr-se à frente do movimento civilizador, pelo contrário, é tirado à reboque pela sociedade [...]; enfim, governo de impotência, de esterilidade, de rancor, de patronato, de pequenas paixões, governo antissocial, governo antirrepresentativo.<sup>821</sup>

Gonçalves de Magalhães se uniu logo à defesa do grupo difamado. Contra a acusação de melancólico e maldizente, escreveu:

...não podemos escapar à acusação de melancólicos, é verdade. E como poderemos alegrar-nos rodeados de trevas que amedrontam todos os espíritos e nos anunciam um futuro ainda mais tenebroso? A melancolia não é paixão *Official*, é a expressão d'alma submergida nos tristes pressentimentos de uma crise infalível. O ímpio ri-se ou blasfema no meio da tempestade; cante embora quem julga que o mundo com ele se acaba, e que é necessário aproveitar nos prazeres sensuais os dias que lhe restam. Mas nós que temos a desgraça de olharmos para o futuro e de acreditarmos em cousas que passam por *metafísicas e plantas exóticas*, não podemos de nenhum modo ostentar um rosto prazenteiro quando nos cerca a melancolia.<sup>822</sup>

Torres Homem se apressou a arrematar o pensamento do companheiro com um gracejo saturnino: “a obscuridade da vida, a indiferença para os destinos públicos não são um preservativo contra a tristeza [...]. Alegre-se o digno redator da folha oficial; quanto a nós, consinta-nos ao menos o direito de entristecer-nos”<sup>823</sup>.

Contra a suposição do *Correio Official* de que não poderia sustentar a tese da quase criminalização do gênio — tese já sugerida por Sales Torres Homem desde a publicações da revista *Nitheroy*, aliás: “nós outros brasileiros não podemos sofrer reputações; nosso orgulho é em extremo suscetível; ele desconfia dos menores sucessos; um nome pronunciado três vezes nos importuna e irrita. O *Brasil* não está hoje para as letras e as ciências”<sup>824</sup> —, Magalhães evocou o testemunho do irrepreensível Evaristo da Veiga, o “representante das necessidades, das ideias, das

---

<sup>821</sup> HOMEM, 1837g, p. 81.

<sup>822</sup> MAGALHÃES, 1837a, p. 86.

<sup>823</sup> HOMEM, 1837i, p. 90.

<sup>824</sup> HOMEM, 1836, p. 254.

opiniões que mais valor merecem na nossa época"<sup>825</sup>, unindo assim o destino do *Jornal dos Debates* ao da *Aurora Fluminense*, e fazendo da oposição circunstancial ao gabinete de Feijó uma resistência às mesmas poderosas ameaças combatidas nos idos da independência:

Por que se arrepia a folha oficial de que disséssemos que o gênio é quase um crime? [...] Pois bem, nós lhe diremos que é ainda mais que um crime, porque o crime hoje não se disfarça, ele se mostra à face descoberta, pedindo o prêmio de seus feitos, enquanto que o gênio, receoso da calúnia e das afrontas, nem ousa aparecer [...]. Lembre-se ele, para não lançar sobre nós sós todo o peso de sua indignação *Official*, do que escreveu o ilustre Evaristo a propósito da estima dos talentos. Pergunta Ele: “como hão de governar as capacidades, se a sua *existência não é tolerada*, se o orgulho, que lhes é tão natural, passa por espírito de *sedição*, se a *humilhação* e o *voto seguro* são unicamente apreciados, se...”. Por ventura a nossa frase contém mais melancolia ou maledicência? O que disse mais ele? “Talvez a minha imaginação *melancólica* me domina, mas vejo o Brasil em uma das *grandes crises* por que jamais tem passado. Por um lado, *tenacidade* quase levada ao ponto de *contumácia* e vistas erradas sobre a índole do governo representativo; por outro, nenhuma unidade de vistas e de sistema”.<sup>826</sup>

Essa estratégia se tornou logo um lugar-comum, e Evaristo da Veiga uma espécie de nume tutelar. Não só os colunistas dos *Debates* acorreram ao prestígio do redator da *Aurora* compondo-lhe panegíricos e citando as suas palavras a torto e a direito em discussões rotineiras, reflexões políticas, morais etc., como quiseram santificá-lo em uma curiosa, algo tétrica alegoria política versificada por Gonçalves de Magalhães, o *Episódio de uma viagem ao outro mundo*. Sozinha, essa composição conta como prova da consideração quase mítica que tinha o grupo pela imagem de Evaristo da Veiga; associada ao *Prólogo Dramático* (1837) de Araújo Porto Alegre e às outras estrofes de caráter político publicadas pelo *Jornal dos Debates* — de Porto Alegre, o poema *À memória de Evaristo Ferreira da Veiga*; de Magalhães, a *Ode ao 7 de setembro* e o *Novo episódio de uma viagem ao outro mundo* —, conta como importante testemunho poético do período regencial, e dos únicos que temos, razão por que valeria a pena salvá-lo do esquecimento historiográfico e estudá-lo à luz de seu contexto político-cultural. Tentemo-lo.

<sup>825</sup> HOMEM, 1837j, p. 14.

<sup>826</sup> MAGALHÃES, 1837a, p. 86.

### 2.1.1.2. O *Episódio de uma viagem ao outro mundo*, pequena digressão

Do ponto de vista formal, não há nada equivalente a este *Episódio de uma viagem ao outro mundo* nos *Suspiros Poéticos*, nem nas *Poesias* de 1832, nem entre as muitas composições que homenagearam Evaristo da Veiga no ano de sua morte. Nenhuma delas possui estrutura dialogal, nenhuma delas transforma Evaristo em protagonista de uma trama fantasmagórica; são todas — com a exceção do inflamado poema de Araújo Porto Alegre, *À memória de Evaristo Ferreira da Veiga*, de gosto e estilo acentuadamente românticos (estrofação livre, emprego corrente de exclamações e reticências, epígrafe de Manzoni etc.) — elegias, nênias, sonetos, odes, quartetos e glosas de previsível corte clássico<sup>827</sup>. O leitor faria bem em comparar este *Episódio* aos elogios dramáticos *A queda do despotismo* (1832), de Magalhães, e àquele publicado por Augusto Queiroga no quarto número da *Revista da Sociedade Philomathica* (1833). A princípio, os três têm muito em comum: são pequenos quadros moralizantes representando o Brasil sob a ameaça de ideias perigosas — o “Despotismo” em 1832; o “Gênio Metropolitano” em 1833; a “indiferença” e a “ironia” em 1837, mas aqui não personificadas. A distinção fundamental entre os elogios e o *Episódio* está no desfecho: enquanto, nas composições de 1832 e 1833, o Brasil triunfa com a intervenção *ex machina* de uma alegoria benfazeja (o “Patriotismo”, a “Liberdade”), é um “Anjo” a entidade que irrompe ao fim do *Episódio*, e não com o propósito de salvar o Brasil, mas de revelar o seu aspecto lamentável: “o Brasil viu-se ao longe, circulado / De espesso nevoeiro”<sup>828</sup>.

Poder-se-ia dizer, assim, que o *Episódio de uma viagem ao outro mundo* participa ainda do movimento de renovação dos gêneros clássicos iniciado pela *Confederação dos Tamoios* em 1834 e continuado, em 1836, tanto pelos *Suspiros Poéticos* quanto pela *Infernal Comédia*. Ele deve ser entendido, a meu ver, como um elogio dramático adaptado ao gosto romântico (ambientação fantasmagórica; substituição dos deuses clássicos e ideias alegóricas por figuras do imaginário cristão), e cujo desenlace transgride as normas convencionais do gênero, modernizando-o, relacionando-o à vida política do tempo.

Do ponto de vista estilístico, o *Episódio* bebe da mesma fonte dantesca que outro *Episódio*, o da *Infernal Comédia*, e conserva a mesma seiva pictórica, algo

<sup>827</sup> Confirma o leitor, a esse respeito, a *Coleção de diversas peças relativas à morte do ilustre brasileiro Evaristo Ferreira da Veiga*, publicada em 1837 pela Sociedade Amante da Instrução.

<sup>828</sup> MAGALHÃES, 1837g, p. 100.

hermética, que animou a longuíssima composição de Araújo Porto Alegre, *A voz da natureza*. A cena, de gosto um tanto fantástico e indefinido, se passa entre “nuvens de espectros povoadas”, em um “augusto remanso” que não se parece em nada com o céu, nem com o purgatório, tampouco com o inferno — compare-se esta, por exemplo, às descrições contemporâneas do inferno no *Episódio da Infernal Comédia*, ou do *Prólogo Dramático* de Porto Alegre —. Magalhães deixa correr solta a fantasia. Entra em cena uma “Real Sombra” coroada, de majestoso porte, que deduzimos representar o imperador Pedro I, e que servirá de interlocutor ao protagonista da trama, Evaristo da Veiga. Havendo o espectro do imperador lastimado o estado do Brasil e enternecido as demais sombras, surge uma “longínqua luz de moribunda estrela” que vai “crescendo como o albor da aurora”. Dela se eleva um novo espectro, que descobrimos ser o falecido livreiro. Reconhecem-se, abraçam-se e, por fim, travam um pequeno diálogo sobre o estado lastimável em que Evaristo deixara o país:

A SOMBRA

Como o Brasil deixaste?

EVARISTO

Na miséria!...

Qual enfermo sem tino, pobre enfermo,  
 Que sem cessar no leito se revolve,  
 Sem poder repousar de nenhum lado.  
 Que quer gritar, e as dores se exasperam,  
 E a voz nos lábios convulsiva expira;  
 Que quer chorar, e as lágrimas recuam,  
 E geladas lhe caem nos seios d'alma...  
 Quer erguer-se, e ímpia mão lhe fere o peito...  
 Água pede e lh'a negam; sem alento,  
 Pejado o peito de cruel angústia,  
 Co'a morte se resigna, e uma algazarra  
 Irônica e satânica o desperta.  
 Quer respirar, quer ar, tudo lhe falta!  
 E da gangrena, que o ameaça inteiro,  
 O corrosivo fétido o sufoca...  
 Eis aqui o Brasil! Assim deixei-o.<sup>829</sup>

Note o leitor que a homenagem fúnebre de Magalhães funciona também como uma crítica à regência Feijó, a quem faltaria tudo o que Evaristo representava (probidade, firmeza, preocupação com as coisas do Brasil etc.); funciona também como um complemento aos seus *melancólicos* (para usar uma expressão da folha governista) artigos políticos. O trecho mesmo que acabo de citar, no qual se descreve

---

<sup>829</sup> MAGALHÃES, 1837g, p. 100.

o Brasil como enfermo a revolver-se no leito, “sem poder repousar de nenhum lado”, perpassa um campo semântico caríssimo à escrita combativa, política do Magalhães dos *Debates*, e parafraseia quase *ipsis verbis* um artigo publicado por Sales Torres Homem na terceira edição do jornal:

Ao lado da indiferença política, que aconselha a conservação do mal presente por desconfiança do futuro, surge a ordem contrária de ideias, que tendem a sacrificar o presente ao amor de um porvir desconhecido. **Como o enfermo que se revolve de mil maneiras em seu leito procurando a posição que lhe dê alívio, e que não depara em parte alguma**, a imaginação dos partidos se exerce de todos os modos sobre a solução da crise em que nos achamos.<sup>830</sup>

O vocabulário empregado pelo poeta na composição do *Episódio* remete, assim, em grande medida, ao campo semântico dos artigos políticos publicados pelo *Jornal dos Debates*. Vejamos outros exemplos. Na passagem em que o imperador pergunta a Evaristo quais cadeias estariam embaraçando o Brasil, qual tirania o estaria oprimindo na ocasião de sua morte, este lhe responde:

A indiferença,  
Nascida de esperanças malogradas,  
Sustida pelo sórdido interesse,  
E pela contumácia.<sup>831</sup>

“Contumácia” é palavra que aparece pouquíssimas vezes em todo o *Jornal dos Debates*. Notemos três: em uma carta de Evaristo da Veiga a propósito do desastre político brasileiro (número 12), em um artigo de Magalhães reproduzindo os argumentos de Evaristo (número 22), e no próprio *Episódio de uma viagem ao outro mundo* (número 25), onde se mistura à argumentação oposicionista do periódico. Trata-se aqui, pois, de uma referência direta às discussões suscitadas pelo redator da *Aurora Fluminense*:

Talvez a minha imaginação melancólica me domina, mas vejo o Brasil em uma das grandes crises por que até hoje tem passado. Por um lado, *Tenacidade* quase levada ao ponto da *Contumácia*, e vistas erradas sobre a índole do Governo Representativo; por outro, nenhuma unidade de vistas e de sistema; entretanto, as cousas vão marchando, tanto é insignificante a ação governativa no nosso país!<sup>832</sup>

<sup>830</sup> HOMEM, 1837e, p. 10, grifo meu.

<sup>831</sup> MAGALHÃES, 1837g, p. 100.

<sup>832</sup> VEIGA, 1837 [1836], p. 46.

Quanto à “indiferença”, temos já visto, os redatores do *Jornal dos Debates* a tinham na conta de um grande problema nacional. Sales Torres Homem, por exemplo, escreveu que grassa entre nós um “sistema do indiferentismo político”<sup>833</sup>; aqui, acrescentou Magalhães, “a indiferença amortece todas as ideias”<sup>834</sup>, há uma “quase geral indiferença [...] para todas as cousas”<sup>835</sup>, “indiferença para tudo”<sup>836</sup>, “indiferença até para aquilo que nos causa a morte”<sup>837</sup>. Magalhães chegou mesmo a escrever um artigo inteiro dedicado à indiferença política e religiosa, no qual argumenta ser ela “um dos piores flagelos das sociedades que se organizam”, pois é “uma verdadeira epidemia que abate todos os ânimos, seca todas as esperanças e aniquila todas as grandes ideias”<sup>838</sup> — quer dizer, nasce de “esperanças malogradas”, para usar a expressão do *Episódio*.

Adiante, na passagem em que Dom Pedro, dando continuidade ao diálogo espectral, pergunta a Evaristo qual política se oporia aos flagelos do Brasil, este lhe responde:

Política infantil de vis caprichos,  
Sistema de rancor.<sup>839</sup>

Poder-se-ia acrescentar a esses versos algumas frases extraídas dos artigos políticos de Torres Homem e Gonçalves de Magalhães em se emprega o mesmo tom, o mesmo vocabulário. Não escreveu o primeiro, referindo-se à regência de Feijó, que sua administração foi um “governo de impotência, de esterilidade, de rancor, de patronato, de pequenas paixões, governo antissocial, governo anti-representativo”<sup>840</sup>? Que sua política foi uma “política de rancor e de vinganças”<sup>841</sup>? Que seu sistema foi um “sistema de cinismo, de incapacidade, de moleza e de decepção”<sup>842</sup>? Quanto a Magalhães, não escreveu também que a política do regente Feijó cifrava-se toda “no

---

<sup>833</sup> HOMEM, 1837e, p. 9.

<sup>834</sup> MAGALHÃES, 1837l, p. 67.

<sup>835</sup> MAGALHÃES, 1837f, p. 32.

<sup>836</sup> MAGALHÃES, 1837o, p. 46.

<sup>837</sup> MAGALHÃES, 1837b, p. 63.

<sup>838</sup> MAGALHÃES, 1837e, p. 105.

<sup>839</sup> MAGALHÃES, 1837g, p. 100.

<sup>840</sup> HOMEM, 1837g, p. 81.

<sup>841</sup> HOMEM, 1837h, p. 85.

<sup>842</sup> HOMEM, 1837d, p. 82.

rancor às pessoas que ousam atacar a inércia, a indiferença, os acessos de arbitrários caprichos”<sup>843</sup> dos ministérios?

Estamos vendo que o sentido do *Episódio* está profundamente enraizado no momento de sua composição, na vida política da corte fluminense, e digo mais: só pode ser decifrado à luz dos artigos publicados pela redação do *Jornal dos Debates* a propósito do fracasso regencial de Diogo Feijó, o que revela o cultivo, no ambiente jornalístico da primeira metade do século XIX, de um certo romantismo circunstancial, engajado na política do dia, fenômeno que apenas muito raramente se observa em volumes de poesia romântica no Brasil. Vale aqui uma pertinente observação de Socorro Pacífico Barbosa a respeito do estudo de textos literários em folhas periódicas:

...o que foi produzido nos periódicos — inclusive o literário — não pode ser despregado do presente daquela enunciação e lido em uma perspectiva de transparência com a referencialidade. Muitas das matérias dos folhetins, dos romances, das cartas e dos poemas foram constituídas a partir de assuntos e abordagens tratadas pelo próprio periódico que, por vez, abriga aquele texto específico, o que sugere estarem os textos em diálogo constante com outras formas discursivas e com o presente.<sup>844</sup>

Com efeito, promovendo no além-túmulo o reencontro entre dois heróis da independência, Pedro I e Evaristo da Veiga, e incorporando as palavras do segundo à sua composição, Magalhães pretendia associar a resistência programática de seu grupo às lutas de 1822, acusando a regência Feijó de frustrá-los. Se a tirania de 1822 havia sido a ganância portuguesa, a tirania de 1837 seria a indiferença e o interesse, frutos de uma “política infantil de vis caprichos”, de um “sistema de rancor” contra a gente moça e talentosa do Brasil — a esse respeito, vale destacar ainda a passagem na qual Evaristo exclama “se gênio eu tive, ó qu'esse foi meu crime!”, que remete claramente àquela já mencionada polêmica travada entre Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e os redatores do *Correio Oficial* a propósito da quase criminalização do gênio no Brasil<sup>845</sup>.

---

<sup>843</sup> MAGALHÃES, 1837a, p. 86.

<sup>844</sup> BARBOSA, 2007, p. 64.

<sup>845</sup> Há ainda, ao que parece, uma outra menção mais ou menos contemporânea a essa polêmica no poema *Os três dias de um noivado* (1844), de Teixeira e Sousa. “Felices” eram os indígenas de Cabo

O encontro fantasmagórico de Evaristo e Pedro I se encerra, finalmente, com a aparição de um anjo entre esses “tronos de sombras”. Que vem fazer? Salvar o Brasil da penúria, como sói acontecer nos elogios dramáticos? Não; ele vem revelar, como último suplício de nossos heróis, a lastimosa situação brasileira, à vista da qual tanto sofreriam que ficariam purificados das suas culpas:

Disse [o anjo], e virando o rosto, o braço estende,  
E o Brasil viu-se ao longe, circulado  
De espesso nevoeiro. Mal que o viram,  
Co’as mãos cobrindo os olhos, recuando,  
As duas sombras caem de horror geladas.<sup>846</sup>

Essa leitura pode ser estendida ao *Novo episódio de uma viagem ao outro mundo*, publicado no 40º número do jornal, um mês depois da renúncia de Diogo Feijó. Mais hermético que o primeiro (seu subtítulo, “o sonho”, sugere desde logo tratar-se de um emaranhado de delírios alegóricos), este episódio é também uma crítica à regência Feijó, e só pode ser decifrado à luz de seu contexto político — a saber, renúncia de Feijó em 18 de setembro, ascensão de Araújo Lima e organização do célebre “gabinete das capacidades”, ou “ministério de 19 de setembro”.

Ao longo do poema, vemos desfilar anjos, gigantes, um “monstro da lisonja” e entes simbólicos (“amor pátrio / Honra nacional, dever, justiça, / Leis, constituição, arte, ciência”, todos elementos que reforçam a ligação dos episódios com o gênero do elogio dramático) diante de um “tonto velho” que adormecera, findo o seu “lauto, saturnal banquete”, sobre a mesa de jantar — trata-se, evidentemente, de uma representação grotesca do padre Diogo Feijó, a quem Magalhães também chama “Lutero novo” que se julga “igual aos reis da terra”. Todas as entidades mágicas e simbólicas que passam diante do padre o censuram da mesma forma:

Vai-te, réprobo, vai-te; o rosto esconde,  
E penitente cobre-te de cinzas.<sup>847</sup>

---

Frio, argumenta o poeta, porque viviam “vida fagueira e doce”, desconheciam os “crimes d’ambição” e não sabiam mesmo escrever: “Não queimavam, / Sobre importuna luz, seus lassos cílios, / À mercê de uma glória tão precária, / Que nem sequer da vida ao sábio presta / Indispensáveis meios. Antes, **como / Se o gênio, se o talento fora um crime**, / Lhe espera em punição masmorra hedionda, / Ou em triste hospital morte de mísero, / Ou misérrima inópia desolada, / Que pão carpido pela rua esmola!”. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 16, grifo meu.

<sup>846</sup> MAGALHÃES, 1837g, p. 100.

<sup>847</sup> MAGALHÃES, 1837m, p. 162.

Eis o refrão do poema. Os gigantes que se erguem a norte e sul, vale notar, são claras representações das revoltas separatistas a norte e sul do Império, análogas aos espectros que Porto Alegre evocaria, pouco tempo depois, em seu próprio elogio romantizado, o *Prólogo Dramático*: “levantam-se da terra duas figuras vestidas de branco e tendo na faixa azul que coroa a fronte uma estrela; no peito da primeira um S. [sul], e da outra um N. [norte]”<sup>848</sup>.

Saltemos ao desfecho: despertado por tantos horrores nascidos da sua indiferença, da sua apatia pelas coisas do Brasil, o regente Diogo Feijó bate em retirada, quer dizer, renuncia ao governo — “oh, graças, graças!”. Se o primeiro episódio se encerrava em tom melancólico, com a representação de um Brasil ensombrecido, enlutado (não havia ainda perspectiva de renúncia), este segundo chega a uma solução inversa, que o aproxima ainda mais da estrutura usual dos elogios dramáticos. Havendo o velho deixado a cena,

No mesmo instante as nuvens condensadas,  
Que no nosso horizonte negrejavam,  
Ante o sol coruscante se dissipam.<sup>849</sup>

Que representava esse sol? A entrada triunfante do novo regente, Pedro de Araújo Lima.

### 2.1.1.3. O programa dos *Debates* segundo Pereira da Silva<sup>850</sup>

Permita agora o leitor que saltemos ao 50º número do *Jornal dos Debates*. Descobriremos aí, dividido em duas partes, o *Programa* que João Manuel Pereira da Silva, novo redator-chefe, mandou publicar quando, no dia 11 de janeiro de 1838, após um curto período de inatividade, reinaugurou a folha de Torres Homem pretendendo “acelerar os progressos do espírito humano”, “combater os maus princípios que se opõem à felicidade do Brasil”, opor-se à “torrente das ideias republicanas que germinavam no país” e, por fim, “ligar [...] nosso nome a uma regeneração religiosa, moral, política e literária”<sup>851</sup>. Trata-se, sem dúvida, de uma das exposições mais bem acabadas da perspectiva totalizante adotada pelos redatores do jornal, daquele

<sup>848</sup> PORTO ALEGRE, 1837b, p. 13.

<sup>849</sup> MAGALHÃES, 1837m, p. 162.

<sup>850</sup> Este capítulo e o seguinte foram adaptados e publicados como artigo na revista *Cena* (volume 41, número 3). Cf. ESTEVES, 2023b.

<sup>851</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838a, p. 146.

“projeto brasileiro de Magalhães”<sup>852</sup> que, como vimos, não pertencia só ao poeta dos *Suspiros Poéticos*. Vejamos por quê. O *Programa*, largamente inspirado pelos *Études historiques* de François-René de Chateaubriand, estava fundamentado em quatro princípios, ou melhor, em quatro “verdades” que, conforme as palavras de Pereira da Silva, “servem de base às sociedades humanas” e, quando simultânea e regularmente desenvolvidas, formariam as “épocas orgânicas da civilização”<sup>853</sup> — a verdade religiosa, a verdade moral, a verdade política e a verdade industrial<sup>854</sup>. Cabia aos gabinetes ministeriais a titânica incumbência de regular esses princípios, de orientá-los o passo e fazê-los, enfim, convergir com os próprios destinos do Império:

Na quadra atual do Brasil, a missão dos depositários dos destinos públicos é imensa; eles devem prevenir a decadência total da *religião* em uma sociedade entorpecida na indiferença de todas as crenças; eles devem reabilitar a *moral pública e doméstica* obscurecida pela desordem universal dos espíritos, pela depravação dos costumes; eles devem garantir a *ordem política*, tornando real, verídica e efetiva a monarquia representativa; devem, enfim, fazer nascer *tendências industriais* no país, pôr-se à frente delas, organizá-las e dirigi-las.<sup>855</sup>

Que os quatro princípios caminhassem juntos, pois, que nunca o cuidado de um se sobrepusesse e ofuscasse o desenvolvimento dos demais — este o cenário desejável, ideal. Segundo o iterado diagnóstico do *Jornal dos Debates*, porém, nada disso vinha acontecendo. Não: “um vazio imenso faz-se sentir no Brasil; os laços religiosos, morais, políticos e industriais tocaram aquele grau de afrouxamento em que não podem garantir duração e progresso”<sup>856</sup>, quer dizer, se afastaram de tal forma que a nação, como um todo, paralisava e decompunha-se. A causa dessa hecatombe? A “desorganização total dos espíritos”, a “corrupção geral dos costumes”, a “depravação moral das ideias e dos sentimentos”<sup>857</sup>, o pouco caso que, aos olhos de Pereira da Silva, o gabinete das capacidades vinha fazendo da dimensão espiritual do Império, esquecendo-se de que

---

<sup>852</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>853</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 2.

<sup>854</sup> Compare-se os quatro princípios de Pereira da Silva às três verdades de Chateaubriand: “trois vérités forment la base de l’édifice social: la vérité religieuse, la vérité philosophique, la vérité politique” [três verdades formam a base do edifício social: a verdade religiosa, a verdade filosófica, a verdade política]. Cf. CHATEAUBRIAND, 1835, p. 129.

<sup>855</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838h, p. 6.

<sup>856</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 2.

<sup>857</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

a ordem material das sociedades é a exata consequência da ordem moral, e como ambas revelam o mesmo fato em diferentes esferas, enquanto durarem os expedientes que adotaram os governos do Brasil por norma política, deles não resultarão mais do que paliativos para o país.<sup>858</sup>

Ou seja, se os movimentos sediciosos a norte e sul do Império Brasileiro ameaçavam desmembrá-lo, se o caráter dominante do tempo era “o desgosto manifesto para todas as instituições e governos”, se a indústria manufatureira não alcançava “desenvolvimento algum”, se o povo mostrava aversão pelas “ocupações industriais”, se a agricultura não conseguia desvencilhar-lhe da escravidão, essa “funesta lepra da nossa civilização, que corrompe a moral doméstica e tolhe todos os progressos do trabalho”<sup>859</sup>, “tão contrária ao desenvolvimento da indústria e das artes, e tão perniciosa à moral”<sup>860</sup>, tudo isso se dava porque “as mudanças até hoje feitas no Brasil têm sido puramente materiais e não morais”<sup>861</sup>, porque “o ministério de 19 de setembro tem fixado toda a sua atenção na estabilidade material do país”<sup>862</sup>, negligenciando dois dos quatro princípios esboçados pelo programa dos *Debates*: o religioso e o moral. A solução? “Acreditamos que só uma revolução moral pode organizar o interior da sociedade de uma maneira verdadeiramente estável e conforme as necessidades da civilização”<sup>863</sup>, só “uma reforma espiritual inteira da sociedade brasileira”<sup>864</sup>, conforme se viu argumentar Gonçalves de Magalhães na revista *Nitheroy*, rejeitando a doutrina sensualista que vigorou até a virada do século XVIII, doutrina que

dá por resultado final o que hoje vemos na nossa pátria: *utilidade pura* em moral; *egoísmo* em política; *indiferença* ou *ateísmo* em religião; *observação empírica* dos fenômenos nas ciências; e impressões relativas do *agradável* nas artes em vez do *belo absoluto*.<sup>865</sup>

É aqui, finalmente, como braço dessa revolução moral, dessa “regeneração” completa da nação, que entra a literatura (é notório o esforço do jornal para distinguir a obra daquela “arcádia franciscana fluminense”, sobretudo as composições de Sousa

<sup>858</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

<sup>859</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

<sup>860</sup> MAGALHÃES, 1836a, p. 141.

<sup>861</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 2.

<sup>862</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

<sup>863</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 2.

<sup>864</sup> BARROS, 1973, p. 73.

<sup>865</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838d, p. 10.

Caldas<sup>866</sup> e Francisco de São Carlos<sup>867</sup>, como exemplos primitivos de poesia moral e espiritualista, romântica *avant la lettre*<sup>868</sup>) e, mais especificamente, o teatro, esse “poderoso instrumento de civilização”, “meio de moralidade e instrução popular”<sup>869</sup>. Como andava, porém, a vida dramática do Rio de Janeiro? Nada bem. Se a “poesia dramática”, como escreve Pereira da Silva, é a “verdadeira expressão do estado moral da sociedade”<sup>870</sup>, e julgava-se à época que a sociedade passava por um período crítico de decomposição, forçoso é que o teatro também se visse engolfado no cataclisma geral da nação:

[Hoje] que o sistema governativo e a sociedade se encheram de ridículos vícios e caíram, enfim, na apatia, moléstia mortal das nações, nossa cena se acha inundada de más traduções, e uma péssima imitação, degradando os espíritos, tem se apoderado das letras e absorvido toda a originalidade, título o mais belo de glória para uma nação.<sup>871</sup>

Essas más traduções e imitações grosseiras que vinham se apoderando das letras, degradando o espírito do povo e tolhendo-lhe os germens de originalidade, Pereira da Silva as reuniu todas sob a alcunha bastante elucidativa, bastante adaptada ao vocabulário político-filosófico do jornal, de “ultrarromantismo”, quer dizer, romantismo *exagerado*, que extrapola os limites estabelecidos pelo imperativo salutar do *juste-milieu* literário, assim como algumas “ideias ultraliberais”<sup>872</sup> excediam as fronteiras da monarquia representativa, esse *juste-milieu* dos sistemas políticos:

---

<sup>866</sup> Veja-se o que disse Magalhães a respeito de Sousa Caldas, comparando-o a Chateaubriand, Staël e Lamartine: “nós também tivemos um poeta inspirado que encetara a mesma estrada. O padre Caldas, esse gênio digno de outro mundo mais apreciador do belo, deu entre nós o exemplo desta poesia celeste, bebida no seio do cristianismo”. Cf. MAGALHÃES, 1837i, p. 87-88.

<sup>867</sup> Veja-se o que disse Pereira da Silva a respeito do poeta da *Assunção*: “[São Carlos] era um anacronismo no seu século. Ele exprimia pensamentos que não eram o dos seus contemporâneos, de seus compatriotas. O misticismo era uma filosofia renegada por os brasileiros de 1820, 21 em diante. Eles estavam acostumados às opiniões de Holbach e às extravagâncias de Helvetius, e não podiam acomodar-se com os sons religiosos de uma lira entusiasta”. Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837j, p. 158.

<sup>868</sup> Em 1843, no prefácio ao novo *Parnaso Brasileiro*, Pereira da Silva escreveria o seguinte sobre o romantismo inaugural de Sousa Caldas: “ainda não tinha aparecido Lamartine com seus cânticos de dor, seus suspiros de entusiasmo religioso, seu arrobo celeste, e já Caldas tangia essa corda da lira moderna. Sua alma grande como o universo, sua imaginação vasta como o pensamento de Deus, e melancólica como o som da harpa no meio da escuridão das trevas, lhe haviam aberto a verdadeira estrada da poesia, dessa poesia sublime, inspirada pelo céu, e que hoje se tem apelidado *romantismo*”. Cf. PEREIRA DA SILVA, 1843, p. 38-39.

<sup>869</sup> HOMEM, 1837f, p. 30.

<sup>870</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 38.

<sup>871</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 38.

<sup>872</sup> MAGALHÃES, 1837n, p. 94.

A monarquia representativa é a fórmula a mais geral, o resumo, a derradeira expressão do trabalho civilizador do mundo moderno; ela proclama que todas as formas de governo que têm dividido os séculos e as nações têm todas igualmente razão. É o *ecletismo* o mais racional aplicado à marcha das sociedades. [...] A monarquia representativa [...] é a última palavra da razão política, a única forma do futuro, porque ela resume, justifica e representa todo o passado.<sup>873</sup>

Ora, e começava justo nessa fase funestíssima da vida nacional, à guisa de sintoma e, ciclicamente, causa das enfermidades morais do Império, essa “mania das traduções dos dramas *ultrarromânticos*, quando já ninguém deles se lembra em França e na Europa, para desmoralizar ainda mais o país do que o têm feito o racionalismo e moralidade dos nossos governantes”<sup>874</sup>! Acaso? De modo algum; todos os excessos, aos olhos cousinianos do *Jornal dos Debates*, pareciam mancomunados. Era, pois, preciso reformar o teatro da capital, orientar o sentido do seu desenvolvimento, fundar, enfim, uma escola dramática ajustada ao grande projeto civilizacional do grupo parisiense, e nem Magalhães, nem Porto Alegre, nem Pereira da Silva mediram esforços para alcançar esse objetivo.

#### 2.1.1.4. Uma campanha pela reforma dos teatros

Desde o décimo número dos *Debates*, estava em curso a campanha pela reformulação do teatro brasileiro, moral, religioso e moderado, campanha essa que culminaria, em 1843, na criação do Conservatório Dramático, instituição sobre a qual a redação da folha já vinha se pronunciando insistentemente desde julho do ano de sua fundação: “[há] necessidade urgente de criar-se uma comissão de pessoas literatas para a revisão das peças que têm de subir à cena”<sup>875</sup>; ou:

O atual gabinete deve nomear uma comissão de quatro ou cinco pessoas literatas e encarregá-las de rever as obras dramáticas antes de serem representadas, e de proibirem aquelas que parecem ofender a moral pública e os bons costumes, imitando na adoção desta medida o exemplo dado pelo governo de Luís Felipe e os governos italianos e alemães.<sup>876</sup>

E mais:

---

<sup>873</sup> HOMEM, 1837b, p. 69.

<sup>874</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>875</sup> AO REDACTOR, 1837, p. 116.

<sup>876</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837b, p. 181.

...desejamos dizer uma palavra sobre a censura dramática no Brasil. As nossas leis são más, digamo-lo francamente. Em França e em Itália, únicos países da Europa civilizada onde há censura dramática, é uma reunião de pessoas literatas e autores que revê as peças e corrige uma ou outra expressão que tenda a causar mal efeito. No Brasil, é o juiz de paz. Ora, para tal lugar não são requeridos grandes estudos e luzes; requer-se somente capacidade moral, bom senso e probidade. Portanto, não podem eles entrar no exame sucinto de uma obra literária, e para o qual se requer talentos. É um defeito que o nosso governo deveria corrigir nomeando uma comissão de pessoas literatas para a revisão e exame dos dramas que devam ser representados. Não faltam pessoas aptas para isso, e que, pelo bem público e amor às letras, se encarreguem de tal tarefa. O fazer rever as peças pelos juizes de paz, outra vez o repetimos, é mais que ridículo.<sup>877</sup>

Foi Pereira da Silva quem deflagrou essa campanha pela reforma e regulação do teatro nacional. Em um importante artigo intitulado *Teoria e influência dos teatros*, procurou exortar os dramaturgos e companhias dramáticas do Rio de Janeiro a reagirem contra os horrores do ultrarromantismo, a substituir, “enquanto o gênio brasileiro se não elevar e arrancar do meio das nossas lendas e crônicas sons harmoniosos que nos encantem e instruam”<sup>878</sup>, a macaqueação unilateral de melodramas franceses (numa atitude, aliás, muito similar à que Almeida Garrett já adotava n’O *Chronista*, conforme se viu anteriormente<sup>879</sup>) por uma relação mais cosmopolita de obras e autores, pelas “belas tragédias de Schiller, Oehlenschläger, Racine e Goethe”, pelas “sublimes produções de Shakespeare, os altivos dramas de Alfieri e Corneille, as deliciosas comédias de Molière, Holberg, Beaumarchais, Sheridan e Goldoni”, pelas “excelentes produções de Manzoni, Delavigne, Scribe, Raupach, Knowles etc.”<sup>880</sup> — por tudo aquilo, enfim, que não estivesse estritamente ligado aos excessos do drama romântico parisiense:

É contra essa fúria de dramas bastardos, como o apelidam os literatos europeus, como a *Torres de Nesle*, o *Rei de Diverte*, a *Nódoa de Sangue* etc., que levantamos também a voz, contra essa enchente de imoralidades, de crimes, de horrores, de falsidades históricas que, expulsada de França pelo bom senso francês, e não encontrando eco em parte alguma da Europa, altivamente vem se estabelecer no nosso teatro, pelos erros do governo. E tais dramas se intitulam românticos!... O romantismo nunca consistiu nesses absurdos e horrorosos entrecchos; ele sim nasceu na idade média, no meio da efervescência e entusiasmo cristão, e é por excelência religioso, nobre e tocante,

<sup>877</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837u, p. 92.

<sup>878</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 38.

<sup>879</sup> Cf. GARRETT, 1827a, p. 239-240.

<sup>880</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 39.

como nos seus mais belos compositores, Shakespeare e Oehlenschläger.<sup>881</sup>

Shakespeare e Oehlenschläger, os *mais belos compositores* do romantismo — que estranha dupla! Vê-se, contudo, que entre todos os rapazes que integraram o *Jornal dos Debates*, Pereira da Silva era, provavelmente, o mais viajado — “nós, quando viajamos pela Europa [...], recebemos a melhor hospitalidade tanto da parte dos franceses e ingleses, como dos alemães e italianos”<sup>882</sup> — e o mais instruído a respeito da heterogeneidade do drama europeu. Tinha razão Hélio Lopes quando escreveu que ele “mereceria ser reavaliado em seus livros teóricos”<sup>883</sup>. Com efeito; tanto em seus livros teóricos, quanto em seus artigos e críticas dramáticas, que estão também a reclamar quem lhes sobre o pó da indiferença e saiba interpretar com justeza. Pereira da Silva não foi, como tendemos tantas vezes a presumir levemente dos brasileiros que completaram sua educação na capital intelectual do século XIX, nenhum receptor passivo de modas parisienses, nenhum terceiro-mundista falto de parâmetros avaliativos e critérios de seleção. Pelo contrário: foi um censor contumaz do drama hugo-dumasiano (como, aliás, Magalhães e Porto Alegre) e das afetações melodramáticas que via subir ao palco do Porte-Saint-Martin:

Se se der traduções [no Teatro Fluminense], sejam estas dos primores d'arte estrangeira, e traduzidas por hábeis e inteligentes pessoas, e não como algumas que se tem apresentado, do teatro da Porta de São Martinho [sic] de Paris, que se perdeu com os tais dramas ultrarromânticos e desesperados.<sup>884</sup>

Como os seus interesses não se limitassem às últimas novidades da Comédie-Française e do *boulevard du crime*, Pereira da Silva foi buscar modelos aos outros cantos letrados da Europa. Esteve na Alemanha — cita, além de Goethe e Schiller, Adam Oehlenschläger, Ernst Raupach, Ludvig Holberg, nomes pouquíssimo conhecidos fora do mundo germanófono; esteve na Inglaterra — menciona Richard Sheridan, James Knowles (e Shakespeare); esteve na Itália — fala de Alfieri, de Manzoni, de Goldoni. Providenciou para si, em suma, uma formação cosmopolita, eclética — José Veríssimo, sempre severo ao avaliar o grupo da *Nitheroy*, fala em

<sup>881</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 38.

<sup>882</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838b, p. 120.

<sup>883</sup> LOPES, 1978, p. 237.

<sup>884</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837o, p. 104.

“vasta mas superficial leitura das literaturas modernas” e em “mal assimilada conquanto extensa informação literária”<sup>885</sup> —, e não há razão para desacreditar que tenha deixado de partilhá-la com os outros redatores dos *Debates*, se é que estes já não conheciam, em primeira mão, os dramas de um Oehlenschläger, de um Knowles, de um Manzoni.

Durante os dois anos em que o *Jornal dos Debates* se manteve em circulação, Pereira da Silva publicou uma dezena de críticas aos dramas representados nos palcos do Rio de Janeiro (Magalhães e Porto Alegre, outra meia dúzia) e sete estudos dramáticos examinando as obras de Schiller, Goethe, Victor Hugo, Dumas, entre outros. Se podemos isolar as principais ideias contidas nesses estudos (e que também foram as ideias por que se bateram os demais redatores) em algumas poucas sentenças concisas, deveríamos condensá-las, me parece, em duas propostas: i) desvincular os sistemas romântico-moderado e ultrarromântico, promovendo a difusão do primeiro e a supressão do segundo<sup>886</sup>; ii) aprimorar, através de um influxo moderadamente romântico, a *mise-en-scène* e a performance das companhias dramáticas do Rio de Janeiro<sup>887</sup>. Vejamo-las detidamente, caso a caso.

Pelo menos desde 1833, é certo, tinha-se já alguma ideia do que seria um romantismo moderado e, por consequência, do que seriam exagerações românticas — provam-no meia dúzia de artigos publicados pela *Revista da Sociedade Philomathica* e pela *Aurora Fluminense*, conforme tratei de mostrar anteriormente. É mérito de Pereira da Silva, contudo, o haver-se ensaiado pela primeira vez no Brasil uma distinção entre os sistemas romântico e ultrarromântico: “assim se podem definir os dois sistemas: romântico puro e ultrarromântico. O primeiro agradável, interessante, natural; o segundo exagerado, furioso, sanguinário, cadavérico, monstruoso”<sup>888</sup>, de onde também se pode concluir, pelo contraste dos termos, que o romantismo “puro” (ou “verdadeiro”, como dirá algures) é ameno, vivificante, harmônico, ao passo que o ultrarromantismo é desinteressante, desagradável, inatural, produz obras que respiram um “odor de sangue e de crimes”, heróis que não passam de “meras existências inquietas e moribundas”, que rolam “nas ondas da vida

<sup>885</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 226.

<sup>886</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146; 1837g, p. 134; 1837h, p. 67-68; 1837p, p. 110; 1837x, p. 98-99; etc.

<sup>887</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837n, p. 39; 1837p, p. 110; 1837q, p. 86; 1837r, p. 75; 1837s, p. 154; 1837t, p. 170; etc.

<sup>888</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

só desejando naufrágios, tempestades”<sup>889</sup>. Não se pode aqui deixar de pensar na distinção proposta por Charles Nodier, cerca de dez anos antes, entre escola romântica e escola frenética, ou nas outras mais ou menos equivalentes que se seguiram a ela, como a de Louis-Simon Auger: “existem duas espécies de romantismo, das quais uma é a emanção e, melhor dizendo, a degeneração da outra”<sup>890</sup>.

É certo que nosso crítico e seus colegas de redação estavam familiarizados com essas distinções. Segundo Pereira da Silva, o romantismo puro, verdadeiro, *juste-milieu*, estava representado por dramaturgos como Manzoni, Schiller, Goethe — a tragédia de *Egmont*, ele escreveu, “é um dos tipos do verdadeiro romantismo, reunindo a história ao interesse poético, e de uma natureza elevada, ao mesmo tempo que natural”<sup>891</sup>, ou, como diria mais tarde, Goethe foi “romântico puro no *Conde de Egmont*”<sup>892</sup> — e, principalmente, Casimir Delavigne, “o representante do *verdadeiro e puro* romantismo literário em Paris”<sup>893</sup>, aquele que soube conservar “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste-milieu* das letras”<sup>894</sup>, mesmo em meio aos “horrores e imprecisões que exalavam os teatros durante os anos de 1828, 29, 30 e 31, tempo do reinado da escola ultrarromântica”<sup>895</sup>, quer dizer, época dourada do melodrama romântico e do drama hugo-dumasiano, “quando certos gritos de desesperação, de maldição, os fantasmas, assassinatos, suicídios constituíam um sucesso teatral além de todas as esperanças”<sup>896</sup>:

Depois de uma *furiosa* representação de *Lucrecia Borgia*, da *Torre de Nesle*, da *Câmara Ardente*, ele [Delavigne] se apresentava com um *Luís XI* [sic], tragédia em 5 atos, e em verso. E, a despeito das intrigas e cabalas de seus desesperados rivais, esta composição maiores aplausos e mais sucessos obtinha do que todas as obras delirantes e exageradas dos dramaturgos ultrarromânticos. O público de Paris e da França tinha razão no acolhimento das composições de Delavigne, porque quanto é mais bela a pintura real da natureza quando, envolvida nas negras vestes noturnas, vê deslizar os raios da lua que predomina entre os astros, cândida e sublime, esses raios assemelhando-se às inspirações angélicas que comunicam o homem com a divindade? Quanto é mais sublime a descrição de uma linda cascata que resvala

<sup>889</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837x, p. 99.

<sup>890</sup> AUGER, 1824, p. 8. No original: “il existe deux espèces de romantisme, dont l'une est l'émanation, et, pour mieux dire, la dégénération de l'autre”.

<sup>891</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837i, p. 120.

<sup>892</sup> PEREIRA DA SILVA, 1839b, p. 310.

<sup>893</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

<sup>894</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 134.

<sup>895</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

<sup>896</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837x, p. 99.

em uma campina coroada de frutíferas árvores, sobre as quais ecoam os gorjeios dos pássaros que, brincando e saltando, tecem hinos de amor ao autor do universo? Quanto é mais agradável o esboço de uma manhã tendo por adornos esses lindos meteoros, essas linhas de fogo que parecem à roda dela festejá-la? Quanto é superior esta viva poesia, tão verdadeira, tão atrativa, à descrição do sol do meio-dia, com seus raios de fogo que abrasam com seu excêntrico calor, que nos afadiga?<sup>897</sup>

Vê-se que o entusiasmo de Pereira da Silva pelo tragediógrafo do *juste-milieu* e sua aversão ao teatro ultrarromântico o levavam às raias do lirismo, mais longe talvez do que convinha a um artigo sobre a obra dramática de Casimir Delavigne — ora, que têm a ver a luz da lua, o raiar do sol e o gorjeio dos pássaros com a tragédia de *Louis XI*? É bastante oportuna, porém, essa sequência de indagações líricas, na medida em que dela se pode depreender, ao menos em parte, o que entendia o nosso crítico por verdadeiro romantismo: a natureza entrelaçada à religião (é o que já se dizia na *Revista Brasiliense*), a predileção pelo *chiaroscuro* contemplativo das noites, das manhãs (a imagem faz pensar nos *Suspiros Poéticos* descritos por Torres Homem: “[código] cuja luz alumia sem irritar os olhos, como o doce clarão que a lua espalha sobre um dédalo de flores”<sup>898</sup>), e não pelo “excêntrico calor” do meio-dia, quer dizer, pelas fortes tintas do sistema ultrarromântico, aqui ilustrado apenas por dramas subidos ao palco popularesco do Porte-Saint-Martin — *Lucrecia Borgia* (1833), *A Torre de Nesle* (1832) e *A Câmara Ardente* (1833), escritos respectivamente por Victor Hugo, Alexandre Dumas (Pereira da Silva insiste na autoria de Frédéric Gaillardet<sup>899</sup>) e pela dupla Bayard e Mélesville. Da poesia indianista, que Candido, Amora, Coutinho e outros críticos do século passado reputavam elemento indispensável para a mentalidade romântica da *Nitheroy*, não há uma única menção em dois anos de jornal, o que confirma aquilo que vinha dizendo há algumas páginas: o indianismo é, para o grupo imediato de Magalhães, um motivo poético de segunda ordem, subordinado à temática local e às circunstâncias históricas de determinadas narrativas.

É especialmente a Victor Hugo e Alexandre Dumas que nosso colunista dos *Debates*, seguindo uma tendência do tempo (comum também à crítica literária publicada em Portugal e Espanha), atribui a concepção desse degenerado “filho da

<sup>897</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

<sup>898</sup> HOMEM, 1836, p. 254.

<sup>899</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837a, p. 178.

literatura *romântica*<sup>900</sup>, dessa “exagerada caricatura do *romantismo*”<sup>901</sup>, dessa “desesperação delirante”<sup>902</sup>, desse “gênero bastardo que só se exalta e se eleva no meio de um montão de ruínas e de crimes, como um desses pássaros que só se alegram à vista de cadáveres”<sup>903</sup> — em uma palavra, o ultrarromantismo. A maior parte dos dramas de Hugo e Dumas que chegavam ao Rio de Janeiro era assim compreendida: como um catálogo de vilezas, de horrores, um repositório de obscenidades colhidos em todos os tempos, e que aqui não podia prosperar porque, “fato inquestionável”, “as cenas de desenvoltura e as situações que levam a imaginação a obscenidades são aqui [no Brasil] mal recebidas”, dado que “o maior número dos que frequentam os teatros é ou de pessoas de educação e princípios, ou de pais de família das classes industriosas, que são os que em toda a parte costumam guardar algum respeito mais à moral”<sup>904</sup>. Sirva de exemplo esta sátira publicada em 1843 por um periódico nada avesso ao romantismo moderado, o *Museo Universal*:

Morro pelos horrores do romantismo. Sabem-me bem os adultérios e os incestos. Sinto-me à minha vontade entre os suicídios, parricídios, fraticídios, homicídios, regicídios, deicídios e todos os *ídios* do drama moderno. Exulto quando na cena vejo coser alguém a punhaladas. A cada estocada que se dá, lambo os beiços, e a cada copo de veneno que se engole, cresce-me água na boca.

Se eu fizesse alguma peça dramática, havia de ser assim: dous atos: 1º ato, o matadouro; 2º ato, o açougue. No 1º, cravava-se a choupa terrível no pescoço do animal, que caía por terra e estrebuchava envolto em sangue. No 2º ato, de grande espetáculo, os membros do animal já mutilados, esfolados, apareciam dependurados em todo o seu hediondo aspecto... Parece impossível como Hugo e Dumas ainda até agora não consideraram os açougues debaixo de um ponto de vista literário!

Ou então seria um drama intitulado *Cholera-Morbus* em dous atos e três quadros.

1º quadro — O hospital. Camas em todos os lados, indivíduos em todas as camas, ânsias em todos os indivíduos; tudo a lançar e aos jatos; enfermeiros aqui e acolá, médicos; em uma palavra, todos os horrores. 2º quadro — Os homens da misericórdia, a tumba, os machos, dous montes de cadáveres, solenemente lúgubres, para serem levados ao cemitério.

3º quadro — O cemitério todo cheio de covas, mas sem monumentos nem epitáfios, para não fazer rir. As bestas que puxam a tumba escorregam à entrada, os cadáveres espalham-se pela cena. Monólogo sublime do coveiro. No fundo do teatro, alguns *arres* e chicotadas do boleiro fúnebre.

<sup>900</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 133.

<sup>901</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>902</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837p, p. 110.

<sup>903</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 134.

<sup>904</sup> THEATRO FRANCEZ, 1841b, p. 3.

Mas a melhor de todas as ideias, o que é sublime, o que eu não quero descobrir senão em segredo, é esta ideia romântica: enforcar deveras um homem na cena. Um sentenciado à pena última, se havia de morrer de dia, que fosse à noite; se havia de ser na praia de Botafogo, fosse no teatro. Que efeito! O carrasco ser carrasco, o padecente ser o próprio em pessoa, as palavras serem palavras verdadeiras, e os sentimentos não serem decorados! Não haver nem mímica, nem reta pronúncia do conservatório; ser tudo natural! Era horrível; e o que são tantos dramas românticos?<sup>905</sup>

Impressionados pela grandiosidade do teatro shakespeariano, seduzidos pelo “ceticismo e desesperação de Byron”<sup>906</sup> — cuja escola, aliás, “foi o adeus último do materialismo, o arranco derradeiro da velhice do passado século” e, “depois de haver muito influído nas composições de outros poetas modernos, devia cessar com o nascimento da civilização atual, toda espiritualista e inspirada pelo puro cristianismo”<sup>907</sup> —, Victor Hugo e Alexandre Dumas teriam se lançado à cata dos mais “horríveis acontecimentos” documentados pela historiografia europeia, que iam acumulando “uns sobre os outros, a esmo, sem se importar com a *arte*, porém só levados do fito de fazer efeito sobre o espírito público”<sup>908</sup>. Hugo, “o poeta revolucionário que tantas cabeças desorganizou em França e na Europa com suas célebres e efêmeras teorias *ultrarromânticas dramáticas*”<sup>909</sup>, tangendo a “lira fúnebre dos horrores”, querendo apenas “fazer efeito sobre o ânimo do espectador”, descuidou da forma — “a forma, isso nada quer dizer, cada qual arranja o que quer, como lhe apraz, embora mesmo seja contra a natureza” —, e foi capaz tão somente de colher inspirações “no horrível e no tenebroso”<sup>910</sup>, sem disso fazer brotar nenhuma lição de moral. Alexandre Dumas, por sua vez, menos impetuoso que Hugo, capaz mesmo de produzir uma tragédia de gosto moderado como *Christine* (1830), tida por Pereira da Silva como exemplo de “perfeito *romantismo*, ainda que um tanto exagerado”, e *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), tragédia em que o nosso crítico enxerga uma prolífica “aliança de antigas e modernas teorias”, fez do talento um “fundo de lucros”, da instrução um “ramo do comércio”, submeteu, por fim, os seus “brilhantes rasgos de gênio”<sup>911</sup> a uma rotina de imitações grosseiras, degeneradas. Em síntese:

<sup>905</sup> IDIOSYNCRASIA, 1843, p. 48.

<sup>906</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>907</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837k, p. 96.

<sup>908</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837x, p. 99.

<sup>909</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837c, p. 165.

<sup>910</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 134.

<sup>911</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837a, p. 178.

Sem o gênio e belezas dos trágicos Românticos, com todos os seus defeitos, [Hugo e Dumas] foram pesquisar no meio dos tempos passados os crimes os mais feios e tenebrosos, e não souberam fazer deles sair lições de moral e ciência para a sociedade. A imoralidade foi o caráter do teatro de Victor Hugo e de Alexandre Dumas; a exageração e a falsificação histórica os meios de que se serviram, o horrível e o feio o seu tipo. Nada de natural, nada de histórico, nada de progresso para a arte; retrogradaram à vista do precipício que eles mesmos tinham aberto e desampararam os adeptos quando viram os crimes se amontoar na sociedade, a perversão dos costumes em aumento e a voz dos homens sensatos acusá-los como autores de um tal resultado.<sup>912</sup>

Revela-se nesse ponto do argumento uma importante relação causal entre a popularização dos exageros ultrarromânticos, a decadência dos temas, o abuso das liberdades formais, a perversão da moral pública e o próprio aumento da criminalidade<sup>913</sup>, de maneira que o leitor, se está bem lembrado do que vimos há algumas poucas páginas, perceberá em que medida esse novo influxo dramático, essa “mania das traduções dos dramas *ultrarromânticos*”<sup>914</sup>, esse descuido grosseiro das formas tradicionais, deve ter contribuído (segundo a leitura do jornal) para as diagnosticadas “desorganização total dos espíritos”, “corrupção geral dos costumes” e “depravação moral das ideias e dos sentimentos”<sup>915</sup>. A situação era gravíssima, desesperadora. Lembremo-nos de que esses sintomas todos ameaçavam não só a integridade moral, como também a estabilidade territorial e econômica do Império, uma vez que “a ordem material das sociedades é a exata consequência da ordem moral”<sup>916</sup>. Indispensável, pois, para a saúde física e psíquica da nação, era que se extirpasse “essa fúria de traduções ultrarromânticas”<sup>917</sup>, e que os novos escritores brasileiros contribuíssem, seguindo “o exemplo do nosso compatriota Magalhães”<sup>918</sup> (a tragédia de *Antônio José*, representada em março de 1838, vinha já sendo sabidamente preparada há pelo menos dois anos), para o grande programa de regeneração nacional compondo peças *verdadeira e puramente* românticas, isto é,

<sup>912</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>913</sup> Também o *Chronista* (19 nov. 1836), noticiando a apreensão realizada pela polícia fluminense em uma casa ilegal de jogos, aproveitou a contexto para estreitar os laços entre o teatro romântico e a criminalidade: “na ocasião em que esta prisão se fazia, representava-se no Teatro Contitucional Fluminense o drama *30 anos ou a vida d'um jogador*. E digam que os teatros não influem na moralidade da população!”. Cf. INTERIOR, 1836, p. 62.

<sup>914</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>915</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

<sup>916</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838g, p. 3.

<sup>917</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>918</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

dramas de assunto histórico ou religioso, de desenvolvimento moderado, estrutura bem proporcionada, sem a exibição gratuita de elementos extravagantes, monstruosos, e dos quais se pudesse extrair uma ou duas lições de moral, patriotismo ou religião.

Passemos agora ao segundo aspecto importante das críticas e ensaios dramáticos publicados pelo *Jornal dos Debates*. Dizia eu que Pereira da Silva desejava aprimorar, através de um influxo moderadamente romântico, a *mise-en-scène* e as técnicas representativas empregadas pelas companhias de teatro do Rio de Janeiro. Duas coisas ele queria a esse respeito, e nisso era um franco promotor da nova estética teatral: i) que as companhias zelassem pela exatidão na montagem dos cenários e na escolha dos trajes históricos — “é necessário correção nas vestes, ou então não se representem peças de passados tempos”<sup>919</sup>; ii) que os atores representassem seus papéis com naturalidade, abandonando o velho estilo de recitação do teatro neoclássico<sup>920</sup>. Vejamos alguns poucos exemplos disso. Comentando a montagem d’*A Noiva de Lammermoor*, drama em cinco atos tirado de Walter Scott, representado no Teatro da Praia de Dom Manuel em 4 de julho de 1837, Pereira da Silva censura o “tom declamatório”, os “movimentos sem natural”, o “ar afetado e lacrimoso”, a “cantilena desagradável” do ator João Evangelista, e descreve a má qualidade dos trajes e dos cenários como erros que poriam a companhia em descrédito:

As vestimentas foram falsíssimas. Os escoceses dos fins do XVII<sup>o</sup> e começo do XVIII<sup>o</sup> séculos não se vestiam como os portugueses do

<sup>919</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837q, p. 87.

<sup>920</sup> Uma boa ilustração desse estilo *démodé* adotado pelos atores do Rio de Janeiro foi feita em 1839 pelo *Despertador*, jornal dirigido por Sales Torres Homem: “Quanto não estão longe os nossos atores brasileiros de terem procurado alcançar pelo estudo estas essenciais qualidades de sua arte [a boa gesticulação]! A voz, os gestos, o jogo fisionômico são cousas que lhes não importa. Repare-se na voz áspera, monótona por falta de inflexões, sem fluidez e harmonia de todos os nossos atores, tanto proectos como principiantes! A sua fisionomia é imóvel; não sentem o que dizem; os seus olhos não falam. Melhor fora cobrir-lhes o rosto com a máscara grega, porque ao menos tinha certa expressão, bem que fixa e inanimada. Quanto à ação, cada um dos nossos cômicos tem dois ou três gestos favoritos, sempre os mesmos, que servem para todas as peças, todos os papéis, todas as paixões. [...] Estas observações parecem ter sido especialmente feitas para os cômicos do Rio de Janeiro, cujo método de representar é positivamente o inverso do natural, do simples e do verdadeiro. Uma declamação enfática, cantada, monótona, repetida sempre sobre a mesma nota, certo tom solene, mesmo quando se trata de exprimir os pensamentos mais singelos, e mil outros defeitos do mesmo gênero revelam pouco estudo, a falta de verdadeiro talento. O homem que esses atores representam não é, de certo, da natureza dos outros homens que vemos no mundo. Ainda ninguém em sua casa ou fora dela falou e gesticulou pelo modo sobrenatural e extravagante que observamos nos nossos teatros. Criaram um tipo que destrói o fim mesmo da arte dramática, torna impossível a ilusão e enfastia profundamente quem tem a coragem de os ouvir”. Cf. ARTE DRAMÁTICA, 1839, p. 2.

tempo do IV<sup>o</sup> Afonso; ornavam-se sim com grandes chapéus brancos e duas plumas pretas, de grandes botas brancas dobradas no meio da coxa, e nas caçadas usavam de grossas roupas cobertas de pele, e não vestes de veludo bordadas. As decorações seguiram a marcha das vestimentas: eram salas brasileiras dos nossos dias, e não tinham aquele aparato antigo, e aqueles móveis góticos, e os retratos das famílias que se usavam. São estes os erros com que se desacredita o teatro.<sup>921</sup>

Tratando do *Fayel* de Arnaud, representado pela mesma companhia da Praia de Dom Manuel no dia 10 de agosto, o crítico dos *Debates* repete as advertências feitas à montagem da *Noiva de Lammermoor* — “as vestimentas foram falsíssimas”, “as decorações seguiram a ordem das vestimentas” — e termina a revista com uma constatação irônica:

O teatro da praia de Dom Manuel parece só ter umas vestimentas e umas decorações, e em todos os dramas são sempre as mesmas, sejam embora personagens asiáticos, gregos, romanos, média-idade, modernos. Todos serão forçados a amoldar-se aos costumes do teatro.<sup>922</sup>

Esse desleixo vinha sendo apontado há tempos<sup>923</sup>, e agora, quando se queria efetivamente transformar o *modus operandi* da cena dramática nacional, se tornava intolerável. Pobre Teatro Dom Manuel! Nele “reina o classismo [sic] na extensão da palavra”<sup>924</sup>, “só se representam velhos e péssimos dramas, traduções”, “nem uma composição dos nossos modernos compositores”<sup>925</sup>; nele a representação é sempre “cantada e desagradável”, os cenários e as fantasias, “cousas que o teatro da Praia de Dom Manuel não conhece, e em que não segue o exemplo do Teatro Fluminense, talvez por falta de meios”<sup>926</sup>. Faltava-lhe, em suma, todo o esmero que apenas uma administração comprometida com a reforma dos teatros poderia ter:

<sup>921</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837r, p. 75.

<sup>922</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837s, p. 154.

<sup>923</sup> Veja-se, por exemplo, as reprimendas que um leitor do *Jornal do Commercio* fazia ao Teatro da Praia de Dom Manuel em 1836, comparando-o a um teatro ambulante: “os trajes [na representação de *Trente ans*, drama de Victor Ducange], por exemplo, nenhuma analogia têm com o tempo, com o lugar, nem com as personagens”. Cf. O AMANTE DO THEATRO, 1836, p. 3. E ainda noutra ocasião, a respeito dos *Six degrés du crime*: “é preciso que os nossos atores não abusem da indulgência do público, pois já não estamos no tempo de tolerar sultões de luvas, romanos de botas de montar, escoceses vestidos de romanos e outros despropósitos deste calibre”. Cf. O AMIGO DO QUE HE BOM, 1836, p. 3.

<sup>924</sup> EMILIA M., 1839, p. 121.

<sup>925</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837t, p. 170.

<sup>926</sup> MAGALHÃES, 1837q, p. 192.

A administração do teatro de Dom Manuel é teimosa, continua na péssima maneira de dar todos os dias novos dramas, e todos péssimos, e se acaso um ou outro bom de mais terríveis mãos escapa, ou o juiz de paz do distrito proíbe ou mutila, para com ela correr parselhas no *bom gosto*, ou os atores enterram por não quererem estudar as partes e confiarem no *ponto*, que faz ressoar em todo o teatro a sua estrondosa voz.<sup>927</sup>

Ou, como mais tarde diria um correspondente anônimo do *Jornal do Commercio*:

O Teatro Fluminense contrasta com o da Praia de Dom Manuel em três pontos artísticos: movimento, decoração e progresso; atividade na ação; vestuário segundo o tempo e reforma na cantilena. O Teatro de Dom Manuel veste o grego como o romano, o homem da idade média como o do século de Luís XIV, o russo como o turco e o alemão como o português; os seus artistas tudo ignoram e nada procuram saber; a rotina é o seu alcorão, o sistema do defunto Manoel Luiz a sua prática. Não há leão para a cena, pois seja outro bicho, vá este jacaré... tudo é o mesmo, o público é indulgente... e é mesmo muito indulgente!<sup>928</sup>

Sem dúvida, a preferência do *Jornal dos Debates* (e de todas as outras redações, ao que parece<sup>929</sup>) era pelo Teatro Fluminense. Quando calhava de encontrar um ou dois acertos na *mise-en-scène* dos espetáculos, era sempre à gente de João Caetano que a redação os atribuía, e não deixava nunca de aplaudi-los:

Tudo concorria para a solenidade e sucesso deste drama [*Camões*, de Antônio Burgain]: autor, atores, pintores e vestes. João Caetano representou melhor que nunca; grande parte dos aplausos públicos foram dirigidos à sua maneira verdadeira, livre e desembaraçada de se apresentar em cena [...]. O senhor Lopes de Barros, *pintor decorador*, apresentou duas belas decorações, a do palácio de Belém, de arquitetura semi-árabe, e a apoteose final com o mosteiro no fundo, as quais mereceram bastante atenção e aplausos públicos.<sup>930</sup>

Além de se esforçar para trazer à cena decorações e figurinos inéditos a cada nova apresentação, a Companhia Nacional e, sobretudo, o seu *caput*, João Caetano, também se empenhava na *mise au point* do próprio método de representação, tarefa

<sup>927</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837p, p. 110.

<sup>928</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838b, p. 2.

<sup>929</sup> Vejam-se ainda os elogios que um leitor do *Jornal do Commercio* fazia ao Teatro Fluminense e especialmente à dedicação de João Caetano em 1836: “são também dignos de louvor os esforços que de contínuo faz o senhor João Caetano para apresentar-nos espetáculos pomposos, novas decorações e trajes a caráter, sendo privado dos auxílios que em outro tempo se ministravam ao teatro da nação, e sem os quais achava eu impossível que uma companhia cômica se pudesse sustentar em nossa capital”. Cf. HUM AMANTE DO THEATRO, 1836, p. 2.

<sup>930</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837o, p. 104.

na qual teria sido aconselhado (trataremos disso adiante, na seção dedicada à tragédia *O poeta e a inquisição*) por Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães. Eram grandes as esperanças que Pereira da Silva depositava nessa inovação metodológica: “no talento e boas intenções de João Caetano depositamos nossas esperanças. A ele pertence o criar um novo método de representação que seja natural”<sup>931</sup>, e livre, desembaraçado, verdadeiro — romântico, em suma, como o entendiam os redatores da folha, e como depois atestaria o *Correio das Modas*: “João Caetano dos Santos é filho da escola moderna, cujas lições sabiamente aproveita”<sup>932</sup>.

Vê-se, assim, que Pereira da Silva (mais Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem) defendia uma reforma total na maneira como os dramas vinham sendo produzidos e encenados no Rio de Janeiro; que essa reforma tinha, em relação ao tratamento dos temas, à *mise-en-scène* e ao método representativo, um caráter moderadamente romântico, avesso tanto aos procedimentos neoclássicos quanto às extrapolações ultrarromânticas; e que dela também dependia, enfim, a regeneração moral, industrial e territorial do Império Brasileiro. Estavam sozinhos? Parece que não. Embora se possa argumentar com alguma certeza que, na altura em que estamos, “o que interessava ao nosso público eram os dramas febricitantes que viciavam a imaginação e a sensibilidade”<sup>933</sup>, composições de Pixérécourt, de Ducange, de Alexandre Dumas, a crítica pensava diferente. Vale acompanhar, a esse respeito, a recepção contrariada ao drama romântico em 1836, sobretudo a acalorada discussão que se seguiu à montagem d’*O rei se diverte*, e que serve de plano de fundo para a reforma dramática proposta pelo *Jornal dos Debates*. Fazemos aqui uma pequena (mas importante) digressão; ela nos ajudará mais tarde a explicar o gênio conservador e tantas vezes *démodé* da vida literária brasileira na primeira metade do século XIX.

#### 2.1.1.5. A recepção contrariada do drama romântico em 1836<sup>934</sup>

Quando, na primeira quinzena de agosto, anunciou-se que a companhia do Teatro Constitucional Fluminense levaria à cena *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas, os dramas de gosto moderno já não eram uma novidade para o público do Rio de Janeiro. Desde pelo menos 1835, ele vinha se habituando a assistir

<sup>931</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837v, p. 76.

<sup>932</sup> THEATRO, 1839, p. 19.

<sup>933</sup> CASTELLO, 1999, p. 199.

<sup>934</sup> Este capítulo foi adaptado e publicado como artigo na revista *O Eixo e a Roda* (volume 32, número 2). Cf. ESTEVES, 2023a.

melodramas escritos “contra os preceitos dramáticos”, sem “unidade de ação, tempo e lugar”, mas atentos àquilo que se julgava o “fim principal” do teatro, quer dizer, “*instruir e divertir*”<sup>935</sup>; habituando-se a assistir, para sermos breves, dramas e melodramas de Victor Ducange, de Pixérécourt, de Nézel e Antier, do próprio Alexandre Dumas<sup>936</sup> e outros mais, todos dramaturgos considerados modernos e vagamente associados aos ideais da nova escola. Sirva de exemplo um artigo como este, publicado no *Jornal do Commercio* em 17 de setembro de 1836, a propósito da peça *Joana de Flandres*, de Fontan e Victor Herbin:

Sem embargo de haver-se na França levantado um clamor terrível contra este novo gênero de poesia dramática, sem embargo de alguns jornalistas franceses haverem dito que estes dramas modernos são mais objetos de uma especulação mercantil que os verdadeiros modelos da arte; que são impuros, imorais e cheios de erros históricos e dos maiores absurdos. [...] Do que se está vendo em França, temos entre nós o exemplo com a representação das peças que mais entusiasmo têm produzido em o público, e que maior concorrência têm tido, como: o *Trinta Anos*, o *Seis degraus do crime*, *Dez anos da vida de uma mulher*, *Napoleão* e a *Torre de Nesle*.<sup>937</sup>

Ou esta correspondência, publicada pelo mesmo *Jornal do Commercio* em 31 de agosto, enquanto o público aguardava ansioso pela montagem da *Torre de Nesle*:

Em verdade, nestes dous últimos anos, a Companhia Cômica Fluminense, sob a direção do seu primeiro galã, o senhor João Caetano dos Santos, tem dado um passo agigantado na carreira do progresso, já esmerando-se no desempenho das partes, já escolhendo ótimos dramas como o *Jogador*, *Coralina*, *Pedro primeiro* e outros muitos; e, segundo vemos, não deixa esfriar o seu zelo, pois consta que ainda se estão ensaiando ótimos dramas da escola moderna, sendo de notar entre eles a famosa *Torre de Nesle*, de que tanto se falou. Com efeito, nesta peça não se sabe o que mais se deve admirar, se o bem delineado do enredo, se o talento com que são traçados os caracteres das personagens.<sup>938</sup>

Segundo os redatores do *Chronista*, o interesse pela dramaturgia romântica no Brasil começou em agosto de 1835, quando o Teatro da Praia de Dom Manuel representou *Trinta anos, ou A vida de um jogador*, de Victor Ducange, “uma das

<sup>935</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1835a, p. 3.

<sup>936</sup> A peça *La Vénitienne*, por exemplo, sob o título de *Coralina*, foi representada em julho de 1836 sem mencionar o nome dos autores (Dumas e Anicet-Bourgeois) e sem provocar qualquer alarde. Pelo contrário, foi bem recebida. Cf. HUM FLUMINENSE, 1836, p. 2.

<sup>937</sup> K., 1836, p. 3.

<sup>938</sup> HUM PRAIA-GRANDENSE, 1836, p. 2.

primeiras [peças] com que a nova escola encetou sua brilhante carreira”. O público, “desacostumado de tão veementes agradáveis sensações”, reagiu bem à novidade e “deu-se pressa de ir ver o novo drama”<sup>939</sup>, reprisado diversas vezes, e sempre com dobrado sucesso. Esse afluxo contínuo de curiosos demonstrou, de maneira cabal, que o drama moderno interessava ao público fluminense. O Teatro Constitucional, é claro, tratou de imitar a concorrência, e tomou a dianteira no processo de modernização: fez montar, dois meses depois, os *Seis degraus do crime*, ou *O novo jogador*, de Nézel e Antier, obra que obteve “igual, se não maior triunfo” que o drama de Ducange<sup>940</sup>. Inaugurou-se assim (sempre segundo o *Chronista*) uma época de intensa reformulação temática para as companhias dramáticas do Rio de Janeiro, época que depois Justiniano José da Rocha chamaria, em um retrospecto do teatro brasileiro na primeira metade do século XIX, de “endiabrada” ou “romântica brava”<sup>941</sup>:

Aberta estava a nova carreira, nela se precipitaram os dois teatros à porfia e sem regularidade: eles invadem os repertórios dramáticos da escola romântica; apressada tradução lhes basta; ei-las representadas ante nós, e como à porfia de quem havia de desperdiçar maior número de riquezas. Antes que o público esteja satisfeito de um drama, quando ele vai principiando a entendê-lo, quando os atores vão se penetrando de seus papéis e tomando conta do caráter que têm de representar, ei-lo abandonado, eis que novo drama lhe sucede. Destarte, em breve teremos esgotadas todas as riquezas dos Dumas, dos Hugos, todos esses dramas, todas essas tragédias com que a fecundidade de tantos escritores alimenta continuamente os teatros.<sup>942</sup>

Esse artigo foi publicado em 20 de agosto de 1836, mesmo dia em que a *Torre de Nesle*, segundo o seu primeiro anúncio (de 10 de agosto), deveria subir à cena do Teatro Constitucional Fluminense. A representação, porém, foi adiada em decorrência do atraso na confecção do cenário e das fantasias novas (que deviam estar de acordo com a montagem original em Paris), primeiro para o dia 30 de agosto<sup>943</sup>, depois para

---

<sup>939</sup> THEATRO, 1836, p. 88.

<sup>940</sup> THEATRO, 1836, p. 88.

<sup>941</sup> ROCHA, 1841, p. 2.

<sup>942</sup> THEATRO, 1836, p. 88.

<sup>943</sup> “O benefício do ator Victor Porfírio de Borja, anunciado para sábado, 20 de agosto, fica transferido para terça-feira, 30 do mesmo mês, por isso que o beneficiado, solícito em comprazer ao respeitável público desta capital, deseja que o drama anunciado se apresente segundo os figurinos que pôde obter do teatro da *Porte-Saint-Martin*, isto é, com vestuário todo novo e a caráter, bem como o cenário, para o qual se estão aprontando decorações próprias que não haviam”. Cf. THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836a, p. 3.

2 de setembro<sup>944</sup>, quando efetivamente subiu ao palco. O sucesso foi grande, e a peça várias vezes reprisada. No dia 17 de setembro, a redação do *Chronista* publicou uma longa crítica<sup>945</sup>, em geral positiva, dando a conhecer que o drama foi bem representado, contou com um “cenário bem preparado e rico”, e recebeu, ao fechar das cortinas, “numerosos e bem merecidos aplausos do grande concurso de espectadores”<sup>946</sup>. Conclusão (e é importante que o leitor guarde-a em mente): “esse espetáculo é digno de ser visto, e certo o Teatro Constitucional pode contar com numerosas enchentes se souber aproveitar a curiosidade pública excitada pelo novo drama”<sup>947</sup>.

No *Jornal do Commercio* (24 de setembro), um correspondente identificado apenas como “Hum amante do teatro” sintetizou assim o entusiasmo do público fluminense pela *Torre de Nesle* e pelo empenho modernizador de João Caetano:

Ainda há pouco acreditava-se quase geralmente que não subiria à nossa cena outro drama que merecesse tantos aplausos como o *Jogador*; porém a representação da *Torre de Nesle* veio certificar-nos do contrário. [...] São também dignos de louvor os esforços que de contínuo faz o senhor João Caetano para apresentar-nos espetáculos pomposos, novas decorações e trajes a caráter [...]. Está anunciado para o seu benefício outro drama de Alexandre Dumas, *Catarina Howard*, que, consta-me, deve produzir tanta ou mais sensação do que a mesma *Torre de Nesle*. O fato que lhe serve de assunto é um dos mais tocantes que se encontram nas páginas sanguinolentas da história da Inglaterra e, desenvolvido por um talento tão singular, não pode deixar de interessar vivamente.<sup>948</sup>

O drama de *Catarina Howard* já havia sido anunciado, com efeito, em 19 de setembro, para subir ao palco dali a duas semanas — o que não aconteceu, pois a representação da peça, tendo sido adiada duas vezes, pôde apenas realizar-se em 15 de outubro. Diferente do que se passara com a *Torre de Nesle*, a montagem de *Catarina Howard* suscitou controvérsia. No dia 30 de setembro, o *Jornal do Commercio* publicou uma correspondência anônima que, por se tratar da primeira

<sup>944</sup> “O benefício do ator Victor Porfírio de Borja, anunciado para o dia 30 do corrente, fica transferido em consequência de se não poder aprontar o cenário e vestuário que se está fazendo todo de novo para maior pompa do drama, e terá lugar impreterivelmente no dia 2 de setembro”. Cf. THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836b, p. 3.

<sup>945</sup> Trata-se da segunda parte de um artigo sobre a *Torre de Nesle*, provavelmente iniciado no último número do primeiro semestre de 1836, publicado entre 3 e 17 de setembro. Não pude encontrar a primeira parte; tudo indica que se perdeu.

<sup>946</sup> PARTE LITTERARIA, 1836, p. 3-4.

<sup>947</sup> PARTE LITTERARIA, 1836, p. 4.

<sup>948</sup> HUM AMANTE DO THEATRO, 1836, p. 2.

manifestação de moralismo antirromântico neste período de intensa renovação cênica e temática, vale a pena reproduzir integralmente:

Tem aparecido ultimamente nas folhas desta Corte várias correspondências tecendo elogios exagerados aos dramas que de algum tempo para cá têm aparecido na nossa cena. Horrores e atrocidades, sangue e mais sangue, prostituições e adultérios, eis as imagens com que se pretende formar o coração da nossa mocidade. Nem se diga que devemos seguir os exemplos da França ilustrada. Porque é que havemos sempre querer ombrear com as nações mais cultas, e somente imitar os seus defeitos? Sim, a França civilizada assiste às representações dos dramas da escola moderna, mas ali estão as folhas públicas que desapiedada e incessantemente combatem aquelas imoralidades, e servem para afugentar as pérfidas impressões da véspera, tão fáceis de calar no coração do espectador. Mas entre nós, tratam disto os periódicos? Não; tratam somente de elevar às nuvens o drama que se vai representar, para com este engodo aliciar os espectadores.

Os males que hão de resultar destas representações são patentes, são notórios, ninguém os pode desconhecer. E, entretanto, nada se faz para os prevenir. Já não nos maravilha vermos o povo concorrer a semelhantes espetáculos; já não nos maravilha vermos os atores representar[em] essas sanguinolentas libertinagens. O que sim nos maravilha, o que nos espanta, é que haja uma autoridade que, antes de representadas, reveja essas torpezas e permita que subam à cena as *Torre de Nesle*, *Catarina Howard*, *Antony*<sup>949</sup> etc., etc. Se numa peça existisse esta simples frase, *Dom Pedro prestou serviços ao Brasil*, talvez o Juiz de Paz proibisse a sua representação. Mas o sangue, a devassidão, os vícios, todos os horrorosos quadros que podem corromper o povo, isto sim, vá, corra, apareça!... E quem é que representa a nossos olhos o papel de uma vil meretriz, de uma infame prostituta? Quem é que, depois de se haver entregue às carícias de homens desconhecidos, os faz assassinar ao sair dos braços da amante para que não a possam reconhecer?... Quem é?... — É uma Rainha —. E será por entre nós, que tanto precisamos conservar em toda a sua pureza o princípio monárquico, este princípio que é a nossa tábua de salvação, será por entre nós que se consentirá marchar, aviltar, deprimir, derribar a monarquia?!... Ah! meu Deus, afastai de nós semelhante flagelo!... Possam estas linhas contribuir para que se adotem medidas que atalhem o mal!...<sup>950</sup>

A redação do *Sete d’Abril*, passadas já quatro representações de *Catarina Howard*, fez coro à crítica desse correspondente anônimo mandando publicar, no dia 29 de outubro, uma carta de mesmo tom, assinada por um espectador “escandalizado”:

<sup>949</sup> Chama a atenção que *Antony* apareça aqui listado entre as peças que deveriam subir à cena. Não se havia ainda anunciado a sua representação, sob o título de *O enjeitado*, no dia 30 de setembro.

<sup>950</sup> O NOSSO THEATRO, 1836, p. 2.

Quarta-feira passada fui eu assistir à terceira representação de um drama intitulado *Catarina Howard* no Teatro alcunhado *Constitucional*...

...*Mihi frigidus horror*  
*Membra quatit!*...

Eu vi nas tábuas teatrais um altar, e sobre ele a cruz e a imagem do redentor!! Eu vi um arcebispo com os hábitos prelatícios e com a cruz de Jesus Cristo ao peito... ouvir de confissão... absolver e preparar para a morte a infiel Catarina, que devia ser degolada por seu primeiro marido... Estava eu tremendo que o arcebispo não celebrasse ali mesmo... e ali mesmo desse o sagrado viático... Oh, Deus! Não punas os brasileiros por tais crimes! [...] Oh! Como vai com passos de gigante a impiedade e o escândalo tudo solapando, apodrecendo tudo!!...<sup>951</sup>

Quanto aos redatores do *Chronista*, apoiadores de primeira hora da reforma dramática, viraram a casaca. Ainda em novembro de 1836, referir-se-iam a *Catarina Howard*, ao lado da *Torre de Nesle* e d'*O rei de diverte*, como “drama-horror”, “drama-crime” que faz “degenerar o teatro em escola de depravação”<sup>952</sup>, e manteriam sempre, daí em diante, a mesma posição.

Contrastando sozinha esses súbitos, inesperados acessos de moralismo, apenas uma correspondência publicada pelo *Jornal do Commercio* em 25 de outubro, afinada ainda com aquele otimismo pelo “progresso” dos teatros (para usar uma expressão do próprio correspondente) que se via em setembro:

Interessado pelo progresso dos nossos teatros, vemos com prazer já vertidas em nossa língua muitas das belas produções da França moderna. Entre elas se notam: o chefe d'obra, *Trinta anos ou a vida de um jogador* [...]; a *Torre de Nesle*, *Catarina Howard*, que, representadas pela Companhia Constitucional Fluminense, mereceram o aplauso público, compensando assim os esforços que ela havia feito para imitar o brilhantismo com que aquelas peças subiram à cena francesa.<sup>953</sup>

Operava-se, contudo, apesar dos progressos vislumbrados pelo nosso “apaixonado do teatro”, uma drástica transformação na atitude da crítica jornalística em relação ao drama moderno, isso é evidente. Como explicá-la? O que provocou essa mudança de tom, esse recrudescimento moralista de uma peça para a outra, mesmo entre alguns partidários das propostas românticas? Difícil dizer; sozinhos, os

<sup>951</sup> O ESCANDALISADO, 1836, p. 4.

<sup>952</sup> ROCHA, 1836b, p. 65.

<sup>953</sup> HUM APAIXONADO DO THEATRO, 1836, p. 2.

periódicos não dão conta de esclarecer as causas dessa rejeição — e ela só se acentuaria com os anúncios d’*O rei se diverte* e d’*O enjeitado*.

Ao que tudo indica, *O rei se diverte* subiu ao palco do Teatro Fluminense uma única vez, no dia 14 de novembro de 1836, mas vinha já exaltando os ânimos da crítica há algum tempo. Sua montagem foi anunciada em 7 de novembro, mas só despertou a atenção pública daí a quatro dias, quando apareceu ao lado d’*O enjeitado*, peça de Alexandre Dumas composta segundo o “gosto moderno”<sup>954</sup>. Encorajado por esse anúncio, um apologista do teatro romântico, assinando-se “progressivo”, publicou um artigo no *Jornal do Commercio* parabenizando a companhia do Teatro Fluminense por promover a exibição de “algumas peças menos enfadonhas, menos sonolentas do que as de que se compõe o pobre repertório português”, e alfinetando os “dois ou três indivíduos” que, querendo inculcar-se “órgãos da opinião pública em matéria de teatro”, a teriam censurado:

...o espectador, que bem pouco se importa com as denominações de *clássico* e *romântico*, conhece perfeitamente o que lhe agrada ou causa sono e aplaude a essas composições, com grande desgosto dos pertinazes antagonistas da escola moderna, ou, para melhor dizer, inimigos de tudo quanto se afasta da rotina, que quer estrangular o gênio entre dois ou três preceitos, ignorando que a ninguém é dado por colunas herculâneas no vastíssimo oceano da literatura.<sup>955</sup>

Aqui começa a velha cantilena, em tom de deboche, contra os opositores do drama moderno: “não podendo contestar o interesse destes dramas, porque teriam de desmentir a um público inteiro, taxam-nos de imorais e perniciosos. Ao ouvir suas declamações, dir-se-ia que as sete pragas do Egito vão cair sobre nós”. Na verdade, segundo esse apologista dos Hugos e Dumas, o teatro romântico não contribuiria para a perversão dos costumes; antes o contrário: inspira-lhe “horror ao crime, expondo aos seus olhos suas funestas consequências e o seu castigo nesta vida”. Dramas como *A Torre de Nesle* e *O Rei se diverte*, assim, seriam moralmente superiores às farsas, cantorias e danças lascivas que inundam os palcos do Rio de Janeiro, e superiores também a muitas comédias antigas (ele pensava, sem dúvida, na comédia latina), nas quais “não se vê senão pais, tios, tutores ridicularizados e iludidos; filhos desobedientes, raparigas namoradeiras e lacaios astuciosos e ladrões”. A

<sup>954</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836c, p. 3

<sup>955</sup> O PROGRESSIVO, 1836, p. 2.

imoralidade, porém, só queriam os nossos críticos descobri-la “nos dramas de Alexandre Dumas e alguns outros”<sup>956</sup> — era o mesmo que acusá-los de hipocrisia.

Os espectadores moralistas, por sua vez, alarmados com a iminente invasão da dramaturgia de bulevar, também se manifestaram logo após o duplo anúncio d’*O rei se diverte* e d’*O enjeitado*. No mesmo dia 12 de novembro, um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* mandou publicar, assinando-se justo como “moralista”, um reclame na primeira página do jornal. O seu relato vai na contramão do que vimos argumentar o bom “progressivo”. Se aquele parabenizava as companhias dramáticas do Rio de Janeiro pela montagem corajosa, este as repreende. Na verdade, vinha pensando há quase dois meses, desde a época da *Torre de Nesle*, em denunciar “a imoralidade das peças que se representam no nosso teatro”, em “lançar anátema a essas pérfidas inovações”, a esses “terríveis, perversos exemplos”, a essas “cenas de sedução, assassinatos, aviltamento da realeza etc.”, mas se conteve por julgar que o bom senso público se encarregaria de censurá-las. Enganou-se; “não foram estas peças julgadas indignas de subir à cena”, e o número dos “crimes e obscenidades” aumentava dia a dia. Por fim, a notícia de que um drama proibido na França subiria aos palcos do Rio de Janeiro veio tirar-lhe todo o sossego. Foi a gota d’água:

Não posso por mais tempo conter a minha justa indignação e deixar de censurar severamente tanto os tradutores, como os atores, não me sendo possível acreditar que haja quem lesse e permitisse a sua representação! A França, que não se reputa mui moral e bem pouco escrupulosa, proibiu que esta última [peça] fosse à cena, e é aqui que se há de permitir?!... Oh! Não; temos motivos de sobejo para crer que achará impeco, e que se não deixará por mais tempo de tolerar tanta imoralidade e funestos abusos; o nosso futuro o pede, e nossos usos o reprovam.<sup>957</sup>

Representado o *Rei se diverte*, lidas as correspondências do dia 12, novos espectadores vieram alistar-se nas falanges conservadoras. No dia 17 de novembro, outro correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* solicitou ao “moralista” do artigo anterior que se dignasse “desmanchar a figura do correspondente do *Jornal do Commercio* de sábado passado, que se assinou o *Progressivo*. E que tal o progresso?!”. Supunha-se que o “sujeitinho” apologista de Victor Hugo fosse o próprio tradutor dessa “imunda, nojenta e infernal composição”<sup>958</sup>, que lucrava com a

---

<sup>956</sup> O PROGRESSIVO, 1836, p. 2.

<sup>957</sup> O MORALISTA, 1836, p. 1.

<sup>958</sup> J. B. C., 1836, p. 3.

polêmica e, por esse motivo, pretendia alimentá-la defendendo a suposta moralidade do drama.

Daí a dois dias, Justiniano José da Rocha publicava a sua longa revista desse espécimen de “drama-horror” ou “drama-crime”<sup>959</sup>, termos igualmente utilizados (vimos há pouco) para caracterizar *A Torre de Nesle* e *Catarina Howard*. Rocha é até certo ponto imparcial. Ele elogia a atuação de Estela Sezefreda (beneficiada que escolheu levar a peça ao tablado), reconhece a sublimidade das três últimas cenas do drama, a beleza no papel de Triboulet, mas não pode conter sua indignação vendo descortinarem-se tantos horrores aos olhos do público, vendo tanto crimes mancharem o nome da escola romântica:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torres de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei.<sup>960</sup>

E o divertimento, ainda por cima, de um rei como Francisco I, patrono das artes, humanista! Não, “o Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega às meretrizes”, que protagoniza “um estupro [...] quase aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública”, e passa incólume, sem receber a devida punição pela sua “imoralidade asquerosa”<sup>961</sup>. Ora, onde a moralidade alegada pelo “progressivo”? Que lição resulta disso ao público?

Francisco I, que o drama nos pinta tão infame, fica triunfante e pronto para voar a novos amores; nem ao menos um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes; é Saint-Vallier, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos; esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça?<sup>962</sup>

---

<sup>959</sup> ROCHA, 1836b, p. 65.

<sup>960</sup> ROCHA, 1836a, p. 61. Vale notar que, em 17 de setembro de 1836, quando noticiou a montagem da *Torre de Nesle* pela primeira vez, o *Chronista* não parecia tão avesso ao drama romântico: “eis o drama que se acaba de representar no Teatro Constitucional entre numerosos e bem merecidos aplausos de grande concurso de espectadores”. Cf. A TORRE DE NESLE, 1836, p. 3-4.

<sup>961</sup> ROCHA, 1836a, p. 62.

<sup>962</sup> ROCHA, 1836a, p. 62.

É notória a diferença desta para a recepção da *Torre de Nesle*. Dois meses antes, a redação do *Chronista* não parecia avessa ao drama romântico. Muito pelo contrário; acompanhava o aplauso contínuo daquelas “numerosas enchentes” que inundavam a plateia do Teatro Constitucional. Quem diria? Agora, ao que parece, o vento virava. Em 1838, a possibilidade (logo dissipada) de ver-se a *Torre de Nesle* representada no dia do aniversário de Pedro II ainda provocaria reações negativas na imprensa: “não acredito”, publicaria um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro*,

que o senhor juiz de paz do lugar consinta em um tal insulto ao monarca brasileiro, pois insulto é que se lhe faz apresentando-se um montão de obscenidades e imoralidades praticadas por pessoas reais, ainda que de país estrangeiro.<sup>963</sup>

“É, na verdade, um insulto em lugar de obséquio”, acrescentaria “hum brasileiro” n’*O Despertador*, “pois que sendo a parte principal do drama a lascívia, a imoralidade e perversidade de uma rainha parricida, filicida, libidinosa e adúltera, a apresentação de tais atos nus e crus é [...] dar com o turíbulo nas ventas de quem se quer obsequiar”<sup>964</sup>. A *Torre de Nesle* teve de ser anunciada no mês seguinte com um título alternativo: *O capitão Buridan, ou Margarida de Borgonha*. Mas o disfarce não funcionou. Em uma das ocasiões em que a peça foi levada à cena (21 de setembro de 1838), o *Diário do Rio de Janeiro* recebeu a carta de um correspondente anônimo exigindo que ela tivesse sua representação cancelada por conter imoralidades:

A peça anunciada [...] debaixo da denominação de *Capitão Buridan, ou Margarida de Borgonha* é a célebre *Torre de Nesle*, que já foi proibida pela sua má doutrina e péssimos exemplos de imoralidade que contém, e não sei como assim se pretende enganar ao público e à boa fé dos incautos mudando-se o verdadeiro nome com que é conhecida. Senhor Redator, ajude com a publicação destas linhas a despertar a autoridade competente para que não suba mais à nossa cena uma semelhante peça, onde se vê uma alta personagem exercendo atos os mais impuros com quebra da honra conjugal e dos outros deveres respeitáveis à sociedade. Isto lhe roga quem não deseja ver na cena brasileira semelhantes peças.<sup>965</sup>

Assim profundas eram as raízes do moralismo sob o tablado dos teatros brasileiros!... Seis anos mais tarde, em 1844, a *Torre de Nesle* teria ainda a sua

<sup>963</sup> UM INIMIGO, 1838, p. 2.

<sup>964</sup> HUM BRASILEIRO, 1838, p. 3.

<sup>965</sup> CORRESPONDÊNCIA, 1838, p. 2.

representação proibida pelo Conservatório Dramático por atentar contra a moral pública, e não pareceria nada anacrônico ao padre Carapuceiro, entrado já na década de 50, publicar um artigo argumentando que “pôr em espetáculo todas as ações humanas, sem exceção”, é expediente “absurdo e perigoso”, capaz de transformar o teatro em “verdadeira escola de barbaridade, de prostituição e de toda laia de imoralidade, como são as detestáveis peças de *Lucrecia Borgia*, *a Torre de Nesle*, *o Rei se diverte* e outras do mesmo jaez”<sup>966</sup>...

Segundo a explicação de João Roberto Faria no artigo *Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil*, publicado em 2003, Justiniano José da Rocha se equivocava ao julgar *O Rei se diverte* como um melodrama moral que violava as regras do gênero, e não como um drama romântico; condenando-o por não recompensar os virtuosos e punir os maus, insistindo na obrigação moral do gênero, “nosso primeiro crítico teatral revela desconhecer as diferenças entre os dois tipos de peça”<sup>967</sup>. Acontece, porém, que essa separação não se dava de maneira clara nem mesmo em Paris, conforme tratei de mostrar em um artigo publicado há alguns anos<sup>968</sup>, e conforme o próprio João Roberto Faria havia já reconhecido em seu livro *Ideias teatrais*, publicado em 2001<sup>969</sup>. Ora, não acabamos de ver pelo menos três críticas que confundem obras de Pixérécourt, Ducange, Dumas, Hugo e outros dramaturgos na mesma nebulosa categoria das peças compostas segundo o gosto moderno, independentemente do desfecho moralizante? Drama e melodrama não se repeliam um ao outro como óleo e água; estavam, na verdade, ligados à mesma escola dramática e subiam aos mesmos palcos. Não raro, dramas eram publicados, noticiados e assistidos como melodramas, melodramas como dramas, e mesmo uma tragédia de gosto romântico como o *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, por exemplo, apenas por haver descido ao Porte-Saint-Martin, foi divulgada (já o vimos) como melodrama. A mesma

---

<sup>966</sup> GAMA, 1852, p. 4.

<sup>967</sup> FARIA, 2003, p. 109.

<sup>968</sup> Cf. ESTEVES, 2020.

<sup>969</sup> Em *Ideias teatrais*, João Roberto Faria escreve que “o termo melodrama foi praticamente abandonado pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido e também por causa da supressão da música. Assim tidos como dramas, os melodramas chegaram ao Brasil e influenciaram os nossos primeiros dramaturgos [...]. Também eles escreveram melodramas que chamaram de dramas. **Essas explicações isentam Justiniano de qualquer culpa por não ter percebido no Brasil uma distinção que nem mesmo na França parecia clara**” (FARIA, 2001, p. 28, grifo meu). Concordo inteiramente com essa conclusão. Todavia, ao argumentar dois anos depois que Rocha desconhecia as diferenças entre drama e melodrama, que se equivocava ao julgar o primeiro pelos parâmetros do segundo, Faria reincide em uma interpretação que ele mesmo já havia superado.

ambiguidade acometia, evidentemente, as produções que chegavam ao Rio de Janeiro (dou outros exemplos adiante, ao falar d'*O Poeta e a Inquisição*). É compreensível, assim, que Justiniano José da Rocha e seus contemporâneos avaliassem a pertinência moral das composições de Ducange, de Victor Hugo, de Alexandre Dumas e *tutti quanti* como se pertencessem a um mesmo gênero ou, quando menos, a uma mesma escola dramática.

Mas voltemos a 1836 e às críticas d'*O rei se diverte*. Ainda no dia 19 de novembro, um outro assinante do *Jornal do Commercio* publicou também as suas linhas contra os dramas que via subir à cena fluminense, contra esses “exemplos da mais infame imoralidade, da mais torpe corrupção, da mais execranda libertinagem”, contra essas “sanguinolentas cenas de opróbio, estupro, adultério, incesto” que queria ver abolidas das vistas de “nossas mães”, “nossas esposas”, “nossas filhas” e “nossas irmãs”. Dizia, em suma, estar persuadido de que

a representação sobre a nossa cena dos infames dramas da escola moderna pervertem não somente a moral privada, como também a moral pública; não somente os indivíduos, como também as massas; convencido de que essas representações vão ter entre nós resultados ainda mais funestos do que tiveram em França, onde todos os dias aparecem suicídios, assassinatos, e toda a casta de crimes com as horrorosas circunstâncias postas na cena pelos *dramaturgos* franceses.<sup>970</sup>

Em 21 de novembro, foi a vez do *Diário do Rio de Janeiro* publicar a opinião de um seu correspondente:

...qual foi a nossa admiração quando vimos que, na capital do Império, e em presença das autoridades, sem respeito a moral, sexo ou idade, se consentisse levar à cena semelhante peça, imoral, imperfeita e enfadonha: imoral pelas cenas vis de que é recheada; imperfeita porque nada conclui (o que foi bom); enfadonha pelo péssimo estilo de que usa seu autor.<sup>971</sup>

Dois dias depois, vinha a público mais um leitor do *Diário do Rio de Janeiro* unir sua “débil voz à do estimável *Moralista*” do dia 12, mas desta vez estendendo as reprimendas até alguns livreiros do Rio de Janeiro. Limitemo-nos, porém, ao juízo dramático. Segundo o “inimigo dos maus livros”, como se assina o correspondente,

---

<sup>970</sup> HUM SEU ASSIGNANTE, 1836, p. 2.

<sup>971</sup> J. F. C. M., 1836, p. 3-4.

“as histórias de todos os tempos demonstram a grande influência que sobre o povo têm os espetáculos”, razão por que legisladores e governantes sempre fizeram do palco, esse “agente que obra tão poderosamente sobre os espíritos”, uma utilíssima ferramenta de moralização popular: “para um observador sagaz poder ajuizar os hábitos de uma nação, bastaria lhe examinar a composição de suas obras de teatro”. Mal administrado por “pessoas imorais”, contudo, podia esse poderoso agente “tornar-se em veneno terrível, cujos efeitos desenvolvem-se nas gerações futuras, sem que se possa então impedir o mal”. Estavam nesse caso, é claro, todos os dramaturgos contemporâneos que insistiam em demonstrar que “os reis são, em geral, homens perversos e imorais”, que os sacerdotes são “corruptos e hipócritas”, que as mulheres são “fracas e dissolutas”, e que a virtude, por fim, é “uma palavra despida de senso a que ninguém acredita, e menos ainda pratica”. Triste quadro! “Infelizmente”, ele conclui,

escritores de admirável gênio e de talento reconhecido, como Victor Hugo e outros, prostituíram suas penas para espalhar tão danáveis doutrinas, escolhendo nas histórias fatos tais (ou falsificados com tão desesperada astúcia) que, bem longe de apresentar ao público exemplos de moral e virtude, [...] não avista[m] no passado senão ajuntamentos de monstruosos crimes...<sup>972</sup>

Quanto à recepção d'*O enjeitado*, levado ao palco do Teatro Constitucional no dia 23 de novembro, não há muito que dizer. Sua representação, ao que tudo indica, foi um fiasco completo; passou em branco, sem despertar comoção alguma, e não voltou a ser montado. Nenhuma indignação, nenhuma polêmica se seguiu ao dia 23. Silêncio sepulcral. Era o fim, para a vida dramática fluminense, de um curto (mas intenso) período de pesquisa hugo-dumasiana. Vencia o moralismo de nossa classe letrada. Ainda em 1841, Justiniano José da Rocha referir-se-ia a essa época “endiabrada”, “romântica braba” com expressões pouquíssimo lisonjeiras, como a um período apenas sofrível de nossa vida teatral — os seus autores, julgando ingenuamente reformar a cena do Rio de Janeiro, não fizeram senão as vezes de “dramaturgos do horror”; as suas obras, essas não passaram de “berros infernais”:

Também nós tivemos que assistir à época do crime, de admirar as orgias asquerosas do talento em delírio. [...] Os célebres *Trinta anos*, ou *A vida de um jogador* romperam a marcha, e depois seguiu-se a

---

<sup>972</sup> O INIMIGO, 1836, p. 1.

longa série dos desatinos dramáticos que por tanto tempo foram representados em o nosso teatro. *A Torre de Nesle*, com todas as suas impudícias, o *Rei se diverte*, os *Seis degraus do crime* despertaram a atenção do público e chamaram ao teatro a grande cópia de espectadores pelas mesmas razões porque se apinham de gente as praças públicas quando há enforcado. No horror, porém, não há gradações; os primeiros dramas esgotaram a mina, de modo que a época *romântica brava* [...] não pôde dominar por muito tempo.<sup>973</sup>

Não pense porém o leitor que os nossos críticos fossem inteiramente avessos ao teatro romântico. Não eram. O que queriam eles, na verdade, era ver abolidos da cena nacional “certos dramas da escola ultrarromântica que, tendo já perdido a aceitação em França como imorais e contrários ao gosto de todos os tempos, parecem emigrar para o Brasil”<sup>974</sup>; era ver encenadas apenas as produções menos exageradas da nova escola dramática, como sugere um artigo (para citar apenas um!) publicado pelo *Jornal do Commercio* em dezembro de 1838:

Apesar da nossa admiração para os poetas clássicos, preferíamos que os nossos teatros enriquecessem o seu repertório com os modernos dramas da Alemanha e da França. Não se entenda que queremos a orgia trágica dos ultrarromânticos. Não. [...] Desejaríamos sim ver traduzidos e apropriados ao nosso teatro os dramas de Schiller, de Delavigne e alguns de Shakespeare etc.<sup>975</sup>

Feita essa vista de olhos sobre a conturbada recepção do drama romântico entre nós, o leitor haverá de concordar que os rapazes da *Revista Brasiliense* encontraram, ao desembarcar no Rio de Janeiro, um ambiente adequado para a difusão das suas ideias dramáticas, um solo plenamente adaptado ao cultivo do *juste-milieu*.

Esse modelo de renovação cautelosa, cuja raiz podemos ir buscar tão longe quanto à *República* de Platão, não passa muito ao largo do que haviam escrito, menos de três décadas antes, alguns pensadores da *tragédia* romântica (e não do *drama* hugo-dumasiano) como August Schlegel, Germaine de Staël e François Guizot (Antonio Candido identifica os dois primeiros entre as “raízes” de nossa crítica romântica<sup>976</sup>), autores todos cujas ideias nossos críticos certamente conheceram, em primeira ou segunda mão, perambulando pela Europa ou mesmo antes (o nome de

<sup>973</sup> ROCHA, 1841, p. 2-3.

<sup>974</sup> A., 1838a, p. 2.

<sup>975</sup> A., 1838c, p. 2. Acredito, embora sem evidências cabais, que o autor dos artigos dramáticos publicados pelo *Jornal do Commercio* em 1838, identificado apenas como “A.”, seja Emílio Adet.

<sup>976</sup> Cf. CANDIDO, 2000b, p. 285.

Staël aparece inúmeras vezes citado na *Aurora Fluminense* de Evaristo da Veiga, por exemplo, e em artigos da revista *Nitheroy*), pois integraram aqueles famosos *états généraux de l'opinion européenne*, expressão feliz com a qual Stendhal<sup>977</sup> descreveu as tertúlias sediadas por madame de Staël no castelo de sua família, o célebre *château de Coppet*. Permita-me o leitor que esclareça esse cotejo com uma visita ao Cantão de Vaud, onde vamos encontrar os primeiros precedentes desse teatro romântico deliberadamente moderado.

O teatro francês do primeiro quartel do século XIX — anterior, portanto, à publicação do prefácio-manifesto ao *Cromwell* (1827) de Victor Hugo —, sensível ao desenvolvimento da dramaturgia romântica alemã, contava já, sobretudo a partir de seu segundo decênio, com um número razoável de peças empenhadas tanto no afrouxamento das normas clássicas, quanto na atualização de temas e procedimentos técnicos, motivo por que, à época, elas foram entusiasmadamente acolhidas como expoentes do romantismo pelos intelectuais que compunham o círculo de Coppet ou dele sofriam influência<sup>978</sup>. No mais das vezes, porém, essas tendências românticas pré-hugoanas se manifestavam na forma de melodramas, ou dramas (pois havia ambiguidade entre os termos<sup>979</sup>), gênero exagerado e popular, adaptado ao gosto médio das massas que frequentavam os teatros de bulevar, que prezava por narrativas rocambolescas, *coups de théâtre*, montagens opulentas e, por essas e outras razões, nem sempre convinha à promoção da alta literatura moral e religiosa ambicionada por um Schlegel, por um Guizot ou por uma Staël. Na medida, pois, em que os trabalhos sobre a arte dramática produzidos pelo círculo de Coppet assinalavam a necessidade de flexibilização das regras clássicas e exigiam a adequação da estrutura trágica aos grandes temas históricos do mundo moderno, também criticavam o desatino das alternativas encontradas pelos novos dramaturgos. Vejamos alguns exemplos disso.

---

<sup>977</sup> STENDHAL, 1919, p. 285-286.

<sup>978</sup> Mostrei exemplos disso nos artigos *Alguns aspectos românticos do melodrama antes de 1827 e Tragédia histórica e drama romântico*. Cf. ESTEVES, 2020; 2021b.

<sup>979</sup> *A editio princeps* de *Coelina, ou l'enfant du mystère* (1800), por exemplo, de Guilbert de Pixérécourt, peça que lançou as bases do melodrama oitocentista, fala em “drama em três atos, em prosa e com grande espetáculo” [drame en trois actes, en prose et à grand spectacle], e foi tanto divulgada nos jornais da época como drama, quanto como melodrama. A mesma confusão terminológica afeta outras obras de Pixérécourt e de Victor Ducange, chegando mais tarde a alcançar os dramas de Victor Hugo e as tragédias de Casimir Delavigne.

August Schlegel, em seu *Cours de littérature dramatique* (1814), censura tanto as exuberâncias do melodrama, quanto a inflexão dos críticos conservadores — enquanto aquele, preocupado exclusivamente em agradar os olhos, tendia à pobreza de elementos intelectuais<sup>980</sup>, estes, cegamente apegados à sisudez do teatro neoclássico, tendiam à pobreza de elementos sensíveis e acusavam qualquer vivacidade ou movimento excepcional de melodrama:

É verdade que o emprego dos meios físicos pode ser objeto de abuso, e que a cena não deve se transformar em uma arena barulhenta e tumultuosa onde a violência das ações enfraquece o efeito das palavras. Mas também se pode, com igual razão, censurar o extremo oposto, quer dizer, o hábito de tudo negar aos olhos, de nunca dar prova imediata de nada e de fazer com que toda a peça seja uma alusão a algo que não se vê. [...] Desde que haja um espetáculo um pouco brilhante numa peça ou um movimento material um pouco animado, os críticos do dia o acusam de melodrama. A ideia de que o menor relaxamento na disciplina teatral possa fazer prevalecer esse gênero monstruoso os leva a submeter a tragédia às regras mais rigorosas e a despojá-la de todo o charme sedutor de sua pompa natural.<sup>981</sup>

Madame de Staël, em seu *De l'Allemagne* (1813), reconhece o mesmo problema: “se, na França, se quisesse arriscar uma inovação qualquer em uma tragédia, logo diriam se tratar de um melodrama. Mas não importa saber por que os melodramas agradam tanta gente?”<sup>982</sup>. Assim, por um lado, a tragédia clássica representava o estado letárgico e retrógrado do qual os intelectuais coppetianos pretendiam se afastar, mas também o porto seguro a que se mantinham ancorados por respeito à tradição; o melodrama, por outro lado, o extremo oposto da tragédia

<sup>980</sup> Veja-se a crítica que Madame de Staël faz à tradução francesa da tragédia *Die Räuber* (1782) por Lamartelière, *Robert, chef de brigands* (1792), enfatizando que ela ignora a pintura dos sentimentos e não conserva senão a pantomima da ação, procedimento que transformaria até mesmo a mais bela tragédia em um melodrama. Cf. STAËL-HOLSTEIN, 1813, p. 35.

<sup>981</sup> SCHLEGEL, 1814a, p. 135-136. No original: “il est vrai que l'emploi des moyens physiques peut être sujet à l'abus, et que la scène ne doit pas devenir une arène bruyante et tumultueuse où la violence des actions affaiblit l'effet des paroles. Mais l'on peut blâmer avec autant de raison l'extrême opposé, c'est-à-dire l'usage de tout refuser aux yeux, de ne donner jamais la preuve immédiate de rien, et de faire que toute la pièce soit une allusion à ce que l'on ne voit pas. [...] Dès qu'il y a dans une pièce un spectacle un peu brillant, ou un mouvement matériel un peu animé, les critiques du jour crient au mélodrame. L'idée que le moindre relâchement dans la discipline théâtrale, pourroit faire prévaloir ce genre monstrueux, les porte à soumettre la tragédie aux règles les plus rigoureuses, et à la dépouiller de tout le charme séduisant de sa pompe naturelle”.

<sup>982</sup> STAËL-HOLSTEIN, 1813, p. 15. No original: “si l'on voulait risquer en France, dans une tragédie, une innovation quelconque, aussitôt on s'écrierait que c'est un mélodrame; mais n'importe-t-il pas de savoir pourquoi les mélodrames font plaisir à tant de gens?”.

enrijecida, fazia as vezes de um gênero perigoso, igualmente indesejável, mas com o qual o grupo convergia até certo ponto:

Um melodrama francês é uma peça em prosa enfática, onde se representa alguma coisa maravilhosa, uma aventura fabulosa ou real, com um grande alvoroço de espetáculo, de movimento sobre o palco, de trocas de decoração, e onde se reúne todos os brilhantes acessórios que concorrem para atingir os sentidos. Poder-se-ia certamente tirar um melhor proveito do pendor que mostra o povo por esse tipo de peça, mas a maioria dos melodramas são compostos com uma negligência tão intolerável que eles são, se podemos nos exprimir assim, produções fracassadas do gênero romântico.<sup>983</sup>

Schlegel queria lamentar o excesso, não a coisa em si. Censurando a negligência com que se montavam melodramas na França, ao descrevê-los como “produções fracassadas do gênero romântico” (*productions avortées*, note-se bem, *abortadas*), ele reconhecia o seu parentesco com o “alto romantismo” alemão — da mesma forma, o seu contemporâneo Charles Nodier, notando a proximidade genealógica entre os dois gêneros, chegou a sugerir que o melodrama, a que também chamava *tragédie populaire*, fosse a própria “tragédia romântica dos alemães”<sup>984</sup> —. Em outras palavras, Schlegel não identificava entre melodrama e tragédia romântica senão diferenças de grau medidas pelas qualidades literárias e cenográficas de cada peça (complexidade psicoemocional das personagens, adequação ao período retratado, rigor na ambientação etc.); afinal, os dois gêneros compartilhavam os mesmos objetivos: modernizar o teatro por meio da complexificação da *mise-en-scène*, do enriquecimento de cenários e fantasias, da inserção de mais movimentos, de mais personagens, da infração de unidades aristotélicas, da renovação de estruturas engessadas etc. Segundo August Schlegel, portanto, um melodrama, com toda sua parafernália e enredo inverossímil, não é senão uma peça romântica que atravessou o Rubicão e se perdeu, profanando o verdadeiro método que, a princípio,

<sup>983</sup> SCHLEGEL, 1814a, p. 309-310. No original: “un Mélodrame français est une pièce en prose emphatique, où l'on représente quelque chose de merveilleux, une aventure fabuleuse ou réelle, avec un grand fracas de spectacle, de mouvement sur la scène, de changements de décorations, et où l'on rassemble tous les brillants accessoires qui concourent à frapper les sens. L'on pourrait assurément tirer un meilleur parti du penchant que montre le peuple pour cette espèce de pièces, mais la plupart des mélodrames sont composés avec une négligence tellement intolérable, que ce sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, des productions avortées du genre romantique”.

<sup>984</sup> NODIER, 1818, p. 3. No original: “le mélodrame, c'est la tragédie romantique des Allemandes, à l'exécution près”.

deveria guiá-la. “O que atrai as massas aos nossos dramas meio felizes e meio tocantes”, ele escreve,

é sempre um falso brilho do espírito romântico. O sentido íntimo dessa poesia se perdeu para nós antes que nós tivéssemos bem fixado a sua forma. A imaginação dos autores percorreu a região das quimeras e o acaso os tem frequentemente feito cair sobre ideias mais espirituosas que eles mesmos. O título de peças românticas foi tão profanado, foi esbanjado em tantos anúncios enganosos de produções disformes e vulgares que me deve ser permitido lembrá-lo de sua significação primitiva, remontando à teoria e à história.<sup>985</sup>

O melodrama, em suma, leva longe demais as liberdades do teatro moderno. Se tem um “falso brilho do espírito romântico”, é porque brilha em excesso, porque deixa entrever a artificialidade que uma perfeita tragédia romântica deve ocultar; é porque a riqueza sensorial e a complexidade cenográfica dos espetáculos melodramáticos ofuscam a dimensão intelectual e sentimental dos diálogos, tão prezada pelos tragediógrafos. Dito de outra forma, o argumento de Schlegel nos revela que o teatro romântico, para se afastar da sisudez neoclássica, tende ao seu extremo oposto, o melodrama, e por isso, para que o vinho não se transforme em vinagre, deve ser cuidadosamente assistido. O mesmo pensava François Guizot: se excedidas, as reformas românticas levariam os jovens escritores a compor melodramas efêmeros, rasos e intelectualmente limitados. Intercedeu, por isso, em favor da moderação entre o furor romântico e a experiência clássica, convencido de que o avanço desregrado não produziria senão monstruosidades:

Avance sem regra e sem arte no sistema romântico; você fará melodramas próprios para comover a multidão, mas apenas a multidão, e apenas por alguns dias. Da mesma forma, se arrastando sem originalidade no sistema clássico, você não satisfará senão essa fria nação literária que não conhece, na natureza, nada de mais sério

---

<sup>985</sup> SCHLEGEL, 1814b, p. 523. No original: “ce qui attire la foule à nos drames moitié gais et moitié touchants [...] c'est toujours une fausse lueur de l'esprit romantique. Le sens intime de cette poésie s'est perdu pour nous, avant que nous en ayons bien fixé la forme. L'imagination des auteurs a parcouru la région des chimères, et le hasard les a souvent fait tomber sur des idées plus spirituelles qu'eux-mêmes. Le titre de pièces romantiques a été tellement profané, on l'a prodigué, sur tant d'affiches trompeuses, à des productions informes et vulgaires, qu'il doit m'être permis de le rappeler à sa signification primitive, en remontant à la théorie et à l'histoire”.

que os interesses da versificação, nem de mais imponente que as três unidades.<sup>986</sup>

Fica claro, assim, que o melodrama é, segundo a influente opinião do círculo de Coppet, o romantismo desgracioso, aquilo que é romântico *em excesso* e, ao mesmo tempo, apenas um esboço superficial, uma caricatura rudimentar do que poderia ser o novo teatro, a nova literatura. Ora, quem dirá não haver uma relação estreitíssima entre essas ideias e as lucubrações de nosso Pereira da Silva, de nosso Gonçalves de Magalhães? Também eles queriam progressos, temos visto, de ordem técnica e temática; também eles gostariam de ver o teatro moderno ajustado às necessidades do século, mas sempre preservando o *juste-milieu* que admiravam em Goethe, Manzoni, Delavigne, sempre evitando as exagerações ultrarromânticas e grosserias melodramáticas que viam já, consternados, subir aos palcos cariocas, quando “pagaria[m] para nunca vê-las e ouvi-las”<sup>987</sup>. Que faziam, pois, senão fincar bandeira, a exemplo do que já haviam feito Schlegel, Guizot, Staël, Delavigne, Manzoni, Garrett e tantos outros reputados escritores do tempo, a meio caminho entre a tragédia clássica e o drama (ou melodrama<sup>988</sup>) ultrarromântico, precisamente da mesma forma como, e seguindo a lógica interna da filosofia eclética, fincavam bandeira entre o regresso absolutista e o progresso republicano? “[Colocamo-nos] em um *justo meio*”, escreveu Pereira da Silva, “e julgamos representar os homens de boa fé e cordatos do Brasil”<sup>989</sup>, pois

entre o *progresso* e o *regresso*, palavras representantes dos dous sistemas que se debatem, o *Jornal dos Debates* de 1838 não pode ter escolha. Ambos estão longe da verdade, ambos são falsos e férteis em terríveis consequências; ambos exprimem necessidades irregulares que não devem nem podem ser as do Brasil. O Brasil não quer de novo despenhar-se pelo declive das revoluções, mas, ao mesmo tempo, não quer *regresso*.<sup>990</sup>

---

<sup>986</sup> GUIZOT, 1821, p. cl. No original: “avancez sans règle et sans art dans le système romantique ; vous ferez des mélodrames propres à émouvoir en passant la multitude, mais la multitude seule, et pour quelques jours ; comme, en vous traînant sans originalité dans le système classique, vous ne satisferez que cette froide nation littéraire qui ne connaît, dans la nature, rien de plus sérieux que les intérêts de la versification, ni de plus imposant que les trois unités”.

<sup>987</sup> MAGALHÃES, 1837q, p. 192.

<sup>988</sup> Pereira da Silva não faz distinção entre drama e melodrama. Quando escreve sobre os “dramas ultrarromânticos e desesperados” que desacreditaram o “teatro da Porta de São Martinho”, ele está se referindo tanto a melodramas (de Victor Ducange), quanto a dramas (de Victor Hugo, de Alexandre Dumas).

<sup>989</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838f, p. 29.

<sup>990</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838e, p. 13.

Ora, ao sistema monarquista constitucional, esse justo meio político (“a doutrina política do *justo meio* do ministério doutrinária francês nada mais é do que a aplicação do ecletismo ao elemento social”<sup>991</sup>), correspondia o sistema romântico-moderado, o *juste-milieu* da esfera literária. Nisso, na correspondência harmoniosa entre a moderação política e a moderação estética, consistia o grosso da doutrina literária dos *Debates*. Entre o *regresso* e o *progresso*, pois, entre o *absolutismo* e a *anarquia*, entre o *clássico* e o *romântico*, entre a *tragédia* e o *melodrama*, julgavam os nossos rapazes encontrar o equilíbrio fundamental à regeneração completa da nação brasileira. É nesse sentido, penso, que devem ser interpretadas as suas propostas culturais e as suas obras literárias.

#### 2.1.1.6. A Batalha dos Áticos e Beócios<sup>992</sup>

Entre o número 49 do *Jornal dos Debates*, último publicado sob a direção de Sales Torres Homem (em 28 de novembro de 1837), e o 50º, primeiro publicado sob a direção de João Manuel Pereira da Silva (no dia 11 de janeiro de 1838), há um intervalo de 43 dias no qual os nossos rapazes ficaram jornalisticamente desamparados, sem órgão impresso que os representasse na vida pública. Deixaram por isso de escrever? Não, de modo algum. Foi justo durante esse entreato dos *Debates*, afinal, que estourou a pouco conhecida, mas interessantíssima Batalha dos Áticos e Beócios, contenda jornalística que envolveu Araújo Porto Alegre, Pereira da Silva, Gonçalves de Magalhães, Justiniano José da Rocha e outros tantos personagens anônimos. Ao que tudo indica, foi esta a primeira polêmica literária envolvendo os protagonistas de nosso romantismo moderado e, até onde se sabe, a primeira polêmica travada, no Brasil, em campo jornalístico<sup>993</sup>. Durou cerca de onze dias (entre 5 e 16 de dezembro), envolveu pelo menos seis periódicos, e resultou na publicação de aproximadamente quinze artigos, mais duas caricaturas (as primeiras caricaturas produzidas no Brasil). O motivo? Uma peça de teatro escrita por Araújo

<sup>991</sup> ESPÍRITO, 1837, p. 160.

<sup>992</sup> Este capítulo foi adaptado e publicado, com alterações substanciais, no livro *Literatura e seus híbridos IV*. O leitor também encontrará aí a transcrição completa dos artigos e correspondências que compõem a Batalha. Cf. ESTEVES; PERGHER, 2023.

<sup>993</sup> Poder-se-ia contestar essa afirmação argumentando que a recepção ao *Rei se diverte*, em novembro de 1836, engendrou a nossa primeira polêmica literário-jornalística. A hipótese, porém, não se sustentaria. O embate que se seguiu à encenação do drama foi um conflito desigual (apenas uma defesa para cerca de dez afrontas), e que não envolveu explicitamente nenhum grupo determinado ou figura literária (que se saiba).

Porto Alegre (com o auxílio de Magalhães, suspeita-se), encenada em 2 de dezembro de 1837, dia do aniversário de Pedro II. O estopim da polêmica? A crítica zombeteira que, quatro dias depois, Justiniano José da Rocha publicou no folhetim do *Chronista*. O leitor verá que a Batalha dos Áticos e Beócios é um bom indício de como os rapazes da Sociedade Defensora, regressados de Paris, não foram unanimemente acolhidos como os representantes legítimos da estética romântica, que por aqui já vinha sendo estudada desde pelo menos 1833. A resistência imposta pelo grupo do *Chronista* demonstra de maneira eloquente que outras perspectivas de reforma literária, defendidas por outros grupos de intelectuais, distintas e mesmo hostis às propostas do *Jornal dos Debates*, disputavam também (e nem sempre de maneira pacífica) um lugar de prestígio na vida cultural fluminense.

Começemos pela composição de Porto Alegre. Segundo Teófilo Braga, raro foi o escritor do primeiro quartel do século XIX, em Portugal, “que não ideasse um elogio dramático para celebrar os anos dos membros da família reinante ou qualquer outro fato que se ligava a algum regozijo oficial”<sup>994</sup>. O mesmo se deu entre nós. Desde pelo menos 1831, tradicionalmente, os teatros do Rio de Janeiro se revezavam para apresentar elogios dramáticos em datas significativas do calendário imperial e, sobretudo (é o que aqui nos interessa), no dia do aniversário de Pedro II. Em 1834, o Teatro da Praia de Dom Manuel exibiu um elogio “composto em ótimos versos, adornado de coros e finalizando com uma cantata”<sup>995</sup>; em 1835, foi a vez do Teatro Constitucional Fluminense exibir um “grande espetáculo composto de um rico elogio dramático, de que são personagens Júpiter (que vira num carro tirado por leões), Gênio do Brasil, Vulcano, a Providência, Pluto, Discórdia, Cólera, Ciclopes, Ninfas etc.”<sup>996</sup>; em 1836, o mesmo teatro exibiu um elogio dramático de Antônio Xavier, *A coluna do imperador*<sup>997</sup>; em 1837, finalmente, o *Jornal do Commercio* anunciou a representação, ainda pela companhia de João Caetano, de um “elogio dramático do gênero romântico, ornado de maquinismos, dança e música”, composto pelo “bem conhecido e acreditado artista o senhor Porto Alegre”<sup>998</sup>.

Podemos assim dizer, sem chance de incorreremos num equívoco, que a alegoria dramática de Araújo Porto Alegre, bem que romântica e conscientemente

---

<sup>994</sup> BRAGA, 1871, p. 6.

<sup>995</sup> THEATRO DA PRAIA DE D. MANOEL, 1834, p. 3.

<sup>996</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1835b, p. 2-3.

<sup>997</sup> Cf. THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836d, p. 2.

<sup>998</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1837, 3.

inovadora, dá continuidade às práticas comemorativas do natalício de Pedro II. Do ponto de vista da forma e da estrutura narrativa (situação instável seguida de solução *ex machina* e desfecho otimista), ela descende diretamente dos elogios dramáticos da poética setecentista, gênero no qual ainda se exercitavam, entrados no século XIX, poetas de formação arcádica como Augusto Queiroga e Gonçalves de Magalhães — entre as *Poesias* de 1832, vale lembrar, este último publicou dois elogios; mais tarde, viu-se há pouco, Magalhães recorreu ainda à estrutura desse gênero para compor as duas “viagens ao outro mundo”, publicadas pelo *Jornal dos Debates*.

A engenhosidade de Porto Alegre não está, pois, na escolha de um gênero que rompesse com a tradição vigente, mas no tratamento modernizante dado a este velho gênero neoclássico, resultando na criação (para usar as palavras do *Jornal do Commercio*) de um “elogio dramático do gênero romântico”, quer dizer, tematicamente adaptado ao gosto romântico: ao invés de deuses pagãos, ciclopes, ninfas e ideias alegóricas (o Despotismo, a Discórdia etc.), são, em geral, figuras do imaginário cristão e “romântico” (Satã, diabos, espectros, anjos e gênios) o que vemos habitar a sua cena infernal, uma “caverna no centro da terra”, repleta de “lava ardente”, palácios inflamados e rochedos escabrosos<sup>999</sup>. O leitor atento não pode se furtar à comparação desta peça com a *Infernal Comédia* e com o *Episódio de uma viagem ao outro mundo*; as semelhanças saltam aos olhos. Quem folheia essas composições tem a viva impressão de que pintor e poeta estavam completamente seduzidos pelo campo temático da cristandade e, em especial, pela ideia do inferno. Quanto ao método “romantizante” empregado por Araújo Porto Alegre, está em evidente consonância com a proposta eclética inaugurada por Gonçalves de Magalhães entre 1834 e 1836, conforme tenho mostrado reiteradas vezes: o *Prólogo* é clássico pela forma e, pelo conteúdo, predominantemente romântico.

A trama da peça é simples e previsível. Ferdinand Wolf resumi-a em um parágrafo:

Essa produção teve muito sucesso. Trata-se de uma alegoria política: Satã, príncipe da desunião e da anarquia, busca convencer um jovem, o Brasil, e a desviá-lo da via da monarquia constitucional e legítima; mas o anjo da verdade frustra as seduições do espírito do mal e prediz

---

<sup>999</sup> Cf. PORTO ALEGRE, 1837b, p. 3.

o futuro brilhante que espera o país sob o reinado de um príncipe como Dom Pedro II.<sup>1000</sup>

Como no segundo *Episódio de uma viagem ao outro mundo*, também há aqui menções explícitas às revoltas separatistas a norte e sul do Império, o que deu margem a que se aventassem algumas interpretações políticas. Se no *Episódio* as insurreições apareciam como gigantes, aqui aparecem como espectros: “levantam-se da terra duas figuras vestidas de branco e tendo na faixa azul que coroa a fronte uma estrela; no peito da primeira um S. [sul], e da outra um N. [norte]”<sup>1001</sup>. Para além dessa defesa insuspeita da monarquia constitucional contra os revolucionários republicanos, há no *Prólogo* algumas linhas que associam o diabo aos excessos e, por contraste, acenam à doutrina do *juste-milieu* difundida pelo grupo da *Nitheroy*: “nada de termo médio, toma o extremo”<sup>1002</sup>, ordena Satã; e depois, referindo-se aos espectros: “surgi, surgi da terra, ó, dois extremos, / vosso aspecto é lição e fido espelho!”<sup>1003</sup> — “extremos”, diga-se de passagem, tanto geográficos quanto ideológicos.

Por fim, vale notar que é ainda o progressismo eclético do *Jornal dos Debates*, ainda aquela noção de solidariedade entre todas as dimensões da civilização o que professa, no fechamento do ato, o anjo da verdade:

Trata de conservar, que ele zeloso [o porvir]  
Mil canais traçará sobre teu solo,  
Abrirá teu palácio e peito augusto  
Às ciências, às artes e áurea indústria.<sup>1004</sup>

Passemos agora à recepção do *Prólogo*. Foi João Manuel Pereira da Silva quem, no dia 5 de dezembro, publicou a primeira avaliação no *Jornal do Commercio*. “A ideia”, ele escreveu, “é toda nova e original”, e parece ter sido bem acolhida pelo público fluminense — público, vale lembrar, que já se havia habituado à estética dos melodramas franceses:

<sup>1000</sup> WOLF, 1863, p. 173. No original: “cette production eut beaucoup de succès. C'est une allégorie politique : Satan, prince de la désunion et de l'anarchie, cherche à gagner un jeune homme, Brasil, et à le détourner de la voie de la monarchie constitutionnelle et légitime ; mas l'ange de la vérité déjoue les séductions de l'esprit du mal et prédit l'avenir brillant qui attend le pays sous le règne d'un prince comme D. Pedro II”.

<sup>1001</sup> PORTO ALEGRE, 1837b, p. 13.

<sup>1002</sup> PORTO ALEGRE, 1837b, p. 10.

<sup>1003</sup> PORTO ALEGRE, 1837b, p. 13.

<sup>1004</sup> PORTO ALEGRE, 1837b, p. 15.

Este prólogo, que bem se pode chamar um *delírio de imaginação*, uma exaltação do espírito, causou um efeito extraordinário e eletrizou os espectadores, não só pela novidade e pela extravagância da ação e pelas belas decorações, como também pelos excelentes e sublimes pensamentos que nele brilhavam, e que com toda a evidência demonstram pertencer ao mesmo gênio criador daquele belo poemeto intitulado *A voz da natureza*, impresso no 2º número da *Revista Brasiliense*.<sup>1005</sup>

“Delírio de imaginação” e “exaltação de espírito” são, sem dúvida, expressões aqui empregadas com o fim de atribuir ao poeta algumas centelhas de genialidade, de salientar a sua indiferença às convenções do classicismo, de aplaudir a sua superioridade criativa. Mas há algum exagero neste juízo, convenhamos; não foi a melhor escolha de palavras. Em que pese a “novidade” e a alegada “extravagância” de ação (palavra aqui empregada, evidentemente, com o sentido de “incomum”, “original”, “extraordinário”, e não de “bizarro”, “exagerado” ou “disparatado”, como fará a crítica antagônica), o *Prólogo* de Porto Alegre é uma composição bastante comportada, bastante moral, bastante *juste-milieu*: pela ideia, é monarquista-constitucional (ou seja, politicamente eclética); pela forma, pertence ao classicismo; pelo imaginário, ao romantismo — mas não ao romantismo melodramático e potencialmente dissoluto a que se habituava o público do Rio de Janeiro, e sim àquele romantismo moderado, católico, moralista com que os rapazes da *Nitheroy* travaram contato na Europa.

Se a acolhida à peça se limitasse a esse artigo bonançoso, não haveria polêmica alguma. Mas não se limitou. O tom camarada e condescendente de Pereira da Silva excitou a indignação de Justiniano José da Rocha, redator d’*O Chronista* (e também, a essa altura, do *Correio Oficial*): “quiséramos pelo menos guardar silêncio, e certo tê-lo-íamos feito, a não terem sido os elogios que um dos imprudentes amigos do autor lhe teceu e inseriu no jornal grande”<sup>1006</sup>. Que fez Rocha? Mandou imprimir, no dia 6 de dezembro, um apêndice galhofeiro em resposta ao artigo do *Jornal do Commercio*. Foi o estopim da batalha, ou, como se disse mais tarde, “o manifesto de guerra que um atrevido beócio escreveu em um arrojo de ignorância”<sup>1007</sup>. Além de descrever o *Prólogo* como uma “moxinifada de verso-prosa, de pinotes, de músicas e zunzuns”, como uma “obra prima no gênero das extravagâncias, das ridicularias e das

<sup>1005</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837l, p. 1.

<sup>1006</sup> ROCHA, 1837e, p. 475.

<sup>1007</sup> Y., 1837, p. 485.

soporíferas composições”<sup>1008</sup>, Rocha chegou ao ponto de parodiar a crítica lisonjeira de Pereira da Silva:

Enfim, para conservarmos a tão triste composição as frases de elogio que no jornal grande vêm escritas, diremos: — esse prólogo, que bem se pode chamar um delírio de imaginação *enferma*, uma exaltação de espírito *que desconhece as regras da razão e os conselhos do bom gosto*, causou extraordinário efeito de *displicência que, a não ser a majestade do dia, teria prorrompido em não duvidosas demonstrações*, não só pela extravagância da ação e da *invenção, como pela enigmática e ininteligível construção de alguns períodos que só Satanás pode dizer e entender, e pelo prosaísmo de quase todas as linhas a que o autor intitula versos, e que o crédulo elogiador supõe que realmente são.*<sup>1009</sup>

A modo de arremate, o redator do *Chronista* tomou ainda a liberdade de aconselhar Porto Alegre a que abandonasse os versos, os palcos, e se contentasse com a sua nomeada de pintor:

O que levamos escrito é mais que suficiente para abrir os olhos ao autor do prólogo e mostrar-lhe que, deixando-se levar dessa imaginação *Hoffmânica* a que se vai entregando, perde seu tempo e arrisca a reputação de artista que seu pincel lhe tem adquirido. O pintor é o poeta das cores, como o músico o é dos sons; contente-se ele com essa glória que tem quase certa e não queira desperdiçar suas forças e seu tempo com aquilo para que o não dispôs a natureza.<sup>1010</sup>

E como dois são melhor do que um, o *Diário do Rio de Janeiro* deu a lume, logo no dia seguinte, uma nova depreciação do *Prólogo*, uma nova resposta aos elogios de Pereira da Silva — desta vez uma correspondência assinada por “J.” (talvez Josino do Nascimento Silva, aliado de Rocha):

...admira é a afoiteza com que o senhor P. S. [Pereira da Silva] assegura no *Jornal do Commercio* que o elogio causou um efeito maravilhoso, que agradou ao público! Se agradou ao senhor P. S. por ser feito por um seu amigo, a mim por certo que não; nem a muitas pessoas de gosto que a ele assistiram. O que o elogio causou foram náuseas. [...] O senhor P. S., que em tudo dá *regras*, ou bem ou mal devera ser mais moderado em lisonjear o seu amigo. Os louvores em tais casos desacreditam a quem os dá. [...] Eu não escreveria estas linhas se não fora o artigo do senhor P. S.<sup>1011</sup>

<sup>1008</sup> ROCHA, 1837e, p. 475.

<sup>1009</sup> ROCHA, 1837e, p. 475-476.

<sup>1010</sup> ROCHA, 1837e, p. 476.

<sup>1011</sup> J., 1837, p. 3.

Mas que argumentava nosso “J.”, afinal? Que o drama de Porto Alegre “é uma das produções mais extravagantes que têm aparecido em cena”, que “o todo da composição é um todo de impropriedades”, que o elogio, para resumir, “em quanto ao fundo e à forma, pouco honra o autor”. E que “poesia *d’água doce*”, “que maçada”! Porto Alegre não é capaz senão de “*versificar miseravelmente*”. Os seus versos, ora, os seus versos “não são versos, mas sim prosa com *certo número de pés*, menos a *ordem de sílabas*”, e que “pela maior parte não prestam”<sup>1012</sup>. Assim breve, assim fulminante; eis a crítica do *Diário*. Note o leitor que o *Chronista* e seus aliados se empenham em desacreditar o *Prólogo* retratando-o como uma peça mal concebida e, sobretudo, extravagante (das “mais extravagantes que têm aparecido em cena”), afastando-o do desejado equilíbrio estético entre a tradição e a inovação, e, por consequência, aproximando-o das manifestações menos moderadas do gênero romântico, exaustivamente combatidas pela própria redação do *Jornal dos Debates*. Aqui começa, já em 1837, uma estratégia que não demoraria a tornar-se um lugar comum da crítica brasileira: acusar o objeto analisado, com o fim de desmerecê-lo, de exageração romântica.

O partido de Porto Alegre não deixou por menos. Como lhes faltasse um órgão próprio de imprensa, recorreram à publicação em páginas alheias. A violenta resposta de Pereira da Silva saiu, no dia 12 de dezembro, pela mesma folha que veiculara o seu panegírico, o *Jornal do Commercio*. Nela, referiu-se desdenhosamente ao artigo de Justiniano como “extravagante censura de um pequeno jornal que se intitula político-literário”, e, como não bastasse depreciar a crítica, pôs-se também a depreciar o crítico:

Não é dado a certas pessoas o poder apreciar belezas novas e originais; acostumadas a não ultrapassar os limites de um velho e monótono círculo que lhe apresenta a rotina, desconhecem o talento daqueles que se despem dos preconceitos e audaciosamente seguem o voo da inspiração. Os homens inovadores têm ordinariamente contra si esses espíritos pequenos e estacionários que se esforçam em empecer-lhes a marcha. Além disto, a *inveja* e a o desejo que têm certas pessoas de ostentar *muito espírito* fazem com que elas menosprezem a linguagem decente e modesta que lhes dita o bom senso, e, em vez de analisar uma composição, clamem somente contra, dando-lhe os mais injuriosos epítetos e vitupérios.<sup>1013</sup>

---

<sup>1012</sup> J., 1837, p. 3.

<sup>1013</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837w, p. 2.

Justiniano José da Rocha respondeu, no dia seguinte, com um longo apêndice recebido de um amigo não identificado, mas cujos talentos bastariam para “descobrir as penas de pavão com que muitas de nossas gralhas se enfeitam” depois de haver corrido a Europa, “onde, a troco do perdido tempo, só se alcança fatuidade insuportável, tom catedrático e pedantesco, e desdenhoso orgulho”<sup>1014</sup>. São essas as notas predominantes do texto: o sarcasmo e a insinuação. “Somos infelizes!”, lamentou, “não nos é dado avaliar belezas novas e originais, [...] não podemos *avaliar extravagâncias*, nem no teatro queremos ir desfrutar esse precioso gênero”<sup>1015</sup>. Contra a acusação de invejoso, rebateu na mesma moeda, acusando Pereira da Silva de vaidoso e falso intelectual: “não é a inveja que nos move; inveja da poesia do senhor Porto Alegre?! Não, nem no senhor P. A., nem no senhor P. S. achamos que invejar”, a não ser a habilidade do primeiro como pintor e, do segundo,

a vaidade com que de tudo e de todos fala, censurando a Dumas, elogiando a Goethe, analisando a eloquência dos Cíceros e Demóstenes antigos, dos O’Connell, dos Pitt e Fox modernos, e a vasta erudição com que vai nos dando ideias de Goethe e Schiller, de Shakespeare e Byron, sem talvez ter lido página e meia desses autores.<sup>1016</sup>

Quanto ao *Prólogo* propriamente dito, foi ainda ridicularizado. O correspondente anônimo do *Chronista* reafirma que o elogio ficara muito aquém das produções de Dumas, de Victor Hugo, impacientou a plateia, pintou o desgosto em todos os semblantes, e não chegaria mesmo a ser interpretado por uma companhia da província. “Esperava achar no tal *Prólogo*”, ele confessa, “alguma coisa de *dantesco*, alguma coisa que desse ideia das potências infernais e me fizesse arrepiar os cabelos”, mas em balde: “vi umas sombras girando pelo tablado, cantando ou, antes, fazendo uma desentoada insípida algazarra que provocava antes riso do que terror, e me disseram que aqueles que assim dançavam e cantavam eram diabinhos”<sup>1017</sup>. Os versos, estes eram “tão ásperos que bem poderiam arranhar tímpanos de bronze”<sup>1018</sup>. A música, esta era “infernai”, um “diabal batuque” interpretado por uma orquestra de “adufos, tachos velhos, poitas, canzás e

---

<sup>1014</sup> ROCHA, 1837a, p. 482.

<sup>1015</sup> ROCHA, 1837a, p. 482.

<sup>1016</sup> ROCHA, 1837a, p. 482.

<sup>1017</sup> ROCHA, 1837a, p. 483.

<sup>1018</sup> ROCHA, 1837a, p. 483.

cegarregas”, e que “só diabos poderiam ouvir e apreciar”<sup>1019</sup> — ou seja, música brasileira, acompanhada por instrumentos percussivos de origem africana, o que condiz perfeitamente com o projeto estético do grupo da *Nitheroy* e, em especial, de Porto Alegre<sup>1020</sup>. Em uma frase: “o prólogo foi representado no inferno, e por isso o autor fê-lo satânico, infernal [...] E queriam que a plateia entendesse a tal satânica moxinifada sem estar iniciada nos mistérios de Plutão e Proserpina?”<sup>1021</sup>.

No mesmo dia 13 de dezembro, Gonçalves de Magalhães publicou, sob o pseudônimo “O Imparcial”, uma defesa do amigo pelo *Sete d’Abril*. O texto é curto; não pede senão, em referência a um conhecido dístico de Filinto Elísio, que poetas por poetas sejam lidos e criticados. “O *Chronista*”, argumenta Magalhães, “se meteu em coisas que lhe não pertencem”, fez-se “gaiato”, fez-se “beócio”: “o pesado beócio empina-se em crítico literário; a inveja morde com ostentação aquilo que não compreende; a inépcia, com ar de engraçado, vai por toda a parte cuspiendo suas sensaborias”<sup>1022</sup>. Era preciso que Justiniano confessasse a sua “ignorância em poesia”, pois o *Prólogo* “está muito acima da inteligência acanhada de novatos *trovistas* ou *redatores*”. A conclusão é altiva:

O crítico aconselha ao artista que deixa a pena para não arriscar o seu talento de pintor; o que não poderia dizer o poeta ao advogado redator?... Porém entre um autor de gênio e um crítico invejoso há tão grande distância que inútil é que um desça para elevar o outro.<sup>1023</sup>

Perceba o leitor que este crítico, tratado agora por beócio e invejoso, é o mesmo Justiniano José da Rocha que, em 1833, ainda com dezoito anos, prodigalizou tantos elogios às primeiras poesias de Magalhães na *Revista da Sociedade Philomathica*. Como ia longe a camaradagem daquele tempo!

Um dia depois, veio a público a primeira manifestação de Araújo Porto Alegre sobre a polêmica: uma caricatura (sem identificação autoral, embora já se soubesse ser o autor “o próprio do *Prólogo*, e que a fizera para ridicularizar o beócio analisador”<sup>1024</sup>), a primeira impressa no Brasil, representando Justiniano José da

<sup>1019</sup> ROCHA, 1837a, p. 484.

<sup>1020</sup> Cândido Inácio da Silva, como é bem sabido, se exercitou na modinha e no lundu. Araújo Porto Alegre, que não era nada estranho à atmosfera musical da época, compôs com ele, pela mesma época, um famoso lundu chamado *Lá no Largo da Sé Velha*.

<sup>1021</sup> ROCHA, 1837a, p. 484.

<sup>1022</sup> MAGALHÃES, 1837c, p. 4.

<sup>1023</sup> MAGALHÃES, 1837c, p. 4.

<sup>1024</sup> Y., 1837, p. 487.

Rocha como um “pretinho de ganho” (as palavras são do próprio *Chronista*) ajoelhado, adornado com atributos de intelectualidade (penas e tinteiro por chapéu, um rolo de papel sob o braço), recebendo dinheiro para administrar o *Correio Official* — ou, dito de outro modo, vendendo sua independência jornalística ao governo.

Figura 1 – A campanha e o cujo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Na parte inferior da folha, lê-se o seguinte diálogo:

#### **A CAMPAINHA**

Quem quer, quem quer redigir  
 O *Correio Official*?  
 Paga-se bem. Todos fogem?!  
 Nunca se viu coisa igual.

#### **O CUJO**

Com três contos e seis centos,  
 Eu aqui 'stou, meu senhor;  
 Honra tenho e probidade.  
 Que mais quer dum redator?

O desenho foi divulgado pelo *Jornal do Commercio* como uma “nova invenção artística” representando “uma admirável cena brasileira”, e apenas discretamente como caricatura: “a bela invenção de caricaturas, tão apreciada na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país, e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele tributa às cousas úteis, necessárias e agradáveis”<sup>1025</sup>. Essa descrição eufemística, conta um correspondente do *Chronista* identificado como “Y”, fê-lo sair à compra da nova invenção, pois “amo tudo quanto a arte pode produzir em nosso país, e mesmo porque queria ter na minha sala um quadro representando uma admirável cena brasileira”. Desapontou-se, é claro: “disseram-me que era uma caricatura, e então me persuadi que o artista quisera censurar o atual governo”; mas não só, “há mais alguma cousa: é um desforço contra o beócio que analisou o *Prólogo Dramático*”<sup>1026</sup>.

No dia 15 de dezembro, desta vez pelo *Diário do Rio de Janeiro*, Pereira da Silva publicou a última nota do grupo em defesa de Araújo Porto Alegre (e, sobretudo, de si mesmo), ocupando as três colunas da primeira página. Pouco se refere à batalha propriamente literária; quer afastar-se dela, entregá-la ao “merecido desprezo”. É essa, com efeito, a nota que domina o argumento de Pereira da Silva: o desprezo pela polêmica. Vale a pena, a esse respeito, reproduzir aqui a abertura do texto:

No momento em que encetamos a carreira do jornalismo, aceitamos todas as condições inerentes a esse estado, sujeitamo-nos a todas as consequências que dele pudessem provir, embora à nossa opinião franca e modestamente emitidas se antepusesse a linguagem irritada das paixões e do orgulho pedantesco, embora se falsificassem nossas ideias, se caluniassem nossas intenções, embora não fôssemos combatidos com aquela mesma decência que havíamos empregado [...]. Tencionávamos não ocupar o público com mesquinhas questões de personalidades, não respondermos a insultos e a vitupérios que contra nós lançassem pessoas mal intencionadas, não sevandijarmos nossa pena com tão desprezíveis assuntos, só próprios e adaptados a espíritos medíocres e chicanistas. Mas, ah!, nem todos os nossos desejos se verificam, nem todas as nossas esperanças se realizam. Homens há aí que, em despeito do bom senso, em despeito mesmo de um certo pundonor que partilhou a natureza com a humanidade, em despeito de suas próprias forças, guiados somente pelo insaciável desejo de ostentarem espírito e de se tornar por esse meio célebres, sacrificam a suas paixões a honra dos outros, e calcam aos pés os direitos alheios, e cobrem de vitupérios aqueles que com eles não partilham sua inveja e seu rancor.<sup>1027</sup>

<sup>1025</sup> ANNUNCIOS, 1837, p. 3.

<sup>1026</sup> Y., 1837, p. 487.

<sup>1027</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837m, p. 1.

Contestando as investidas de Justiniano José da Rocha e seus partidários contra os redatores dos *Debates*, Pereira da Silva pretendia, é claro, livrar-se das graves acusações de pedantismo que, ainda quando falsas, poderiam macular a reputação que vinha tentando construir para si. Quanto ao *Prólogo*, ele argumenta que não fizera senão distinguir-lhe “algumas belezas”, e que a polêmica improvisada que se seguiu à publicação de seu artigo não devia se estender tanto, a ponto mesmo de chegar à discussão política:

Eis que, de improviso, uma longa catilinária de insultos contra o autor do *Prólogo* é despejada nas páginas de um pequeno jornal que se intitula periódico dos novos Davids e Armand Carrel, ainda que esses insultos em nada comprometem o talento reconhecido do nosso artista. Contudo respondemos a eles, aconselhando o oficioso redator de analisar o prólogo, e não de declamar somente contra; e hoje esta simples questão literária é seguida por insultos ainda maiores contra nossa pessoa, e arrasta também à discussão de princípios políticos.<sup>1028</sup>

Por fim, uma provocação sardônica: “finalizamos agradecendo cordialmente ao oficioso redator os seus vitupérios contra as nossas qualidades intelectuais, inseridos nesse longo imbróglio de *David*. Continue, que muito ganhará”<sup>1029</sup>.

E que fez o “oficioso redator”? Continuou com a “longa catilinária de insultos”? De maneira indireta, sim. Fez-se vítima e, vitimizandose, fez do outro um agressor. Ele pediu que o *Sete d’Abril* publicasse, no dia 16 de dezembro, uma carta lamentando a sua “triste posição” de crítico jornalista (a expressão é referência a um artigo de Magalhães<sup>1030</sup>), que não pode protestar contra “a mais vergonhosa das produções de quem quer ser poeta”<sup>1031</sup> sem tornar-se alvo de acusações injustificadas por parte daquela “meia dúzia de presumidos artistas que, reciprocamente endeusando-se, pretendem denegrir a tudo e a todos, e tomar de assalto a imortalidade”<sup>1032</sup>. Convém reproduzir todo o argumento:

Vou por desgraça assistir ao *Prólogo* do senhor P. A., acho-o insuportável; vejo-o depois descaradamente elogiado por um dos tais que supõem que formam os brasileiros uma horda de botocudos, e que não há entre nós nem conhecimento do bom, nem ideia do belo; lanço mão da pena e protesto contra o elogio, em nome da razão e do gosto.

<sup>1028</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837m, p. 1.

<sup>1029</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837m, p. 1.

<sup>1030</sup> Cf. MAGALHÃES, 1837q, p. 192.

<sup>1031</sup> ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>1032</sup> ROCHA, 1837b, p. 4.

Oh!, infeliz!, que assanhei os marimbondos! O senhor P. S. acha que sou *inveioso*; acha o senhor *Imparcial* que sou *beócio*, e o senhor P. S. invoca, ao que me asseveram, o lápis tão divino que, para ornar o episódio da *Infernal Comédia*, fizera a caricatura do ministro plenipotenciário do Brasil em França, e procura expor-me à irrisão do público! [...] E, realmente, merecia minha insolência essas avanias! Pois eu, pobre coitado que nem sei alinhar duas palavras de rotineira prosa, eu que não subi aos Alpes, que não descansei no *Colosseo*, que não admirei o Leão de São Marcos, que não fiz viagem ao Inferno, [...] eu, mísero e mesquinho beócio, meter-me a censurar atrevido o pintor que imprudente trocou a palheta pela lira, meter-me a censurar um dos da falange dos sabichões... ó, insolência!... Zurzam-me, senhores meus, zurzam-me bem esse negro beócio e seus beócios amigos; zurzam-me bem esses novatos trovistas que se não acurvam respeitosos ante tamanhas capacidades... Sim, que se os não esmagarem, esses beócios proibirão talvez o triunfo de nossos improvisados áticos.<sup>1033</sup>

Foi a manifestação derradeira do *Sete d’Abril*. “No campo do *Sete d’Abril*”, avisou a redação, “não se admite mais pelepas de *beócios* e *áticos*”<sup>1034</sup>. No campo do *Chronista*, por outro lado, multiplicaram-se as investidas contra os “áticos” do *Jornal dos Debates*, muito embora aquele periódico declarasse não admitir novos artigos sobre a questão:

Não querendo que em nossa folha continue a discussão do *Prólogo Dramático* feito pelo senhor Araújo Porto Alegre e representado no dia 2 de dezembro, por não ter seguido a marcha que devera seguir, declaramos ao público que não admitiremos mais artigos sobre ela, e que publicamos o de hoje por ser escrito pelo nosso antigo correspondente Y.<sup>1035</sup>

O *Chronista* não se limitou a este artigo, contudo. Três textos vieram a público no dia 16 de dezembro: o dito apêndice assinado por Y., justamente chamado *Áticos e beócios*; uma nota explicativa de Justiniano José da Rocha, retirando-se do certame; e um outro apêndice, em forma de diálogo, chamado *Prólogo Infernal*.

Vejamos o primeiro. Recém chegado à corte, mal pensava o autor deste apêndice que “viria encontrar áticos e beócios a braços por um *Prólogo*, que é cousa que já passou da moda e que ninguém lê”<sup>1036</sup>. E quais áticos, quais beócios? Justo aqueles que, pouco tempo antes, “tão unidos estavam, e mutuamente se davam elogios por seu saber e talento!”<sup>1037</sup>. O autor confessa, em tom debochado, que

<sup>1033</sup> ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>1034</sup> ROCHA, 1837b, p. 4.

<sup>1035</sup> INTERIOR, 1837, p. 485.

<sup>1036</sup> Y., 1837, p. 485.

<sup>1037</sup> Y., 1837, p. 485.

procurou ler o “maravilhoso *Prólogo Dramático*” e, à vista de tantas “belezas originais, riquezas de invenção, torrentes de imaginação” oriundas da “nova escola romântica”, ficara de “queixo caído”, impressionado com a “grandeza com que o autor tratou e desenvolveu seu drama”<sup>1038</sup>. Como podia ser que “peões em literatura” se metessem a “analisar belezas com que arreiam suas produções cavaleiros já conhecidos no mundo literário, e que têm por si o Instituto Histórico de França”<sup>1039</sup>? Impossível. Era preciso “perguntar de quem era o *Prólogo* e, sabendo ser composição dum insigne ático, abaixar a cabeça e deixar passar, confessando que era um gênio quem o havia produzido e, por consequência, devia ser obra primorosa”<sup>1040</sup>. E como não bastasse ler,

tratei de entendê-lo, e porque algumas vezes não pudesse compreender a sublimidade do poeta, dizia eu comigo mesmo: “isto não é feito para meu bestunto, a inteligências mais finas se dirige o poeta”, e calava-me, e admirava, e quase lhe prestava culto, mas nunca me atrevi a dar-lhe o nome de imbróglio, de galimatias. Os ignorantes beócios, coitados!, como eu, não entenderam alguns trechos do *Prólogo* sublime e decidiram logo que era ininteligível, que não havia poesia! Que desaforo!<sup>1041</sup>

Deste ponto em diante, o texto segue elencando todas as incoerências argumentativas e acusações *ad hominem* cometidas pelos “gênios transcendentais que, por amor de nós, sacrificam seu descanso e nos ensinam o que é bom”<sup>1042</sup>, ou, em linguagem militar, todas as “fortíssimas razões da guarda avançada do campo dos áticos”<sup>1043</sup>. É péssima a redação do *Correio Oficial*, como Pereira da Silva insinuou em um de seus artigos? Logo, “excelente, sublime é o *Prólogo* que produziu o gênio”<sup>1044</sup>. Deixa o *Correio Oficial* de publicar os boletins de saúde da princesa Januária? Logo, “excelente deveria ser o *Prólogo Dramático*”<sup>1045</sup>. Falta inteligência, falta talento às críticas do *Chronista*? Logo, superior é o “gênio que produziu o *Prólogo*”<sup>1046</sup>. Publica-se uma caricatura do “oficioso redator”? Fica assim provado que o *Prólogo* é o produto de uma poesia “fina, rica e original”<sup>1047</sup>. Eis a toada dos argumentos.

---

<sup>1038</sup> Y., 1837, p. 485.

<sup>1039</sup> Y., 1837, p. 485.

<sup>1040</sup> Y., 1837, p. 487.

<sup>1041</sup> Y., 1837, p. 485-486.

<sup>1042</sup> Y., 1837, p. 487.

<sup>1043</sup> Y., 1837, p. 486.

<sup>1044</sup> Y., 1837, p. 486.

<sup>1045</sup> Y., 1837, p. 486.

<sup>1046</sup> Y., 1837, p. 487.

<sup>1047</sup> Y., 1837, p. 487.

Vamos agora à nota explicativa do “diálogo” anexado ao fim da folha. Justiniano José da Rocha a assina, e com ela pretendia (se outras provocações não se insinuassem) dar temo à querela: “publicando em folha anexa um diálogo [...] no qual se fez a tão pedida análise das belezas do famoso prólogo, julgamos por nossa parte ter suficientemente *instruído* o pleito, e retiramo-nos do certame, aguardando a decisão do juiz competente”<sup>1048</sup>. Retirou-se, é verdade; mas o redator do *Correio Oficial* aproveitou o ensejo para uma vez mais espicaçar o grupo dos *Debates*. “Cumpre lembrar ao senhor *Imparcial*”, quer dizer, Gonçalves de Magalhães,

que esse beócio que tantas iras lhe move, quando ainda mal tinha 18 anos de idade, ao ler a primeira coluna das produções poéticas do senhor M., descobriu nela indícios de talento e belas estrofes, e dando desconto a tudo quanto no volume se encerra de mau e fraco, elogiou isso que achava bom, e aplaudiu a um dos filhos do Brasil que lhe podia, com estudo e meditação, dar no futuro glórias de poesia. Esse beócio leu os *Suspiros Poéticos* e mesmo a *Infernal Comédia* que, entre muita cousa fraca, entre alguns *Suspiros* prosaicos, distinguiu como bom, como digno de ser lido, digno de ser elogiado a bela ode a Napoleão, o hino que nos Alpes entoou à divindade. Sim, que o beócio, bem que não seja *poeta*, sabe avaliar poetas, e não duvidará tecer encômios toda a vez que fizerem odes e hinos dessa natureza.<sup>1049</sup>

Em relação a Pereira da Silva, Justiniano declarou que não se pronunciaria e não se irritaria com “*enfantillages*”, pois “teve esse senhor a bondade de mostrar-se algum tempo amigo do *pretinho de ganho*”, e “quando um homem tratou-nos de amigo, pouco nos importa as ofensas que dele nos vêm, tudo lhe desculpamos”<sup>1050</sup>.

Por fim, vejamos o longo *Prólogo Infernal*, diálogo anônimo (provavelmente escrito por Justiniano José da Rocha) apenso ao número 122 do *Chronista*. As personagens são duas: um sujeito ingênuo que pede ao seu interlocutor que lhe faça uma análise do prólogo para defender-se “quando algum tolo vier-mo elogiar”<sup>1051</sup>; e um sujeito entendido de literatura, afinado com a opinião do *Chronista*, segundo o qual o elogio de Porto Alegre seria “uma diabólica moxinifada, ininteligível, inçada de arcaísmos e neologismos, sem imaginação, sem poesia”, um “*charivari* insuportável”, enfim, “uma dessas composições que bem nos podem dar ideia de nossos gênios de meia-cara”<sup>1052</sup>. A princípio, o ingênuo contesta os argumentos depreciativos do amigo:

<sup>1048</sup> ROCHA, 1837d, p. 488.

<sup>1049</sup> ROCHA, 1837d, p. 488.

<sup>1050</sup> ROCHA, 1837d, p. 488.

<sup>1051</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

<sup>1052</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

chama-o “mais que injusto”, acusa-o de não estar “iniciado nos mistérios da poesia” e, portanto, ser incapaz de compreender a ideia “toda nova e original” do *Prólogo*, que contém “muito pensamento sublime, versos sumamente harmoniosos e bem feitos”<sup>1053</sup>. O outro Ihe responde que a ideia do elogio não é toda nova e original, mas imitada de Gil Vicente, Calderón de la Barca e Lope de Vega; que muitos homens, “conquanto não tenham inspirações poéticas, são todavia dotados de uma crítica judiciosa”; e daí em diante se põe a acusar “Pereira da Silva e companhia” de serem “filhos ingratos” que “arrenegam tudo quanto é da pátria”, que “colocam-se no cimo da pirâmide dos talentos brasileiros” etc., etc. Fiquemos com a descrição de Porto Alegre:

... [Porto Alegre] veio de França supondo-se uma dessas maravilhas estupendas que deixam todos boquiabertos; ele campa em música bonito, mete-se a poeta, enfim, em tudo quer ser grande. Veio para o Rio de Janeiro com intenção de pôr as cousas em seu devido andamento, isto é, obrigar esta corja de estúpidos fluminenses a erigir-lhe estátuas.<sup>1054</sup>

Ora, “você já teve notícia de tanto orgulho em tão verdes anos?”, conclui. Assim derrotado, o ingênuo passa ao campo adversário e suplica para que o outro Ihe explique “algumas cousas do tal *Prólogo*”. O emissário do *Chronista*, atendendo-lhe o pedido, descreve a frouxidão do enredo e cita alguns versos de Porto Alegre. Ridiculariza-os; acusa-os de hermetismo, de “*galimatias* indecifrável, satânico, infernal, que o diabo arranjou para somente ser entendido de seus adeptos”; aponta-lhes erros gramaticais (nem sempre justos); denuncia-lhes o tom de “deslavada prosa”; etc. Salvam-se apenas meia dúzia de versos que “caíram-lhe por erro do bico da pena” ou foram “obra de algum revisor que toma, para iludir, o título de *imparcial*”<sup>1055</sup> — ou seja, Gonçalves de Magalhães.

Instruído o ingênuo, convencido de que a redação do *Chronista* havia publicado uma crítica imparcial e correta, de que houve desmesura na reação esboçada pelo círculo dos *Debates* — sobretudo na caricatura, que desce ao nível da ofensa racial: “que boa laia de amigos que censuram acidentes que em seus próprios amigos encontram! Que filósofos que regulam o mérito ou demérito pela cor do epiderme!” — , despedem-se os interlocutores entre queixas e apertos de mão:

<sup>1053</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

<sup>1054</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

<sup>1055</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

Obrigado, meu amigo; mas antes que te retires, lastimemos a desgraça de nossa terra: o charlatanismo entre nós usurpa, de fato, o papel que lhe não compete; o pesado beócio empina-se em fazedor de versos; a toleima, com ar de sério, aplaude aquilo que não entende; e a ignorância, pretendendo de sabida, vai por toda a parte nauseando com parvoíces.<sup>1056</sup>

Enquanto publicava-se este apêndice, vinha à lume, no mesmo dia 16 de dezembro, a segunda (e última) caricatura produzida por Araújo Porto Alegre durante a questão do *Prólogo: a Rocha Tarpeia*<sup>1057</sup>. O tema escolhido, inútil dizê-lo, foi o mesmo da primeira “invenção artística”:

Figura 2 – A Rocha Tarpeia



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Na parte inferior da folha, lê-se a seguinte explicação:

<sup>1056</sup> PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.

<sup>1057</sup> OBRAS PUBLICADAS, 1837b, p. 2.

Coitado deste burrinho,  
Cegou c'o muito estudar.  
É crônica esta cegueira,  
Não se pode mais curar.

Traz o seu preço na testa,  
Valor por que foi comprado.  
Tem espírito de gente,  
Escreve como um letrado.

Esta é a Rocha Tarpeia,  
Prodígio da nossa terra.  
Ao metal nunca resiste,  
Cede à lima, ao malho e à serra.

Com esta acre representação de Justiniano como burro, como cão e, claro, como rocha, finalmente se encerra o certame ático-beócio. Nem o *Chronista*, nem os aliados dos *Debates* ou qualquer outra folha periódica quiseram dar-lhe continuidade<sup>1058</sup>. Quem terá levado a melhor? Quem os louros da posteridade? Segundo Joaquim Norberto, o *Prólogo* foi “injustamente criticado” (pela redação do *Chronista*, subentende-se), pois “faz muita honra” ao seu poeta e foi composta com o “mesmo estilo”, com a mesma “ardidez”, “majestade” e “pompa de poesia”<sup>1059</sup> que a *Voz da natureza*. O poema da *Nitheroy* entrou para a história, contudo, e foi mesmo elogiado por Antonio Candido, ao passo que o *Prólogo Dramático*, obscurecido pelos eventos que se seguiram à sua publicação, caiu em esquecimento.

Foi merecido que acontecesse assim? Penso que não. O *Prólogo Dramático* deveria ser lembrado, quando não pelo seu controverso valor estético (pois nem só de gigantes é feita a história literária), ao menos pela sua importância e precedência no contexto de legitimação das ideias romântico-moderadas no Brasil, pois foi representado pela companhia de João Caetano (que já havia levado Victor Hugo e Alexandre Dumas ao palco do Teatro Constitucional) e ostensivamente divulgado como produção pertencente à nova escola — além dos anúncios publicados pelo

---

<sup>1058</sup> Duas exceções são *O Parlamentar* e *A Mulher do Simplício*. O primeiro (opositor do governo, vale notar) publicou, no dia 16 de dezembro, uma interpretação política do “prólogo dramático, ou loa, ou comédia infernal, ou farsa do outro mundo, ou drama dos diabos”, sugerindo que a personagem do “brasílico Satã” podia, na verdade, ser interpretada como uma representação de Bernardo Pereira de Vasconcelos, ministro interino do Império e aliado da redação dos *Debates*. Quanto ao segundo, publicou um “artigo sobre o *Prólogo Dramático* e as caricaturas”, provavelmente no dia 21 ou 22 de dezembro (número 57 do periódico), mas não tive acesso ao seu conteúdo. Nenhuma das duas publicações parece ter impactado significativamente o andamento da polêmica, que cessou. Cf. *O INFERNAL DRAMA*, 1837, p. 118-119; *A MULHER DO SIMPLÍCIO*, 1837, p. 1.

<sup>1059</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 52.

*Jornal do Commercio* (que o definiu, vimos há pouco, como um “elogio dramático do gênero romântico”), cabe ainda chamar atenção para o “refestelado cartaz” que, segundo o relato de um correspondente do *Chronista*, era “largo como um lençol”, cobria quase “a esquina inteira”, e anunciava a exibição de um “prólogo romântico”<sup>1060</sup>. Compartilho, por esses motivos, da opinião de Rafael Martins de Almeida, segundo o qual o *Prólogo* “contém todos os elementos para ser considerada uma peça do Romantismo brasileiro”<sup>1061</sup> e, acrescento, encetou a primeira polêmica jornalístico-literária de nosso romantismo, quando não de toda a nossa literatura independente.

#### 2.1.1.7. *Antônio José*, uma tragédia romântica<sup>1062</sup>

Poucos meses depois do certame ático-beócio, subiu ao palco do Teatro Constitucional Fluminense a nova composição dramática de Gonçalves de Magalhães<sup>1063</sup>, *Antônio José*, ou *O Poeta e a Inquisição*, “tragédia em verso, em 5 atos, representada pela primeira vez por João Caetano e sua companhia, no seu teatro da Praça da Constituição [...] em 13 de março de 1838”<sup>1064</sup>. Foi esta composição, e não o *Prólogo Dramático*, que legitimou a posição da equipe dos *Debates* no movimento pela reforma dramático-literária do Império, muito embora os dois resultassem da aplicação de um mesmo método “romantizante” sobre formas do classicismo neolatino. Veremos aqui por quê.

A trama da peça, convém resumi-la antes de avançarmos, se desenrola em Lisboa, no ano de 1739, e envolve cinco personagens: Antônio José, “O Judeu”, famoso comediógrafo nascido no Brasil, queimado em praça pública pela Santa Inquisição; Mariana, atriz, terna amiga de Antônio José; Lúcia, sua criada; o Conde de Ericeira, amigo e protetor do perseguido; Frei Gil, dominicano lubricamente apaixonado por Mariana. Personagens históricos, apenas o Conde de Ericeira e Antônio José, aqui muito românticamente representando como um poeta atordoado pelo gênio, marcado pelo destino. O grosso do enredo diz respeito apenas a Antônio José, Mariana e Frei Gil: o último, enamorado da moça, tenta uma aproximação, mas

<sup>1060</sup> ROCHA, 1837a, p. 483.

<sup>1061</sup> ALMEIDA, 2016, p. 103.

<sup>1062</sup> Este capítulo foi adaptado e publicado como artigo na revista *O Eixo e a Roda* (volume 30, número 3). Cf. ESTEVES, 2021a.

<sup>1063</sup> Vale notar que *Antônio José* não foi sua primeira composição dramática. Os elogios que publicou em 1832 foram efetivamente representados, e a *Infernal Comédia* também é, em parte, um drama.

<sup>1064</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 376.

é repellido. Ofendido e enciumado, acreditando haver uma relação amorosa entre Antônio José e Mariana, o padre decide denunciar o judeu à Santa Inquisição. Quando o poeta perseguido é finalmente preso, no fim do quarto ato, Mariana desfalece e morre. Frei Gil, diante da perda de sua Mariana e da prisão injusta de Antônio José, sente-se arrependido, pede clemência; o poeta o perdoa e, em seguida, marcha intrépido para a morte.

Em sua quase unanimidade, a crítica contemporânea foi auspiciosa e, a julgar pela troca de farpas entre os apoiadores de Justiniano José da Rocha e de Araújo Porto Alegre, sincera. Os próprios redatores d'*O Chronista* publicaram, poucos dias depois da primeira representação d'*O Poeta e a Inquisição*, uma nota elogiosa ao desempenho dos atores (que “representaram como nunca”) e à “insigne composição” de Magalhães, apesar da recente Batalha dos Áticos e Beócios:

A peça é excelente, e um ou outro defeito que lhe poderíamos notar não a desfeiam. Admira como, com assunto de tamanha simplicidade, com tão poucas personagens, pudesse o autor sustentar-se por 5 atos; admira como facilmente pode ele fazer não só toleráveis, mas mesmo aplaudidos extensíssimos diálogos, de ordinário tão insuportáveis. O que não pode, porém, o talento quando exprime com eloquência nobres pensamentos!<sup>1065</sup>

Faziam assim notar, com esse gesto de clemência, que não eram “invejosos como nos pintaram”, e que sabiam aplaudir o talento “mesmo naqueles com quem não temos amizade”<sup>1066</sup>.

No dia seguinte, 21 de março, foi a vez do *Jornal do Commercio* publicar também uma crítica ao “monumento” do senhor Magalhães. Segundo o correspondente anônimo,

o drama do senhor Magalhães resplandece como o florão mais nobre de nossa nascente literatura dramática, porque nele ressumbram as qualidades próprias da obra do gênio: patriotismo, invenção, elevação de ideias, imaginação e arte, oposições felicíssimas e um *crescendo* de interesse dramático que toca ao sublime.<sup>1067</sup>

Note-se também o que aí se disse a propósito do desempenho excepcional alcançado por João Caetano no papel de Antônio José:

---

<sup>1065</sup> CARTA, 1838, p. 626.

<sup>1066</sup> CARTA, 1838, p. 626.

<sup>1067</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838b, p. 2.

O jovem ator obrigou a um público ilustrado a proclamá-lo como o primeiro trágico do Brasil. Esta conquista de assalto é filha de um sentimento d'arte até ora desconhecido no nosso proscênio. A máquina declamatória, as posições automáticas, o jogo de cena amaneirado e a rotina da ignorância foram substituídos pela expressão fisionômica, por uma mímica nervosa e por um colorido declamatório onde cada ideia é representada por um som que lhe é próprio, por um gesto que lhe é análogo, e por uma harmonia artisticamente combinada que nada deixa a desejar.<sup>1068</sup>

Tinha razão de ser o entusiasmo de nosso crítico? Havia mesmo algo de novo na representação de João Caetano? Aparentemente sim. A julgar pela impressão de João Manuel Pereira da Silva, “os atores muito contribuíram para o sucesso da tragédia”<sup>1069</sup>. Magalhães mesmo o reconheceu. Ele compôs à época, em homenagem a João Caetano e Estela Sezefreda, dois poemas de ocasião que, por estarem ainda inéditos, reproduzo abaixo<sup>1070</sup>:

**Ao meu amigo o senhor João Caetano dos Santos, por ocasião de haver desempenhado o caráter de Antônio José na tragédia *A Inquisição e o Poeta*, levada à cena no Teatro Constitucional Fluminense, no dia 13 de março de 1838**

D'ímpia fogueira, pelo tempo extinta,  
De um poeta tirei as frias cinzas,  
E um nome fiz surgir que a pátria adorna.  
Com isto levantei um monumento,  
Uma estátua compus; dei-lhe a palavra,  
E tu lhe deste o movimento e a força.  
Iguais porções de glória a nós pertencem,  
E como esta obra a nós deve a existência,  
No futuro talvez nós lh'a devamos.

N'arte sublime que às paixões dá vida,  
Sempre mestre e discip'lo de ti mesmo,  
Os voos de Talma, com quem tu sonhas,  
Ovante segue, escurecendo a inveja  
Que já nem ousa disputar teu gênio.

Teu deixarás teu nome; avante, ó jovem!  
Que a glória que predizem teus amigos  
Será pelo porvir sancionada.

**Soneto à senhora dona Estela Sezefreda, por ocasião de haver desempenhado o caráter de Mariana na tragédia *A Inquisição e o Poeta*, levada à cena no Teatro Constitucional Fluminense no dia 13 de março de 1838**

<sup>1068</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838b, p. 2.

<sup>1069</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 39.

<sup>1070</sup> MAGALHÃES *apud* HUM ADMIRADOR, 1838, p. 2.

Tu, que da cena vais colhendo as flores,  
 Calcando ufana a via mal trilhada  
 Até'qui pelo vulgo desprezada,  
 Que ainda não conhece seus fulgores.

Tu, que mostrando vais d'arte os primores,  
 Por um gênio feliz sempre inspirada,  
 Avante, Estela, na tão árdua estrada  
 Em que aplausos recibes e louvores.

Não há classe pra o gênio, quando a glória  
 De perfumes o cobre, e o nome envia,  
 Para modelo, às páginas da história.

Apar do mestre que teus passos guia,  
 Conquista, Estela, o templo da memória,  
 E que dele e de ti se fale um dia.

Se podemos, ademais, acreditar no testemunho tardio de Araújo Porto Alegre, as "substituições" de que fala o correspondente do *Jornal do Commercio* dever-se-iam à influência direta de Magalhães, que teria orientado a companhia nos ensaios de *Antônio José* e dado algumas "lições" ao "ator fluminense que continua a empunhar o cetro da representação dramática"<sup>1071</sup>, introduzindo assim a técnica de representação moderna (e romântica) que faria a fama de João Caetano:

O tiritar nervoso do homem que sofre porque habita num ergástulo da inquisição, esse frio d'alma que denota o receio da morte, o crástino perigo, e que se manifesta na irritação da sensibilidade; as mudanças de voz de uma alma aflita, de um peito abatido pela desgraça e pela incerteza de sua sorte; essas desentoadões, ora agudas, ora graves e cavernosas, produzidas pela fraqueza física e por uns pulmões mórbidos com a respiração de um ar mefítico e das exalações de um subterrâneo; esses êxtases pronunciados apressadamente, como a medo de que se não esgotem e sejam entrecortados subitamente; essas ânsias, esse agonizar de uma relapsia caluniosa, combatida pela inocência; essa mímica particular ao senhor doutor Magalhães, e por ele concertada para os gestos do seu Antônio José, é ainda a mesma que se vê no senhor João Caetano dos Santos em todos os momentos difíceis e em todas as situações em que as paixões concêntricas se debatem com as excêntricas. Há sempre nele o Antônio José, quer vestido de trapeiro, quer de príncipe ou realizando o *Cego*, a mimosa produção do senhor doutor Macedo! O estado em que ele se achava nas representações de *Antônio José* e de *Otelo* em 1837 [sic] é o mesmo em que está [em 1851], com pequeníssimas alterações.<sup>1072</sup>

Justiça seja feita, porém: há algo de duvidoso no argumento de Porto Alegre. Ora, não vinha o público fluminense familiarizando-se com a dramaturgia romântica

<sup>1071</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 42.

<sup>1072</sup> PORTO ALEGRE, 1852e, p. 100.

desde pelo menos 1835, conforme viu-se há pouco? Familiarizando-se com dramas escritos “contra os preceitos dramáticos”, sem “unidade de ação, tempo e lugar”, mas atentos ao “fim principal” do teatro, a saber, “*instruir e divertir*”<sup>1073</sup>? Não subiram aos palcos do Rio de Janeiro, antes mesmo que Gonçalves de Magalhães voltasse ao Rio de Janeiro, dramas como *Wilhelm Tell* e *Maria Stuart*, de Schiller; como *Trinta Anos* e *Calas*, de Victor Ducange; como *A Torre de Nesle*, *Catarina Howard* e *Antony*, de Alexandre Dumas; como *L’homme à trois visages*, de Pixérécourt; como *O Rei se diverte*, de Victor Hugo; como *Os seis degraus do crime*, de Nézel e Antier; como *Adolphe de Halden, ou l’orpheline du château*, de Cuvelier? Isso sem falar naquelas adaptações desconhecidas e criações anônimas, mais ou menos originais, que não chegaram até nós senão através de títulos sensacionalistas: *O filhicide, ou O fantasma na caverna da morte*; *A jogadora, ou Os três dias de Paris*; etc., etc.

Mas continuemos com a recepção contemporânea da tragédia de Magalhães. No dia seguinte, 22 de março, Pereira da Silva publicou a sua crítica no refundado *Jornal dos Debates* (a mais severa, sem dúvida, das que se publicaram em 1838). O *Poeta e a Inquisição*, ele escreve, é uma “obra de religião no meio de tanta incredulidade religiosa”, uma “obra de patriotismo em tempos em que só predomina o egoísmo”, uma composição, para resumir, que encerra “belezas da primeira ordem”. A personagem de Antônio José, por exemplo, foi desenvolvida com muita arte, com muita habilidade, e compartilha, segundo a opinião do amigo, alguns traços com o Hamlet de Shakespeare:

Parece que o autor, esboçando os traços de um infeliz vate, distante da sua pátria, desamparado e ao mesmo tempo perseguido, recebia a inspiração do divino Mestre da Tragédia, do imortal Shakspear [sic], quando, com mente poderosa, deu vida ao desgraçado príncipe da Dinamarca [...]. Sim, há uma certa intimidade, uma certa simpatia entre *Hamlet* e *Antônio José*, e este parece ser filho do primeiro. Hamlet é filósofo e cético, melancólico e visionário, amante e perseguido. Antônio José é poeta, religioso, sombrio e amoroso.<sup>1074</sup>

Mas há uma ressalva: Magalhães não teria sabido desenhar este último traço, a qualidade amorosa do poeta, como convinha a um jovem nascido “debaixo dos trópicos” — Antônio José parece “considerar o amor como cousa muito insignificante”, e nisso Pereira da Silva descobre um defeito de composição: “era-lhe mister amor,

<sup>1073</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1835a, p. 3.

<sup>1074</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 38.

mas um desses amores fogosos, uma dessas paixões abrasadoras, só próprias de climas quentes”<sup>1075</sup>. Limitou-se o colega de redação a destacar essa única falha? Não (ninguém dirá tratar-se de uma crítica parcial); lembrou-se de outras duas: i) Magalhães não revela aos seus expectadores que têm um brasileiro diante dos olhos até o quinto ato, quando se lembra o poeta de mencionar uma caixinha que “trouxera do *Brasil sua pátria*”, falta que Pereira da Silva considera “muito notável, sobretudo em um poeta brasileiro”; ii) Magalhães se deixa levar excessivamente pelo seu gênio melancólico, o que não convém à composição dramática:

Esse ar de melancolia que reina em toda a peça é, na verdade, algum tanto agradável, porém lança também muita frieza e monotonia no enredo, de tal maneira que parece tirar todo o interesse da tragédia, aplicando somente a atenção do expectador aos sentimentos do herói e fazendo-o esquecer dos incidentes e episódios que melhor prendem a curiosidade pública.<sup>1076</sup>

Saldo final: *O Poeta e a Inquisição*, mesmo sendo “a melhor composição dramática brasileira que nestes últimos anos se tem representado nos teatros do Brasil”, é obra “muito inferior a algumas odes que estão impressas no volume dos *Suspiros Poéticos*”, pois o gênio do poeta é “todo lírico e se não pode combinar com as fórmulas de uma composição dramática”, com as demandas desse “elemento material que sufoca por vezes a inspiração, que murcha por vezes a poesia”. Em uma frase: “o teatro o fez um pouco baixar”<sup>1077</sup>.

Daí a dois dias, por fim, um leitor identificado como “censor justo” pediu que a redação do *Diário do Rio de Janeiro* publicasse uma sua correspondência a propósito de *Antônio José*. “A composição”, ele escreve, “é bem digna de seu autor”: nela não se notam só o “encanto, o atrativo e maravilhoso, o espírito de filosofia e religião que caracterizam as composições deste ilustrado jovem”; não, nela também se encontram sentenças, máximas e sublimes pensamentos “expressos com a mais bela e eloquente linguagem”, além de uma “douta lição de moral e de pura filosofia. Censurou o poeta, porém, este “censor justo”? Muito pouco. Fez-lhe a “leve advertência d’uma falta”: o haver Magalhães colocado em cena “um religioso, com suas vestes sacerdotais, a seduzir uma mulher e, assim encontrado, expulso a bofetões com

---

<sup>1075</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 38.

<sup>1076</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 39.

<sup>1077</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 39.

ludíbrico e escárnio público”. Seria esse crime “muito degradante para um religioso” e, ademais, uma “afronta a muitos respeitáveis religiosos”<sup>1078</sup>, o que estaria concorrendo para desmoralizar as corporações religiosas do Império.

Aí está toda a recepção jornalística de *Antônio José* à época de sua encenação. A posteridade foi muito menos generosa. Entre o último quartel do século XIX e a segunda metade do XX, dezenas de historiadores da literatura se debruçaram sobre a tragédia de Magalhães e proferiram a mesma sentença: boa intenção renovadora e execução parca, limitada por um forte pendor neoclássico. Para muitos de nossos críticos, o fato de que o *caput* do romantismo brasileiro preferisse vazar o primeiro drama de assunto nacional em moldes distintos dos escolhidos por românticos franceses, ou pior, portugueses, tem sido motivo de consternação e (devo dizê-lo?) constrangimento. Enquanto os dramaturgos d’além-mar pareciam abominar os gêneros clássicos e se lançavam às aventuras do drama (*stricto sensu*), o introdutor da nossa escola moderna, atrasado, ainda compunha tacanhas tragédias versificadas. Silvio Romero escreveu que “o poeta não foi um romântico emérito” compondo *Antônio José* como o fez, porque enquanto os europeus “baniram a tragédia em favor do drama, o nosso fluminense não esteve por isso e presenteou-nos com produtos do gênero”<sup>1079</sup>. José Veríssimo, na mesma linha, argumentou que “o próprio título de tragédia que [Magalhães] deu às suas peças de teatro contrastava o parecer do Romantismo, que em nome da liberdade da arte e da verdade humana, refugava a velha fórmula clássica”, ao passo que seu contemporâneo português, Almeida Garrett, chamou a primeira peça romântica, *Um Auto de Gil Vicente* (1838), de “drama”, desobedeceu à regra dos cinco atos e escreveu em prosa. Ou seja, se Magalhães “tem sobre Garrett o mérito da prioridade na introdução do teatro moderno em português”, peca por ainda escrever tragédia, por se restringir aos “cinco atos clássicos” e por escrever em versos, “segundo a fórmula consagrada”, quando o romantismo francês, esse perpétuo ponto de referência, “proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico”<sup>1080</sup> — Veríssimo se esquece de que, em

<sup>1078</sup> O CENSOR JUSTO, 1838, p. 2.

<sup>1079</sup> ROMERO, 1888b, p. 711.

<sup>1080</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 377. Não obstante essa crítica contundente, José Veríssimo confessa que *O poeta e a inquisição*, “pelo tema moderno, pelo espírito liberal e sobretudo pelo título, é bem romântico”.

1838, o *Auto de Gil Vicente* não era visto como dramalhão romântico, mas como tragédia romantizada, bem ao gosto de nossa crítica predominantemente moderada:

O autor do *Auto de Gil Vicente* pertence à escola média do moderno teatro, equidistante da imobilidade e afetação clássica e das orgias trágicas de alguns dramaturgos franceses. As suas cenas são afinadas pelo tom das de Casimir Delavigne, que seria o primeiro trágico da pátria de Racine, se mais invenção e originalidade tivesse.<sup>1081</sup>

De Veríssimo em diante, ninguém houve que professasse opinião distinta. Múcio da Paixão, em sua história d'O *Teatro no Brasil*, argumenta que Magalhães se mostrou “agarrado à rotina e ao atraso, levado por falsos preconceitos que, longe de seguir, devia de combater corajosamente”<sup>1082</sup>. Ronald de Carvalho, lacônico, se limita a ressaltar que “a tragédia *Antônio José*, malgrado certas qualidades cênicas e alguns versos notáveis, é um magro produto da cultura clássica”<sup>1083</sup>. Haroldo Paranhos, por sua vez, argumenta que Magalhães escreveu “obedecendo à forma antiga das tragédias em verso”, e que seu *Antônio José* “contrasta inteiramente com o espírito renovador do romantismo, que já banira do teatro os velhos processos de Corneille, Racine e Crebillon”<sup>1084</sup>. Soares Amora, que tão dura sentença já havia proferido sobre o autor dos *Suspiros Poéticos*, alegando que Magalhães “não era ‘poeta’ e nem mesmo chegou a ser um bom escritor de versos”<sup>1085</sup>, não podia ser menos rígido com o dramaturgo. Ele escreve que “*O Judeu*”, como prefere chamar a peça, não teve “um efetivo papel na formação do nosso Romantismo”<sup>1086</sup> e, ao lado dos *Suspiros Poéticos*, só tem serventia como marco inicial. A interpretação de Wilson Martins corrobora a de Soares Amora: com sua tragédia, Magalhães dava continuidade ao seu “extraordinário destino de marcar indelevelmente com obras medíocres e menos que medíocres, para nada dizer de seu anacronismo, a história do Romantismo brasileiro”<sup>1087</sup>. Finalmente Alfredo Bosi, fechando o século com a sua célebre *História Concisa*, sintetiza as críticas precedentes numa fórmula, justamente, concisa: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no

<sup>1081</sup> A., 1838b, p. 2-3. Trata-se, provavelmente, de Emílio Adet.

<sup>1082</sup> PAIXÃO, 1936, p. 162.

<sup>1083</sup> CARVALHO, 1937, p. 241.

<sup>1084</sup> PARANHOS, 1937, p. 54.

<sup>1085</sup> AMORA, 1969, p. 137.

<sup>1086</sup> AMORA, 1969, p. 125.

<sup>1087</sup> MARTINS, 1978, p. 239.

gênero (ainda *tragédia*, em vez de drama) e na própria forma (o verso clássico em vez da prosa moderna)”<sup>1088</sup>.

Há mais de século, pois, que nossa crítica relaciona as falhas de *Antônio José* às suas características clássicas, precisamente porque Gonçalves de Magalhães tinha “veleidades renovadoras”, pretendia ser poeta romântico, introdutor do teatro nacional, e os historiadores da virada do século em diante entendiam que ser romântico no Brasil equivalia a abrir mão de toda influência neoclássica e lusitana, a superar *completamente* nossa velha condição setecentista e colonial. Analisemos o caso; façamos crítica da crítica. Primeiro, é importante notar que esse juízo é sustentado por uma clara associação entre, por um lado, classicismo e impotência renovadora, e, por outro lado, romantismo e potência renovadora. O argumento pode ser exposto da seguinte forma:

- 1ª premissa. O teatro romântico, banindo tudo o que é clássico (tragédia, verso, cinco atos etc.), se caracteriza pelo drama, pela prosa e pelo desrespeito às unidades aristotélicas.
- 2ª premissa. Gonçalves de Magalhães pretendia fundar um teatro romântico.
- 3ª premissa. *Antônio José* é uma tragédia em verso que respeita as regras e as divisões tradicionais.
- Conclusão. Magalhães falhou em seu próprio projeto reformista.

Mas há um problema básico com as premissas desse argumento. A concepção de teatro romântico defendida pelos historiadores do século XX (o drama em prosa, insubmisso às regras aristotélicas e às repartições clássicas) não é a mesma que encontramos na fundamentação do programa reformista encabeçado pelo grupo dos *Debates*. Surge desse desencontro, a meu ver, a impressão equivocada de que *Antônio José* não é aquilo que, a julgar pela intenção reformista do seu autor, *deveria ser*. Como resolver esse impasse? Como superar a sensação de que lemos uma peça de transição, ainda tímida e indefinida, ciosa de novidades e, ao mesmo tempo, assustada com elas?

Começemos pela passagem da *História Concisa* em que Alfredo Bosi distingue as duas faltas cometidas por Gonçalves de Magalhães ao compor *O Poeta e a Inquisição*, e que o teriam afastado do verdadeiro filão do movimento romântico: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no

---

<sup>1088</sup> BOSI, 1986, p. 108.

gênero (**ainda *tragédia*, em vez de drama**) e na própria forma (**o verso clássico em vez da prosa moderna**)<sup>1089</sup>. Ou seja, Magalhães não soube compor uma peça moderna e romântico como convém. Seu atraso tem duas causas bem identificadas (o uso da tragédia e do verso), e se fundamenta em algumas premissas subjacentes: i) a tragédia não convém ao teatro romântico; ii) a tragédia convém ao teatro clássico; iii) o drama é o gênero que convém ao teatro romântico e moderno; iv) existe uma distinção clara entre drama e tragédia; v) o verso não convém ao teatro romântico; vi) o verso convém ao teatro clássico; vii) a prosa convém ao teatro romântico e moderno etc. etc. Analisemos, por ora, a primeira falta destacada por Alfredo Bosi: o conservadorismo no gênero.

Ao contrário do que nossa historiografia faz parecer, a distinção nominal e conceitual entre drama e tragédia no Brasil (e na França, como mostrei no capítulo dedicado à literatura do *juste-milieu*), durante a primeira metade do século XIX, é um tanto quanto nebulosa. Basta, para prová-lo, que folheemos algumas páginas de periódicos brasileiros entre as décadas de 1830 e 1850. Os jornais *Aurora Fluminense*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio* e *O Despertador*, por exemplo, tratam o Antônio José por “tragédia” desde 1837 (antes da edição impressa, portanto, com a especificação do gênero junto ao título), mas há exceções (algumas mais, outras menos eloquentes) que devem ser levadas em consideração por indicarem que a palavra “drama” também designava “peça de teatro” em sentido lato e, mais importante, “peça de teatro séria”, em oposição à comédia ou à farsa. Vejamos alguns indícios disso:

Em uma tabela publicada pelo *Jornal do Commercio* em 21 de março de 1841<sup>1090</sup> e pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 20 de março de 1841<sup>1091</sup>, encontramos as peças que o Teatro de São Francisco mantinha em cartaz. O anúncio as apresenta divididas em duas categorias mutuamente excludentes: dramas e farsas<sup>1092</sup>. Na primeira coluna, *Otelo*, a *Torre de Nesle* e *Lucrecia Borgia* (de Shakespeare, Alexandre Dumas e Victor Hugo, respectivamente) dividem espaço com outros

<sup>1089</sup> BOSI, 1986, p. 108, grifos meus.

<sup>1090</sup> Cf. THEATROS, 1841b, p. 3.

<sup>1091</sup> Cf. THEATROS, 1841a, p. 2.

<sup>1092</sup> Vale lembrar que a palavra “farsa”, na época, foi frequentemente utilizada como simples sinônimo de “comédia”, o que reforça a confusão entre drama e tragédia do outro lado. O *Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena, por exemplo, hoje tido por comédia, é rotineiramente apresentado como farsa pelos jornais do tempo.

dramas, melodramas e, afinal, com a humilde tragédia *O Poeta e a Inquisição*, de Magalhães, o que sugere a existência de um dualismo trágico-cômico na maneira como público, críticos e companhias teatrais lidavam com as novidades chegadas da Europa: de um lado, as peças sérias; do outro, as jocosas.

Outro exemplo. Em 25 de novembro de 1854, mais de uma década após a publicação da tragédia em livro, o *Diário do Rio de Janeiro* se refere ao Antônio José como “aplaudido drama em 5 atos”<sup>1093</sup>, mas volta a chamá-lo de tragédia em 27 de junho de 1855<sup>1094</sup>. O *Correio Mercantil*, em 29 de junho de 1855, descreve Antônio José como “drama do Sr. Dr. D. G. de Magalhães”<sup>1095</sup> e, na mesma edição, como “tragédia em 5 atos”<sup>1096</sup>. Em 21 de janeiro de 1849, o mesmo *Mercantil* se refere aos autodefinidos “dramas” de Joaquim Manuel de Macedo, *O Cego e Cobé* (me refiro à coletânea de seu teatro completo, publicada em 1863 pela editora Garnier), como tragédias — “representar-se-á a nova tragédia em 5 atos, composição do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo, O CEGO”<sup>1097</sup> —, mas também descreve o primeiro, em 2 de junho do mesmo ano, como “lindo drama do Sr. Dr. Macedo”<sup>1098</sup> e insiste, anos depois, em chamar o segundo de “tragédia do Sr. Dr. Macedo”<sup>1099</sup>. As mesmas expressões são empregadas pela *Marmota Fluminense*, pelo *Jornal do Commercio* e outros tantos periódicos.

A indistinção de gêneros chega a um tal ponto que, na edição do dia 14 de setembro de 1859, o *Correio Mercantil* noticia a “representação do drama ou tragédia *Cobé*, composição do Sr. Dr. Macedo”<sup>1100</sup>, deixando a escolha do termo mais adequado a critério do leitor. Entende-se a confusão: são peças em versos, cinco atos e desfecho trágico — em suma, tragédias modernizadas. É também o que pensa João Roberto Faria:

O *Cego* não é bem um drama, pois mistura algumas características da tragédia clássica com o melodrama. É uma peça híbrida, escrita em versos, dividida em cinco atos, razoavelmente fiel à regra das três unidades e com o enredo construído à base de situações dramáticas exasperadas.<sup>1101</sup>

<sup>1093</sup> THEATRO S. PEDRO D’ALCANTARA, 1854, p. 4.

<sup>1094</sup> Cf. THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1855, p. 3.

<sup>1095</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1855, p. 1.

<sup>1096</sup> ESPECTÁCULOS, 1855, p. 3.

<sup>1097</sup> THEATROS, 1849, p. 3.

<sup>1098</sup> O CEGO, 1849, p. 3.

<sup>1099</sup> GUANABARA, 1854, p. 3.

<sup>1100</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1859, p. 1.

<sup>1101</sup> FARIA, 1993, p. 72.

Nem só produções nacionais, contudo, sofreram com essa falta de distinção terminológica. Incontestes dramas românticos foram também (aqui e acolá<sup>1102</sup>, diga-se de passagem) chamados de tragédias. O *Hernani* de Victor Hugo, por exemplo, foi indiferentemente descrito por João Manuel Pereira da Silva como drama e tragédia numa crítica publicada pelo *Jornal dos Debates*. “Esta tragédia é bela”, ele conclui, “e a melhor de Victor Hugo”<sup>1103</sup>. Duas peças de Alexandre Dumas, *Christine* ou *Stockholm, Fontainebleau et Rome* — primeiro concebida, vale lembrar, como uma tragédia de feições levemente românticas, mas que o comitê da Comédie-Française não soube dizer se era peça clássica ou romântica<sup>1104</sup> — e *Charles VII chez ses grands vassaux*, recebem o mesmo tratamento ambíguo noutro artigo publicado pela folha dos *Debates*<sup>1105</sup>.

Vê-se, assim, que mais ou menos pela metade do século XIX não havia, apesar do evidente esforço para traçá-la, uma nítida e impermeável distinção entre os conceitos de “drama” e “tragédia”, nem associação definitiva entre drama e romantismo, tragédia e classicismo, podendo: i) os dois gêneros confundir-se nominal e conceitualmente para o público comum e para os jornalistas; ii) haver tanto tragédias românticas, quanto dramas clássicos; iii) este gênero sofrer influências daquele e vice-versa. Entre nós houve mesmo alguns intelectuais dispostos a fazer explícita indistinção das duas palavras. É isso, ao menos, o que propunha o jovem Álvares de Azevedo. Em seu ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, aparentemente escrito em 1850, ele confessa: “talvez se note que eu confundo e dou por sinônimos *tragédia* e *drama*. Não sei donde lhes venha a desvairança etimológica. Os gregos chamavam indiferentemente as obras teatrais τραγωδία e δράμα”<sup>1106</sup>.

Essa confusão de termos pode ser espantosa na pena de um *enfant du siècle* como Azevedo, mas não é desarrazoada, nem fora de contexto. Na França, de onde proveio o nosso principal influxo dramático em princípios do oitocentos, tragédia e drama eram, pelo menos até a publicação do *Cromwell* (1827), dados por sinônimos.

<sup>1102</sup> Stendhal, por exemplo, insiste em se referir ao *Hernani* como “tragédia do senhor Victor Hugo, mal imitada do *2 Gentlemen of Verona* e outras peças desse gênero do divino Shakespeare” [tragédie M. Victor Hugo, mal imitée des *2 gentlemen of Verona* et autres pièces de ce genre du divin Shak[espeare]]. Cf. STENDHAL, 1908, p. 520-521.

<sup>1103</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837g, p. 134.

<sup>1104</sup> Cf. DUMAS, 1868, p. 189 e 194.

<sup>1105</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837a, p. 178.

<sup>1106</sup> AZEVEDO, 2016, p. 97.

Antes que Victor Hugo propusesse a sua nomenclatura particular, todas as discussões ligadas ao teatro romântico diziam respeito à renovação da tragédia ou, nos bulevares, ao desenvolvimento do melodrama. Stendhal, Germaine de Staël, Benjamin Constant, August Schlegel, Guizot, Simonde de Sismondi, Manzoni e outros tantos românticos do mundo novilatino esperavam que o carro chefe do teatro moderno fosse, justamente, a *tragédia* histórica. August Schlegel, em seu *Cours de littérature dramatique* (falo da tradução francesa de 1814 que, segundo a nota introdutória, é a única aprovada pelo próprio autor), também se refere a esse gênero, na falta de uma expressão mais adequada, como *drame romantique*, *tragédie romantique*, *genre romantique*, *pièces de théâtre romantiques* e *pièces romantiques*. Não havia, portanto, nas teorias fundacionais do romantismo francês, nada que impedisse uma tragédia de ser romântica, nem que o identificasse estritamente com o drama. Muito pelo contrário: Jacques-François Ancelot, Pierre Lebrun, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas e outros tantos dramaturgos ligados à nova escola, vimos há algumas páginas, escreveram tragédias antes e depois que o prefácio do *Cromwell* viesse à tona, deixando muito claro que o velho gênero de Melpômene não foi cassado pela trupe romântica, mas francamente adaptado, segundo as tendências de cada poeta, às novas condições técnicas e estéticas exigidas pela época, muitas vezes com a intenção explícita (é o caso de Ancelot e Delavigne<sup>1107</sup>) de promover uma conciliação entre os discursos clássico e romântico, de desenvolver uma forma “depurada” do romantismo que foi muito bem acolhida no Brasil, conforme tenho demonstrado.

Não deve soar como uma surpresa, portanto, que alguns dos companheiros da época de Magalhães se exercitassem também na composição de tragédias romantizadas. Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, por exemplo, escreveria duas: *Cornélia* (1844), ambientada na romântica Sevilha, com “furores, [e] imprecações que bastariam para três tragédias”<sup>1108</sup>, e cujas infrações lexicais e desrespeito à pompa do verso clássico<sup>1109</sup> fazem pensar na recepção atribulada da tragédia *Le Cid d’Andalousie*, de Pierre Lebrun; e *O Cavaleiro Teutônico, ou a Freira de Marienburg* (1855; mas composta, aparentemente, em 1840), que, segundo Ferdinand Wolf,

<sup>1107</sup> Sirva de exemplo a já citada crítica (bastante negativa, aliás) à tragédia *Élisabeth d’Angleterre* (1829), publicada pelo *Globe* no dia 9 de dezembro de 1829, em que Delavigne e Ancelot são acusados de incorrer no mesmo “gênero hermafrodita” e eclético caracterizado pela mistura intencional dos sistemas clássico e romântico. Cf. THÉÂTRE-FRANÇAIS, 1829, p. 780-781.

<sup>1108</sup> BURGAIN, 1844, p. 756.

<sup>1109</sup> Cf. BURGAIN, 1844, p. 751-756.

preserva as unidades aristotélicas, mas tem situações, personagens e dicção, como a *Cornélia*, “arquirromânticas”<sup>1110</sup>. Norberto de Sousa Silva escreveu uma *Clitemnestra* (publicada em 1846, mas provavelmente escrita entre 1840 e 1842, “ao sair dos bancos da escola”<sup>1111</sup>), tragédia clássica “quanto à forma”, mas desempenhada “conforme as ideias modernas”<sup>1112</sup>, ou, segundo os redatores da revista *Guanabara*, “tragédia romântica no estilo, mas clássica no seu enredo, feita a instância do senhor comendador João Caetano dos Santos, e na qual se encontra tudo isso”, a saber, “comoções fortes, lances trágicos, peripécias românticas, quadros ensanguentados, cenas mudas [...] e *tours de force*”<sup>1113</sup>.

Muitas dessas peças caíram no esquecimento ou tiveram suas datas de publicação adiadas por inúmeros motivos: a *Cornélia* de Teixeira e Sousa devia estar escrita, segundo Burgain, desde meados de 1830<sup>1114</sup>, e foi preciso que o *Diário do Rio de Janeiro* solicitasse uma crítica à *Minerva Brasiliense* para que a tragédia não caísse no imediato ostracismo<sup>1115</sup>, como de fato aconteceu. Emílio Adet (autor também de uma “poesia dramática” nunca dada à luz, mas, nas palavras de Santiago Nunes Ribeiro, “cheia de movimento e vida”<sup>1116</sup>) anotou que, depois de lida e acolhida com entusiasmo, a *Clitemnestra* de Norberto ficou por mais de ano abandonada (o que levou seu autor a desistir da escrita de outra tragédia, *Morte de Atreu*), até que ganhasse uma crítica na *Minerva* e uma modesta publicação que a salvou do esquecimento absoluto<sup>1117</sup>. Outras tragédias como *Camões*, de J. J. Teixeira, e *Alonso e Cora, ou o Triunfo da Natureza*, de Vicente Pedro Nolasco, não tiveram a mesma sorte; são mencionadas aqui e ali, mas não receberam a devida publicação.

Ainda que discreta e em pequena quantidade, portanto, vemos que houve tragédia romântica no Brasil, quer dizer, uma forma descontraída de tragédia, aberta à influência dos dramas e melodramas da moda, menos preocupada com unidades aristotélicas e mais preocupada com os efeitos sensíveis da *mise-en-scène* (cenário,

<sup>1110</sup> WOLF, 1863, p. 226. No original: “archiromantiques”.

<sup>1111</sup> INTRODUÇÃO, 1855, p. VIII.

<sup>1112</sup> ADET, 1844a, p. 356. Para Hélio Lopes, a crítica de Emílio Adet trai o seu “pendor pelo teatro clássico”. Cf. LOPES, 1978, p. 166. Não concordo com o autor da *Divisão das águas*; penso que a crítica de Adet, na verdade, revela o seu pendor pelo teatro *juste-milieu*: clássico, mas sem a sua rigidez formal; romântico, mas sem as características associadas aos excessos da escola.

<sup>1113</sup> INTRODUÇÃO, 1855, p. VIII.

<sup>1114</sup> Cf. BURGAIN, 1844, p. 756.

<sup>1115</sup> Cf. EPHEMEROS, 1844, p. 3.

<sup>1116</sup> RIBEIRO, 1844f, p. 313.

<sup>1117</sup> Cf. ADET, 1844a, p. 356.

figurino etc.). Ninguém dirá se tratar de um gênero espontâneo. No Brasil (como nas penínsulas Ibérica e Itálica), a tragédia romântica resultou da recepção cautelosa, seletiva das novidades temáticas e formais experimentadas por dramaturgos europeus, sobretudo alemães e franceses, entre fins do século XVIII e princípios do XIX. O grupo da revista *Nitheroy*, maior responsável pela filtragem dessas ideias românticas (mas não o único, como se percebe pela recepção conservadora às obras de Hugo e Dumas já em 1836), incorporou ao seu programa reformista apenas alguns elementos (os julgados menos nocivos) do teatro que conhecera em Paris, apenas as novidades que se acomodavam à sua visão de mundo (ecclética, monarquista-constitucional, católica) e convinham, naturalmente, aos seus próprios fins. “Uma transferência literária e cultural”, afinal de contas,

não é determinada predominantemente pelo sentido que o elemento “importado” tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento vai se inserir. É esta conjuntura que vai explicar não somente por que este (e não outro) elemento foi “importado”, mas também que sentido ele terá no contexto novo.<sup>1118</sup>

Foi esse novo gênero capaz, todavia, de amenizar o já difundido gosto pelos excessos melodramáticos? Não foi. Pelo contrário, perdeu espaço para o avanço de peças cada vez mais apelativas. As fibras do público carioca, à força de tantos *coups de théâtre*, já estavam (dizia-se à época) embotadas. “O que se vê subir à cena são traduções dos dramas mais febricitantes do repertório francês”, escreveu Emílio Adet, “porém nunca composições dramáticas algum tanto suaves, que possuem não sei quê de simples e de gosto apurado”<sup>1119</sup>. Melhor seria, ele julgava, que os dramaturgos brasileiros seguissem o exemplo de Casimir Delavigne, expoente da dramaturgia romântico-moderada, e ao qual Adet atribuía, como toda a mocidade dos *Debates*, uma prolífica conciliação entre antigas formas e novas ideias:

Por certo que não consideramos Casimiro Delavigne [sic] como um gênio espontâneo e inventor, mas sim como um poeta cheio de graça que soube casar a forma antiga com a ideia moderna, e que, portanto, não poderia deixar de interessar.<sup>1120</sup>

---

<sup>1118</sup> JOBIM, 2020, p. 57.

<sup>1119</sup> ADET, 1844c, p. 155.

<sup>1120</sup> ADET, 1844c, p. 155-156.

Trataremos mais tarde deste ponto. Por ora, voltemos ao *Antônio José* e ao argumento de Alfredo Bosi. Vimos que, na esteira de grandes críticos que o precederam, Bosi aponta duas causas para o atraso estético de Magalhães: a escolha da tragédia no lugar do drama; a adoção do verso em detrimento da prosa. Até aqui, no entanto, tenho mostrado que: i) a distinção entre os termos “drama” e “tragédia” (e “melodrama”, de quebra) foi mais nebulosa durante a primeira metade do século XIX do que a nossa historiografia tradicional costuma supor; ii) a tragédia não estava excluída dos projetos de dramaturgos ligados ao romantismo no Brasil e na França. Resta abordar o segundo ponto.

O teatro romântico foi escrito em prosa ou em verso? Leiamos o que escreveu o próprio idealizador do drama romântico, Victor Hugo, naquele célebre manual que foi o prefácio do *Cromwell*: “que o drama seja escrito em prosa, que ele seja escrito em verso, que ele seja escrito em verso e em prosa, isso não é senão uma questão secundária”<sup>1121</sup>. Ora, Hugo não publicou *Ruy Blas*, drama em versos e cinco atos, no mesmo ano em que Magalhães publicava o seu *Antônio José*? Alexandre Dumas não publicou *L’Alchimiste*, também em versos e cinco atos, no mesmo ano? Isso para não falar nos dramaturgos italianos, espanhóis, portugueses, ou ainda uma vez nas tragédias românticas de Delavigne, Ancelot, Lebrun e outros tantos. O verso dramático não saiu de moda com a virada do século. Somente no Brasil, cultivaram-no Magalhães, Teixeira e Sousa, Norberto de Sousa Silva, Araújo Porto Alegre, Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo etc., etc. Tão corrente era a prática entre nós que mesmo os escritores pouco dados à versificação se aventuravam em rabiscar algumas cenas decassilábicas. A peça *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, por exemplo, de Luís Antônio Burgain, foi originalmente escrita, em 1839, como um melodrama em prosa e três atos; transformou-se na obra que conhecemos hoje, um drama em versos e quatro atos, apenas em 1844, por sugestão do Conservatório Dramático<sup>1122</sup> — ou seja, por sugestão da instituição legitimadora do teatro romântico nacional, a peça de Burgain fez-se menos drama e mais tragédia, e isso em 1844.

Havia mesmo, para a crítica brasileira da primeira metade do século XIX, maneiras mais e menos adequadas de se empregar a versificação na escrita dramática, a depender de cada cena, de cada situação. Em sua interessante crítica

---

<sup>1121</sup> HUGO, 1828, p. XLVIII. No original: “que le drame soit écrit en prose, qu’il soit écrit en vers, qu’il soit écrit en vers et en prose, ce n’est là qu’une question secondaire”.

<sup>1122</sup> Cf. WOLF, 1863, p. 226.

ao *Antônio José*, por exemplo, João Manuel Pereira da Silva relata que, quando a tragédia de Magalhães foi levada ao palco pela primeira vez, alguns expectadores acusaram o poeta de haver empregado versos demasiadamente prosaicos. Equivocavam-se, porém. Não só porque a poesia consiste em “ideias e pensamentos”, não em “*palavras retumbantes e sonoras*”, mas sobretudo porque

todos os autores dramáticos modernos adotaram a maneira de versificar de Shakspear [sic] e Schiller, que consiste em tornar natural a linguagem e os versos correntes. Só se admite a energia e a colocação da palavra unida ao pensamento em um monólogo, ou em uma cena verdadeiramente trágica; mas, durante toda a peça e nos diálogos de símplices personagens, devem os versos ser *prosa rimada e natural*. E tanto é verdade o que avançamos, que muitos modernos autores usam escrever em prosa as cenas menos importantes da tragédia.<sup>1123</sup>

Ou seja, na altura de 1838, não só o estilo prosaico de versificação dramática (também praticado, aliás, por inúmeros poetas portugueses, espanhóis e italianos) ligava-se à índole e à tradição do teatro romântico, como recebia, no Brasil, o incentivo franco e legitimado da crítica mais especializada com que à época se podia contar.

Voltemos agora ao manual do *Cromwell*. Segundo Victor Hugo, não era o verso em si que devia ser condenado, mas os maus versejadores: “era preciso condenar não a forma empregada, mas aqueles que a empregaram; os operários, não a ferramenta”<sup>1124</sup>. Não era o drama romântico, pois, intrinsecamente ligado ao verso, nem à prosa. Pragmático, o poeta do *Hernani* reconhecia vantagens e desvantagens no emprego de todas as formas. A prosa, apesar das “asas bem menos largas”<sup>1125</sup>, é de acesso muito mais fácil ao grande público; nela, “a mediocridade está à vontade”<sup>1126</sup>. Mas Hugo não esconde sua predileção pelo verso:

...Essa forma [o verso] é uma forma de bronze que enquadra o pensamento em seu metro, sob a qual o drama é indestrutível, que o grava mais fundo no espírito do ator, o adverte daquilo que omite e

<sup>1123</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838j, p. 39. A respeito dessa “prosa rimada e natural” que grassava do outro lado do Atlântico, vale a pena lembrarmos também do prefácio às *Lyrical Ballads* (1800) de Wordsworth: “a linguagem de uma ampla parcela de cada bom poema, mesmo do caráter mais elevado, não deve de modo algum diferir — exceto com respeito ao metro — da linguagem da boa prosa, [...] algumas partes mais interessantes dos melhores poemas são escritas estritamente na linguagem da prosa bem escrita. [...] Não há nem pode haver qualquer diferença essencial entre a linguagem da prosa e a composição métrica”. Cf. WORDSWORTH *apud* LOBO, 1987, p. 174-175.

<sup>1124</sup> HUGO, 1828, p. XLV. No original: “il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme ; les ouvriers, et non l’outil”.

<sup>1125</sup> HUGO, 1828, p. XLV. No original: “ailes bien moins larges”.

<sup>1126</sup> HUGO, 1828, p. XLV. No original: “la médiocrité y est à l’aise”.

daquilo que acrescenta, o impede de alterar o seu papel, de se colocar no lugar do autor, faz cada palavra sagrada, e faz com que aquilo que diz o poeta se encontre ainda muito tempo depois na memória do ouvinte. A ideia, mergulhada no verso, torna-se de repente alguma coisa de mais incisivo e de mais brilhante. É o ferro que se transforma em aço.<sup>1127</sup>

Aqui temos, claro como o sol do meio-dia, o teórico mor do drama romântico defendendo o verso dramático<sup>1128</sup>, e essa opinião não era decerto desconhecida da nossa crítica oitocentista: “Victor Hugo”, escreveu um crítico da *Leonor* de Gonçalves Dias, “quer [que] o drama seja todo escrito em verso”, e, “reconhecendo o inconveniente de dizer frivolidades em verso, dá-lhe mais *elasticidade*”<sup>1129</sup>. Como, então, se dirá que o teatro romântico tem na prosa um dos seus elementos constitutivos? Quando não bastasse a teoria de Hugo, recorrer-se-ia ao elenco de suas peças: mais da metade é composta por dramas em verso.

Mesmo Alfred de Vigny, que escreveu o seu celebrado *Chatterton* (1835) em prosa, não o fez sem algum ressentimento. “A poesia”, ele anota, “não está senão no verso e não alhures”<sup>1130</sup>. *Chatterton* foi apenas escrito em prosa para chocar um público frívolo, cego para a beleza: “os franceses não gostam nem da leitura, nem da música, nem da poesia, mas da sociedade, dos salões, do espírito e da prosa”<sup>1131</sup>. E mais:

Que a prosa guarde suas vantagens: ela tem a *verdade* da expressão, que vai mais perto apertar o coração no peito. — O drama em prosa

<sup>1127</sup> HUGO, 1828, p. XLVII. No original: “...cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l’esprit de l’acteur, avertit celui-ci de ce qu’il omet et de ce qu’il ajoute, l’empêche d’altérer son rôle, de se substituer à l’auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu’a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l’auditeur. L’idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C’est le fer qui devient acier”.

<sup>1128</sup> Bastou essa predileção para que alguns estudiosos levassem a discussão ao extremo oposto do que se costuma argumentar. Joseph Leopold Borgerhoff, por exemplo, em *Le théâtre anglais à Paris sous la restauration*, chega a afirmar que “eles [os poetas do *Cénacle* de Victor Hugo] consideravam a prosa muito tímida, razoável e positiva demais, incapaz de exprimir o sentimento lírico, fator indispensável do drama romântico” [ils considérait la prose comme trop timide, trop raisonnable et positive, et comme incapable d’exprimer le sentiment lyrique, facteur indispensable du drame romantique]. Trata-se, evidentemente, de uma postura tão redutora quanto a que associa o teatro romântico exclusivamente à prosa. Cf. BORGERHOFF, 1913, p. 190.

<sup>1129</sup> O ESPECTADOR, 1848b, p. 23.

<sup>1130</sup> VIGNY, 1955, p. 575. No original: “la poésie n’est que dans le vers et non ailleurs”.

<sup>1131</sup> VIGNY, 1955, p. 574. No original: “les Français n’aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie. — Mais la société, les salons, l’esprit, la prose”.

faz chorar, em verso jamais, a não ser de êxtase, mas o número de belas almas que o sente é pequeno.<sup>1132</sup>

Escrevendo em prosa, portanto, e abrindo mão de todo o aparato técnico da versificação, Vigny acreditava obter a grande vantagem de imprimir a própria ideia da sua peça, a ideia “verdadeira”, diretamente no coração de todos os seus espectadores, mesmo os mais brutos. Trata-se, assim, de um sacrifício da beleza pela verdade, da forma pelo conteúdo:

Parece-me que se sempre se conseguisse fazer desaparecer as aparências da arte à força de arte, ter-se-ia a imensa vantagem de fazer tocar a ideia mesmo, sem as línguas douradas que a deformam. — É por essa razão que escrevi *Chatterton* em prosa. Um poeta dos meus amigos me reprovou um dia. “Escrito em versos”, eu dizia a ele, “o drama seria mais frio. Cada rima teria lembrado o autor; eu queria gravar uma ideia verdadeira no coração o forçando a chorar. Eu preferiria que gritassem ‘é verdade!’ no lugar de ‘é belo!’”. Uma sociedade leviana, distraída, agitada em mil sentidos, esquece muito rápido um pensamento se a obra de arte não lhe causa uma profunda e mesmo uma dolorosa impressão”.<sup>1133</sup>

Vemos, portanto, que o teatro romântico não se identifica exclusivamente com o drama, nem com a prosa. No Brasil e na França (poderíamos estender a lista à Itália, à Espanha e a Portugal), o que tivemos foram dramas românticos, tragédias românticas, melodramas românticos; peças em prosa, em verso, e às vezes em prosa e verso. É nesse contexto de promiscuidade conceitual e formal que aparece o *Antônio José*, tragédia em versos e cinco atos. Ela peca pelo conservantismo no gênero, como sugere Alfredo Bosi, ou por estar escrita em decassílabos? Mostrei que não. A julgar pelo contexto do teatro nos dois lados do Atlântico, não há motivo razoável para constatar que a peça de Magalhães, apenas por ser tragédia em versos, fosse produto anacrônico. A tragédia moderna, versificada ou não, respeitando algumas regras ou

---

<sup>1132</sup> VIGNY, 1955, p. 575. No original: “que la prose garde donc ses avantages : elle a celui du *vrai* de l’expression, qui va de plus près serrer le cœur dans la poitrine. — Le drame en prose fait pleurer, en vers jamais, si ce n’est de *ravissement* extatique, mais le nombre est petit des belles âmes qui le sentent”.

<sup>1133</sup> VIGNY, 1955, p. 584-585. No original: “il me semble que si l’on arrivait toujours à faire disparaître les apparences de l’art à force d’art, on aurait l’immense avantage de faire toucher l’idée à même et sans les langes dorés qui la déforment. — C’est pour cette raison que j’ai écrit *Chatterton* en prose. Un poète de mes amis me le reprochait un jour. « Écrit en vers », lui disais-je, « le drame eût été plus froid. Chaque rime eût rappelé l’auteur ; je voulais graver une idée vraie sur le cœur en le forçant à pleurer. J’aimerais mieux que l’on s’écriât : *C’est vrai !* que : *C’est beau !* Une société légère, distraite, agitée en mille sens, oublie trop vite une pensée si l’œuvre d’art ne lui causa une profonde et même une douloureuse impression »”.

não, persistiu como um gênero legítimo durante toda a primeira metade do século XIX, sofrendo todas as transformações que, historicamente, têm sido associadas apenas ao drama: i) mistura dos opostos; ii) desrespeito às unidades; iii) complexificação dos cenários; iv) complexificação do enredo; etc.

Alguns críticos souberam identificar parte dessas características em nosso *Antônio José*. A *Revista Brasileira* de julho de 1855, por exemplo, notou que o drama do senhor Magalhães resume em si “o sublime, o belo, o trágico e o cômico”<sup>1134</sup>, pois “tratou o seu assunto com os olhos fitos nas leis do drama moderno”<sup>1135</sup>. O belo estaria no “amor puro de Mariana”; a “hediondez da corrupção” e o “burlesco do ridículo”, na personagem de Frei Gil, “a um tempo [...] imagem do vício e da ignorância”<sup>1136</sup>; enquanto que o sublime e o trágico estariam (deduz-se) em Antônio José. Daí o contraste entre luz e sombra, ou, na terminologia hugoana, entre o sublime e o grotesco: “junto à pureza da mulher, situou o senhor Magalhães a corrupção do homem; ao pé da natureza angélica — um demônio; entre o poeta e a atriz — o padre!”<sup>1137</sup>. A *Revista Brasileira* destacou o “3º ato [mas estava certamente pensando no 4º], em que Frei Gil busca seduzir Mariana”, como momento em que se pode notar o jogo de contrastes produzido pelo autor em uma mesma sequência, pois “do meio de uma cena, que pela ação e discursos começa perfeitamente cômica, se desliza o sublime do sentimento”<sup>1138</sup>.

Outros aspectos modernos (ou românticos) da peça são destacados por Lothar Hessel e Georges Raeders em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979), e por Décio de Almeida Prado nos livros *João Caetano* (1972) e *O drama romântico brasileiro* (1996). Para os dois primeiros, a intriga complexa de *Antônio José* é “levemente amenizada por diversos golpes teatrais, bem ao gosto dos melodramaturgos”<sup>1139</sup>, e está permeada por lugares-comuns do imaginário oitocentista — “as infâmias da inquisição, a missão do poeta, o mistério da morte”<sup>1140</sup>, o que dá a entender que Magalhães pretendia modernizar o gênero acrescentando-lhe elementos novos, exógenos. Almeida Prado vai mais longe. Para ele, um dos objetivos de Magalhães

<sup>1134</sup> O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 5.

<sup>1135</sup> O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6.

<sup>1136</sup> O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6.

<sup>1137</sup> O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6.

<sup>1138</sup> O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6.

<sup>1139</sup> HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 69.

<sup>1140</sup> HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 70.

seria “tirar do esquecimento a figura de um artista incompreendido, de um gênio literário esquecido ou sacrificado pela sociedade, a exemplo de tantos outros evocados pela literatura recente”<sup>1141</sup>, o que nos remete a outros três famosos personagens românticos do tempo: *Tasso* (1790), de Goethe; *Camões* (1825), de Garrett; e *Chatterton* (1835), de Vigny (cuja estreia, aliás, Magalhães pode ter assistido, pois vivia em Paris desde 1833). Almeida Prado destaca ainda a importância da mímica e das “pormenorizadas e melodramáticas rubricas de *Antônio José*”<sup>1142</sup>, especialmente no fim da cena VII do quarto ato, quando Mariana falece de maneira inesperada (e sob os olhos do público, o que não é usual nas tragédias clássicas). Ao laconismo dessa cena se sobrepõe a riqueza do movimento: “fica claro que a representação, fiel neste ponto à prática teatral romântica, enfatiza a expressão corporal, as reações viscerais, fortemente emotivas, radicadas nas camadas mais instintivas do homem”<sup>1143</sup>. Escreve o mesmo em *João Caetano*: “é a mímica romântica em todo o seu frenesi, desarticulando o verso, reduzindo a palavra ao grito, à onomatopeia”<sup>1144</sup>. Mas esse não é um fato isolado, como reconhece o próprio Almeida Prado:

Havia em *Antônio José*, além do convulsivo final do quarto ato, alguns outros espasmos dramáticos suscetíveis de mexer momentaneamente com os nervos do público, arrancando-o da sonolência reverente que não raro ameaçava a representação clássica. Por exemplo, a primeira entrada em cena de Antônio José, meio fora de si, sentindo-se seguido pela Inquisição, ou a expulsão violenta de Frei Gil da casa de Mariana, levada a efeito pelo poeta.<sup>1145</sup>

Mas nenhuma dessas observações perspicazes conduzem Décio de Almeida Prado à conclusão mais importante de que Magalhães compôs *Antônio José* com a intenção manifesta de inscrevê-lo entre o drama romântico e a tragédia clássica. Prado chega mesmo a fazer uma bela análise do compromisso moderador implícito na obra e chama especial atenção para o diálogo, no terceiro ato, entre o Conde de Ericeira e Antônio José —

O encontro dos dois escritores, ambos representando posições ideológicas do próprio Gonçalves de Magalhães, permite que se

<sup>1141</sup> PRADO, 1996, p. 27.

<sup>1142</sup> PRADO, 1972, p. 23.

<sup>1143</sup> PRADO, 1996, p. 34.

<sup>1144</sup> PRADO, 1972, p. 24.

<sup>1145</sup> PRADO, 1996, p. 36.

desenhe sem dubiedade, através de conceitos claramente expressos, o liberalismo racionalista que, para o autor, constituía o cerne de sua tragédia.<sup>1146</sup>

—; chega a destacar que os versos do conde, “nós podemos de cada seita / extrair o melhor”, encarnam as preferências do próprio poeta em relação ao ecletismo de Victor Cousin, mas não se dá conta de que é essa a chave para a interpretação do gênero em que a nossa tragédia se inscreve. Em suma, Prado reconhece o compromisso eclético nas ideias do poeta e no conteúdo da tragédia, mas não em sua forma, e por isso reforça o argumento tradicional de que a escolha formal de Magalhães configura um anacronismo e, mais grave, uma prova de incompetência: “a palavra tragédia, para ele [Magalhães], não passava às vezes do álibi que disfarçava a falta de imaginação dramática”<sup>1147</sup>, ou, como escreve em seu outro livro, “em si mesmo, enquanto forma teatral, *Antônio José*, pelo número reduzido de personagens, pela ausência de cor local, pela concentração no espaço e no tempo, seria antes uma tragédia neoclássica”<sup>1148</sup>.

Essa interpretação leva Almeida Prado a enxergar *Antônio José* como peça paradoxal: enquanto sua representação é romântica, o seu texto não o é “senão pela metade, quase a contragosto”<sup>1149</sup>. Mas a conciliação de elementos clássicos e românticos não é fruto de nenhum paradoxo, de nenhuma incompetência para o novo. Não; ela faz parte de um extenso projeto estético-ideológico de matriz eclética, conforme tenho mostrado, teorizado pelo menos desde 1833. Não é isso, ademais, o que sugere o próprio poeta no prefácio à tragédia?

Não faltarão acusações [dos críticos] em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo se quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vê-la com o prisma dos Românticos. Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos, ou antes, faço o que entendo e o que posso.<sup>1150</sup>

A interpretação dessa passagem fundamental nem sempre tem sido levada a cabo. Magalhães parece, aqui, fazer uma referência indireta ao já mencionado

---

<sup>1146</sup> PRADO, 1996, p. 27-28.

<sup>1147</sup> PRADO, 1996, p. 36.

<sup>1148</sup> PRADO, 1972, p. 24.

<sup>1149</sup> PRADO, 1972, p. 24.

<sup>1150</sup> MAGALHÃES, 1839, p. iv.

prefácio de *Marino Faliero*, no qual Casimir Delavigne declara sua intenção de fugir a clássicos e românticos, de fundar uma nova via intermediária<sup>1151</sup>. Nosso tragediógrafo, “teórico por excelência do ‘teatro eclético’”<sup>1152</sup>, não propõe outra coisa. Não pretende, com a sua reforma do teatro nacional, substituir a tragédia pelo drama, mas produzir, ecleticamente, uma síntese entre os dois sistemas opostos, quer dizer, um terceiro sistema superior. Aí está o seu método. Aplicando uma solução eclética ao problema clássico-romântico (mesma solução aplicada na composição dos *Suspiros Poéticos*, da *Infernal Comédia*, do *Prólogo Dramático* etc.), misturando as melhores qualidades de cada lado, de cada sistema, Magalhães se mantinha fiel à doutrina de Victor Cousin e replicava, no Brasil, o conhecido procedimento conciliatório de Casimir Delavigne — o “representante”, lembremos, “do verdadeiro e puro romantismo literário em Paris”<sup>1153</sup>.

Tudo isso faz de *Antônio José* uma obra de transição, equilibrada “num ecletismo medroso, inadequado para impulsionar a criação de um repertório de peças brasileiras românticas, como exigia a ocasião”<sup>1154</sup>, como queria João Roberto Faria? Penso que não, precisamente porque a tragédia romântica, gênero no qual Magalhães inseriu o seu *Antônio José*, se propõe como *síntese*, quer dizer, como terceira via resultante do embate entre uma tese (a tragédia clássica) e uma antítese (o drama ultrarromântico). Em outras palavras, a tragédia romântica se coloca historicamente como o último dos três elementos, como uma superação dos sistemas anteriores, e não como ponte (inadequada) entre um e outro — ela é, para resumirmos, a contrapartida dramática do sistema monarquista constitucional (síntese entre o despotismo e a anarquia) e, em termos mais gerais, da estética conciliatória teorizada pelos redatores do *Jornal dos Debates* (síntese entre classicismo e romantismo)<sup>1155</sup>.

Antes de seguirmos, façamos uma recapitulação do que foi dito. Mostrei, primeiro, que o tradicional argumento repetido a respeito da tragédia *Antônio José* (que ela peca pelo conservantismo no gênero e pela forma) não se confirma quando

<sup>1151</sup> Cf. DELAVIGNE, 1829, p. 3.

<sup>1152</sup> BARROS, 1973, p. 103.

<sup>1153</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

<sup>1154</sup> FARIA, 1993, p. 70.

<sup>1155</sup> Curiosamente, em seu desprezo pelo trabalho “retardatário” e “anacrônico” de Gonçalves de Magalhães, Wilson Martins vislumbrou um paralelismo entre o seu teatro *juste-milieu* e a “renovação clássica” promovida por François Ponsard, a partir de 1843, com a tragédia *Lucrece*. A proposta não pode deixar de interessar, e valeria a pena desenvolvê-la à parte, posteriormente, como estudo complementar deste capítulo. Cf. MARTINS, 1978, p. 242.

o olhamos de perto, pois tragédias continuam existindo ao lado de dramas e melodramas até a segunda metade do século XIX nos dois lados do Atlântico, assim como composições em verso ao lado de outras em prosa. Mostrei, em seguida, que *Antônio José* possui, apesar de se proclamar tragédia, inúmeras características ligadas à cena moderna e se insere no projeto romântico-eclético difundido pelos pupilos da velha Sociedade Defensora. Fica assim demonstrado que *Antônio José* não é nem uma tragédia rotineiramente clássica, nem um drama fracassado, mas uma obra perfeitamente compreensível dentro do seu contexto de produção, ou melhor, à luz da doutrina romântico-moderada teorizada por Gonçalves de Magalhães e seus companheiros de redação.

#### 2.1.1.8. *Oscar e Otelo*, duas escolhas moderadas

Animado pelos aplausos colhidos no palco do Teatro Constitucional Fluminense, o poeta dos *Suspiros poéticos* decidiu investir na carreira dramática e estender a sua profícua colaboração com a Companhia Nacional, o que durou até meados de 1839. Tornou-se devoto de Melpômene e aliou-se ao prócer do teatro novo, ao “Talma brasileiro”. Nossa vida dramática, de existência tão “aventureira”<sup>1156</sup>, parecia enfim progredir com firmeza, enfim palmilhar a estrada do sucesso:

A arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o senhor doutor Magalhães se uniu ao senhor João Caetano: nesta época, todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco cênico de toda a sua dignidade. O ator trocou a monótona declamação [...] dos galãs da escola rotineira pela declamação onomatopéica e pelos gestos que servem de colorido às ideias do poeta, que as aviventam e lhes dão um poderio mágico para agradavelmente penetrarem na alma do espectador.<sup>1157</sup>

Alcançaram, porém, o triunfo a que pareciam destinados? Venceram aquela “liça gloriosa”<sup>1158</sup> de que falava Araújo Porto Alegre? Vejamos o que se passou na segunda metade de 1838.

Quatro meses após a estreia bem-sucedida de *Antônio José*, os principais jornais do Rio de Janeiro anunciaram a montagem de uma nova tragédia, “escrita no sublime gênero das poesias ossiânicas”, e “fielmente vertida em versos portugueses”

<sup>1156</sup> A expressão é de Araújo Porto Alegre: “o nosso teatro tem tido uma existência aventureira”. Cf. PORTO ALEGRE, 1852e, p. 99.

<sup>1157</sup> PORTO ALEGRE, 1852e, p. 99.

<sup>1158</sup> PORTO ALEGRE, 1852e, p. 100.

(da versão espanhola de Juan Nicasio Gallego, publicada em 1818<sup>1159</sup>) por ninguém menos que o “ilustre autor do *Poeta e a Inquisição*”<sup>1160</sup> — Oscar, filho de Ossian. A peça subiu ao palco do Teatro São Pedro de Alcântara (antigo Teatro Constitucional Fluminense, agora rebatizado) no dia 11 de julho, arrancou aplausos do público e obteve sucesso duradouro — tão duradouro que, ainda em 1860, Chaves Pinheiro esculpiria uma estátua de João Caetano no último ato da tragédia.

A escolha pelo Oscar de Arnault, tragédia publicada sem grande impacto em 1796 (e que Pereira da Silva julgava, com engano, pertencer à pena de Alexandre Soumet<sup>1161</sup>), coincidia com o projeto pessoal de João Caetano, que pretendia passar à posteridade como o maior ator de seu tempo (Oscar foi interpretado, na França, por Talma), como um revolucionário do *métier* teatral, e estava alinhada com o programa romântico-moderado do círculo de Magalhães. Mostro por quê. Do ponto de vista temático, obviamente, ambientada que está nas montanhas da Caledônia, nos tempos míticos de Ossian, a peça não se pretende estritamente clássica, mas algo sentimental, melancólica, selvagem, fora do tom — ela ecoa, para sermos breves, ideias de Rousseau, do jovem Goethe, do além-Reno. Segundo Arnault, Oscar não foi composto para os apreciadores do teatro galante, *piquant* do século XVIII, mas para os “corações simples e puros”, “almas fortes e sensíveis”, “homens capazes de amar”, “mulheres dignas de serem amadas”, para “aqueles que tamanha fúria não surpreende”, e também para “aquelas que tamanho delírio não espanta”<sup>1162</sup> — convinha, pois, às aspirações modernizantes de Magalhães e de João Caetano: para o primeiro, dava a ocasião de mostrar-se romântico moderado, dramaturgo sensível, *fashionable*, mas poeta contido, prudentemente apegado a certas tradições da tragédia clássica como a repartição em atos (não em quadros) e o emprego de decassílabos brancos; para o segundo, a ocasião de levar adiante as almejadas reformas da técnica representativa e da *mise-en-scène* fluminense, cada vez mais cuidadosa e historicamente acurada:

<sup>1159</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 110.

<sup>1160</sup> THEATROS, 1838b, p. 3.

<sup>1161</sup> Pereira da Silva, em um artigo publicado pelo *Jornal dos Debates*, escreve que a tragédia de Oscar “foi composta por Alexandre Soumet, poeta francês, autor de *Norma* etc., e representou-se há mais de 9 anos no Teatro do Odeon pela primeira vez”. Cf. PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 110.

<sup>1162</sup> ARNAULT, 1796, p. XII. No original: “j'écris pour les cœurs simples et purs, pour les âmes fortes et sensibles, pour les hommes capables d'aimer, pour les femmes dignes d'être aimées, pour ceux que tant de fureur n'étonne pas, pour celles que tant de délire n'a point épouvantées”.

Os vestuários e todo o cenário foram exatamente os da Escócia do século de Ossian, e isto é um progresso recente, por que não há ainda muito estávamos no mesmo estado que o teatro francês antes de *Talma*, quando Bruto aparecia em cena toucado com a cabeleira branca de Luís XIV.<sup>1163</sup>

Na pele do filho de Ossian, João Caetano conseguiu repetir a façanha d’O *Poeta e a Inquisição*, ratificando a sua posição de porta-voz da escola moderna de representação. A *Aurora Fluminense*, em crítica publicada no dia 16 de julho, registrou que o *caput* do São Pedro de Alcântara “mostrou ter compreendido perfeitamente a peça, e representou-a de um modo superior a todos os gabos”<sup>1164</sup>, o que parece comprovado pelas sucessivas repetições que a peça obteve até depois de 1840. Também Pereira da Silva, cuja opinião a respeito d’Oscar não é das melhores — “como é diferente”, ele escreve, “a poesia do bardo de *Macpherson* destes lacrimajantes e monótonos sentimentos de *Oscar!*...”<sup>1165</sup> —, teve de confessar que João Caetano, a despeito de algumas extravagâncias cometidas aqui e ali, representou como nunca:

*João Caetano* representou admiravelmente; foi por vezes sublime e, permita-nos ele também que o declaremos, por vezes exagerado. Há um certo grau de sentimento que se não deve ultrapassar. Atribuímos, entretanto, esse momentâneo defeito ao muito estudo que ele dedicou a aquela [sic] personagem. Os menores efeitos de cena foram aproveitados; a mais ligeira minuciosidade lhe não escapou. Resta rogar-lhe que se não fatigue tanto, porquanto com isso nos ameaça a perda de um excelente ator.<sup>1166</sup>

Há muito de equívoco na maneira exagerada como Pereira da Silva concebe o plano dessa tragédia. Julgando tratar-se de uma obra assinada por Alexandre Soumet, de uma obra recente, subida ao palco do Odéon há coisa de dez anos, o crítico dos *Debates* a avaliou como se visse representar uma peça romântica composta em 1830, e exigiu moderação. Na personalidade exaltada de Oscar, por exemplo, Pereira da Silva descobriu a predominância de uma opinião “antissocial, desorganizadora, anárquica”, mas também “verdadeira” e “natural”<sup>1167</sup>, traços todos de um certo ultrarromantismo parisiense, *Jeune-France*, que o levaram a interpretar o

<sup>1163</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838a, p. 4.

<sup>1164</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838a, p. 4.

<sup>1165</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 109.

<sup>1166</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 110.

<sup>1167</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 109.

herói da peça como uma caricatura de Hamlet. Esse Oscar, ele escreve, inadequadamente posto “nas frias montanhas da Escócia, no meio dos gelados nevoeiros do norte”, pois “um idêntico caráter, uma tal imaginação é só própria dos climas quentes”<sup>1168</sup>, só podia ser o resultado das grosseiras, abusivas imitações de Shakespeare perpetradas pelos “poetas modernos”:

Os poetas modernos têm-se por tal maneira entusiasmado por Shakespeare que procuram imitá-lo em todas as suas composições. [...] Que inúmeras produções tem gerado Hamlet! E como diferente é esse primor d’arte dos seus preconizadores bastardos! Repare-se nesse caráter do norte, sombrio, melancólico e amoroso; — note-se esse gênio que se desenvolve progressiva e naturalmente, e que bem denuncia a sua origem! — E veja-se depois Oscar — que diferença notável! — Entretanto o autor deste quis também fazê-lo nascer no norte, e pareceu imitar o príncipe dinamarquês.<sup>1169</sup>

O tempo de Arnault, porém, não era o tempo de Soumet, e Shakespeare não era tão imitado em 1790, nos tempos da Primeira República, como seria em 1830, depois de publicados os estudos shakespearianos de François Guizot. Equivocou-se, então? Sem dúvida. Mas o interesse do texto reside justamente nesse equívoco, que nos diz mais sobre a sensibilidade dramática da época do que os sempre repetidos lugares comuns da crítica produzida no século XX. Segundo Pereira da Silva (e podemos supor que outros literatos à roda de seu jornal concordassem com ele), a tragédia de Oscar era sim, para todos os efeitos, a produção desequilibrada de um poeta moderno, romântico — talvez até mais romântico do que convinha à reforma moderada da literatura.

O parecer da *Aurora Fluminense* contrasta com a avaliação dos *Debates*. Ele peca pelo excesso oposto: se Pereira da Silva, dando atenção quase exclusiva ao conteúdo da peça, enxerga Oscar como uma composição ultrarromântica, como uma imitação grosseira de Shakespeare, atulhada de “lacrimejantes e monótonos sentimentos”, o redator da *Aurora Fluminense*, privilegiando a sua forma, a vê tão somente como uma tragédia clássica, “clássica como a faria Aristóteles”<sup>1170</sup>, e cuja única característica romântica estaria no título:

Ao ver o seu título, alguém esperaria ter um drama romântico, concebido com a liberdade, a simplicidade, o natural e o movimento do

<sup>1168</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 109.

<sup>1169</sup> PEREIRA DA SILVA, 1838i, p. 110.

<sup>1170</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838a, p. 4.

moderno gênero dramático. Não é assim; a tragédia só tem de romântico o nome de *Oscar*, filho de Ossian.<sup>1171</sup>

Ora, é preciso conciliar os aspectos formal e temático da tragédia. Lido e representado em 1838, *Oscar* não é nem peça estritamente clássica, nem estritamente romântica — ela é, para todos os efeitos, um produto do ecletismo estético privilegiado pelo círculo de Magalhães, uma tragédia do *juste-milieu*, ou como ainda diria um artigo publicado pelo *Despertador* em maio de 1841: “esta peça dramática, sendo essencialmente clássica nas regras por que foi dirigida a sua composição, participa do gênero romântico em quanto à adoção de sua primeira personagem”<sup>1172</sup>. Ou seja, *Oscar* é uma peça clássica pela forma (mas não inteiramente clássica, convenhamos, pois se divide em apenas quatro atos, tem desenvolvimento irregular e exhibe um suicídio no último ato) e romântica pelo conteúdo, exatamente como *O Poeta e a Inquisição* de Magalhães e o *Prólogo Dramático* de Porto Alegre.

Dois meses depois, passada a curiosidade pela desgraça de *Oscar*, os jornais do Rio de Janeiro anunciaram a montagem de uma nova tragédia ajustada às ambições de João Caetano e Gonçalves de Magalhães: *Otelo, ou O Mouro de Veneza* — mas não o *Otelo* de Shakespeare, e sim a adaptação atenuante de Jean-François Ducis, devidamente versificada e circunscrita às cenas indispensáveis (embora preservando as cenas de assassinato e suicídio a olhos vistos), representada em 1792 pela companhia de Talma. A peça devia agradar, mas não a todos. “Nós teríamos desejado”, publicou a redação da *Aurora Fluminense* em 19 de setembro, “que o senhor Magalhães, que já encetou a carreira de poeta dramático por um modo tão brilhante, nos tivesse antes dado o próprio *Otelo* de Shakespeare acomodado por ele à nossa cena do que o de Ducis”<sup>1173</sup>; e já Pereira da Silva, um ano antes, lamentava que alguns “homens de talento”, homens em quem “os amigos da literatura têm depositado suas melhores esperanças”, se deixassem desviar pelo “falso gosto do povo” e, em vez de traduzir os “primores d’arte originais”, gastassem tinta traduzindo as “más cópias e imitações”:

<sup>1171</sup> THEATRO FLUMINENSE, 1838a, p. 4.

<sup>1172</sup> THEATRO DE S. FRANCISCO, 1841, p. 3.

<sup>1173</sup> THEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA, 1838, p. 4.

Assim agora há pouco aconteceu com as admiráveis tragédias de Shakspear [sic]; o poeta Castilho, autor das *Cartas de Eco a Narciso*, perdeu o seu tempo e reputação em traduzir as péssimas imitações de Hamlet, Romeu e Julieta, Macbeth, Rei Lear e Otelo por Ducis.<sup>1174</sup>

Por que, então, a despeito das opiniões razoáveis da *Aurora Fluminense* e do seu próprio colega de redação, Gonçalves de Magalhães preferiu, em vez de traduzir o texto original, verter para a nossa língua os alexandrinos de Ducis? A resposta está, me parece, na recepção às adaptações de Shakespeare que já haviam circulado pelo Rio de Janeiro. Quando a peça estreou no São Pedro de Alcântara em 15 de setembro, não era a primeira vez que *Otelo* subia à cena fluminense. Em 8 de agosto de 1837, a companhia do Teatro da Praia de Dom Manuel já havia representado, sem sucesso, a “belíssima tragédia” do mouro de Veneza, “traduzida do francês por hábil pena”<sup>1175</sup> — trata-se, provavelmente, da versão de Pierre Le Tourneur, fiel ao texto original; quanto à “hábil pena”, não pude descobrir quem manejou-a. Ao fechar das cortinas, o drama de Shakespeare foi vaiado, e não subiu de novo ao palco. Passados dois dias, um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* identificado como “O observador” veio a público acusar a companhia do Dom Manuel de perverter a função moralizante do teatro e transformá-lo em escola de depravação:

Tendo assistido à representação da tragédia *Otelo* no Teatro da Praia de D. Manuel, fiquei admirado de ver aparecer em cena (ao meu ver) uma peça tão imoral! Não posso conceber como a autoridade a quem compete coibir estes abusos deixasse passar que... e em que tempo? E aonde? Honra seja feita ao povo brasileiro que assistiu ao espetáculo, que estava zangado com a tal representação, finda a qual foi honrada com uma roda de assovios! Não nos iludamos: os teatros são a escola da moral quando as peças contêm moralidades, e a escola da depravação quando [as peças são] como a de *Otelo*. Penso que o excelentíssimo senhor Ministro da Justiça, sendo bem informado, dará as suas sábias providências.<sup>1176</sup>

Se foram ou não tomadas providências a respeito do *Otelo* do Dom Manuel, é impossível dizer; mas a peça só subiu à cena uma única vez, indício forte de que desagradou alguma autoridade arvorada em moralista antes de ter os seus anúncios discretamente removidos da vista pública.

<sup>1174</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837s, p. 154.

<sup>1175</sup> THEATRO DA PRAIA DE D. MANOEL, 1837, p. 2.

<sup>1176</sup> O OBSERVADOR, 1837, p. 3.

Passados dez meses do fiasco protagonizado pela companhia da Praia de Dom Manuel, uma feliz coincidência trouxe *Otelo* de volta à cena fluminense — desta vez, porém, à bem-fadada cena do São Pedro de Alcântara. Acontece que, em junho de 1838, desembarcou no Rio de Janeiro “um dos primeiros trágicos de Espanha”<sup>1177</sup>, Adolfo Ribelle, acompanhado de sua jovem discípula, María del Carmen. Uma temporada no Brasil não devia estar nos planos da dupla, mas o homem põe e Deus dispõe — avariado ou desabastecido, o navio em que viajavam Carmen e Ribelle teve de se demorar alguns dias na capital do Império, e os dois foram dar no Teatro São Pedro de Alcântara, onde tiveram a ocasião de apresentar, em 20 de junho, o drama *Al maestro, cuchillada* (com a participação do brasileiro Victor Porfírio de Borja) e os atos 4 e 5 do *Otelo*, “sublime tragédia do insigne Ducis, traduzida em versos castelhanos”<sup>1178</sup>.

A julgar pelo entusiasmo exibido por um correspondente anônimo do *Jornal do Commercio* a propósito do desempenho de Ribelle e, em especial, a propósito da sua “declamação toda romântica”, a representação foi um sucesso:

Movido pela curiosidade de ver na cena a um trágico espanhol que havia chegado a esta corte, dirigi-me, na noite de 20 de junho último, ao Teatro Constitucional Fluminense [São Pedro de Alcântara] para assistir à representação dos 3º e 4º atos da tragédia *Otelo*, que teve lugar em benefício desse artista estrangeiro. Não tratando do mérito da peça, apenas direi que o novo trágico que desempenhou o caráter de Otelo satisfaz em parte à minha expectativa mostrando, no jogo de variadas e opostas paixões, nobreza de caráter, ação viva e expressiva, e uma declamação toda romântica, o que ainda mais me convenceu da ideia em que estava, que esta nova escola de representação não só é seguida em os teatros da França, como em os dos mais países civilizados. E louvores sejam dados ao nosso primeiro ator, o senhor João Caetano dos Santos, que, na cena brasileira, foi o primeiro e único que, com feliz sucesso, introduziu esta nova escola em que tanto se tem realçado o seu talento cômico.<sup>1179</sup>

Daí a três meses, João Caetano encarnava o mesmo Otelo “romântico” interpretado por Ribelle e, antes, pelo insuperável Talma. A peça causou *frisson*. O *Otelo* da Companhia Nacional não era o mesmo *Otelo* que, dez meses atrás, havia

<sup>1177</sup> THEATROS, 1838a, p. 3.

<sup>1178</sup> THEATROS, 1838a, p. 3.

<sup>1179</sup> HUM ESPECTADOR, 1838, p. 3.

aborrecido a moral pública do Rio de Janeiro<sup>1180</sup>. O intérprete era outro; a representação mais enérgica, movimentada, natural. Não faltava a João Caetano nenhuma das qualidades que, desconhecidas do velho teatro, haviam faltado à companhia da Praia de Dom Manuel:

Alguns dizem que João Caetano peca por excessivo! Esta é a primeira arguição, balda de fundamento. Dizei-me, quereis que o ciumento mouro de Veneza se ponha a entoar uma cantilena que cause sono, ou quereis energia, movimento e força? [...] Qual então o motivo por que o *Otelo* no Teatro de Dom Manuel (então) foi *sifflé*, e aplaudido tantas vezes no de S. Pedro de Alcântara?<sup>1181</sup>

Assim, levando ao palco o comportado (*ma non troppo*, diga-se de passagem<sup>1182</sup>) *Otelo* de Ducis, o prócer do São Pedro de Alcântara matava dois coelhos com uma só cajadada: por um lado, evitava as críticas sofridas pela trupe do Teatro da Praia de Dom Manuel (críticas de ordem técnica e moral); por outro, aproveitava a oportunidade de emular a representação “toda romântica” do visitante espanhol, reafirmando a sua posição de porta-voz do romantismo. Não havia melhor ocasião, nem opção mais vantajosa para um ator que se propunha mestre da nova escola teatral: era preciso traduzir o *Otelo* de Ducis, superar Ribelle, igualar-se a Talma. Saiu-se bem? Vejamos o que escreveu “Hum admirador dos gênios” em 17 de setembro, dois dias depois da estreia de João Caetano:

Nós damos os parabéns ao senhor João Caetano dos Santos, primeiro trágico brasileiro, pela maneira por que representou o papel de Otelo. Jamais se mostrou tão trágico e tão sublime. Um moço que nunca viu Talma representar, que nunca teve mestres, elevar-se ao ponto em que se acha, é uma maravilha que deve ao menos ser paga com os nossos mesquinhos louvores. O nome de João Caetano será imortal.<sup>1183</sup>

<sup>1180</sup> Segundo Eugênio Gomes, alguns “comentaristas de teatro, não mui seguros de si”, afirmam que João Caetano teria “se insurgido contra a preferência do público” pela tradução de Ducis, e “quis impor-lhe o legítimo Shakespeare, representando-o algumas vezes ou alternadamente com o de Ducis, numa versão de J. C. Craveiro, calcada na de Vigny”. A hipótese, contudo, além de inverossímil, é infundada: “não há qualquer evidência segura desse fato, e o que parece fora de dúvida é que João Caetano preferiu finalmente a imitação de Ducis, tendo obtido grande parte de seus triunfos com a interpretação desse Otelo de fancia, posto de branco”. Cf. GOMES, 1961, p. 89.

<sup>1181</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1839, p. 19.

<sup>1182</sup> Vale aqui lembrar o espanto com que o público francês recebeu a tragédia de Ducis, sobretudo as suas cenas de violência. Diante do assassinato de Hedelmonda (Desdêmona), “toda a plateia se levantou ao mesmo tempo e soltou um só grito. Várias mulheres desmaiaram. Ter-se-ia dito que o punhal com o qual Otelo acabava de ferir sua amante tinha perfurado todos os corações” [Toute l'assemblée se leva à la fois, et ne poussa qu'un cri. Plusieurs femmes s'évanouirent. On eût dit que le poignard dont Othello venait de frapper son amante était entré dans tous les cœurs]. DUCIS, 1800, p. vi.

<sup>1183</sup> HUM ADMIRADOR DOS GÊNIOS, 1838, p. 3.

Daí a um mês, na representação do dia 15 de outubro (última antes que o teatro fechasse as portas para uma série de reformas chefiadas por Araújo Porto Alegre), João Caetano alcançou o pináculo da glória. Nunca antes um ator havia sido tão reverenciado em um palco fluminense. Segundo Décio de Almeida Prado, *Otelo* “constituiu-se na interpretação de maior prestígio artístico de todos os seus trinta e tantos anos de teatro”<sup>1184</sup>, e também na mais controversa: “João Caetano foi objeto dos reparos e das censuras dos seus contemporâneos e aplaudidores”, escreveu Joaquim Manuel de Macedo, “principalmente no papel de Otelo, em que o responsabilizavam pela exageração dos ímpetos apaixonados, pelos gritos ou rugidos selvagens e destoantes”<sup>1185</sup> — sons emitidos, segundo a explicação do próprio ator, com a intenção de “trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano”<sup>1186</sup>. A folha d’*O Sete d’Abril* tentou dar conta, em um extenso relato saído na edição do dia 17, da comoção gerada pelo seu desempenho naquela fatídica noite de 15 de outubro, classificada pelo jornal como apoteótica:

A noite de 15 de outubro foi uma noite de glória para o senhor João Caetano dos Santos; foi a noite de sua apoteose. Jamais o público do Rio de Janeiro deu tantas demonstrações de entusiasmo e de admiração a um ator; mas, cumpre dizer, toda essa efusão de júbilo, todos esses testemunhos de aprovação são bem merecidos: um artista tão perfeito como o senhor João Caetano é uma maravilha entre nós, onde nenhuma escola existe para dar tão ótimo discípulo. Ele deve estar satisfeito; ao menos desta vez, o público soube fazer justiça ao gênio, que entre nós definha por falta de alento. O teatro achava-se apinhado de povo; todos desejavam despedir-se do artista querido, do artista brasileiro que impõe silêncio até à própria inveja. Além da coroa e palmas de flores, uma medalha de ouro lhe foi oferecida com esta inscrição: "DO TALMA BRASILEIRO À FAMA À GLÓRIA", e, no lado oposto, a firma do artista.<sup>1187</sup>

Além dos poemas que, conta o *Sete d’Abril*, foram escritos e declamados em sua homenagem (e dos quais só restou, infelizmente, um péssimo exemplo), o próprio ator se dispôs a recitar um longo monólogo chamado *O adeus ao público*, composição de Gonçalves de Magalhães, e que convém aqui reproduzirmos por estar ainda inédito:

---

<sup>1184</sup> PRADO, 1972, p. 28.

<sup>1185</sup> MACEDO, 1876a, p. 513.

<sup>1186</sup> SANTOS, 1862, p. 26.

<sup>1187</sup> COMUNICADO, 1838, p. 4.

Eis-me ante vós! — Minha alma, agradecida,  
 Mais que muito deseja hoje espriar-se  
 No momento do “adeus” entre os amigos,  
 Entre meus protetores. Diga embora  
 A intriga o que aprouver à sua insânia  
 Contra o jovem ator que, tudo expondo  
 Por amor de sua arte, aos vossos olhos  
 Curvado ousou mostrar-se sob o peso  
 Que ombros mais fortes sustentar temeram.

Natural propensão (talvez me iluda,  
 Mas vós desta ilusão a causa fostes),  
 Natural propensão, quase um destino,  
 Fez-me esquecer de antigos preconceitos  
 Com que na infância nos nutrimos todos  
 Contra aqueles que em cena interpretando  
 As humanas paixões e dando a vida  
 À história e à poesia, a estrada seguem  
 Onde Rossios, Talmá<sup>1188</sup>, Iffland, Garrick,  
 Entre cultas nações se abrilhantaram.

Só, entregue a mim mesmo e ao meu instinto,  
 Quão longe estou dos gênios que arremedo,  
 Como distante d'água majestosa,  
 Que no espaço desliza altivo voo,  
 Débil ave fatiga as débeis asas.  
 Vós me vistes nascer; medroso ainda  
 Procurei imitar alheios passos.  
 Tímido e receoso como o infante  
 Guiado pela mão, apresentei-me  
 Entre aqueles que mestres se julgavam  
 Pela primeira vez sobre esta cena.  
 Vós me vistes, de mim vos condoestes,  
 E co'os vossos aplausos me animastes.  
 Ao mérito excedendo a recompensa,  
 E de minha fraqueza envergonhado,  
 Comigo disse então: — é necessário,  
 Inda que asas quebre, erguer o voo  
 Té onde o alento meu poder levar-me.  
 Talmá (bradei então no meu delírio),  
 Tamá, nunca te eu vi, como é possível,  
 Sem de teus olhos receber o fogo,  
 Infundir o terror nos seios d'alma?  
 Como posso fazer co'um só aceno  
 Tremer a terra por meus pés calcada?!  
 Mas eu te cuido ver, tu te levantas  
 Do fundo do sepulcro pra ensinar-me  
 Os sublimes segredos de tua arte. —  
 Desde então, com Talmá sempre sonhando,  
 Forçando a mente a viajar no mundo,  
 Vendo em torno de mim sombras dos mortos,  
 Cadeias e punhais, trágicas cenas,  
 Mil vítimas gemendo apunhaladas,  
 E um clamor ressoar em meus ouvidos,

---

<sup>1188</sup> Mantive aqui a grafia dos nomes empregada pelo jornal. “Rossios” é Quintus Roscius; “Talmá”, com acento na última sílaba, imita a pronúncia francesa e garante que o verso seja lido como um decassílabo heroico.

Comecei a pesar meu ardimento,  
E conheci que entrar só pode o gênio  
Das humanas paixões no labirinto.

Que devia eu fazer?! Já não podia  
Arrepiar caminho. — Entre os aplausos  
Pela vossa bondade prodigados  
Se me antolhava a vida menos dura;  
E uma doce esperança de agradar-vos  
Me fez com mais ardor amar esta arte  
A que sacrifiquei minha existência.  
Qualquer esforço meu julgo pequeno  
Se a vossa aprovação o coroava.  
Visando mais a glória que o interesse,  
Procurei reformar a antiga usança  
De factícios costumes sem verdade.  
Diversos são os povos e costumes,  
Diferentes os usos, e o teatro  
Escola deve ser para os viventes,  
Onde os mortos, saídos dos sepulcros,  
Em tudo se apresentam como foram.  
Não por vaidade o digo, mas devendo  
Separar-me de vós, eu não podia,  
pelo pouco que fiz, pedir desculpas  
Sem mostrar algum jus pra merecê-la.

Sabe o céu quão penoso pra minha alma  
Vai ser este descanso que me espera!  
Sabe o céu quanto custa a separar-me  
E dizer-vos o "adeus" da despedida!  
Ah!, seja o espaço curto! Ah!, chegue o dia  
em que de novo à cena me transporte.  
Não cuidadoso, porém, do meu destino,  
Cheio d'entusiasmo por minha arte,  
Creio que sou feliz, em vós confio,  
Não sou ingrato, ah!, não; longe esta nódoa.  
Conheço o que vos devo e só desejo  
Vir de novo colher vossos aplausos  
E tornar-me credor de vossa estima.<sup>1189</sup>

Mas a noite de 15 de outubro não foi para todos o espetáculo apoteótico descrito na coluna do *Sete d'Abril*. Segundo o testemunho menos efusivo de um correspondente do *Jornal do Commercio* identificado como "Mephistopheles", aquela foi, na verdade, "uma noite de martírios", encalorada, superlotada, sem graça... uma maçada do momento em que subiram, até o momento em que baixaram as cortinas. Ainda assim, "houveram alguns que disseram que era aquela maldita noite um espetáculo pomposo"! Ora, e como? Se tudo correspondeu ao começo! Se "drama, monólogo, versos e sofrimentos públicos rivalizaram"! Melhor seria que não revelassem a autoria do *Adeus* recitado por João Caetano, pois não passava aquilo

---

<sup>1189</sup> COMMUNICADO, 1838, p. 4.

(é Mephistopheles quem escreve) de “prosa seca e sem ideias”. Que fazer? “Há tropeços na vida, e muitas vezes dormitou o bom Horácio quando o objeto que pretendia cantar não continha inspirações próprias de seu gênio”. Quanto aos sonetos declamados em homenagem ao *caput* da companhia... deixemos que Mephistopheles os descreva:

“Peço a palavra”, gritaram depois alguns da plateia [...]. Começou o moço e engasgou-se no meio do caminho, titubeou, encavacou e, repetindo por cinco vezes o mesmo verso — Tu te vás, ó João, e nós ficamos! — Tu te vás, ó João, e nós ficamos —, sentou-se tão poeticamente como era o maldito verso!... [...] Enfim, para encurtar o discurso, ainda outros recitaram sonetos! E que coleção de sonetos! Se os meus leitores têm vontade de conservar raridades em verso, corram e vão comprar, que eles são esquisitos.<sup>1190</sup>

Era preciso que João Caetano não se deixasse seduzir pelas lisonjas excessivas dessa “meia dúzia de entusiastas”. Perdê-lo-iam, sem dúvida. “Chamar a João Caetano *gênio maior que Talma*”, explica o correspondente do *Commercio*, “é, além de uma injúria para ele e para as cinzas do trágico francês, um incenso mais que lisonjeiro que o pode corromper”<sup>1191</sup>.

O poeta “engasgado” de que falava Mephistopheles, sentindo-se caluniado, mandou publicar uma réplica no *Jornal do Commercio*. “O malversor”, escreveu, “quando quer detratar outrem, comete o mal e lhe atribui”. Não foi soneto coisa nenhuma o que recitou, mas uma oitava, e na qual não consta o suposto verso, cinco vezes repetido, “tu te vás, ó João, e nós ficamos”. Ei-la:

#### OITAVA

Das humanas paixões arbitro o mundo  
D'inerte, e frouxo austero me acusara,  
Se um gênio tão sublime e sem segundo  
Em meu fraco verso não cantara.  
Pra longe adulação! Louvor imundo!  
Com seu canto, Apolo a João louvara,  
Esse que ao som da lira o estro aclama  
Do Talma do Brasil, a glória, a fama.<sup>1192</sup>

Mais de uma semana depois, o “engasgado” persistia na luta contra a “inveja” e a “maledicência” de Mephistopheles, que são “muito fortes ginetes de batalha no

<sup>1190</sup> MEPHISTOPHELES, 1838, p. 2.

<sup>1191</sup> MEPHISTOPHELES, 1838, p. 2.

<sup>1192</sup> ENGASGADO, 1838b, p. 2-3.

nosso país”. Queria ainda “quebrar um lança em favor do senhor ator”, combater o “dente viperino” na “arena literária da nossa pátria”<sup>1193</sup>, ou melhor, na “arena da literatura da pátria do Brasil da América Setentrional, que felizmente impera S. M. I.”, e, para tanto, exigia que o rival se revelasse — o que não aconteceu, muito embora o “engasgado” acreditasse se tratar de um certo doutor Simoni, que empregava um estilo semelhante ao censurar “coisas que ele mesmo não entende”<sup>1194</sup>.

João Caetano não deixou por menos. Também ele respondeu, no dia 23 de outubro, ao autor daquele artigo “irônico e cheio de maledicência”, alegando que não andava “às palpadelas, e só circulado de lisonjeiros que me perdem”. Ora que culpa tinha ele de que a multidão se apinhouasse à beira do palco para vê-lo de perto? Que culpa, se a “cidade inteira” queria prestigiar os seus progressos? “O grande número de pessoas que me obsequiaram nessa noite”, ele escreveu, “os aplausos extraordinários que recebi, os louvores, as coroas e uma medalha de ouro provam, certamente, que eu me tenho esforçado para vencer as dificuldades da minha arte, e que algum progresso nela tenho feito”<sup>1195</sup>.

De acordo com a explicação publicada por Gonçalves de Magalhães junto à edição impressa do *Otelo* em 1865, foi o próprio João Caetano quem, *visando mais a glória que o interesse*, pediu-lhe que traduzisse a adaptação de Ducis: “traduzi esta tragédia em poucos dias para comprazer ao insigne ator João Caetano dos Santos, que ardentemente e com toda a brevidade desejava representá-la em seu benefício”<sup>1196</sup>. Mas a tradução do drama também convinha, é claro, às suas próprias aspirações romântico-moderadas — vê-se bem que já não cabe insistirmos na teoria de Almeida Prado, segundo a qual Magalhães teria exercido uma “possível influência [...] em favor do neoclassicismo”<sup>1197</sup> nas escolhas de *Antônio José*, *Oscar* e *Otelo* para o repertório da Companhia Nacional! Transpondo esse espécimen do teatro *juste-milieu* em rotineiros decassílabos portugueses (pois o que era a adaptação de Ducis a essa altura, senão a extravagância do gênio romântico domado pela técnica

<sup>1193</sup> O ENGASGADO, 1838, p. 1-2.

<sup>1194</sup> ENGASGADO, 1838a, p. 1. A polêmica em torno do “engasgado” se estendeu ainda por alguns dias. Cf. O JUSTICEIRO, 1838; HUM QUE DESFARÁ A INTRIGA, 1838; O VERDADEIRO ENGASGADO, 1838; RIO DE JANEIRO, 1838.

<sup>1195</sup> SANTOS, 1838, p. 2.

<sup>1196</sup> MAGALHÃES, 1865b, p. 255.

<sup>1197</sup> PRADO, 1972, p. 33.

clássica?<sup>1198</sup>), Magalhães fazia triunfar, já pela terceira vez consecutiva, uma tragédia de gosto nitidamente romântico, tanto pelo tema e pela ação quanto pela *mise-en-scène* e pela técnica de representação. Na verdade, a tradução de Ducis se adequava tão bem aos seus planos que a escolha da peça foi prontamente associada ao seu temperamento eclético por um contemporâneo pouco dado a meias-tintas — Maciel da Costa, autor *fashionable* com o qual ele compartilharia a redação do *Correio das Modas* no ano seguinte:

As traduções são conquistas. [...] É indispensável que um grande talento se resigne a fazer uma abnegação de si próprio para com o colosso lutar corpo a corpo, seguindo todos os seus vestígios, encurtando-se ou engrandecendo-se com ele. Todas estas dificuldades superadas foram pelo senhor doutor Magalhães na tradução de *Otelo*, fazendo mudanças que denunciaram ainda mais o seu bom gosto. Oxalá que continue ele a enriquecer a nossa cena, e lhe rogamos que não tenha receio de se atirar ao ultrarromântico; abnegue alguma coisa do seu espírito sumamente eclético em tudo.<sup>1199</sup>

Na medida em que evidencia a percepção comum dos homens de letras a respeito de Magalhães, esse assecla de Victor Cousin, e demonstra a familiaridade com que o público letrado fluminense sabia manejar as categorias romântico-moderada (identificada com a filosofia eclética) e ultrarromântica (identificada com a negação total da doutrina clássica), esse conselho é bastante significativo. Ele revela, ademais, que o projeto eclético-romântico para a reforma da cultura brasileira difundido pela equipe dos *Debates*, avesso a tudo quanto semelhasse exageração e exclusivismo, não se limitava ao conhecimento de quatro ou cinco colegas de redação, mas conseguia ultrapassar os limites do seu círculo imediato e penetrar, ao menos enquanto proposta, as camadas menos engajadas da vida literária oitocentista.

Seguiu Magalhães o conselho de Maciel da Costa? Abnegou do seu espírito “eclético em tudo” e atirou-se ao teatro ultrarromântico? É evidente que não. Como

---

<sup>1198</sup> Almeida Garrett, em uma correspondência privada anexada à terceira edição do seu *Catão*, elenca o *Otelo* de Ducis (que considera um “grande trágico”) entre as obras que constituem o gênero “misto” do teatro moderno, justo meio entre os sistemas clássico e romântico: “o gênero *romântico*, de que Shakespeare foi o criador entre os seus, e que era o próprio da cena inglesa, tem grandes defeitos, mas grandes formosuras; falta-lhe a beleza da simplicidade e regular elegância, mas sobeja-lhe a do ornato e enfeites ingênuos, conquanto demasiados. O gênero *clássico* tem outras qualidades e caracteres, entre os quais, em primeiro lugar, a regularidade e a simplicidade. O *misto*, que principalmente se deve a Voltaire e a Ducis, participa das belezas d’um e d’outro, e sem cair nos defeitos do *romântico*, aformoseia visivelmente o *clássico*. *Zaira*, *Tancredo*, *Alzira*, *Otelo* e o *Rei Lear* (de Ducis) provarão melhor que todas as teorias esta verdade”. Cf. GARRETT, 1840, p. xxxvi-xxxvii.

<sup>1199</sup> COSTA, 1838, p. 2.

poderia, ele que fazia entre nós as vezes de príncipe do ecletismo? No ano seguinte, ele produziu o *Olgiato*, talvez a mais clássica (na balança do *juste-milieu*) das tragédias que já havia escrito ou traduzido até então, e com a qual ele se despedia da carreira dramática.

Por fim, antes de passarmos adiante, quero esclarecer um ponto lacunar deste capítulo, ou melhor, justificar a ausência de um objeto que, por convir ao assunto deste trabalho, deveria constar entre as produções da parceria Magalhães–João Caetano. Falo da tragédia *Aristodemo*, de Vincenzo Monti, representada pela primeira vez no Teatro de Nictherohy (cedido à companhia de João Caetano durante as reformas do São Pedro) em fevereiro de 1839. Segundo Décio de Almeida Prado, Lothar Hessel, Georges Raeders e outros historiadores do teatro brasileiro, a tradução desse drama se deveu sem dúvida à pena de Gonçalves de Magalhães. Não há nada, porém, que o confirme (nem testemunho certo de um contemporâneo, nem confissão do tradutor); antes o contrário: Magalhães não a incluiu entre os seus dramas originais e traduzidos na compilação de 1865, nem vangloriou-se de havê-la traduzido (como fizera com *Oscar* e com *Otelo*) nas ocasiões em que teve a oportunidade de fazê-lo<sup>1200</sup>. Em que está fundamentada, então, essa hipotética atribuição veiculada por Almeida Prado, Hessel, Raeders e companhia? De onde ela provém? Parece-me que (são escarças as referências ao *Aristodemo*) de um boato da época. Em 28 de fevereiro de 1839, Luís Antônio Burgain noticiou, por meio do *Despertador*, a representação da tragédia de Monti “vertida em versos portugueses, julgamos que pelo poeta nacional a quem devemos a estimada tragédia *O Poeta e a Inquisição* e as belas traduções de *Oscar* e *Otelo*”<sup>1201</sup>. Essa especulação, contudo, não foi confirmada pelo poeta, nem por crítica alguma posterior. Daí a cinco anos, em 1844, Emílio Adet voltaria a tocar no assunto com o mesmo tom titubeante da notícia de Burgain: “em nossos dias o senhor Magalhães [...] traduziu o *Otelo* de Ducis, *Oscar* de Arnaud, e ultimamente, dizem alguns, o *Aristodemo* de Monti”<sup>1202</sup>. Por fim, em 1862, a mera especulação foi transformada em fato histórico pelo *Curso elementar de literatura nacional* do cônego Fernandes Pinheiro; aqui Magalhães é descrito como o tradutor incontestado dos

<sup>1200</sup> Cf. HUM AMIGO DA EMPRESA, 1839b, p. 3, por exemplo.

<sup>1201</sup> BURGAIN, 1839, p. 3.

<sup>1202</sup> ADET, 1844c, p. 155.

dramas *Otelo* e *Aristodemo*<sup>1203</sup> — Oscar ficou de fora; quem sabe se o cônego não o confundiu com a tragédia de Monti?.

Nisso apenas consiste o boato. Nada de consenso, muito menos de certeza na atribuição da autoria: o primeiro *julga* tratar-se de Magalhães; o segundo vê-se obrigado a confiar (e com ressalva, pois não assevera) no que *dizem alguns*. Bastou isso para que a historiografia posterior tomasse a coisa por certa — com duas exceções: a de Inocêncio Francisco da Silva, para quem a tradução de Monti pertencia à pena de outro Magalhães (daí talvez a fonte de um mal entendido), José Amaro de Lemos Magalhães, dramaturgo e tradutor (de Ducis, de Alfieri e outros mais) que assinava da mesma forma que o autor dos *Suspiros Poéticos*<sup>1204</sup>; e a de Adolfo Morales de los Rios (filho), para quem o *Aristodemo* foi traduzido, “em colaboração com Gonçalves de Magalhães”, por Araújo Porto Alegre<sup>1205</sup>.

Eu, por minha vez, julgando essas especulações todas infundadas, preferi não atribuir a tradução de *Aristodemo* nem ao pintor, nem a nenhum dos poetas. Suspendo meu juízo. Faço notar, porém, que seja a obra atribuída a Magalhães, seja a Porto Alegre, seja aos dois ou a nenhum, convém à linha argumentativa deste trabalho, pois, como notou um correspondente do *Correio Mercantil* em 1848,

Monti foi buscar aos primeiros tempos da Grécia o assunto da sua tragédia, mas não trouxe com ele nem a rudez das imagens do Ésquilo, nem as exagerações de Sófocles. Com o clássico do assunto, não deixou de combinar o romântico.<sup>1206</sup>

Décio de Almeida Prado corrobora essa interpretação:

[Há em *Aristodemo*] o temor e a piedade grega envolvidos por uma atmosfera a que não são alheios nem o gosto setecentista pela poesia tumular — a peça começa e termina com um túmulo à vista —, nem a exaltação do suicídio posto em moda pelo *Werther* de Goethe. As cenas de delírio, em que o rei se crê perseguido pelo espectro da filha morta, celebram não a razão, mas a desrazão humana.<sup>1207</sup>

<sup>1203</sup> Cf. PINHEIRO, 1862, p. 461.

<sup>1204</sup> SILVA, 1860, p. 220.

<sup>1205</sup> RIOS, 1941, p. 140. Trata-se, provavelmente, de uma interpretação equivocada da hipótese de Hélio Lobo, segundo a qual Porto Alegre atuou como colaborador de Magalhães, e não o contrário. Cf. LOBO, 1938, p. 126.

<sup>1206</sup> THEATROS, 1848, p. 1.

<sup>1207</sup> PRADO, 1972, p. 33.

Note pois o leitor que, independentemente de quem fosse o verdadeiro tradutor do *Aristodemo*, a peça estava perfeitamente alinhada à tendência romântico-moderada de Magalhães e seu círculo, bem como às aspirações profissionais de João Caetano (o temperamento nervoso de Aristodemo “quadra[va] excelentemente ao caráter do talento do senhor João Caetano”<sup>1208</sup>, e fazia lembrar personagens similares como Antônio José e Oscar), que preferiu sempre oscilar, talvez por temer as represálias dos moralistas de plantão, entre a tragédia e o dramalhão.

#### 2.1.1.9. O romantismo de salão

A última edição do *Jornal dos Debates*, já muito inferior às suas precedentes em termos de variedade temática e profundidade analítica (sobretudo às edições saídas no tempo de Torres Homem), foi publicada no dia 20 de setembro de 1838, deixando uma lacuna na vida literária fluminense que o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro* supriam apenas muito debilmente com a divulgação de correspondências e críticas literárias. Foi preciso esperar até maio de 1839 para que João Manuel Pereira da Silva, ao lado de Pedro de Alcântara Bellegarde e Josino do Nascimento Silva, membros todos do recém-fundado Instituto Histórico e Geográfico, organizassem um novo periódico alinhado às propostas romântico-moderadas da *Nitheroy* e do *Jornal dos Debates* — a *Revista Nacional e Estrangeira*. Não obstante esse hiato, a primeira metade de 1839 foi um período importante para a vulgarização do romantismo no Brasil, e sobre o qual vale a pena nos determos um momento.

Publicou-se logo em janeiro, na oficina tipográfica dos irmãos Laemmert, o primeiro número do *Correio das Modas*, veículo de um certo romantismo *standard*, feito para entreter, moralizar e civilizar a gente moça, sobretudo “as senhoras, a quem ele particularmente é dedicado”<sup>1209</sup>, na esteira de periódicos como o *Museo Universal* e o *Gabinete de Leitura* — não é nem o “alto” romantismo proposto pela turma da revista *Nitheroy* (embora atuasse, na medida em que formava um público leitor, como sua linha auxiliar), nem o “baixo” byronismo paulistano, ainda por surgir; é um romantismo de salão, dominado pela imaginação feminina e pelos famosos álbuns de moça, pensado para preencher o espaço entre uma valsa de Strauss e uma gravura de vestido, que se caracteriza pela poesia das pequenas coisas, das efemérides

<sup>1208</sup> THEATROS, 1841, p. 4.

<sup>1209</sup> O CINCINNATO, 1839, p. 1.

cotidianas (um namoro, uma dança, uma troca de olhares, um beijo roubado, um passeio no jardim), que não integra nenhum projeto especial de literatura, de governo, de civilização, e que resulta da reprodução mecânica e superficial (daí seu tom piegas e sentimentalóide) de procedimentos retóricos diluídos em lugares-comuns, quase sempre com o objetivo de causar uma boa impressão ou produzir um efeito social imediato (cortejar uma moça, elogiar uma autoridade, impressionar os frequentadores de uma *soirée* etc.). É, em suma, a literatura da moda, e por isso tem grande apelo da juventude, impregna os jornais populares, ganha arranjos de viola, e quase não há poeta da época que não tenha contribuído para a fixação dos seus conhecidíssimos chavões. “Poetas, na época atual”, escarneceria um correspondente da *Marmota Fluminense* daí a alguns anos,

encontram-se mais depressa do que um lampião de gás!  
Os nossos jornais aparecem todos os dias cheios de poesias “a ela”,  
“a uns olhos”, “a uns cabelos negros”, “a uma clara”, “a uma morena”,  
e deste modo fazem das pobres folhas as mensageiras de seus  
amores! Eu, quando quero dormir, começo a ler uma dessas poesias  
e, num instante,  
Nos braços de Morfeu eis-me deitado!<sup>1210</sup>

O *Correio das Modas* é um pequeno tesouro (o primeiro, se não me engano) desse estilo diluído a que bem poderíamos chamar, sem a menor intenção de difamá-lo, romantismo “médio” ou “medíocre”, escola que está a mil léguas da espontaneidade com que costuma se anunciar, e que acabaria por transformar-se na vertente predominante do romantismo brasileiro ainda durante a primeira metade do século XIX. Em 1839, cultivavam-no quase todos: Martins Pena (autor de contos como *Minhas aventuras numa viagem nos ônibus*, *A sorte grande*, *O poder da música* etc.), Firmino Rodrigues (autor do poema *O desengano*) e outros menores como Maciel da Costa, Nascimento Silva, Castro Menezes... sem falar naqueles tantos cuja solução dos acrônimos se perdeu na indiferença pública.

Também Gonçalves de Magalhães (mesmo o *melancólico* Magalhães!) se exercitou nesse gênero popular de literatura. Segundo a redação do *Correio das Modas*, a “parte poética” da revista vinha sendo “enriquecida pelo excelentíssimo senhor M. de P. e pelo doutor Magalhães, cujos talentos são geralmente

---

<sup>1210</sup> MIXOLETA, 1854, p. 1.

respeitados”<sup>1211</sup>. Magalhães publicou ali três poemas galantes intitulados *O desengano*, *A ciência do mundo* e *A mudança*, que reproduzo aqui por estarem ainda desconhecidos — os dois últimos apenas em sua forma original, pois foram mais tarde publicados, com alterações substanciais, em *Urânia*<sup>1212</sup>:

#### O DESENGANO

Não mais me digas  
Que tu me adoras,  
E que na ausência  
Só por mim choras;  
Se o que dizes fosse assim,  
Tudo deixaras por mim.

Doces palavras  
Que me enganaram,  
Olhos tão belos  
Que me encantaram.  
Vosso mágico poder  
Já não me causa prazer.

Grata esperança  
Só me nutria  
No meigo sonho  
Em que vivia.  
Enfim os olhos abri,  
E de dor estremeci.

Foram-se os sonhos,  
Foi-se a esperança;  
Minha alma agora  
Já não descansa  
Procurando, mas em vão,  
Abrigo nesta aflição.<sup>1213</sup>

#### A CIÊNCIA DO MUNDO

Pode o gênio pesquisando  
Da Natureza os arcanos  
Achar verdades, dar regras  
Que dirijam os humanos.

Com longo estudo e fadigas  
Se colhe qualquer ciência;  
Uma só nos custa a vida  
Depois de dura experiência.

Uma só nunca se aprende,

<sup>1211</sup> DECLARAÇÃO, 1839, p. 96.

<sup>1212</sup> Um quarto poema do tipo, intitulado *A ilusão*, foi ainda publicado no segundo número da *Revista Nacional e Estrangeira*. Magalhães também o reproduziu mais tarde, com algumas poucas alterações, em *Urânia*.

<sup>1213</sup> MAGALHÃES, 1839c, p. 128. Embora pequena, há possibilidade de que este poema não pertença a Magalhães, e sim a M. da C. (Maciel da Costa), M. de P. ou a um terceiro, pois não recebeu o *imprimatur* posterior de *Urânia* e foi assinado por “M.” (a mesma identificação utilizada em *A mudança*), não por “Magalhães” (identificação utilizada em *A ciência do mundo*).

Não tem base, nem limite;  
Cada qual pra si a estuda,  
Não se herda, nem se transmite.

Por mais que o homem caminhe,  
Sempre está no seu começo;  
As lições se contradizem,  
Em tudo encontram empecoço.

O que num dia se aprende  
Não serve pra outro dia;  
Na calma a razão se eleva,  
E cede à menor porfia.

É esta a ciência do Mundo,  
O Mundo em que nós vivemos,  
O Mundo que nos faz guerra,  
O Mundo de quem tememos.

O Mundo, livro de enredos,  
De ironia e sutilezas,  
De ilusões e de sofismas,  
De egoísmo e de vilezas.

De suas lições guardamos  
A lembrança dolorosa,  
E a par da lição terrível  
Dá-nos outra deleitosa.

Lições que assim se contrastam,  
Uma de outra diferente,  
São ondas que se sucedem  
E se destroem mutuamente.

Mas entre as lições do Mundo,  
Há uma que nos apraz;  
A que mais nos tiraniza,  
A que mais vítimas faz.

Desta lição, minha Sílvia,  
Eu sofro agora o rigor;  
Eu sofro por causa tua,  
Seu nome, ó Sílvia, é — Amor.

É Amor o meu verdugo,  
Veneno do coração,  
Abutre que lento extingue  
A mais altiva razão.<sup>1214</sup>

### **A MUDANÇA**

Eu cuidava ter nascido  
Pra suspirar e gemer;  
Já me tinha preparado  
Pra sempre triste viver.  
Ó graças, graças, ó bela,  
Tu sim me ensinaste a amar!

---

<sup>1214</sup> MAGALHÃES, 1839, p. 80. Este poema foi publicado em *Urânia* (1862) com o título *A grande ciência*. Cf. MAGALHÃES, 1862, p. 231.

Mas eu, ó mestra, te excedo,  
Eu sei até adorar.

Se eu, antes de ver-te,  
Amado não tinha,  
Meu bem, acredita,  
Não foi culpa minha.

Eu dizia: até a morte  
Serei vítima da dor;  
Não amo, nem sou amado,  
Nem nunca terei amor.  
Mas entre meus dias tristes,  
Um dia alegre raiou;  
Foi como um mágico dia  
Em que tudo se mudou.

Se eu, antes de ver-te,  
Amado não tinha,  
Meu bem, acredita,  
Não foi culpa minha.

Bastou só ver teu semblante  
Pra qu'eu vivesse pra ti;  
Eu gemia antes de ver-te,  
Vivo depois que te vi.

Se eu nunca amei, razão tive,  
Ninguém mais sensível que eu;  
Mas eu não tinha inda visto  
Um semblante como o teu.

Se eu, antes de ver-te,  
Amado não tinha,  
Meu bem, acredita,  
Não foi culpa minha.<sup>1215</sup>

Esses poemas ligeiros, em tudo afins aos lundus e cantigas de Caldas Barbosa — as raízes desse estilo, é evidente, estão antes fincadas na poesia lírica e frequentemente musicada do século XVIII do que na literatura altiloquente que desembocou nos *Suspiros Poéticos* —, muito diferentes (em tom, tema, extensão e métrica) das composições filosofantes que fizeram a fama de Magalhães, revelam uma faceta pouco conhecida do poeta: a de letrista de modinhas. Em dezembro de 1838, ele já havia publicado uma canção com arranjo de Cândido Inácio da Silva (mesmo compositor responsável, vale lembrar, pelo acompanhamento musical do *Prólogo* de Araújo Porto Alegre, e com o qual este escrevera um famoso lundu, *Lá no Largo da Sé Velha*), *A hora que te não vejo*<sup>1216</sup>, e em janeiro de 1839, ao mesmo

<sup>1215</sup> MAGALHÃES, 1839a, p. 143. Em *Urânia* (1862), este poema foi publicado com o mesmo título. Cf. MAGALHÃES, 1862, p. 175.

<sup>1216</sup> Cf. MUSICA, 1838, p. 4.

tempo em que escrevia para o *Correio das Modas*, publicava *Eu amo as flores*<sup>1217</sup>, modinha posta em música por Sousa Queirós. Vejamos a primeira:

**A HORA QUE TE NÃO VEJO**

A hora que te não vejo  
É pra mim hora perdida;  
Se eu vivo só a teu lado,  
Como é curta a minha vida!

Que vida de instantes,  
Que breve existência,  
Que noites de angústia  
Passadas na ausência!

Depois que te dei minha alma,  
Só vivo uma hora no dia;  
Mas hoje nem gozar pude  
Um momento de alegria.

Que vida de instantes — etc.

Só, ó Silvia, nos teus braços,  
Do mundo todo esquecido,  
Poderei gozar numa hora  
Da ausência o tempo perdido.

Que vida de instantes — etc.<sup>1218</sup>

Suspeito, pela semelhança formal e temática entre essas composições, que Magalhães planejava dar o mesmo destino aos três poemas saídos na folha dos Laemmert — o que, tudo indica, não aconteceu.

Mas além de modinhas, canções, lundus e outros gêneros populares, o *Correio das Modas* também se dava ao luxo de publicar, de quando em quando, uma ou outra composição de gosto excêntrico, *démodé*. É o caso dos dois poemas assinados por Joaquim Norberto de Sousa Silva, à época um jovem estudante de 18 anos que nutria por Magalhães uma admiração de neófito: *Viu Lizo sobre a relva brandamente* e, muito mais significativo, *O último abraço* — o primeiro, um madrigal arcádico sobre um beijo roubado a uma “gentil pastora”, é evidência da maneira pacífica com que então se dava o convívio de ideias neoclássicas e românticas dentro de uma mesma redação e, por vezes (como em Joaquim Norberto), dentro de um mesmo homem; o segundo, uma triste “balada brasileira” sobre a separação e o

<sup>1217</sup> Cf. MUSICA, 1839, p. 3. Essa composição havia já aparecido nos *Suspiros Poéticos* como *A flor suspiro*. Cf. MAGALHÃES, 1836d, p. 241.

<sup>1218</sup> MAGALHÃES *apud* NOVA COLLECÇÃO, 1878, p. 16.

derradeiro encontro de dois amantes nos tempos da Batalha dos Guararapes, mais tarde republicado na coleção das *balatas* de Norberto, aponta já para um certo estilo narrativo de poesia, bebido nos solaus e xácaras da idade média, que por aqui floresceria a partir da década de 1840.

Por fim, antes de passarmos adiante, quero chamar a atenção do leitor para as relações amistosas e mesmo umbilicais do *Correio das Modas* com o periodismo luso. Entre fevereiro e junho de 1839, a folha reproduziu, dando continuidade a uma prática difundida pelo *Jornal dos Debates* em suas últimas edições<sup>1219</sup>, e que se tornaria comum a partir de então, cerca de quatro poemas portugueses, evidenciando uma vez mais que, ao contrário do que se costuma pensar, os escritores brasileiros da primeira metade do século XIX não eram cegos nem hostis às novidades da literatura trazida de Portugal: três de Almeida Garrett (*Consolações a um namorado*, *O amor paternal* e *O amor maternal*, provavelmente extraídos da *Lírica de João Mínimo*, publicada em 1829) e um de Alexandre Herculano (*O Jardim de Amor*, provavelmente extraído de *O Beija-flor*, revista portuguesa de literatura), sem falar no longo *João Pires* de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento, transcrito em julho de 1840, e que já havia aparecido no *Correio das Damas*, periódico português dedicado à literatura e à moda, publicado desde 1836. Na verdade, tanto pela estrutura quanto pela natureza de seus artigos, o *Correio das Modas* parece resultar da adaptação ao contexto brasileiro (para não falarmos em simples imitação) desse *Correio* editado em Lisboa. As semelhanças saltam aos olhos: o título; o número aproximado de páginas; as charadas; o traço das gravuras coloridas; a restrição das composições poéticas às últimas páginas; a abertura de toda nova edição com um artigo sobre modas; etc., etc.

Estava-se, pois, a ler revistas e jornais vindos de Portugal, não há negar. O próprio Alexandre Herculano confessaria mais tarde, entre melancólico e atônito, que o Brasil se transformava no “mercado principal do pouco que entre nós se imprime”<sup>1220</sup>. Tratamos aqui de *O Beija-flor* e do *Correio das Damas*, mas caberia falar ainda de *O Panorama*, da *Revista Estrangeira*, da *Revista Litteraria* e doutras muitas

---

<sup>1219</sup> O *Jornal dos Debates* publicou, nos números 79, 81 e 84, três poemas de Alexandre Herculano: um extraído de *A Noite do Castelo* (1836), de Feliciano de Castilho — *Afonso e Isolina*, traduzido de Matthew Gregory Lewis; dois de *O Panorama* — *O secar das folhas* e *O cão do Louvre*, respectivamente traduzidos de Millevoye e Casimir Delavigne.

<sup>1220</sup> HERCULANO, 1847, p. 6.

folhas ilustradas e cotidianas que animavam a vida cultural luso-brasileira<sup>1221</sup>. Custo a crer que esses periódicos não deixassem cá algumas marcas em nosso gosto, nem exercessem qualquer influência sobre a nossa vida literária. Deixavam; exerciam. Não só periódicos portugueses, mas franceses e ingleses, como bem demonstra um correr de olhos pelas páginas de qualquer edição da *Revista Nacional e Estrangeira* (modelada, aliás, à semelhança da *Revue Britannique*, publicação conhecida pela “maior parte dos literatos brasileiros”<sup>1222</sup>) — são artigos extraídos do *Quarterly Review*, do *Edinburgh Review*, da *Encyclopédie du Dix-Neuvième Siècle*, do *Journal des Débats*... enfim, de um “grande número de periódicos, tanto ingleses como franceses”<sup>1223</sup>.

#### 2.1.1.10. O cosmopolitismo da *Revista Nacional e Estrangeira*

A *Revista Nacional e Estrangeira*, posto que editada por três membros do Instituto Histórico e Geográfico, representa um passo importante na legitimação do romantismo moderado como doutrina oficial da literatura brasileira na primeira metade do século XIX. Ela foi fundada com o objetivo explícito de afastar o periodismo nacional da estrada que, salvo por duas ou três publicações literárias, vinha quase unicamente trilhando: a das “questões do momento, urgentes, que se precipitam diariamente umas sobre outras”, obrigando a imprensa a abandoná-las “sem dar-lhes todo o necessário desenvolvimento, sem encará-las por todos os lados, e até mesmo sem examiná-las com madureza e circunspeção”<sup>1224</sup> — em suma, a estrada da política do dia. Era necessário “dar outra direção à imprensa”, julgavam os redatores. Como? Dando à estampa alguns artigos estrangeiros e nacionais (estes, escritos por “amigos cujos talentos respeitamos”) sobre literatura, política, moral, ciências, artes etc., etc. Ficaremos aqui apenas com as produções literárias (originais ou traduzidas) e com dois textos sobre literatura contemporânea que expõem claramente a desconfiança dos redatores (a mesma já manifestada pelo *Jornal dos Debates*) com

<sup>1221</sup> “Segundo Rodrigues (1996, v. 1: 94-96), o ‘período de afirmação da Imprensa em Portugal acontece entre os anos de 1836 a 1840’, quando o volume de publicações cresceu substancialmente não só em número como também espacialmente, isto é, passou a haver uma produção mais equitativa de revistas em Lisboa, Porto e Coimbra, surgindo ainda inúmeras delas em localidades menores”. Cf. GARMES, 1999, p. 9-10. Segundo a pesquisa de Ernesto José Rodrigues, entre 1836 e 1840 foram publicados 157 periódicos em Portugal, número que só seria superado depois de 1860.

<sup>1222</sup> INTRODUÇÃO, 1839, p. VI.

<sup>1223</sup> INTRODUÇÃO, 1839, p. VI.

<sup>1224</sup> INTRODUÇÃO, 1839, p. V.

o ultrarromantismo francês: o *Juízo da Revista de Edimburgo sobre a literatura francesa contemporânea*, publicado no terceiro número da *Revista Nacional e Estrangeira*, em julho de 1839, e *O teatro romântico*, correspondência jornalística escrita por Antônio Feliciano de Castilho no ano anterior, e publicada no quinto número da *Nacional e Estrangeira*, em setembro de 1839. Ao mesmo tempo em que, publicando esses dois textos, a revista afugentava os excessos do ultrarromantismo, ela também divulgava, à guisa de contraproposta, alguns modelos moderados de poesia romântica como Casimir Delavigne, Gonçalves de Magalhães, Firmino Rodrigues, Augusto Queiroga e Bernardino Ribeiro. É de notar a presença nessa lista de três antigos integrantes da Sociedade Filomática de 1833, associação paulistana que, em questões de literatura (vale lembrar), pretendia manter-se “tão longe [...] do Romantismo frenético como da servil imitação dos antigos”<sup>1225</sup> — postura semelhante à adotada pelo *Jornal dos Debates* e, agora, pelos redatores da *Revista Nacional e Estrangeira*.

Começamos pelo juízo do *Edinburgh Review* sobre a literatura francesa. Trata-se não da crítica originalmente impressa no 116º número da revista escocesa, em julho de 1833, mas de uma tradução feita sobre a adaptação mais ou menos fiel da *Revue Britannique*, saída em outubro de 1833. Não é preciso esclarecer que esse longo juízo, publicado por uma associação de literatos dedicados a selecionar e traduzir o que havia de melhor no periodismo europeu, reflete a própria opinião dos redatores — ainda mais se nos lembramos de que um deles, Pereira da Silva, havia já esboçado ideias equivalentes uma e várias vezes no *Jornal dos Debates* a respeito do teatro de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Segundo o *Edinburgh Review*, em meados de 1830, todos os grandes escritores franceses concordavam que a literatura de seu país estava mergulhada em um “estado de desordem e de anarquia moral”<sup>1226</sup>, de “caos de ideias”<sup>1227</sup>, em um “limbo de tendências opostas, de especulações vagas”<sup>1228</sup>, e que não andava a produzir senão “cenas de licença ou de atrocidade”, de “embriaguez, de incesto, de adultério e de assassinato”<sup>1229</sup>, de “sangue, de enfermidade e de voluptuosidade”<sup>1230</sup>, a publicar senão “palavras ora furibundas, ora

---

<sup>1225</sup> CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16.

<sup>1226</sup> JUIZO, 1839, p. 150.

<sup>1227</sup> JUIZO, 1839, p. 145.

<sup>1228</sup> JUIZO, 1839, p. 147.

<sup>1229</sup> JUIZO, 1839, p. 153.

<sup>1230</sup> JUIZO, 1839, p. 155.

embebidas no deboche; nada que console o coração, nada que aperte os laços sociais, nenhuma obra verdadeiramente moral”, nenhuma obra “profunda, verdadeira, sentida”<sup>1231</sup>. “Parece”, continua o *Edinburgh Review*, “que em todas essas produções francesas de hoje devem inevitavelmente esconder-se, como a podridão em certos frutos, uma enfermidade íntima, um princípio envenenado e corruptor”<sup>1232</sup>.

Eram tempos de “enojo”, de “marasmo”, de “desesperação”. Os dramas e romances da vez, esses vinham à luz pejados de um “frívolo egoísmo” e de um “cinismo asqueroso”, completamente faltos de “convicção religiosa, de moralidade, de gosto e de consciência”<sup>1233</sup>, pois “cada qual duvida de tudo”, “nenhum sistema acha sinceros prosélitos” e “já não há fé na bondade, na força, na nobreza da espécie humana”<sup>1234</sup>.

Acima do abismo se elevam, incessantemente, formas grotescas ou sangrentas, algumas sátiras cínicas, algum anjo descabelado de sorriso funesto; nada, porém, anuncia que a ordem, o repouso e a grandeza devam em breve suceder a estas aparições revoltantes ou absurdas, a este caos fantástico.<sup>1235</sup>

Eis o retrato da literatura francesa na altura de 1833, dessa “literatura sem ponto central, sem verdade, sem força íntima, que envergonharia qualquer povo, se todas as nações não fossem forçadas a sofrer o mesmo opróbio”<sup>1236</sup>. Mérimée, Jules Janin, Balzac, Victor Hugo e outros escritores do tempo aparecem todos aqui mancomunados, todos atirando seus leitores (ou espectadores) “de inverossimilhança em inverossimilhança, de contraste em contraste, de extravagância em extravagância”<sup>1237</sup>, todos descritos como gente disposta a “assenhorear-se da voga, segui-la, explorá-la e levar ao último grau de ridículo e absurdo as passageiras predileções da multidão”<sup>1238</sup>. Feita a revolução de 1830, esses “traficantezinhos da literatura” se lançaram a toda sorte de excesso ultrarromântico, “aprofundaram e envenenaram a chaga social”<sup>1239</sup>, contribuindo para o nascimento em França de uma literatura que ri “como uma louca, com o verdadeiro riso da desesperação”, que

---

<sup>1231</sup> JUIISO, 1839, p. 145.

<sup>1232</sup> JUIISO, 1839, p. 157.

<sup>1233</sup> JUIISO, 1839, p. 145.

<sup>1234</sup> JUIISO, 1839, p. 147.

<sup>1235</sup> JUIISO, 1839, p. 146.

<sup>1236</sup> JUIISO, 1839, p. 147.

<sup>1237</sup> JUIISO, 1839, p. 152.

<sup>1238</sup> JUIISO, 1839, p. 150.

<sup>1239</sup> JUIISO, 1839, p. 160.

proclama com impudência “o seu nada, sua loucura, sua impotência”, e que só faz agravar, “pelo contágio do exemplo, o mal que revela”. Triste literatura! Sua palavra de ordem parecia ser “não esperar em nada, não acreditar em nada e nada temer”<sup>1240</sup>.

Mesmo Victor Hugo (limitemo-nos a ele), o mais brilhante dos escritores modernos em França, “autor dramático original, poeta lírico de primeira ordem e romancista muito distinto”<sup>1241</sup>, se deixava também contaminar pelas tendências funestas do tempo:

Infelizmente, esse fermento de corrupção e de desordem que se encontra em todos os livros contemporâneos acha-se também em suas obras, e quanto mais ele progride tanto mais parece agravar-se essa enfermidade intelectual. Comparai suas primeiras e últimas produções. Em *Bug-Jargal* e *Han d'Islande*, o espírito descansa ao menos em algumas cenas brandas e consoladoras, em alguns caracteres virtuosos que fazem esquecer tantos horrores acumulados; vê-se que a alma do autor é sensível e dotada de elevação. O que é, porém, *Luçrèce Borgia* e *Le roi s'amuse*? Uma massa incoerente de assassinatos, de incestos e de deboches. Não ali emoção humana ou generosa; as influências fatais da época parecem ter feito descer o barômetro moral de seu gênio.<sup>1242</sup>

Como se assemelha essa interpretação às análises empreendidas por Pereira da Silva no *Jornal dos Debates*; como se assemelha às correspondências publicadas em 1836 a propósito da *Torre de Nesle* e do *Rei se diverte!* Tanto lá, quanto cá, é sempre o ultrarromantismo retratado como uma “enfermidade social”<sup>1243</sup> a que se deve curar, como um corpo estranho e cancerígeno que se deve (para nos valermos de um verbo utilizado por Pereira da Silva) *extirpar*<sup>1244</sup>. A conclusão desse longo juízo poderia ter sido impressa no *Diário do Rio de Janeiro* ou no *Jornal do Commercio*: “exageração, mentira, falta de lógica, estes enormes defeitos da literatura francesa estinguem suas qualidades, travam o desenvolvimento da maior parte dos homens de talento”<sup>1245</sup>. Ou melhor:

Contaminada de exageração, de esquisitice e de mentira; querendo fazer efeito a despeito de tudo; desdenhando a verdade, pregando uma misantropia louca e insocial, afetando não acreditar em cousa alguma e lamentando-se por não acreditar; sensual, porém sem abandono; dogmatizando, mas sem lógica; não acreditando em Deus sem

<sup>1240</sup> JUIISO, 1839, p. 150.

<sup>1241</sup> JUIISO, 1839, p. 155.

<sup>1242</sup> JUIISO, 1839, p. 156.

<sup>1243</sup> JUIISO, 1839, p. 162.

<sup>1244</sup> Cf. PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>1245</sup> JUIISO, 1839, p. 159.

convicção; chorando a queda das crenças, mas sem sinceridade em seu pesar; não oferecendo ponto de apoio, doutrina, mesmo no mal; nada perfeito, nada acabado, nada completo; a literatura francesa contemporânea é evidentemente uma literatura de transição.<sup>1246</sup>

Está-se a ver que o conservadorismo de nossos românticos se assentava deveras em ideias cosmopolitas, extraídas de livros e periódicos estrangeiros, contemporâneos seus. Moralistas, sim; provincianos, não. A aversão ao ultrarromantismo era então um fenômeno internacional, presente na França, na Inglaterra, e sobretudo nos países da Península Ibérica — é o que se nota a partir da leitura d'*O teatro romântico*, correspondência de Feliciano de Castilho a “todos os jornais portugueses”<sup>1247</sup>, reproduzida pela *Revista Nacional e Estrangeira* em seu quinto número por achá-la “de interessante leitura”:

Não é demasiada a censura do literato aos abusos perigosos do romantismo, com os quais — em mal! — tanto engraçamos os brasileiros, — e para nós temos que ninguém declinará do foro do senhor Castilho, que para tais matérias é competente juiz, e ninguém lhe negará a jurisdição e alçada.<sup>1248</sup>

Vamos ao juízo de Castilho, pois. “Chamei eu”, ele começa, “e muitas vezes tenho chamado imoralíssima a moderna seita literária”, mas esclarece: as suas reprimendas se limitam aos excessos da escola, não à sua totalidade — “falo do abuso e não da coisa”<sup>1249</sup>; “não digo eu que absolutamente se deve proibir tudo quanto aí anda escrito com o bem ou o mal título de romântico”<sup>1250</sup>. E por que imoralíssima? Porque essa “escola da devassidão e da alegria insensata”<sup>1251</sup> contribui para o aviltamento da moral pública — se vai ao teatro assistir aos “dramas de Hugo e seus escolares”<sup>1252</sup>, aos “negros dramas da moda, aonde a ambição furiosa de poetas êmulos não procura senão aturdir e assombrar cada vez mais”, o jovem há sempre de encontrar “traições, malvados, hipócritas, tiranos, egoístas”, e esses modelos vão de tal forma se arraigando no seu entendimento que, ao cabo de algumas representações, “cerrará seu coração à benevolência e à caridade, temerá perdoar,

<sup>1246</sup> JUIISO, 1839, p. 162.

<sup>1247</sup> CASTILHO, 1839, p. 14.

<sup>1248</sup> Trata-se de uma nota dos redatores inserta no rodapé do artigo. Cf. CASTILHO, 1839, p. 14.

<sup>1249</sup> CASTILHO, 1839, p. 15.

<sup>1250</sup> CASTILHO, 1839, p. 20.

<sup>1251</sup> CASTILHO, 1839, p. 22.

<sup>1252</sup> CASTILHO, 1839, p. 19.

cairá na melancolia e se fará, quanto o seu gênio lh'o permitir, misantropo e mau por descoroçoado"<sup>1253</sup>. Qual o resultado disso, senão “o erro, o ódio, a desordem e Deus sabe que mais”<sup>1254</sup>, senão a “espantosa multiplicação de suicídios, infanticídios e homicídio negríssimos dos últimos tempos”<sup>1255</sup>?

Como o colaborador do *Edinburgh Review*, Castilho também se esmera em tirar o retrato a Victor Hugo, primeiro representante dessa “enfermidade contagiosa da literatura”<sup>1256</sup> que é o ultrarromantismo. Ele confessa que Hugo, em toda a Europa, goza de uma grande nomeada; isso sim. Mas a que preço! “Se muito se tem escrito por ele, não menos se tem escrito contra ele, até dentro em França”, e todas as suas peças são vítimas de censuras, paródias, perseguições... há mesmo que o lê, mas proíbe a sua leitura às mulheres, às filhas e à gente nova<sup>1257</sup>! O seu temperamento, ele diz, não é melancólico, nem severo, nem moral, nem útil, mas “triste e desesperado”, “terrível como um gênio infernal” que

folga de atormentar todas as fibras do coração, de invocar todas as dores, de espremer todas as lágrimas até vir sangue, e de descoroçoar a virtude pelo malogro de todos seus projetos, pelo cadafalso que é sempre o seu capitólio.<sup>1258</sup>

Daí provém o romance e o drama modernos: enquanto o primeiro, segundo Castilho, induz o povo a “odiar e perseguir”, o segundo ensina que, “por mais vicioso e criminoso que seja o meu viver, ainda há muitos viveres que o excedem”<sup>1259</sup>. Que é um pecadilho episódico perto da vida levada pela protagonista de *Catarina Howard*, perto das “noturnas e sanguinolentas orgias”<sup>1260</sup> da *Torre de Nesle*? “Que é uma simples adúltera em comparação de uma Margarida de Borgonha? Uma virgem, uma santa, um emblema de pudor”<sup>1261</sup>. Assim, nenhuma lição de moral deve resultar da exposição aos horrores perpetrados pelas personagens de Victor Hugo e Alexandre Dumas, pois, para que assim ocorresse, seria necessário que o crime fosse “representado em quantidade verossímil”, e o vício “no grau usual”. Fora dessa justa

---

<sup>1253</sup> CASTILHO, 1839, p. 17.

<sup>1254</sup> CASTILHO, 1839, p. 18.

<sup>1255</sup> CASTILHO, 1839, p. 22.

<sup>1256</sup> CASTILHO, 1839, p. 21.

<sup>1257</sup> CASTILHO, 1839, p. 21.

<sup>1258</sup> CASTILHO, 1839, p. 20.

<sup>1259</sup> CASTILHO, 1839, p. 18.

<sup>1260</sup> CASTILHO, 1839, p. 22.

<sup>1261</sup> CASTILHO, 1839, p. 18.

medida, o resultado é inverso: “sendo para menos, é remédio fraco e não cura; chegando a excesso, prova demais, e nada prova ou argumenta contra o que se quer”<sup>1262</sup>. Conclusão: só poderão convir esses dramas quando houverem “acabado de depravar a sociedade”, quando, “a força de meterem por toda a parte o rosto de Medusa, nos houverem petrificado”<sup>1263</sup>. Vê-se bem que não é todo o romantismo que, como queria Mario Praz<sup>1264</sup>, falava pela boca de Fausto ao topar com a beleza aterradora de Medusa na *Walpurgisnacht!*

Temendo represálias por já haver ele também cometido “pecado romântico”, Castilho esclarece que sua opinião acerca da literatura moderna e desses poetas que “no manipular e vender venenos acharam fama e lucro”<sup>1265</sup> não é coisa “de há dous dias”<sup>1266</sup>. E tem razão. Quem folheia o prefácio à *Noite do Castelo* (1836)<sup>1267</sup>, uma de suas primeiras publicações alinhadas à estética romântica, descobre já ali os princípios de temperança que norteariam sempre o engajamento de Castilho (e de muitos outros escritores portugueses) à escola nova:

Cometi sim compor um poema romântico, mas não abjurei o clássico. Não sou trãnsfuga dos velhos para os novos arraiais; mais depressa como explorador os entrei. Verdadeiramente, não sou eu hoje nem de uns, nem de outros; e isto por duas razões: a primeira, por amar em tudo minha independência; a outra, por me não ter a natureza dotado com as forças grandíssimas que se requerem para militar constante e vitorioso, quer nestas quer naquelas falanges. Neutral sou; com romanos e gregos palestro, se me apraz. Se mais me contenta, visto as armas, e debaixo das ameias feudais venho, como desta vez, tentar fortuna; se me ela desamparar, não volverei a campo, e não serei o primeiro nem o último a quem sua confiança haja burlado. Misto portanto de um e outro é o estilo; a frase, as imagens, as comparações já de um, já de outro dão ares: a nenhum invoquei, só ouvi o meu particular gosto. Pude talvez a espaços pisar alheios vestígios, porém me prezo de ter sido sempre eu mesmo e não outrem.<sup>1268</sup>

---

<sup>1262</sup> CASTILHO, 1839, p. 19.

<sup>1263</sup> CASTILHO, 1839, p. 19.

<sup>1264</sup> “Recordemos a palavra de Fausto e de Mefistófeles na noite de Sabah. Fausto viu somente de longe uma jovenzinha pálida e bela que se assemelhava a Margherita. [...] Fausto: *Que volúpia! E que sofrimento! Não posso me afastar dessa visão!* [...] Dir-se-ia que pela boca de Fausto fala todo o romantismo. Essa cabeça de mulher condenada pelos olhos vítreos, essa horrível e fascinante Medusa será objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século”. Cf. PRAZ, 1996, p. 44.

<sup>1265</sup> CASTILHO, 1839, p. 19.

<sup>1266</sup> CASTILHO, 1839, p. 21.

<sup>1267</sup> Disponível para consulta no Real Gabinete Português de Leitura desde 1837, ano da sua fundação, e já revirado pela redação do *Jornal dos Debates*, que dele colheu o poema *Afonso e Isolina*. Cf. DECLARAÇÕES, 1837, p. 3.

<sup>1268</sup> CASTILHO, 1836, p. XVIII-XIX.

Desse livre trânsito entre escolas, Castilho diria mais tarde, resultava “uma espécie de ecletismo incalculado, involuntário, irrefletido” que o poeta de *Amor e Melancolia* nunca deixaria de aperfeiçoar: “hoje [em 1861] sou também eclético, mas com mais tino, mais discernimento e melhor gosto”<sup>1269</sup>. Não é essa a mesma posição de independência estética que vimos Gonçalves de Magalhães assumir na breve notícia que antecede *O Poeta e a Inquisição*? Não é a mesma tendência à conciliação de escolas manifestada por Almeida Garrett no *Camões* e na *Lírica de João Mínimo*? Ou ainda, não é esse o mesmo programa que Alexandre Herculano sustentara em um conhecido artigo publicado, em 1835, n’*O Repositorio Litterario* do Porto?

Diremos somente que somos românticos querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana; que amem a pátria mesmo em poesia [...]. Isto queremos nós, e neste sentido somos românticos; porém naquele que a esta palavra se tem dado impropriamente, com o fito de encobrir a falta de gênio e de fazer amar a irreligião, a imoralidade e quanto há de negro e abjeto no coração humano, nós declaramos que não somos, nem esperamos sê-lo nunca. Nossa teoria fora a primeira a cair por terra diante da barbaria desta seita miserável que apenas entre os seus conta um gênio, e foi o que a criou: [...] falamos de Byron.<sup>1270</sup>

Ora, entendo que sim; é a mesma posição romântico-moderada essa que compartilham os três representantes principais da escola moderna em Portugal e o primeiro ideólogo do romantismo brasileiro (para não mencionarmos Pereira da Silva, os rapazes da *Philomathica* e outros tantos!). Na altura em que aqui nos encontramos, entrados quase em 1840, esse alinhamento não é fortuito: o romantismo moderado — católico, moral, nacionalista — era então a vertente literária preferencialmente adotada pelas associações ilustradas mais importantes no Brasil e em Portugal. De cá, eram seus porta-vozes o recém-fundado Instituto Histórico e Geográfico, essa tremenda força agregadora das inteligências oitocentistas (“a ele pertenceram”, segundo Hélio Lopes, “os mais notáveis homens da época”<sup>1271</sup>), da qual a *Revista Nacional e Estrangeira* não passava de uma manifestação suplementar, e, a partir de 1843, o Conservatório Dramático; de lá, era o Conservatório Geral de Arte Dramática, fundado em 1836, do qual faziam parte os mesmos Alexandre Herculano, Feliciano

<sup>1269</sup> CASTILHO, 1861, p. 15.

<sup>1270</sup> HERCULANO, 1907, p. 69-70.

<sup>1271</sup> LOPES, 1978, p. 119.

de Castilho e Almeida Garrett — este, seu idealizador e, entre 1839 e 1840, redator-chefe da sua folha periódica, o *Jornal do Conservatório*.

A propósito dessa aversão programática pelo ultrarromantismo francês nos dois lados do Atlântico — “inundação diluviosa de teatro francês” é como Alberto Pimentel descreve a situação da dramaturgia portuguesa na década de 1830<sup>1272</sup>; poder-se-ia dizer o mesmo da nossa —, seria instrutivo nos debruçarmos sobre os excertos de um pequeno artigo extraído do *Quarterly Review*, publicados pela folhinha do Conservatório em seu terceiro número, e que têm muito a ver com o que por aqui se andava discutindo: *Vitor Hugo e Alexandre Dumas julgados pelos críticos ingleses* — título que nos deve remeter, evidentemente, àquele *Juízo da Revista de Edimburgo* de que falávamos há pouco. Sintetizemos o argumento. Segundo o *Quarterly Review*, a literatura francesa estava, em meados da década de 1830, cindida entre os partidários exclusivos do classicismo e os partidários exclusivos do romantismo. “A nação francesa”, traduziu Garrett, “toda extemos, viu dividir-se sua literatura em clássica e romântica, a que melhor chamarias *escola pedante* e *escola extravagante*”. Ali não havia meios de ver prosperar, como no Reino Unido (é o que argumentam os nossos ingleses), “certo *mezzo termine*” salutar que, combinando o melhor dos dois mundos, poderia rematar a discussão. Os clássicos, de um lado, “por sua exclusiva devoção para com modelos já tão usados”, desfiguraram o sistema que julgavam adotar; os românticos, de outro,

tão longe levaram o seu desprezo da antiga autoridade que, pretendendo despojar a escola antiga das suas alentijolas [sic], sacrificaram de envolta com elas muitas das suas mais nobres vestes; e, por fim, em 1830, começaram a entregar-se às cegas a todas as extravagâncias e imoralidades de uma licenciosa liberdade.<sup>1273</sup>

É sobre estes que o argumento se detém. Não é preciso esclarecer que os fatores principais dessa “licenciosa liberdade”, segundo o *Quarterly Review*, aqueles que “mais extravagância alardearam”, que mais “absurdos monstruosos” inventaram, foram Victor Hugo e Alexandre Dumas. “O que nos espanta e aflige no teatro de França”, conclui o artigo, “é vermos a exceção tornada em um momento regra e não acharmos senão torpeza cada noite, em todos os teatros de um grande povo

---

<sup>1272</sup> PIMENTEL, 1905, p. 172.

<sup>1273</sup> V. HUGO, 1839, p. 18.

civilizado”. Para ilustrar o seu ponto, o articulista compõe uma relação das últimas personagens inventadas por Hugo e Dumas:

Nas mulheres que figuram em dez peças de Vitor Hugo e Alexandre Dumas representadas em três ou quatro anos, contam-se oito adúlteras, cinco prostitutas de diferentes classes e seis vítimas dum sedutor, das quais duas *dão à luz* quase na cena; quatro mães namoradas de seus filhos ou genros, e dessas quatro consomem três o crime; — onze pessoas são assassinadas direta ou indiretamente por seus amantes; finalmente, em seis dessas peças os protagonistas são bastardos ou enjeitados.<sup>1274</sup>

Não me parece desarrazoado assumirmos que Almeida Garrett e seus colegas de conservatório concordavam com o juízo do *Quarterly Review* — afinal, foi aquele quem, na condição de redator-chefe, selecionou, traduziu e publicou os excertos que acabamos de ler. Garrett não pensava, porém (é ele mesmo quem escreve, em nota aposta, no último parágrafo do artigo), que esse “ultrarromanticismo”, como prefere chamar as manifestações dramáticas de Hugo e Dumas, vingaria na França ou em parte alguma, e nisso ainda revelava um temperamento sumamente eclético:

O *ultrarromanticismo* subiu em França ao seu mais alto grau, mas, nestes últimos tempos, é visível quanto se há ele modificado; é um *aeróstata* que, impelido pelo intentíssimo gás da inovação e do progresso rápido, se elevou até as mais altas regiões da atmosfera dramática, quase que até chegou aospô-las e a asfixiar os aeronautas; mas breve trato se demorou nesse subido ponto, e não tardou a descer e a descer.<sup>1275</sup>

Passou o tempo da reação; foi-se o ultrarromantismo. A nova escola portuguesa (mas também a brasileira; tenhamos-la em mente) devia estabelecer-se entre os excessos de um lado e de outro. Nessa altura, ano de 1839, Garrett continuava fiel às mesmas ideias romântico-moderadas que vinha expondo desde 1825 — ideias que, vale lembrar, transmitira a Porto Alegre em Paris e, indiretamente, a Gonçalves de Magalhães (mostrei-as no segundo capítulo deste trabalho). No prospecto das suas obras completas, divulgado nos primeiros meses desse ano (e, segundo Francisco Gomes de Amorim, reproduzido por “quase todos os jornais do tempo”<sup>1276</sup>), Garrett ainda definia a si mesmo como o *caput* de uma “escola

<sup>1274</sup> V. HUGO, 1839, p. 18-19.

<sup>1275</sup> GARRETT *apud* V. HUGO, 1839, p. 19.

<sup>1276</sup> AMORIM, 1884, p. 503.

verdadeiramente nacional e independente; romântica nas ideias sem os desvarios grotescos de Vitor Hugo, — clássica na linguagem sem o servilismo acadêmico d'afetados puritanos”<sup>1277</sup>. E mais: daí a três anos, voltaria a argumentar na *Revista do Conservatório Real de Lisboa* (publicação que sucedeu ao *Jornal do Conservatório*) que a modernização do teatro português não devia atirar os seus dramaturgos ao extremo oposto do que se vinha praticando desde o século XVIII, quer dizer, ao “servilismo francês que nos apouca e tolhe todos”. A solução, ele pensava, estava no *juste-milieu* entre a ortodoxia classicista e a irreverência ultrarromântica: “há de oscilar ainda muito para um lado e para outro o pêndulo; depois há de vir o movimento regular e medido. A verdade está entre *Aristóteles* e *Victor Hugo*, e à verdade havemos de chegar por fim”<sup>1278</sup>.

Outra coisa não queriam para si os redatores da *Nitheroy* e do *Jornal dos Debates*, todos agora ingressados no Instituto Histórico e Geográfico — Pereira da Silva, Torres Homem, Porto Alegre, Magalhães... este último, aliás, se não participou efetivamente da organização da *Revista Nacional e Estrangeira*, contribuiu de maneira indireta com a publicação, nos números de maio e julho (respectivamente, 1 e 3), de trechos inéditos dos primeiro e quarto cantos da *Confederação dos Tamoios* — esse monumento do *juste-milieu* brasileiro, compósito da poética neoclássica e da imaginação romântica, na esteira do que propunha Garrett —, enquanto vinha também preparando, ao mesmo tempo, uma nova tragédia de gosto romântico (sua última) que deveria estreiar em 7 de setembro de 1839, dia da reinauguração do Teatro São Pedro de Alcântara.

#### 2.1.1.11. O rompimento com João Caetano e o *Olgiate*

Se o Rio de Janeiro chegou a ter um teatro moderno ainda na primeira metade do século XIX, um teatro à altura da nova escola dramática, “digno do Brasil”<sup>1279</sup>, e que, segundo os periódicos da época, podia rivalizar “com os primeiros da Europa”<sup>1280</sup> e considerar-se “sem dúvida alguma o primeiro da América”<sup>1281</sup>, foi graças às ambições de João Caetano, às propostas reformistas do *Jornal dos Debates* e à coragem da sociedade diretora do Teatro São Pedro de Alcântara para financiar o

<sup>1277</sup> REVISTA LITTERARIA, 1839, p. 382.

<sup>1278</sup> GARRETT, 1842, p. 19.

<sup>1279</sup> MAGALHÃES, 1839f, p. 3.

<sup>1280</sup> THEATRO DE S. PEDRO D'ALCANTARA, 1839a, p. 212.

<sup>1281</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1839, p. 2.

projeto arquitetônico encabeçado por Araújo Porto Alegre, que vinha já esperando uma oportunidade de “dar um público testemunho de sua força”:

E o que não fariam um artista ávido de glória e negociantes dispostos a gastar? Reuniram-se duas potências: o gênio e o dinheiro, e a Capital do Império tem um teatro! Quase tudo se tem feito de novo, excetuando as paredes e as grandes divisões do edifício. Os olhos cansam de ver esse bellissimo teto recamado de ouro; essa galeria de retratos das notabilidades dramáticas que guarnecem a circunferência do teto; esse quadro representando o gênio das artes, todo executado pelo pincel do artista insigne que tanto honra o nosso país. Se tudo mais corresponder à casa, nada faltará para a glória do nosso teatro.<sup>1282</sup>

Foram onze meses de trabalho “verdadeiramente insano, trabalho de artistas, trabalho de entusiasmo, feito com *noturna e diurna devoção*”<sup>1283</sup>, durante os quais Porto Alegre, mais outros pintores e arquitetos por ele apontados, compuseram e executaram a reforma “como irmãos”<sup>1284</sup>. De um velho “claustro alumiado pela luz enfumaçada de algumas candeias”<sup>1285</sup>, de uma “escura barraca de pedra onde a luz dos candelabros, *santo Deus!*, apenas servia para melhor fazer distinguir as trevas”<sup>1286</sup>, o São Pedro de Alcântara se transformava agora em um salão “de luxo extraordinário”. No teto, além de ornatos realçados a ouro fino e um “magnífico lustre com 102 luzes”<sup>1287</sup> — “um lustre depois de oito anos na escuridão! Que acontecimento!”<sup>1288</sup> —, os retratos dos “mais insignes músicos”<sup>1289</sup> e dos numes tutelares da dramaturgia: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Lopes de Vega, Calderón, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Goethe, Schiller, Alfieri, Goldoni, Vondel, António Ferreira, Gil Vicente e Antônio José — retratos de todos os “grandes homens que honram os teatros do mundo”<sup>1290</sup> —. No palco, um novo pano de boca pintado por Araújo Porto Alegre, “assemelhando-se ao dos principais teatros de Paris”<sup>1291</sup>, representava a “nova direção que à literatura dramática brasileira (e, com ela, às artes e às letras) deve dar o novo teatro de São Pedro”<sup>1292</sup>: de um lado, “a

<sup>1282</sup> THEATRO DE S. PEDRO D’ALCANTARA, 1839a, p. 212.

<sup>1283</sup> LITERATURA DRAMATICA, 1839b, p. 1.

<sup>1284</sup> PORTO ALEGRE, 1839b, p. 3.

<sup>1285</sup> THEATRO DE S. PEDRO D’ALCANTARA, 1839b, p. 3.

<sup>1286</sup> LITERATURA DRAMATICA, 1839b, p. 1.

<sup>1287</sup> THEATRO CONSTITUCIONAL, 1839, p. 2.

<sup>1288</sup> LITERATURA DRAMATICA, 1839b, p. 1.

<sup>1289</sup> THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839a, p. 1.

<sup>1290</sup> RIO DE JANEIRO, 1839, p. 4.

<sup>1291</sup> THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839a, p. 1.

<sup>1292</sup> ABERTURA DO THEATRO, 1839, p. 3.

barra do Rio de Janeiro”; do outro, “a Ignorância e a Rotina afugentadas pelo anjo das Belas Artes”<sup>1293</sup> — é ainda o mesmo tipo de ilustração alegórica utilizada na composição do *Prólogo Dramático* de 1837, e que continuava a integrar o arcabouço dos elogios rotineiramente subidos à cena em dias de festa cívica —. Em suma: “um defeito mui comum em nossas cousas, a mesquinhez, não se encontra no novo teatro; o esplendor da casa e o cômodo dos espectadores foram sós consultados, sós ouvidos, sem que às despesas se atendesse”<sup>1294</sup>.

A suntuosidade do salão, porém, não garantiu o sucesso imediato do São Pedro de Alcântara, que teve de lidar com alguns sérios desentendimentos pouco antes da sua inauguração — primeiro entre João Caetano e os diretores do teatro, depois uma “escandalosa polêmica”<sup>1295</sup> entre João Caetano e Gonçalves de Magalhães, contratado pela sociedade administradora como inspetor dos dramas<sup>1296</sup> e, ao que parece, ensaiador geral. Esses atritos, para a história de nosso romantismo moderado, são da maior importância, não só porque eles levaram o antigo *caput* do Constitucional Fluminense e primeiro ator do país a romper relações com Gonçalves de Magalhães e com a diretoria do teatro, ficando banido da principal companhia dramática do Rio de Janeiro, mas também porque eles contribuíram significativamente para o fracasso do *Olgíato*, para o afastamento de Magalhães da carreira dramática e, por extensão, para a derrocada da reforma romântico-moderada do teatro brasileiro, que, desde então, foi-se deixando dominar pelos interesses meramente econômicos de especuladores da cena. Vejamos como as coisas escalaram.

Segundo o testemunho de João Caetano, os atritos com a sociedade começaram logo que fora contratado, em princípios de junho, na qualidade de “primeiro ator e ensaiador da companhia dramática”. Não assinou contrato algum, pois esperava que lhe mostrassem o regimento da casa, mas apressou-se em dar início aos ensaios da tragédia com que se devia inaugurar o novo teatro daí a três meses — o *Olgíato* de Magalhães. Qual não foi porém a sua surpresa e, pior, a sua

---

<sup>1293</sup> PAIXÃO, 1936, p. 157.

<sup>1294</sup> O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839b, p. 3.

<sup>1295</sup> K., 1839a, p. 2.

<sup>1296</sup> “A associação do Teatro de São Pedro de Alcântara fez um relevante serviço ao povo fluminense dando a direção que deu ao teatro, pondo à testa da parte dramática, como inspetor dele, o talentoso brasileiro o senhor Magalhães, que, ajudado pelo hábil pincel do senhor Porto Alegre, adornará a cena com representações brilhantes, em que o saber e a arte rivalizarão entre si para dar ao povo fluminense um divertimento digno de sua ilustração”. Cf. O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839a, p. 3.

humilhação quando, passados poucos dias da sua admissão na companhia, uma pessoa “alheia inteiramente à arte” e “que desejava ser ensaiador” decidiu apresentar-se em um dos ensaios com o “tácito consentimento do ilustríssimo diretor”? Indignou-se. Ainda antes do fim do mês, dirigiu uma representação informando a diretoria do ocorrido e apresentando algumas condições que deveriam constar em seu contrato:

Tendo sido encarregado por vossas senhorias, na reunião do dia 8 do mês próximo passado, dos trabalhos cênicos da companhia dramática na qualidade de ensaiador de todas as tragédias, dramas, comédias, elogios e farsas; e competindo-me, portanto, a distribuição das partes aos atores que eu julgasse mais aptos para a sua boa execução; e sendo esbulhado desse direito que por vossas senhorias me foi concedido, e de alguma forma alguém se empenha a sujeitar meus conhecimentos dramáticos a pessoa estranha à minha arte, o que não é compatível com a minha dignidade como artista, nem com os interesses da empresa e bom andamento dos trabalhos, assim vejo-me na forçosa obrigação de dirigir-me a vossas senhorias, assegurando-lhes que me escriturarei com as condições seguintes:

1º Entrarei em todas as tragédias, dramas, e também nas comédias, elogios e farsas, quando for preciso para o bom desempenho destas e a bem dos interesses da empresa.

2º Serei o ensaiador da companhia dramática e, como tal, distribuirei as partes aos atores que julgar mais aptos.

3º No teatro não reconhecerei autoridade alguma, à exceção da diretoria ou seu delegado diretor do mesmo teatro, e só deste receberei as ordens competentes, sendo contudo por ele consultado sobre os espetáculos que se houverem de anunciar, assim como na escolha dos novos dramas, a fim de que a tempo competente eu possa informar se estão ou não nas forças da companhia.

4º Serei obrigado a dar os roteiros dos cenários ao maquinista e pintor, assim como dos vestuários ao respectivo mestre guarda-roupa.

5º Ficarei sujeito a todas as penas do regime interno da casa, mas não a qualquer artigo que destrua alguma das condições que acima ficam declaradas.<sup>1297</sup>

Nota-se que João Caetano, habituado a gerir o seu próprio teatro, não podia contentar-se com a mera representação de papéis. O seu temperamento e a sua trajetória exigiam uma posição destacada na administração da companhia. Ainda que como primeiro galã, como ensaiador das peças, queria exercer influência e ter poder de mando. Não recebeu resposta, contudo, e deu por “desfeito o dito entabulamento”.

Essa explicação foi publicada n’*O Despertador* em 24 de julho. Cinco dias depois, “hum apaixonado dos theatros” viria sugerir, com uma correspondência inserta

---

<sup>1297</sup> SANTOS, 1839a, p. 3.

na mesma folha (aparentemente por descuido<sup>1298</sup>), que o sujeito arvorado em ensaiador de que falava João Caetano seria o autor d'*O Poeta e a Inquisição* (tese confirmada pelo ator em 27 de agosto, como se verá):

Louvores pois sejam dados a tão insigne artista [...] por se não sujeitar ao capricho daqueles que, pelo simples fato de terem visto a Europa, se julgam aptos para tudo. Não ignoramos quem seja essa pessoa a quem o senhor Santos se refere; e, prescindindo da sua incapacidade para ensaiador a par do senhor João Caetano, não podemos deixar de exprobrá-lo, tanto pela sua imprudente pretensão, como pela falta de sinceridade com que, segundo nos informam, se tem portado para com o senhor Santos.<sup>1299</sup>

Que os diretores do São Pedro não se deixassem “dirigir por crianças”, arrematava a carta, “excluindo da cena fluminense um gênio raro, que um século se cansa em preparar”.

Em 23 de agosto, finalmente, “hum amigo da empresa” (trata-se, na opinião não desmentida de João Caetano, do próprio Magalhães; eu, por minha vez, acredito que o pseudônimo possa esconder também a identidade de um amigo próximo, talvez Araújo Porto Alegre, com quem o ator não estava em melhores termos) veio romper o silêncio “nobre e expressivo” daqueles “capitalistas conhecidos que nada têm poupado para dar ao Rio de Janeiro um teatro digno da capital” dando à estampa um pequeno artigo intitulado *Duas palavras sobre o senhor João Caetano*. E que palavras! Nele, João Caetano é descrito como um homem “ambicioso de mando”, esquecido da sua honra, que passara todo o mês ameaçando deixar a companhia e teria exigido a posição de ensaiador apenas para “se distinguir de seus companheiros”. Então vieram aquelas “célebres condições” de que falávamos há pouco, provando “cabalmente o quanto ele ambiciona o mando e deseja calcar tudo aos seus pés, como sempre fez”! Foi a gota d’água. Aqui os argumentos enfurecidos do “amigo da empresa” degeneram em ofensas e demonstrações de vaidade:

<sup>1298</sup> A direção d'*O Despertador* (encabeçada por Sales Torres Homem, vale lembrar, antigo aliado de Magalhães) veio a público desculpar-se pela publicação dessa correspondência no dia 3 de agosto: “por inatenção de quem está encarregado de receber os anúncios e correspondências para esta folha na ausência do diretor da redação, foram inseridas duas correspondências ofensivas aos empregados da alfândega e à sociedade do teatro de São Pedro de Alcântara, as quais, se fôramos advertidos, não daríamos publicidade por estarmos convencidos da injustiça das imputações”. Cf. POR INATENÇÃO, 1839, p. 3.

<sup>1299</sup> HUM APAIXONADO DOS THEATROS, 1839, p. 3.

E quais são essas condições? Ter a escolha dos dramas! Pois um cômico assalariado por uma empresa é que há de ter a escolha dos espetáculos e governá-la deste modo? Um cômico sem conhecimentos de literatura pode julgar do merecimento dos dramas? Um cômico que mal sabe a sua língua pode ler um drama em língua estrangeira para saber se deve ser traduzido e representar-se?... Queria ter o direito de repartir partes, direito exclusivo dos compositores! Pois o capricho de um ator interessado em sacrificar seus companheiros para mais realçar o seu mérito, como ele deu exemplos, há de prevalecer sobre a intenção do compositor que deseja ver tal ou tal papel desempenhado como deve ser pelo ator de sua escolha?... Queria dar o roteiro dos costumes e dos cenários, quando na sociedade há um artista célebre [Porto Alegre] encarregado desta missão! Pois o senhor João Caetano tem conhecimento de história, de usos, de costumes, de pintura e de arquitetura? Conhece, por ventura, o gosto dos diferentes séculos, os usos dos diversos povos e os costumes caprichosos das opostas nações para encarregar-se disto? Não se lembra ele que alguma coisa que se apresentou de melhor em seu tempo lhe foi feita por favor por esse mesmo artista? Compõe-se a sociedade de homens tão estúpidos que não saibam que o merecimento do senhor João Caetano limita-se apenas a representar bem? Podia ela entregar tudo nas mãos do senhor João Caetano para ele pôr e dispor como bem lhe ditasse o seu capricho? Mas não, o senhor João Caetano pediu pouco; devia ter pedido a propriedade do teatro, porque a raridade do seu gênio tudo merece.<sup>1300</sup>

No dia seguinte, João Caetano pediu à redação d'*O Despertador* que publicasse um comunicado alertando os seus leitores de que a “insultante correspondência” do “amigo da empresa” nada mais era do que um artigo calunioso com que “seus detratores o querem deprimir”<sup>1301</sup>, um artigo “injusto e infamante”, composto com “espírito de maldade e intriga”<sup>1302</sup>. A defesa completa saiu três dias depois. Não foi por “ambição do mando”, respondeu João Caetano, nem por pretender distinguir-se dos companheiros que pedira o título de ensaiador, mas por “não achar compatível com minha dignidade, como artista, ser ensaiado por uma pessoa estranha à minha arte”. Não queria “governar a escolha dos dramas e espetáculos”, mas ser consultado — “a palavra consultar não quer dizer governar”. Nunca alardeou de sábio: “nunca apareci defendendo ou satirizando peças literárias, e [...], mesmo sem esses conhecimentos, sou bem recebido em minha arte”. Tampouco julgava necessário que se conhecessem línguas estrangeiras para julgar o mérito dos dramas —

seria preciso que o encarregado desse trabalho tivesse pelo menos cabal conhecimento do francês, inglês, alemão e italiano [...]; e o nosso teatro, que nunca teve esse mestre de línguas, tem apresentado excelentes dramas.

<sup>1300</sup> HUM AMIGO DA EMPRESA, 1839a, p. 3.

<sup>1301</sup> ANNUNCIOS, 1839b, p. 4.

<sup>1302</sup> SANTOS, 1839c, p. 3.

—, nem que se consultasse a vontade dos compositores para repartir os papéis — “os autores estrangeiros, assim como os finados, não podendo comparecer para satisfação desse quesito, tínhamos de fechar as portas de nossos teatros, visto que as composições nacionais não os podem sustentar”. Não lhe constava, ademais, como queria o seu “gratuito inimigo”, que os painéis produzidos por Araújo Porto Alegre para *O Poeta e a Inquisição* e *Oscar* fossem os melhores de seu tempo; pelo contrário: “ouvi censurar por entendedores da arte a falta de ótica, e o segundo [de *Oscar*], além disso, diziam não ser próprio da época”<sup>1303</sup>.

Dois dias depois, em 29 de agosto, o “amigo da empresa” publicou a sua tréplica dando destaque à relação preceptoral supostamente havida entre João Caetano e Gonçalves de Magalhães, que teria lhe ensinado (este àquele) a arte nova da declamação romântica:

Fala o senhor João Caetano de um homem estranho à sua arte, a quem se não queria sujeitar; mas quem é esse homem? Será o inspetor dramático?! Pois o autor do *Poeta e a Inquisição*, de *Oligiato*, o tradutor de *Otelo*, de *Oscar*<sup>1304</sup>, o autor de tantas obras estimáveis, o criador do nosso teatro trágico, aquele que ensinou entre nós a boa escola de declamação é um homem estranho à arte? E desde quando o senhor João Caetano se julga mestre na sua arte? Com quem aprendeu ele? Quem lhe deu o nome? Ora, senhor João Caetano, tenha mais memória, lembre-se do que disse e não nos queira cegar a este ponto. Fale com mais respeito de homens que honram nosso país, a quem os seus insultos nem de leve podem ferir. Em lugar de dar uma ideia tão triste do seu caráter sempre colérico, vá ter com o diretor do teatro, confesse seus erros e peça que o contrate como ator; vá representar, que só no momento que representa é que o podemos aturar.<sup>1305</sup>

Causou espécie a maneira desimpedida, imodesta com que Magalhães falava de si mesmo nessa correspondência (se é que este é mesmo o autor dos *Suspiros Poéticos*, como supôs João Caetano), proclamando-se a um só tempo introdutor da “boa escola de declamação” e “criador do nosso teatro dramático”. Apercebendo-se disso e conhecendo o temperamento vaidoso do poeta, o antigo *caput* do São Pedro optou pela ironia:

<sup>1303</sup> SANTOS, 1839c, p. 3.

<sup>1304</sup> Faço notar aqui, mesmo neste verdadeiro currículo *vitae*, a falta de *Aristodemo*, tragédia que, segundo alguns críticos contemporâneos e historiadores da literatura brasileira (viu-se há pouco), teria sido traduzida por Gonçalves de Magalhães.

<sup>1305</sup> HUM AMIGO DA EMPRESA, 1839b, p. 3.

É provável que a resposta do *Amigo da empresa* ofendesse a bem conhecida modéstia do senhor inspetor do teatro de São Pedro de Alcântara elevando até as nuvens as transcendentais produções do seu raro gênio, preconizando uma tragédia que ainda não recebeu a sanção do público, uma tragédia que ninguém conhece — *Oligiato* —. Porém o pior é que os inconsiderados artigos a que aludo são sobremaneira prejudiciais ao senhor inspetor, visto que muitos e muitos por aí afirmam que este mesmo é quem os escreve, dando-se os títulos de *mestre da boa declamação*, *criador da nossa cena trágica* e outros muitos elogios (que parecem parvoíces), endeusando-se sem a menor sem-cerimônia, o que, da parte do senhor inspetor, seria certamente o cúmulo da vaidade, da fatuidade e da estultícia. E o que desgraçadamente dá muito peso a esta opinião é que, no mesmo dia em que saiu a minha resposta, o senhor inspetor *proclamou* aos atores, dizendo-lhes que *quanto havia feito era em proveito deles*; solicitou-os para que assinassem um célebre *nós abaixo* contra mim; enfim, obrou totalmente como se a *ele* fosse dirigida a minha resposta, como se os senhores inspetor e *Amigo da empresa* fossem um só indivíduo.<sup>1306</sup>

Por fim, quanto ao argumento de que o inspetor dramático do São Pedro teria apresentado a nova, “boa” escola de declamação aos atores do Rio de Janeiro, João Caetano redarguiu que nada devia de seu talento ao criador d’*O Poeta e a Inquisição* (o que contrasta inteiramente com o depoimento posterior de Araújo Porto Alegre), e que não ouvira jamais falar que o inspetor ensinasse declamação e retórica, fosse em casa, fosse nos teatros:

...como pode dizer-se que este senhor formou entre nós uma boa escola de declamação (declare onde a estabeleceu) e inculcar que a ele é que devo o que sei e a estima que granjeei, quando ele mesmo, agradecido pela maneira por que representei no *Poeta e a Inquisição*, dedicou-me uns versos que existem impressos, nos quais me chama *mestre e discípulo de mim mesmo*?! Demais, não consta que o senhor inspetor andasse ensinando a declamar por casas particulares ou pelos nossos teatros a representar.<sup>1307</sup>

Consumou-se assim, aos olhos de Araújo Porto Alegre, a traição de Magalhães pelo primeiro ator do Império: “tanta luz o deslumbrou”, escreveria anos mais tarde, que abandonou “o seu voluntário mestre, o seu novo guia, o seu anjo benéfico e o seu gênio artístico”, aquele que lhe havia revelado o “horizonte magnífico da natureza”<sup>1308</sup>. Essas palavras, ao mesmo tempo publicadas na revista *Guanabara* e no *Correio Mercantil*, deram início a um novo embate jornalístico, seqüela do rompimento de 1839. No dia 27 de novembro de 1852, dois dias após a publicação do artigo de Porto

<sup>1306</sup> SANTOS, 1839b, p. 2.

<sup>1307</sup> SANTOS, 1839b, p. 2.

<sup>1308</sup> PORTO ALEGRE, 1852e, p. 99.

Alegre, um partidário de João Caetano (ou, quem sabe, ele próprio) veio a público defendê-lo. Abaixo reproduzo a íntegra da correspondência:

Em um artigo publicado no *Correio Mercantil* de 25 do corrente se diz que o senhor Magalhães foi o mestre do senhor João Caetano dos Santos; é falsa esta asserção; nem só o senhor Magalhães nos seus versos publicados ontem no *Jornal do Commercio* confessava, em 1838, que o senhor João Caetano era mestre e discípulo de si mesmo, como porque temos presente um folheto impresso na tipografia do senhor Paula Brito em 1837, publicado pelo senhor João Caetano, no qual ele estabelece preceitos e regras para aqueles que se quiserem dedicar à arte dramática.

É pena que artigos de fundo escritos por literatos de tanto peso faltem à verdade, e é mais para sentir que isso se faça como de propósito, para tirar reputações adquiridas com prolongados sacrifícios. Desta maneira pode o escritor deixar de ser acreditado no que diz, e então tais literatos do nosso país sofrerão na sua reputação de homens de letras e passarão como homens de tretas, e que Deus tal não permita. Em 1834, quando o senhor Magalhães passeava pela Europa, já o senhor João Caetano representava *Os trinta anos*, *Catarina Howard*, *A Torre de Nesle* e outros sublimes dramas do repertório francês com geral aplauso dos nacionais e estrangeiros (é verdade que então era diminuto o número dos nossos literatos). O senhor João Caetano, o que é deve a si mesmo; nenhum desses literatos lhe ensinou, nenhum desses literatos lhe ajudou. Isto seja dito de uma vez para sempre.<sup>1309</sup>

Porto Alegre não deixou por menos. Cinco dias depois, o *Mercantil* publicou a sua resposta definitiva, na qual volta a insinuar que o ator cometera “parricídio moral” ao renegar seu “mestre e benfeitor”:

...porque lhe falasse nas lições que tomou de meu ilustre amigo o senhor Magalhães, lições que eu vi e que ajudei com o meu pequeno contingente, tem [João Caetano] o desplante de negar o que é uma verdade, o que é um fato na história das artes, e documentado pelos mais brilhantes resultados; e na insuficiência de provas contrárias, conclui com toda a sorte de invectivas e absurdos. [...] Repito que não tenho tenção de aviltar o talento do senhor João Caetano, e por isso não exporei, como provas para justificar o que disse, aquilo que vi, que sei e que posso jurar com a mão no Evangelho! A consciência do artista aí está, e é a ela a quem [sic] me dirijo publicamente: não lhe cabe desdouro algum em receber as lições que recebeu, à minha vista, de um homem tão ilustre, porque o homem não nasce sabendo; 1837 e 1838 são realidades históricas.

Quanto aos versos que me apontam, e que foram compostos em cima da minha mesa, é neles mesmos onde estão as provas dessa verdade: o mestre, por sua nobilíssima modéstia, e por ocasião da representação da sua tragédia e da obra da reforma, paga ao discípulo com o generoso título de *mestre de si mesmo*; nestas palavras está o ato de uma alma nobre, e na negativa das lições e dos favores está não sei o quê!<sup>1310</sup>

<sup>1309</sup> EM UM ARTIGO, 1852, p. 2.

<sup>1310</sup> PORTO ALEGRE, 1852d, p. 2.

Mas voltemos a 1839. Com a resposta de João Caetano em 3 de setembro, cessaram as animosidades. Não convinha, ao que parece, dar continuidade a uma polêmica que já se arrastava inutilmente há três meses, alcançava quase o dia da inauguração do novo teatro, e cujos desdobramentos deviam estar inflamando sobretudo as pequenas redações de folhetos maldizentes a que hoje não temos acesso:

...a simples abertura reformada do teatro de São Pedro de Alcântara deu pano para mangas! Este elogia, aquele critica, este diz está bom, aquele responde não presta, aí vêm comunicados, artigos, correspondências, respostas, contrarrespostas, defesas, contradefesas, aquisições, descomposturas, cavacos; foi você quem fez, não senhor, foi aquele... santo nome de Deus! Tanta bulha por quê? Por uma tragédia! Que faria se fossem duas!<sup>1311</sup>

No olho do furacão, com efeito, havia a tragédia nova de Magalhães. Apesar do alvoroço provocado pela inauguração do São Pedro e pela saída tumultuosa de João Caetano, o *Olgiate* devia inaugurar (aparentemente com “alterações e cortes” inexistentes na versão impressa<sup>1312</sup>), mesmo sem os atores para os quais a peça fora pensada, e depois de um ensaio geral que valeu quase por uma pré-estreia<sup>1313</sup>, no dia da independência nacional. O substituto para o protagonista foi Costa, jovem pupilo do Talma brasileiro, e que vinha agora sendo instruído pelo próprio inspetor dramático. Quanto aos mais atores, eram quase todos jovens, inexperientes, alguns até debutantes — caso de Maria da Glória, intérprete de Angelina.

Afora duas críticas publicadas pelo *Despertador* e pelo *Diário do Rio de Janeiro*, a recepção à nova (e última) tragédia de Magalhães não foi das melhores — longe disso, degenerou rapidamente em uma exasperada troca de altercações que, para o maior desespero do poeta, se arrastou por toda uma semana. Antes, porém, de chegarmos à relação das análises favoráveis e desfavoráveis, convém que façamos um resumo da ação: ela se passa em Milão, no ano de 1476, e foi extraída da *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1807–1809), do suíço Simonde de Sismondi. O governante da vez é o duque Galeazzo Sforza, homem conhecido pela

<sup>1311</sup> O MENTIROSO, 1839, p. 2.

<sup>1312</sup> Segundo o anúncio da editora de Paula Brito, o *Olgiate* foi impresso em 1841 “sem as alterações e cortes que se fizeram para a sua primeira representação no dia 7 de setembro de 1839”. Cf. ANNUNCIOS, 1841, p. 4.

<sup>1313</sup> Cf. THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839a.

crueldade com que tratava as suas vítimas — algumas delas “mandou enterrar vivas”; outras, “forçou a sustentar-se com excrementos humanos”<sup>1314</sup> etc. Contra o tirano, três gentis-homens, cada um por seus motivos pessoais, armam uma conspiração (Olgiato quer “vingar a desonra e morte da irmã”; Lampugnano, o despojamento de um bem patrimonial; Visconti, por sua vez, “teme que a sua irmã, Angelina, [...] fique entregue à sanha do tirano”<sup>1315</sup>): vão matá-lo na igreja, em dia de Santo Estevão. Confabulam durante quatro dos cinco atos (“nada se faz durante quatro atos senão conspirar, conspirar e conspirar”<sup>1316</sup>); no último, consumam o assassínio — morrem, porém, nas mãos do povo corrompido e da guarda real. Personagens secundários e terciários: Montano, professor do grupo, humanista de formação clássica, possivelmente inspirado em Monte Alverne<sup>1317</sup>; Angelina, irmã de Visconti, namorada e logo esposa de Olgiato (casam-se no quinto ato); Silvânia, aia de Angelina; estudantes, o povo, as tropas do duque etc. Eis, em linhas gerais, a ação da tragédia. Passemos à recepção.

No dia 10 de setembro, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Despertador* publicaram duas críticas bonançosas chamando a atenção de seus leitores para a simplicidade da trama e para a naturalidade da linguagem empregada pelo autor: “o senhor Magalhães”, argumentou o primeiro, “nesta composição não desmentiu o talento que desenvolveu nas outras”; poeta de “simplicidade e candidez admirável”, “tem a habilidade de prender a atenção dos que ouvem suas composições falando a linguagem que nós todos falamos em nossa casa com os nossos amigos”, o que podia representar um desafio imenso para atores sem “prática do teatro e verdadeiro talento”<sup>1318</sup>. Referia-se à companhia do São Pedro, composta quase inteiramente por atores “ainda moços”? É provável. Faltava-lhes toda a experiência que um João Caetano, que uma Estela Sezefreda podiam trazer à cena para realçar as personagens de Olgiato e Angelina. Maria da Glória mexeu-se demais, afetadamente; Costa não soube imprimir majestade aos seus movimentos; etc., etc. Conclusão do *Diário*: Magalhães “[não tem], por ora, companhia que o ajude”<sup>1319</sup>; e acredito que o poeta concordasse com o veredito, pois não discriminou os nomes dos atores que

<sup>1314</sup> O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. 1839a, p. 2.

<sup>1315</sup> PRADO, 1996, p. 37.

<sup>1316</sup> PRADO, 1996, p. 36.

<sup>1317</sup> A hipótese foi levantada por Almeida Prado: “uma associação de ideias, que começa pelo étimo comum aos dois nomes, leva-nos a pensar em Monte Alverne como possível fonte de inspiração de Montano”. Cf. PRADO, 1996, p. 43-45.

<sup>1318</sup> O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. 1839a, p. 2.

<sup>1319</sup> O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. 1839a, p. 2.

interpretaram as suas personagens na edição impressa de 1841 (só remediou a falta na edição de 1865). Vê-se que Múcio da Paixão, autor d’*O Teatro no Brasil*, não tinha razão quando escreveu que João Caetano estreara o *Olgiato* em 7 de setembro<sup>1320</sup>, nem que o ator “trabalhou simultaneamente nos teatros São Pedro e São Januário” ao longo de 1839<sup>1321</sup> — houvesse estreado, houvesse trabalhado, o resultado teria sido outro, e Magalhães talvez tivesse insistido em sua reforma dramática.

Segundo o correspondente anônimo do *Despertador* (acredito tratar-se de Sales Torres Homem, diretor da folha, ou de João Manuel Pereira da Silva), a nova tragédia de Magalhães é, quanto ao assunto,

uma composição de gosto moderno, o dos dramas históricos da meia idade, tais como o são hoje quase todos os que nos teatros da Europa se representam. A meia idade tem sido ultimamente considerada como uma das melhores fontes de inspiração. Na imensa variedade de seus sombrios e terríveis acontecimentos, ela oferece sobejamente de que inspirar as musas modernas.<sup>1322</sup>

Assim, do ponto de vista estritamente temático, a nova tragédia de Magalhães se filia à metodologia moderna e romântica de composição dramática, adotada também por Victor Hugo, Alexandre Dumas, Casimir Delavigne, Almeida Garrett, Alessandro Manzoni e outros tantos: consultar, à cata de personagens e enredos, os velhos cronistas da idade média. O mesmo pode ser dito a respeito das vestimentas fidedignas e da *mise-en-scène* aparatosa, “realista” providenciada por Araújo Porto Alegre — dois aspectos da cenografia moderna que, desde os tempos do Teatro Constitucional Fluminense, estavam intimamente ligados ao desenvolvimento da dramaturgia romântica:

Ainda entre nós se não tinha visto antes representar uma peça com tanta exatidão e fidelidade dos cenários e vestuários. O senhor Porto Alegre reproduziu nas diversas cenas o antigo estilo da arquitetura Lombarda com a mais escrupulosa severidade. O primeiro ato, que se abre na sala de Visconti, é representado com esse cenário fechado que os italianos primeiro inventaram com o nome de *scene parapetate* [sic — em italiano, *scena parapetata*], e de que grande uso faz hoje a escola francesa, não só pela maior ilusão que produz, como pelos efeitos acústicos. [...] O quarto ato mostra-nos o cemitério de um jardim esclarecido por um claro de lua [...]. Os amadores da arte não deixarão sem dúvida de notar a mistura dos monumentos de todas as épocas,

<sup>1320</sup> Cf. PAIXÃO, 1936, p. 157.

<sup>1321</sup> PAIXÃO, 1936, p. 166. Na verdade, João Caetano trabalhou simultaneamente no São Pedro e no São Januário entre 1840 e meados de 1841, quando inaugurou o teatro São Francisco.

<sup>1322</sup> LITERATURA DRAMATICA, 1839b, p. 1.

de todos os estilos que enchem o cemitério. Os italianos, com efeito, haviam nessas moradas dos mortos conservado as arquiteturas produzidas na sucessão das idades. Os sarcófagos e urnas funéreas ainda ali aparecem como vestígios da antiga civilização.<sup>1323</sup>

Se, por outro lado, falamos da forma escolhida pelo poeta para enfeixar a sua trama, a coisa muda um pouco de figura. A exemplo do que fizera n’*O Poeta e a Inquisição*, Magalhães escreveu *Olgiato* seguindo a estrutura canônica de uma tragédia neoclássica, dividiu-o em cinco atos, verteu-o em prosaicos decassílabos brancos. Agora (diferença notável), se Antônio José e Mariana tinham um Frei Gil para servir-lhes de contraste e realçar as suas virtudes, o mesmo não sucede com os heróis de *Olgiato*, que tiveram de subir à cena sem antagonista — o monstro Galeazzo, desterrado para os bastidores, não aparece uma só vez no tablado, nem tem o seu nome relacionado entre as *personae dramatis*; é apenas, para citar as palavras de Magalhães, um “objeto externo” a que a ação se refere<sup>1324</sup>.

O senhor Magalhães talhou o seu drama sobre o padrão clássico, evitando os exagerados movimentos teatrais, as paixões sobrenaturais do ultrarromantismo, as contorções hediondas que essa escola costuma imprimir às figuras que pinta. Um dramaturgo moderno houvera sem dúvida apresentado Galeazzo em cena, e mesmo feito violentar a irmã de Visconti aos olhos da plateia; mas os monstros pertencem à história, e não ao drama. Poeta de um gosto apurado e severo, o autor do *Olgiato* esmerou-se principalmente em dar grande beleza moral às personagens, seguindo nisto as tradições da escola grega, que até aformoseava o semblante das *Gorgones*.<sup>1325</sup>

Em síntese: temática romântica, forma clássica. Não estamos muito longe do que os jornais de 1838 escreveram a propósito de *Antônio José*, de *Oscar*, de *Otelo*. Como essas três obras, *Olgiato* também deve ser examinado como uma mixórdia clássico-romântica, como um produto do método de composição inaugurado, no Brasil, pela *Confederação dos Tamoios* e pelos *Suspiros Poéticos*; deve ser visto, para resumirmos a questão, como um misto de tragédia clássica e drama romântico (pendendo, nesse caso, para a primeira): “tragédia e drama cousas são diferentes; cada qual pede sua crítica especial [...]; não que se excluam os termos das antíteses, mas o *predomínio* de uma destas categorias constitui a diferença das duas

<sup>1323</sup> LITERATURA DRAMÁTICA, 1839b, p. 1.

<sup>1324</sup> MAGALHÃES, 1841, p. iv.

<sup>1325</sup> LITERATURA DRAMÁTICA, 1839b, p. 1.

composições”<sup>1326</sup> — predomínio, pois, de características da tragédia clássica, mas sem excetuar uma parcela significativa de contaminação romântica; nada que permitisse à nossa crítica constatar, na esteira de Wilson Martins, que a literatura brasileira, o teatro à frente, passava à época por uma “breve renascença neoclássica”<sup>1327</sup>, por uma “revivescência do ‘classicismo’ em pleno período romântico, levantando-se estremunhado, como Aldozinda, de um sarcófago que, no caso, já era um cenotáfio”<sup>1328</sup>.

Almeida Prado, em seu estudo seminal sobre o drama romântico brasileiro, nos lembra que o primeiro drama espanhol alinhado com as novas ideias românticas, a *Conjuração de Veneza*, publicado em 1830 por Martínez de la Rosa (e aqui representado, vale lembrar, pela companhia de João Caetano em 1838, três anos após a sua estreia na Espanha), exerceu “não pequena influência sobre Gonçalves de Magalhães”<sup>1329</sup>, máxime no momento em que escrevia *Olgiato*. Entre o drama espanhol e a tragédia brasileira, segundo Prado, existem semelhanças “tão mais significativas por introduzirem na segura conceitualística de *Olgiato* uma aura poética decididamente romântica”, a saber: ambientações sepulcrais — “presença de túmulos, igreja (ou capela), lâmpadas votivas acesas” —, monólogos angustiados em noites escuras, invocações de mortos que, “por um momento, dão a impressão de ressurgir, criando um ambiente de pavor, quase de alucinação”, cabelos eriçados, lâmpadas que se apagam... em suma:

O que indica a influência do drama espanhol [...] sobre a tragédia brasileira [...] é o uso idêntico que fazem do clima tumular. Ao abrir uma via de comunicação entre vivos e mortos, ainda que ilusória, ainda que logo desfeita, este jogo de luzes (lâmpadas) e sombras (noite), de realidade e delírio, de passado e presente, enseja a que, através de presságios, pressentimentos, se antecipe o desfecho fúnebre e se prepare o público para recebê-lo com toda força emocional.<sup>1330</sup>

O que mais deve chamar-nos a atenção, porém, nós que estudamos o desenvolvimento do romantismo moderado brasileiro, é uma pequena declaração de Martínez de la Rosa a respeito da sua profissão de fé eclética no artigo posposto à *Conjuração, Apuntes sobre el drama histórico*: “em meio à guerra encarniçada que

<sup>1326</sup> MAGALHÃES, 1841, p. vii-viii, grifos meus.

<sup>1327</sup> MARTINS, 1978, p. 257.

<sup>1328</sup> MARTINS, 1978, p. 330-331.

<sup>1329</sup> PRADO, 1996, p. 20.

<sup>1330</sup> PRADO, 1996, p. 42.

mantêm hoje os campos literários opostos, creio que sobre este ponto [as mudanças de cenário], assim como sobre outros muitos, a verdade está em um justo meio”<sup>1331</sup>. Essas poucas linhas, Magalhães podia tê-las assinado. Tão inequívocas eram as propensões ecléticas de Martínez de la Rosa na altura de 1830–1840, que Allison Peers referiu-se a ele, em sua *Historia del movimiento romántico español*, como “o apóstolo do justo meio”<sup>1332</sup>. E não estava só; durante a primeira metade do século XIX, o movimento eclético “conseguiu suscitar o interesse de uma parte grande e cada vez maior do público espanhol, aderindo a ele, em teoria ou na prática, quase todos os autores importantes da nação de 1840 em diante”<sup>1333</sup>, de modo que “até mesmo os escritores que tomamos pelos românticos mais completos e convencidos consideravam favoravelmente o justo meio”<sup>1334</sup>: Espronceda — segundo Peers, o autor de *El Diablo Mundo*, “comparando o progresso da poesia com o da política, pensava que ‘a perfeição está na reconciliação do maior nível possível de liberdade com o maior nível possível de ordem’”<sup>1335</sup>; a propósito dessa reconciliação, vale lembrar que Antonio Ramajo Caño identificou um possível “substrato horaciano” em parte das obras do poeta, especialmente na *Canción del pirata* (“romantismo e classicismo se entrelaçam nesses versos, ainda que aquele deslumbre mais a retina em uma leitura apressada”<sup>1336</sup>), e que Guillermo Alonso Moreno reconheceu vários aspectos da épica clássica no *Pelayo* do mesmo Espronceda, concluindo que o poema deve ser lido como uma confluência de inspirações diversas (“a imitação direta da épica clássica, a admiração por Tasso, a formação neoclássica, o romantismo”<sup>1337</sup>) —, José Joaquín de Mora —

<sup>1331</sup> ROSA, 1830, p. 131. No original: “en medio de la guerra encarnizada que mantienen en el día los dos campos literarios opuestos, creo que sobre este punto, así como sobre otros muchos, la verdad está en un justo medio”.

<sup>1332</sup> PEERS, 1954, p. 150. No original: “el apóstol del justo medio”.

<sup>1333</sup> PEERS, 1954, p. 94. No original: “logró suscitar el interés de una parte grande y cada vez mayor del público español, adhiriéndose a él, en la teoría o en la práctica, casi todos los autores importantes de la nación desde 1840 en adelante”.

<sup>1334</sup> PEERS, 1954, p. 125. No original: “incluso los escritores que tenemos por románticos más completos y convencidos consideraban favorablemente el justo medio”.

<sup>1335</sup> PEERS, 1954, p. 125. No original: “Espronceda, comparando el progreso de la poesía con el de la política, pensaba que la perfección está en la reconciliación del mayor grado posible de libertad con el mayor grado posible de orden”.

<sup>1336</sup> CAÑO, 2003, p. 333. No original: “Romanticismo y clasicismo se entrelazan en estos versos, aunque aquél deslumbre más la retina en una lectura apresurada”.

<sup>1337</sup> MORENO, 2001, p. 209-210. No original: “confluyen la imitación directa de la épica clásica, la admiración por Tasso, la formación neoclásica, el Romanticismo”.

Tão incompreensível é aos meus olhos o clássico que desdenha, despreza ou ridiculariza os novos elementos artísticos que introduziu na literatura dos povos meridionais o maior conhecimento que adquiriram da alemã e da inglesa, como o romântico que trata tão desrespeitosa e hostilmente aos modelos de perfeição que abundam nas filas contrárias.<sup>1338</sup>

—, José Zorrilla — Peers argumenta que Zorrilla “nunca chegou a ser romântico, nem em teoria, nem por convicção”<sup>1339</sup>, e lembra que Pedro Antonio de Alarcón o descrevia, em um artigo publicado pelo *Museo Universal* em 1866, como um poeta que soube manter-se “à igual distância da exageração das duas escolas, preferindo, às elegantes e rigorosas formas de uns, e à febril anarquia dos outros, *combinar o bom dos dois gostos*”<sup>1340</sup> —, Mariano José de Larra — segundo Peers, Larra “nunca qualificou a si mesmo como romântico”<sup>1341</sup>, nunca foi assim qualificado pelos críticos, e publicou declarações flagrantemente ecléticas como “nós admitimos os gêneros todos e todas as escolas” e “não reconhecemos uma escola exclusivamente boa, porque não há nenhuma absolutamente má”<sup>1342</sup> —, Salas y Quiroga e outros vários literatos que parecem ter exercido não vulgar influência sobre as concepções poéticas e dramáticas de autores como Magalhães, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Castro Alves e muitos outros.

São várias as evidências que corroboram o juízo de Peers sobre o ambiente cultural de Martínez de la Rosa e tornam menos contingente, mais significativa a busca de Magalhães por referências na dramaturgia (por que não dizer na literatura?) espanhola, afinada que estava com o espírito moderado da reforma poética almejada neste lado do Atlântico. Vejamos outra: três anos após a publicação de seu drama histórico, Rosa voltou a defender uma solução eclética para o embate clássico-romântico na conhecida advertência que antecede a sua coleção de *Poesías* (1833):

---

<sup>1338</sup> MORA, 1840, p. XIV. No original: “tan incomprensible es a mis ojos el clásico que desdeña, desprecia o ridiculiza los nuevos elementos artísticos que ha introducido en la literatura de los pueblos meridionales el mayor conocimiento que han adquirido de la alemana y de la inglesa, como el romántico que trata tan irrespetuosa y hostilmente a los modelos de perfección que abundan en las filas contrarias”.

<sup>1339</sup> PEERS, 1954, p. 87. No original: “Zorrilla nunca llegó a ser romántico, ni en teoría, ni por convicción”.

<sup>1340</sup> ALARCÓN *apud* PEERS, 1954, p. 87. No original: “mantúvose a igual distancia de la exageración de ambas escuelas, prefiriendo a las atildadas y rigorosas formas de los unos y a la febril anarquía de los otros, *combinar lo bueno de los dos gustos*”, grifos de Peers.

<sup>1341</sup> PEERS, 1954, p. 135. No original: “Larra jamás se calificó a sí mismo de romántico, pudiendo añadirse que, por lo común, tampoco fue calificado de tal por otros escritores o críticos”.

<sup>1342</sup> LARRA *apud* PEERS, 1954, p. 135. No original: “nosotros admitimos los géneros todos y todas las escuelas”, e “no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala”.

“como todo partido extremo sempre me pareceu intolerante, pouco conforme à razão e contrário ao bem mesmo a que se propõe”, ele argumenta, “me sinto pouco inclinado a alistar-me nas bandeiras dos clássicos ou dos românticos”, pois “uns e outros têm razão quando censuram as exorbitâncias e demasias do partido contrário, e cabalmente incorrem no mesmo defeito assim que tratam de exaltar seu próprio sistema”<sup>1343</sup>. Nem Magalhães, nem Garrett, talvez nem Delavigne o teriam dito melhor!

Mas já é tempo de voltarmos à recepção contemporânea do *Olgiato*. Não penso, como queria o correspondente do *Despertador*, que fosse por respeito a Horácio ou à *bienséance* neoclássica que Magalhães escondesse Galeazzo da vista pública. Discordo da folha; “aformosear”, como ela diz, não é o mesmo que “suprimir”, e a pena que pintou Frei Gil era bem capaz de pintar um Galeazzo menos abominável<sup>1344</sup>. Por que não o pintou, então? Para não atentar (é minha hipótese) contra a moral pública em pleno 7 de setembro; para preservar os olhos do pequeno Pedro II e os de suas irmãs, que assistiam ao espetáculo; para não repetir, enfim, as recepções atribuladas d’*O Rei se diverte*, da *Torre de Nesle*, de *Catarina Howard*, dramas acossados justamente por representarem membros da realeza cometendo atrocidades — alguns, aliás, muito similares ao duque de Milão em seus assaltos libidinosos, como o Francisco I de Hugo ou como o Henrique VIII de Dumas. O próprio dramaturgo parece confessá-lo no prólogo à edição impressa do *Olgiato* (1841):

Evitei a presença do duque por incompatível no meu plano [...]. Se eu introduzisse Galeazzo em cena, ver-me-ia forçado, para conformar-me ao gosto do tempo, a dar-lhe o seu torpe e infame caráter, o que, além de vexar o ator que o interpretasse, incomodaria os espectadores e ofenderia a moral pública, cousa de que tão pouco entre nós se cuida.<sup>1345</sup>

Escondendo, por assim dizer, o tirano no armário, limitando sua presença maligna aos relatos unilaterais dos mocinhos, Magalhães evitava represálias

---

<sup>1343</sup> ROSA, 1833, p. II-III. No original: “...como todo partido extremo me ha parecido siempre intolerante, poco conforme a la razón, y contrario al bien mismo que se propone, tal vez de esta causa provenga que me siento poco inclinado a alistarme en las banderas de los *clásicos* o de los *románticos* [...]; y que tengo por cosa asentada que unos y otros llevan razón cuando censuran las exorbitancias y demasías del partido contrario, y cabalmente incurren en el mismo defecto así que tratan de ensalzar su propio sistema”.

<sup>1344</sup> “Se me era permitido fazer um Galeazzo diverso do histórico, um Galeazzo de minha fantasia e ideal, não poderei também deixá-lo de parte, quando de sua presença não necessito?”. Cf. MAGALHÃES, 1841, p. vi.

<sup>1345</sup> MAGALHÃES, 1841, p. iv.

desnecessárias (ainda assim, houve quem julgasse o drama republicano!<sup>1346</sup>) e atraía os holofotes para aquilo que mais lhe interessava: a exposição versificada de ideias e o desenvolvimento moral das personagens — “mostre gênio o poeta, não ofenda a moral, empregue seu talento para despertar os nobres e belos sentimentos d’alma, e escreva como quiser, que será estimado”<sup>1347</sup>. Infelizmente, esse procedimento acabou por tornar *Olgiato* uma peça palavrosa e, para a maior parte da plateia, uma peça enfadonha, que deixa (nas palavras de Almeida Prado) “a sensação penosa da mais absoluta imobilidade dramática”<sup>1348</sup>:

[Magalhães] brilha nos diálogos pelos pensamentos imprevistos, as réplicas nervosas, a profundidade dos conceitos; bem que isso dê ao drama um certo caráter filosófico que causa alguma displicência a uma parte do nosso público.<sup>1349</sup>

Fora do círculo íntimo do poeta, o drama não agradou. No mesmo dia 10 de setembro, o *Jornal do Commercio* veiculou não uma, mas duas pequenas críticas à representação do *Olgiato* — ambas anônimas, mornas, publicadas lado a lado. “Não faremos aqui”, declarou o primeiro crítico,

a análise da nova tragédia que o senhor Magalhães compôs para essa noite. Sentimos ver baldadas as esperanças que, baseadas no conhecido talento do poeta, havíamos concebido. *Olgiato* é muito inferior às outras produções do jovem vate brasileiro. Não desanime ele, porém.<sup>1350</sup>

Quanto ao segundo, menos preocupado em consolar o dramaturgo, escreveu apenas que se dispensava de fazer tanto o “elogio” quanto a “análise” da tragédia (sinal de que não gostou do que viu). Limitou-se a avaliar o desempenho dos atores e recomendá-los aos cuidados do inspetor dramático:

Diremos sobre os atores que a sua declamação, não sendo monótona e rezada, pareceu-nos excessiva, mormente nas exclamações. [...] Nós esperamos dos atores do São Pedro de Alcântara os mais lisonjeiros

<sup>1346</sup> "Ouvimos que algumas pessoas o acharam *republicano*, e não sabemos o que mais. Eis aí, por certo, uma bem singular crítica literária! O que há de comum entre a república e um acontecimento que, totalmente estranho às formas de organização social, só tinha por princípio e por fim livrar Milão dos estupros, dos assassinatos e de toda a série de violências e insultos feitos à humanidade e à civilização?". Cf. *HOMEM*, 1839, p. 1.

<sup>1347</sup> *MAGALHÃES*, 1841, p. viii.

<sup>1348</sup> *PRADO*, 1996, p. 36.

<sup>1349</sup> *LITERATURA DRAMÁTICA*, 1839b, p. 1.

<sup>1350</sup> *ABERTURA DO THEATRO*, 1839, p. 3.

progressos; notamos-lhes dedicação e não vulgar habilidade, e estes elementos, reunidos à inteligente direção do senhor Magalhães e ao agasalho do público, [...] são bem prováveis precedentes em abono das nossas esperanças.<sup>1351</sup>

O verdadeiro golpe, contudo, só viria daí a dois dias, em 12 de setembro, quando o *Jornal do Commercio* deu à estampa o artigo jocoso de um correspondente identificado como “Hum da platéia”. Vejamo-lo. “Não sou dos que mais gostam de dar sua opinião”, ele começa,

especialmente quando, emitindo-a, sei que vou ofender certas vaidades irritáveis, e por isso teria mui provavelmente *imo pectore*, e para mim só, reservado meu juízo crítico sobre o *Olgiato*, se não tivesse visto em algumas folhas, especialmente no *Despertador*, os mais excessivos e menos merecidos gabos ao jovem vate brasileiro.<sup>1352</sup>

Esse preâmbulo explicativo guarda muitas semelhanças com a abertura da crítica publicada por Justiniano José da Rocha, em dezembro de 1837, a propósito do *Prólogo Dramático* de Araújo Porto Alegre — quisera guardar silêncio, mas os elogios imerecidos de um amigo, de um *camarada* do poeta, forçaram-no a emitir sua opinião (“nada há que mais me irrite do que essa *camaradaria*, essa escadinha com a qual tenta a mediocridade alçar-se acima do mérito”<sup>1353</sup>) —, razão essa que, acredito, somada ao fato de que Rocha era à época redator do *Jornal do Commercio*, levou Gonçalves de Magalhães a acusá-lo de manejar a pena por trás do pseudônimo (o que não se provou verdadeiro): “não reconheço no redator mascarado do *Jornal do Commercio* o direito de censurar acrimoniosamente os amigos da letra redonda”<sup>1354</sup>. Justiniano replicou com ironia, aludindo à Batalha dos Áticos e Beócios:

...não é minha essa correspondência; [...] nem mesmo fui ao teatro de São Pedro depois de restaurado, e assim impossível me era escrever um juízo crítico sobre um poema que para mim não existe, ou que só me é conhecido por alguns versos em prosa que ficaram na memória de amigos meus que m'os repetiram. O senhor Magalhães me conhece muito bem para saber que não recuo diante da responsabilidade de minhas ideias; ele sabe que, se tivesse tido a *fortuna* de ir admirar o novo teatro, e se, com efeito, tivesse achado tão má (como me asseguram que é) a sua tragédia, ou calar-me-ia atendendo a considerações que ao senhor Magalhães estarão presentes; ou, se

<sup>1351</sup> THEATRO DE S. PEDRO D'ALCANTARA, 1839b, p. 3.

<sup>1352</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 2.

<sup>1353</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 2.

<sup>1354</sup> MAGALHÃES, 1839d, p. 3.

fôssemos obrigados a dar nosso juízo ao público, firmá-lo-famos, como firmamos o artigo que escrevemos acerca de outro brilhantíssimo poema de que o senhor Magalhães estará lembrado.<sup>1355</sup>

O grosso dessa longa crítica à tragédia de Magalhães, a esse “primor trágico tão gabado esta manhã”<sup>1356</sup>, se podemos resumi-la, está na descrição galhofeira da trama e na relação das faltas cometidas pelo dramaturgo: *Olgiato*, segundo o “hum da platéia”, tem poucos e desinteressantes personagens (“três estudantinhos que não dão passo sem consultar seu mestre de escola”, uma “guapa rapariga” e o próprio mestre de escola, um velho “magano”, “espertalhão”, “astuto”), enredo fraquíssimo e inatural, pouquíssimas peripécias (“como é fértil em incidentes a imaginação do senhor Magalhães!...”<sup>1357</sup>) etc., etc. Sua maior falha, porém, estaria na completa ausência da personagem “a quem toda a ação do drama está ligada”:

[Galeazzo] é o homem que o senhor Magalhães escolheu para ser não o principal personagem, pois que nem ao menos ele aparece, mas o assunto de sua tragédia!... Se apresenta semelhante monstro um caráter dramático, então a história da época escolhida pelo senhor Magalhães está cheia de assuntos de drama. Nesses tempos de latrocínios e devastações em que a força era lei, em que o direito descansava no punhal, em que o veneno e o incêndio são indispensáveis condimentos das orgias dos príncipes, nada menos falta do que nomes e máscaras da altura dramática do personagem escolhido pelo senhor Magalhães. Qualquer salteador; nesse caso, Cartouche, Mandrin, Zsubri, seriam soberbos personagens dramáticos. Mas a questão não é essa: Galéas Sforza, já o dissemos, não aparece em cena, não é o personagem, não é... nem sei o quê... não é senão o motivo do personagem do drama do senhor Magalhães.<sup>1358</sup>

Advinha-se, pela natureza dessas advertências, que o correspondente do *Jornal do Commercio* devia ser um dos “apaixonados da *realidade natural*”, um dos “partidistas do *romantismo* pouco adiantados”<sup>1359</sup> (exagerados, portanto), e contava com a representação febricitante de um drama da moda, ao estilo hugo-dumasiano, repleto de exageros, crimes e peripécias — tudo o que Magalhães (e o próprio redator do *Commercio*, aliás) mais detestava no teatro moderno, ultrarromântico, como fez questão de reafirmar no prefácio ao *Olgiato*:

<sup>1355</sup> ROCHA, 1839a, p. 3.

<sup>1356</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 3.

<sup>1357</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 2.

<sup>1358</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 2.

<sup>1359</sup> MAGALHÃES, 1841, p. v.

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola, com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em uma bacanal, em uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano.<sup>1360</sup>

Ora, não só essa opinião aversa aos *horrores* da moderna escola — não à moderna escola *in totum*, vale lembrar: “se não sigo *em tudo* os princípios da moderna escola dramática, não é por ignorá-los, senão porque *nem todos me parece acertados*”<sup>1361</sup> — era bem conhecida em 1839, bem difundida entre os nossos homens de letras, como vinha servindo de baliza à penetração do drama romântico desde pelo menos 1837; de maneira que, de duas, uma: ou o “hum da platéia” não havia lido as revistas dramáticas dos últimos três anos e ignorava o predomínio de tendências romântico-moderadas no programa das nossas principais associações literárias; ou, se estava familiarizado com tudo isso (o que é provável), queria acentuar a incompatibilidade dessas tendências moderadas com o gênio extravagante do teatro moderno e, sobretudo, atizar a vaidade irritável do poeta. Que não o levassem a mal, todavia; essas linhas publicava “por amor do mesmo senhor Magalhães, que a lisonja pode enganar”, mas cujo talento podia ainda ser salvo se ele se dedicasse à leitura noturna e diurna dos melhor autores trágicos:

O senhor Magalhães tem talento, domina-o porém o amor próprio, iludem-no as bajulações de que o cercam. Um dia poderá ele inscrever seu nome no catálogo dos poetas trágico; convém, porém, que saiba que a arte dramática é, como tudo, filha do estudo e da observação; não basta talento. Ora, o senhor Magalhães ainda está no *a, b, c* desta arte. Não desanime, leia e releia os bons trágicos, [...], desenvolva o talento que o dotou a natureza, então não duvidarei ser o primeiro que reconheça seus progressos e assinale seus triunfos.<sup>1362</sup>

Magalhães, orgulhosíssimo, não suportava que lhe dirigissem conselhos em matérias de que se julgava mestre — ou pior, “criador”. No dia 13 de setembro, furioso, mandou publicar a sua própria defesa no jornal de Sales Torres Homem:

Quando esperava com ansiedade que aparecessem na imprensa os motivos da incrível virulência com que algumas pessoas têm acolhido

<sup>1360</sup> MAGALHÃES, 1841, p. vi-vii.

<sup>1361</sup> MAGALHÃES, 1841, p. viii, grifos meus.

<sup>1362</sup> HUM DA PLATÉA, 1839, p. 3.

o meu drama, deparei com a correspondência inserta no *Jornal do Commercio* de hoje, onde, em vez de qualquer crítica literária, só se encontram sandices de tal natureza que impossível me é tomá-las em consideração, bem que estivesse mui disposto a aproveitar-me das admoestações e conselhos que sobre meu drama me fossem dados. O que responder a um alinhavado de arrieiradas tão acrimoniosas como estúpidas a ponto de fazer rir? O que responder ao escritor em cujas frases de *beijocas e bestuntos* e outras molecagens de igual natureza assinala-se a pena esquelética do capadócio avezado a esses aticismos? [...] não é com termos de taberna que se condena um poema. Se alguma obra tendes perfeita, ou mesmo imperfeita, trazei-a ao teatro e mostrai ao público que vossa inteligência está ao nível de vosso ódio e má fé. Quanto ao mais, lancem esses senhores sobre nós o peso inteiro do seu monturo; lancem, meus senhores, porque no prado da vossa inteligência só há imundícias, e não flores para colher.<sup>1363</sup>

Parece que Magalhães não estava satisfeito com o acolhimento dado à sua tragédia em 7 de setembro e nos dias subsequentes. Deu pela falta dos aplausos — sobretudo dos homens de letras. Pensando remediar essa situação humilhante, o “amigo da empresa” (o mesmo, provavelmente, que trocara farpas com João Caetano) pediu a publicação, no dia 11 de setembro, de uma correspondência rogando ao inspetor do São Pedro de Alcântara que organizasse uma nova representação do *Olgiato*:

O que é bom se não esconde e deve aparecer, não só uma, como mais vezes. Portanto, rogamos ao senhor inspetor dramático do teatro de São Pedro de Alcântara, o senhor Magalhães, autor do *Olgiato*, queira dar repetição de sua excelente tragédia, visto que ela tanto agradou ao público, mormente aos literatos, e que estes não deram os aplausos que ela merecia em atenção ao dia 7 de setembro e à presença de Sua Majestade Imperial. Não é bem que o senhor Magalhães retire da cena tal tragédia sem que receba dos literatos os aplausos literativos [sic] da literatura da tragédia *Olgiato*, visto que os literatos só podem decidir dos conhecimentos literários do senhor Magalhães.<sup>1364</sup>

A repetição, porém, apesar dos boatos de que se daria logo, nunca aconteceu — “consta-me agora”, escreveu Justiniano José da Rocha, “que o drama ainda uma vez será representado; prometo ao senhor Magalhães ir assistir à sua representação, e depois dir-lhe-ei o que dele penso em artigo para o qual já tenho epígrafe”<sup>1365</sup>. Mas não escreveu artigo nenhum. Para a desgraça de Magalhães, prevaleceu a opinião de que sua peça não era digna de subir à cena uma segunda vez. Os redatores do

<sup>1363</sup> MAGALHÃES, 1839d, p. 3.

<sup>1364</sup> O AMIGO DA EMPRESA, 1839, p. 3.

<sup>1365</sup> ROCHA, 1839a, p. 3.

*Jornal do Commercio*, aborrecidos com a reação nervosa à correspondência do “hum da platéia”, qualificaram o *Olgiato* como uma “péssima tragédia” e contestaram que eram sim merecedores das simpatias do dramaturgo pela “indulgência” e “generosidade” com que o haviam censurado<sup>1366</sup>. Os defensores do *Olgiato*, contudo, não viram indulgência, nem generosidade. Passados dois dias, a redação do *Despertador* publicou, como que em socorro do poeta, a continuação da crítica bonançosa iniciada em 10 de setembro — desta vez, porém, direcionando seus esforços contra os “ilustres críticos” do *Jornal do Commercio*, contra os “juizes soberanos do Parnaso, árbitros supremos da literatura” que não suportam ver “um nome pronunciado três vezes”:

Deveras nós somos um povo admirável, encantador, animador das letras, protetor de todas as espécies de talentos! Nada escrevemos, nada compomos, nada ajuntamos ao tesouro literário que nos legaram as passadas gerações. Entretanto, ai do poeta que, em presença da esterilidade geral, ousar oferecer ao país qualquer produto de seus talentos e lucubrações! Ai de quem soltar a voz no meio do silêncio das inteligências! Maldição sobre ele! Descarregue-se sobre o temerário não a crítica inteligente e benévola que anima, mas a crítica amarga e afrontosa que mata em flor o talento quando falece-lhe a coragem de ir por diante [...]. Compor um drama! Encetar uma carreira nunca trilhada! Nada de indulgência com o jovem de esperanças, nada de acoroçoá-lo em semelhante crime! Vamos, vamos! Não há tempo que perder! Já ele compôs dois dramas, e poderia compor um terceiro! Depressa! Previna-se uma tal reincidência! Rompam-se as cordas da lira do bardo; exagerem-se os defeitos da composição; assaquem-se-lhe outros que não tem; derrame-se sobre ela às mãos cheias o insulto, o sarcasmo, o ridículo... Em verdade, é quase inconcebível o que neste momento observamos. Em outro qualquer país do mundo, sobretudo naquele que, no espaço de três séculos, ainda não contasse na sua literatura uma só tragédia nacional, houvera-se certamente acolhido, senão com favor, ao menos com indulgência a segunda composição dramática do autor dos Suspiros Poéticos. Nós, porém, parecemos apostados a cortar as asas à inteligência a fim de que naveguemos todos terra a terra e desalentemos os presentes e futuros escritores.<sup>1367</sup>

Dessas considerações preambulares, o crítico do *Despertador* passa à análise do drama, tarefa que deixara inconclusa em seu primeiro artigo. Magalhães, ele argumenta, compôs *Olgiato* respeitando as “antigas normas do gosto”, mantendo-se “fiel às tradições da escola clássica” — o que, vimos há pouco, não condiz de todo com a verdade —, e (mais importante) evitando “cuidadosamente a trilha dos ultrarromânticos”:

<sup>1366</sup> Cf. REPRESENTOU-SE ANTE-HONTEM, 1839, p. 3.

<sup>1367</sup> LITERATURA DRAMATICA, 1839a, p. 1.

O que diremos do moderno teatro da nova escola francesa? São conhecidas as principais personagens de Victor Hugo e dos demais *dramaturgos* do ultrarromantismo. Não contentes com desenterrar da história as figuras as mais hediondas, ainda as exageraram, ainda pintaram-nas com tintas mais horríveis: *Maria Tudor*, *Lucrecia Borgia*, *Margarida de Borgonha* ou a *Torre de Nesle*, a *duquesa de Brinwilliers* são monstros que enchem exclusivamente com seus crimes espantosos todas as ações desses dramas que, aos olhos dos espectadores, principiam e acabam pelas orgias de sangue, pelos incestos, o parricídio, o envenenamento, a morte violenta em todas as suas variedades, com todo o luxo do horror, sem mescla de piedade.<sup>1368</sup>

Ora, se o *Olgiato* não obteve sucesso (sempre segundo o *Despertador*), a culpa devia estar no embotamento sensível provocado pela superexcitação do teatro ultrarromântico. Para um público que se habituava aos “jogos de bastidores”, “estrandos de cena”, “emoções horríveis”, “enormes fantasmagorias” e “grandes punhaladas” da nova dramaturgia francesa, que se acostumava a aplaudir a “fealdade moral” de personagens como Margarida de Borgonha, como Catarina Howard, o comportamento *Olgiato* devia parecer, com efeito, “frio, monótono, insuportável mesmo”<sup>1369</sup>. E o que fazer? Solução à vista, nenhuma; o público fluminense, insensível, parecia definitivamente perdido para o teatro moderado.

No mesmo dia 16 de setembro, o autor do *Olgiato* pediu a publicação de uma última resposta à redação do *Jornal do Commercio* e, em especial, à correspondência de Justiniano José da Rocha:

Eu agradeço ao senhor Rocha a sua declaração feita no *Jornal do Commercio* e estimo que não seja ele o autor da correspondência assinada *Hum da platéia*, posto que algumas pessoas me assegurassem que essa jocosa correspondência tinha sido composta por um francês meu inimigo e traduzida pelo senhor Rocha. Seja como for, não me irrita da crítica, que há muito tempo não pretendo louvores; irrita-me da indecência e da zombaria, porque ninguém tem o direito de zombar indignamente de quem esforça-se por fazer alguma coisa em honra do seu país, ainda mesmo que não alcance. Todos os dias se representam nos nossos teatros miseráveis e imorais composições traduzidas, e ainda não choveram tanto fel contra elas; e eu, que já compus algumas obras que merecerão louvores, mesmo do senhor Rocha, julgava merecer agora ao menos indulgência, se não aplausos. Se todos os meus críticos se dessem ao trabalho de compor em lugar de zombar, eles saberiam o que custa nesta época fazer alguma coisa que mereça louvor; talvez que eles fossem mais infelizes do que eu. Se o senhor Rocha deseja fazer a crítica do *Olgiato*, para a qual já tem a *epígrafe*, eu lhe empresto o drama. Eu sei que o senhor Rocha não

<sup>1368</sup> LITERATURA DRAMÁTICA, 1839a, p. 1.

<sup>1369</sup> LITERATURA DRAMÁTICA, 1839a, p. 2.

recua, e lembro-me muito bem do que escreveu acerca do outro *brilhantíssimo poema*, como me lembro *do mais*. De passagem, agradeço ao senhor redator do *Jornal do Commercio* o *título de péssima* que dá à minha tragédia. Em verdade, o voto categórico do exímio jornalista, cuja inteligência desde três lustros ainda se não elevou acima dos anúncios de negros fugidos e de estropeadas notícias é, para mim, do maior peso e consideração em matérias literárias, e não devia deixar de confessar-me submisso diante de tal autoridade.<sup>1370</sup>

Remeteu ele, porém, o manuscrito do *Olgiato* à casa de Justiniano, como sugerido? É bastante improvável; não só porque a prometida crítica epigrafada nunca veio à estampa, mas também pelo que o redator do *Commercio* publicou em sua folha no dia seguinte:

Se o *Olgiato* tem de ser de novo representado, escuso a oferta que me faz o senhor Magalhães de seu manuscrito; irei admirá-lo na cena, no verdadeiro ponto de vista em que tais produções devem ser contempladas. Se, porém, julga o autor do *Olgiato* que não merece esse poema as honras da segunda representação, ou se pensa que não deve pela segunda vez lançar *pérolas a porcos*, então, oh!, então aceito gostosíssimo a oferta. Quero ler com entusiasmo, com júbilo, com pasmo a nova composição do senhor Magalhães. Sabe esse senhor se a seu respeito sou parcial, se lhe tenho mesquinhado os elogios quando os merece. Admiro a magnanimidade do bardo brasileiro e a honra que me faz confiando a minhas adorações o seu manuscrito, o alicerce de sua imortalidade. Como porém o receberei? Onde o irei buscar? Já que tão bom tem sido para comigo o senhor Magalhães, eia, mais um favorzito: tire-me desses embaraços mandando-me à casa o seu *Olgiato*.<sup>1371</sup>

Como não houve uma nova representação, nem houve nova crítica, é justo presumirmos que o manuscrito do *Olgiato*, sepultado na gaveta ou esquecido entre os papéis da escrivaninha, nunca foi enviado à casa de Justiniano. Dos aposentos do poeta, passou direto à tipografia de Paula Brito. O crítico do *Commercio* não deve tê-lo folheado “com entusiasmo, com júbilo, com pasmo” senão em 1841, quando veio à lume em letra de forma.

Quanto ao “hum da platéia”, manifestou-se uma última vez no dia 18 de setembro, pondo termo às discussões. “Conheço o *genus irritabile* dos poetas”, ele escreveu, “e sobretudo dos poetas trágicos: é das que nunca perdoam e, se não, haja vista o modo por que foi tratada a minha pobre cartinha”. Não esperava, contudo (e há muito de hiperbólico nesse argumento), que “a ira de um exército literário todo

<sup>1370</sup> MAGALHÃES, 1839e, p. 3.

<sup>1371</sup> ROCHA, 1839b, p. 3.

inteiro” se aplacasse sobre ele, nem que Magalhães replicasse com “tanta violência, que bem pertinho chega da abjeta grosseria”. Sua reação foi zombar da “nobre modéstia” do poeta — “a modéstia é uma bela virtude, é a companheira ordinária do mérito; raras vezes anda ligada à mediocridade” —, do seu furor — “essa explosão de frenesi fez-me rir” —, e dar continuidade às alfinetadas:

O senhor Magalhães declara que o não irrita a crítica, que só o irrita o modo por que ela é feita, porque, diz ele, ninguém tem direito de zombar de um poeta que trabalha em honra de seu país, *ainda mesmo que não alcance*. Concordamos perfeitamente o senhor Magalhães e eu sobre as palavras que vão em grifo; a seu respeito nenhuma discussão teremos, e não é sem um tal ou qual sentimento de júbilo que exclamo: — *habemus confitentem reum*.<sup>1372</sup>

Por fim, um conselho (e não se falou mais nisso):

Seja-me agora lícito dar também o meu conselho ao senhor Magalhães. É pouco modesto aquele autor que entra pessoalmente em liça para defender sua obra contra a crítica; é imprudente aquele poeta que vem dizer a seus leitores: “são ótimos esses versos porque são meus”; é pouco modesto o autor dramático que, calçando o coturno, de pé em cima do trágico tablado, cisma à plateia inteira, que o apupa: “esse drama é bom, deveis aplaudi-lo porque é meu; se me não aplaudirdes, *sois porcos, imundos porcos diante dos quais tive a tolice de semear pérolas!!!*”.<sup>1373</sup>

Assim encerrou-se a polêmica do *Oligiato*. Talvez porque acatasse o conselho de seu censor, talvez porque fora inútil dar sobrevida a um certame que começava já a infamar-lhe o nome, Magalhães não voltou mais à lida, e a sua tragédia desapareceu repentinamente das folhas periódicas. No programa do São Pedro de Alcântara, ela foi substituída pela comédia *Rafael, ou os maus conselhos*, depois pelo drama ultrarromântico *Lord Surrey*, de Eugène Fillion e Louis Jousserandot — era o triunfo do melodrama febricitante e dos divertimentos baratos sobre a moderação da tragédia *juste-milieu*, gênero que, desde então, nenhum outro dramaturgo conseguiu levar à cena com sucesso. Quão expressiva terá sido a contribuição de João Caetano para esse desfecho? Quão significativas as suas desavenças com Gonçalves de Magalhães e com a direção do São Pedro para o fracasso humilhante da tragédia? Para uma e outra pergunta, a resposta é uma só: houvesse *ele* — com o seu prestígio

<sup>1372</sup> O DA PLATÉA, 1839, p. 3.

<sup>1373</sup> O DA PLATÉA, 1839, p. 3.

pessoal, com a sua técnica incomparável, com o seu retorno triunfal ao palco do São Pedro — houvesse *e/le* dado vida ao *Oligiato* em vez de um ator secundário, houvesse Estela incorporado Angelina no lugar de uma estreante, tudo leva a crer, talvez tivéssemos uma outra história para contar.

Cinco dias depois da estreia de *Lord Surrey* em 22 de setembro, o redator do *Despertador*, ressentido ainda pela maneira com que a tragédia de seu camarada havia sido ridicularizada, mandou publicar uma dura crítica contra o novo drama ultrarromântico:

*Oligiato*, feito ao molde clássico, com grande observância das regras e preceitos literários, atraiu contra si a displicência pública pela simplicidade do enredo e pela ausência de cenas absurdas e horríveis. Pois bem! Não seja essa a dificuldade: por que resistir-se-ia a um desejo tão fácil de ser satisfeito? Não existem aí em abundância as composições dos dramaturgos franceses? Apareçam pois em cena os carrascos de máscara negra e de machado gotejando sangue! Que fonte de emoções delicadas e indefiníveis! Já nos tardava saborear as sensações tão puras como sublimes de uma cena de enforcados, com todos os aparelhos do suplício, com toda a procissão lúgubre e outros espetáculos do mesmo gênero, que os grandes mestres proscreram sempre do teatro como fantasmagorias repugnantes, contrárias ao fim da tragédia e a todos os sentimentos do gosto. *Lord Surrey*, drama vertido do francês, sem nome de autor, veio pois encher as medidas do desejo geral. Nós nos sentimos embaraçados em descrever este drama, que se diz histórico, mas onde, segundo a arte conhecida dos ultrarromânticos, todos os fatos são desfigurados e outros inventados, onde, enfim, não aparece em parte alguma a verdade histórica. [...] para tornar o enredo medonho além dos limites dramáticos, o poeta era obrigado a contradizer a história. Assim, também esta composição é o tipo do gênero ultrarromântico. Sentimentos exagerados e desconhecidos na natureza humana; estilo afetado ou relevado por um colorido sobrenatural; paixões sem verdade e sem poesia, mas assombrosas e violentas; multiplicidade de atores e grande jogo de bastidores para reduzir tudo a atos e apresentar diante dos olhos da plateia as pinturas mais horríveis e repugnantes; eis as magníficas belezas do drama com que o público repartiu uma parte da admiração com que acolhera a *Torre de Nesle* e a *Câmara Ardente*. [...] Tirei desta peça os aparatos externos, e o que fica? Não disputaremos ao público o seu gosto; mas, em compensação, permita-se-nos preferir-lhe a verdade dos sentimentos, a natural simplicidade do enredo e, sobretudo, a poesia dos recitados de *Oligiato*.<sup>1374</sup>

Três meses depois, pacificados os ânimos de um lado e de outro, o crítico do *Despertador* voltou a considerar os méritos e os deméritos do *Oligiato*, e chegou à conclusão bastante ponderada de que tanto as avaliações positivas quanto as negativas haviam, com efeito, carregado nas tintas:

---

<sup>1374</sup> REVISTA DRAMÁTICA, 1839b, p. 1-2.

E durante esses três meses de intrigas, tergiversações, irresoluções, [...], o que nos apresentou o teatro de São Pedro? Não falaremos de *Olgiato*, que, segundo nós, foi elogiado e censurado com igual parcialidade e exageração; de *Olgiato*, que, se bem desmerecesse pela monotonia de sua marcha, pela sua falta de ação, devia, todavia, ser louvado por alguns pedaços belos e enérgicos, pela parte filosófica e por belezas de estilo. Demais, achamos que não devíamos julgar com tamanha severidade o drama de um estimável autor nacional, nós que, na falta de um teatro próprio, temos de suprir a nossa cena com peças dos teatros estrangeiros, e às vezes que guapas peças! Peças, enfim, das quais muitas são insípidas ou monstruosas, como as que temos visto no teatro de São Pedro desde a sua restauração, como *Rafael*, *Lord Surrey*, *Md. de Lavá*, *Selva Negra* e outras do mesmo quilate.<sup>1375</sup>

Malgrado como autor dramático, preterido pelos escritores mais *fashionables*, “vítima de miseráveis intrigas e caprichos”<sup>1376</sup>, restou a Magalhães o posto menor (ao menos na escala das suas aspirações) de inspetor teatral. Mas não o ocupou por muito tempo. Desentendimentos com atores e com a direção do São Pedro de Alcântara levaram-no a despedir-se pouco mais de um mês após a polêmica do *Olgiato*, na última semana de outubro; com ele, abandonaram também os seus postos a atriz Maria da Glória, um ou dois atores da companhia, e Araújo Porto Alegre, que, “desgostoso e magoado, quebrou a palheta e o pincel”<sup>1377</sup>. O anúncio foi feito pelo *Despertador* no dia 30 de outubro:

O teatro de São Pedro, que parecia prometer uma estrada brilhante ao gênio e à arte dramática, aborta repentinamente, por miseráveis intrigas. O diretor desconheceu a sua posição, e o público tem de sofrer os resultados de acintosos procederes. O senhor Magalhães, que se havia inteiramente sacrificado à glória do teatro, acaba de despedir-se do lugar de inspetor dramático, no qual com seu conhecido talento fizera preciosíssimos serviços.<sup>1378</sup>

---

<sup>1375</sup> K., 1839a, p. 2.

<sup>1376</sup> REVISTA DRAMATICA, 1839a, p. 2.

<sup>1377</sup> THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839b, p. 1. A direção do São Pedro, por meio do *Jornal do Commercio*, contestou a veracidade dessa notícia e garantiu que “o senhor Porto Alegre não se despedira do teatro”. A atriz Maria da Glória, por sua vez, em uma correspondência publicada pelo *Despertador*, asseverou que tudo o que se noticiava era verdadeiro. Cf. FOLHETIM, 1839; CORRESPONDENCIAS, 1839.

<sup>1378</sup> THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, 1839b, p. 1.

Assim, após uma série extraordinária de intrigas sobre intrigas<sup>1379</sup>, o glamoroso São Pedro de Alcântara parecia mergulhar em um estado de flagrante decomposição, de (segundo o *Despertador*) pobreza intelectual<sup>1380</sup>, e o público abandonou-o — “está o senhor João Caetano no teatro de São Januário, para ali corre a multidão, e o triste São Pedro fica em olvido, com suas belas pinturas e decorações, seu magnífico lustro e sua boa orquestra”<sup>1381</sup>. Tudo parecia perdido, e corria o boato de que o teatro não demoraria a fechar suas portas. Mas não fechou. Sem que ninguém esperasse, a direção do São Pedro de Alcântara anunciou a compra do teatro de São Januário, e as duas companhias fundiram-se em uma só:

Tudo vai de mal para pior; os acionistas contam com o seu dinheiro perdido; porém o teatro de São Pedro, já nos paroxismos da morte, lança mão de um remédio heroico: compra o teatro de São Januário e reúne as duas companhias. Bravo! Bravíssimo! Isto é que se chama um golpe de estado!<sup>1382</sup>

Gonçalves de Magalhães, porém, não teria nada que ver com essa nova fase do Teatro São Pedro de Alcântara. Depunha a pena; afastava-se das lides dramáticas. Sua última contribuição para a vida literária do tempo ocorreu no dia 3 de dezembro de 1839, data em que publicou, pelo *Despertador*, um longo poema de ocasião em homenagem ao natalício de Pedro II, do qual abaixo reproduzo apenas alguns excertos:

Brilha, ó dia de esperança!  
Brilha de novo, almo dia!  
Cresce, ó núncio de bonança!  
Mensageiro da alegria!

---

<sup>1379</sup> Uma relação concisa dessas intrigas foi feita pelo *Despertador*: “Em primeiro lugar, uma escandalosa polêmica entre um autor e um ator, entre os senhores Magalhães e João Caetano; polêmica que teve por resultado o ficarem os fluminenses privados de ver o seu primeiro ator no primeiro teatro da capital. Forma-se um pequeno corpo de baile, que pouco depois é desmanchado. Acolhe-se a senhora Margarida Lemos, em menoscabo do contrato que a liga ao teatro de São Januário. Entra o senhor Barros no de São Pedro, e logo quizílias entre ele e a senhora Maria da Glória: a senhora Maria da Glória não quer representar com o senhor Barros, etc., etc. Daí a pouco, desinteligência entre os senhores Barros e Magalhães; Magalhães, Araújo e a senhora Maria da Glória com Albino; e não sabemos que mais. Retiram-se os senhores Magalhães, Araújo e a senhora Maria da Glória, tudo está em combustão, corre o boato de que vai o teatro fechar-se”. Cf. K., 1839a, p. 2.

<sup>1380</sup> O *Despertador* publicou um artigo satírico sobre a situação desastrosa do São Pedro de Alcântara, no qual o teatro figura como um mendigo que vai pedir esmola à porta do concorrente, o teatro de São Januário: “o meu pauperismo [...] não está no material, mas sim no intelectual; sou um pobre de espírito. Em nome da Virgem, dai-me de esmola uma peça”. Cf. K., 1839b, p. 2.

<sup>1381</sup> K., 1839a, p. 2.

<sup>1382</sup> K., 1839a, p. 2.

Assim do vate não fingidas vozes,  
Nobre expansão de amor que a pátria inspira,  
Do peito aos lábios, entre risos, sobem  
Para saudar teu dia natalício!

[...]

Ó, que suave comoção! Que arroubo  
Que quase diviniza a mente humana,  
E excede ao voo extático do vate  
O de um jovem monarca que, entre os vivos  
E as explosões de amor de um povo inteiro,  
Pode dizer: — Eu sou sua esperança!  
Seu anjo tutelar! Seu pai! Seu nome!

Isto dirás, senhor! — Mas, ah!, respira,  
Respira ainda da inocência o aroma,  
Goza da infância os sonhos perfumados,  
Que um dia saberás que tempestade  
Sobre a régia coroa pesa e ronca.

[...]

Monarca brasileiro, que te importa  
Se sai de oculto vate a voz que escutas?  
Não só da flor regada é grato o eflúvio;  
Entre espinhos nascida a flor agreste,  
Também às vezes embalsama os ares.

Pra todos brilha o sol; — ao sol imita;  
Tu és imperador; ouve a verdade  
E pensa no futuro. — Ergue-te, impera  
Para ventura nossa e glória tua.

[...] <sup>1383</sup>

Poucos dias depois, Magalhães foi nomeado secretário do governo de Luís Alves de Lima, recém-eleito presidente da província do Maranhão, e partiu com ele, mais outros vários oficiais, no dia 22 de dezembro, às quatro horas da tarde de um domingo<sup>1384</sup>. Estava lançada a sua carreira como homem político. Nunca mais escreveu para o teatro. Quanto à poesia, só voltaria a publicar um novo livro em 1856.

<sup>1383</sup> MAGALHÃES *apud* O DIA 2 DE DEZEMBRO, 1839, p. 2. Além da composição de Magalhães, este artigo reproduz também um poema assinado por Odorico Mendes. A propósito dos demais versos recitados durante as celebrações do 2 de dezembro (por Delfina Benigna, por José Maria Frederico de Sousa Pinto e outros mais), cf. OS FESTEJOS, 1839.

<sup>1384</sup> A notícia foi publicada pelo *Despertador*: “hoje, domingo, às 4 horas da tarde, terá lugar, no arsenal da marinha, o embarque do senhor Luís Alves de Lima, presidente do Maranhão; do seu secretário, o senhor D. J. G. de Magalhães, e de vários oficiais que o acompanham para aquele destino”. Cf. BRASIL, 1839, p. 1.

### 2.1.2. Tempos de escassez literária (1840-1842)

A partida de Magalhães para a província rebelde do Maranhão deixou saudades aos seus pupilos (“de ti ainda necessito!”, confessou Joaquim Norberto, que viu-se desde então “sem guia” na estrada da glória, qual “triste peregrino”<sup>1385</sup>) e uma lacuna irreparável na vida literária do Rio de Janeiro. Ele estava, apesar das decepções sofridas como dramaturgo e inspetor do São Pedro de Alcântara, no auge da fama — citavam-no, glosavam-no, pediam-lhe bençãos; Delfina Benigna, nas *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses* (1838), ofereceu-lhe um soneto dos mais bajulatórios (“Egrégio Magalhães, varão preclaro / [...] / Presta-me, ó vate, singular amparo: / Ah!, sê comigo generoso e pio, / Acolhe os versos meus” etc., etc.<sup>1386</sup>); um pupilo talentoso de Araújo Porto Alegre chegou a esculpir-lhe um busto em 1839, “obra de mérito” que ficou exposta por alguns dias ao lado dos demais “bustos das nossas notabilidades principais”<sup>1387</sup> na Academia de Belas Artes. Tal era o seu prestígio! Partiu, todavia, na expressão de Lothar Hessel e Georges Raeders, “para setores da atividade humana bem mais promissores e faustosos”<sup>1388</sup>; e sem o seu protagonista, sem o seu principal artífice, o programa romântico-moderado idealizado pelo círculo niteroyense ficou comprometido, arrefeceu o passo.

Entre 1840 e 1843, pouco aconteceu na vida literária do Rio de Janeiro que valha a pena ser mencionado em um estudo sobre o desenvolvimento do romantismo moderado brasileiro. O teatro, que nos últimos anos havia servido de principal plataforma para a veiculação de ideias romântico-moderadas através da parceria Porto Alegre–Magalhães–João Caetano, dividia-se agora em três companhias rivais: a do São Pedro de Alcântara, a companhia autônoma de João Caetano, a Companhia Francesa. A casa da primeira companhia experimentou altos e baixos; de 1840 a 1842, oscilou entre o retorno ao século XVIII — “quando pensava-se que o teatro de São Pedro”, depois de sua união com o São Januário, “ia abrir uma nova e brilhante carreira à arte dramática no Brasil, é quando somos reconduzidos ao mais insofrível *rococó*”<sup>1389</sup> — e a precipitação completa na dramaturgia *fashionable* dos bulevares parisienses, sistema administrativo que o *Jornal do Commercio* apelidou jocosamente de “mosaico”:

<sup>1385</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 69.

<sup>1386</sup> CUNHA, 1838, p. 7.

<sup>1387</sup> EXPOSIÇÃO, 1839, p. 2.

<sup>1388</sup> HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 73.

<sup>1389</sup> PERPLEXUS, 1840, p. 2.

O teatro de São Pedro continua no seu sistema, que talvez se possa devidamente apelidar de mosaico. O romantismo e o classicismo é todos os dias posto em contribuição, todos os gêneros se amalgamam, todas as escolas apresentam suas frioleiras e seus primores, e, no entanto, parece que não é possível obter o mínimo progresso. [...] Esse deixar ir as coisas, na verdade, é de todos os sistemas o mais cômodo; suas vantagens são imensas: nenhuma meditação, nenhuma vigília, nenhum comprometimento demanda.<sup>1390</sup>

Não confunda o leitor essa oscilação desordenada, porém, com o *juste-milieu* almejado pelo círculo de Magalhães e pela redação dos maiores teatros da capital. O que se esperava do São Pedro e dos demais teatros é que abolissem da cena as produções frenéticas da “furibunda e infrene escola romântica”<sup>1391</sup> — “tempo é de ir-se enfim desterrando de nosso teatro”, escreveu um crítico do *Jornal do Commercio*, “esses pesadelos de imaginações enfermas; quando a França já as rejeita com asco, iremos nós aceitar seus rebotalhos? Quais as lições, qual a vantagem que desses dramas tirar-se pode?”<sup>1392</sup> —, mas sem recorrer a antigualhas, sem regressar a um “repertório antediluviano”<sup>1393</sup>, há muito superado e pouco condizente (era este o argumento à época) com o grau civilizatório alcançado pela gente do Rio de Janeiro; em uma frase, que abolissem os extremos e adotassem um repertório verdadeiramente equilibrado, eclético:

...cumpria às pessoas que têm ingerência na administração do teatro dar o primeiro impulso escolhendo peças dignas da época e da ilustração atual, que, despertando a atenção dos espectadores, não lhes depravam o coração. Seguir um meio termo, escolher as produções teatrais que pertençam a um gênero equidistante dos extremos, que não seja tão servil como o clássico, nem tão libertino como o romântico, eis em nossa opinião o que deviam fazer aqueles que se acham incumbidos da escolha das peças.<sup>1394</sup>

Em suma, o progresso do teatro nacional devia estar entre a opinião dos “badamecos ultrarromânticos, pálidos, esguiçados, emagrecidos, de cabelo à nazareno e barbas de bode, de ar satânico”, e a opinião dos “ultraclássicos de faces rubicundas, barriga arredondada e pernas curtas”<sup>1395</sup>. O gosto pelo teatro

<sup>1390</sup> A CAMARA ARDENTE, 1840, p. 1.

<sup>1391</sup> THEATRO FRANCEZ, 1842, p. 2.

<sup>1392</sup> THOMAS MAUREVERT, 1840, p. 2.

<sup>1393</sup> REVISTA THEATRAL, 1841, p. 1.

<sup>1394</sup> A CAMARA ARDENTE, 1840, p. 1.

<sup>1395</sup> PANCRACIO, 1840, p. 3.

ultrarromântico, pela “furibunda musa de Dumas e Hugo”<sup>1396</sup>, julgava-se então, estava prestes a findar; o próprio “drama romântico-desgrenhado”, que tanto alvoroço provocara em 1836, parecia já em 1842, comparado às produções novas de Scribe, aos melodramas divertidos e vaudevilles recém-introduzidos na rotina fluminense, estar “muito *rococó*”<sup>1397</sup>:

...os costumes ainda não estão tão depravados que, para comover o coração humano, necessitemos essas peças chamadas românticas. [...] Damos mil graças a Deus que essa tão apregoada escola esteja a findar; e oxalá que as produções que dela saíram não cheguem a nossos netos, que muito mal hão de julgar da moral dos seus antepassados, que se deleitavam em contemplar monstros, e necessitava de horrores para sentir alguma emoção.<sup>1398</sup>

Quanto à segunda companhia do Rio de Janeiro, aquela gerida pelo pulso firme de João Caetano, originada de uma cisma no interior da companhia do Pedro de Alcântara (“o teatro é do senhor João Caetano ou da sociedade que o comprou?”<sup>1399</sup>, perguntava-se à época do rompimento, e mais: “qual foi o diretor ou inspetor dramático que o ator não censurasse, a quem não fizesse oposição? O talento não dá direito para tanto”<sup>1400</sup>), passou por vários teatros — primeiro o de São Francisco, depois o do Valongo, o de Niterói, o de Santa Teresa... João Caetano parecia querer imitar (é o que escreveu um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro*) “os comediantes espanhóis que costumam peregrinar pela Europa, e que tanto lhes faz a eles representarem *num bom teatro como num palheiro ou no meio duma charneca*”<sup>1401</sup> — , sempre revisitando o repertório trágico do Talma brasileiro e acrescentando-lhe de peças similares.

A terceira companhia, por fim, a do Teatro Francês, desde 1840 abrigada no São Januário, dedicada sobretudo à comédia e ao vaudeville (com pequenas e malfadadas incursões pelo drama romântico), teve uma inauguração brilhante, “os aplausos quase que não descontinuaram em todo o tempo que durou a [segunda] representação”<sup>1402</sup>, mas caiu repentinamente no desagrado do público brasileiro:

<sup>1396</sup> THEATRO DE S. JANUARIO, 1842, p. 4.

<sup>1397</sup> THEATRO DE S. JANUARIO, 1842, p. 4.

<sup>1398</sup> COMUNICADO, 1842, p. 2.

<sup>1399</sup> A REVOLUÇÃO NO THEATRO, 1840, p. 4.

<sup>1400</sup> O THEATRO DE S. PEDRO, 1841, p. 1.

<sup>1401</sup> O. J., 1842, p. 2.

<sup>1402</sup> CORRESPONDENCIAS, 1840, p. 4.

Estou zangado deveras com o público do teatro de São Januário. A frieza que há tempos se manifestou vai lavrando com força, e tem adquirido um grau de intensidade extraordinário que tudo esmaga, tudo mata. As exigências são excessivas; quer-se peças novas, bem escolhidas, bem sabidas, bem representadas; e quando tudo isto se encontra, nem ao menos uma roda de palmas vem recompensar os imensos trabalhos e esforços de artistas que fazem aqui o milagre de representar com cinco ensaios peças que em Paris custam um mês de estudo antes de aparecerem ao público. Quão inconstante e desanimador é esse público de São Januário! Outrora eram a cada momento palmas e bravos de entusiasmo mal os atores abriam a boca; hoje, embora se matem com esforços, recitem bem, cantem melhor, a recompensa que os espera é um silêncio de morte, capaz de enregelar o ardor ainda dos mais entusiastas pela sua arte.<sup>1403</sup>

Em suma, “é triste a história desse teatro”<sup>1404</sup>, “velha e desgrenhada bruxa o fadou na ocasião do seu aparecimento; Satanás em pessoa parece açular contra a sua existência a diabólica coorte”<sup>1405</sup>. Exceções constantes: o jovem Pedro II, que, “levando os olhos em redor de si, não acha decerto nos camarotes, nem mesmo da ordem nobre, uma só cara conhecida”<sup>1406</sup>, mais um pequeno número de fiéis, mormente estrangeiros.

Os periódicos literários e semiliterários, faltos de produções nacionais que publicar e comentar, sucumbiram à primazia do noticiário político — “o demônio da política parece hoje ocupar a atenção de todas as inteligências”, escreveu um correspondente d’*O Brasil*;

Armai-vos de razão e entusiasmo, discuti as belezas de Shakespeare ou de Goethe, de Lope de Vega ou Calderón, de Voltaire ou de Racine, e passa em revista os erros e as belezas dos clássicos e românticos, e quando pensardes que vossos ouvintes vão aplaudir ou censurar vossas opiniões, sair-vos-á um deles ao diante e vos perguntará “em que chapa vota o senhor?”<sup>1407</sup>

— e à fácil republicação de textos estrangeiros, tanto em prosa quanto em verso, portugueses, ingleses e franceses.

Já a poesia, essa atividade do espírito que Magalhães e Porto Alegre haviam se esforçado para discernir da versificação de ocasião, para içá-la acima das glosas cotidianas, estagnou — é conferir as dezenas de sonetos, hinos, cantos e oitavas em

---

<sup>1403</sup> X., 1842, p. 2.

<sup>1404</sup> THEATRO FRANCEZ, 1841a, p. 3.

<sup>1405</sup> Y., 1842, p. 1.

<sup>1406</sup> O THEATRO S. JANUARIO, 1841, p. 4.

<sup>1407</sup> THEATRO, 1840, p. 4.

homenagem a esta ou aquela figura pública nos jornais da época para perceber que os alfarrábios portugueses de poética neoclássica continuavam em alta. Exceção: a ode que o próprio Gonçalves de Magalhães recitou, “com todo o fogo de uma inspiração verdadeira”<sup>1408</sup>, em fins de agosto de 1840, quando o Maranhão recebeu a notícia de que Pedro II subira ao trono. Reproduzo-a aqui por estar ainda inédita e exemplificar bem o procedimento eclético de composição adotado pelo poeta dos *Suspiros Poéticos*:

*À SUA MAJESTADE*

*O senhor Dom Pedro II, Imperador Constitucional do Brasil  
Por ocasião de haver gloriosamente assumido, no dia 23 de julho, os  
direitos que pela constituição do estado lhe competem*

**ODE**

No meio dos trovões d'artilharia  
E retumbantes vivas  
Dos bravos que, teu nome ao Céu alçando,  
Em defesa da paz do grande império,  
Por ti, senhor, mil mortes assoberbam.  
O fluminense vate,  
Em êxtase de amor divinizado,  
Manda seu coração teu sólio.

O cetro que em teu berço repousava,  
Chorando a longa infância,  
Por tua destra sopesado agora,  
Ufano exulta, e será leve ao povo,  
Que por seu brilho suspirava há muito.  
Sobre o trono nasceste,  
Nele deves velar; nele a justiça  
Folga de achar em um monarca apoio.

No dia em que de orgulho encheste a c'roa  
Radiante em tua frente,  
Que fatídico sonho esclareceu-te?  
Que celeste visão, curvas, mostrou-te  
As províncias uníssonas bradando:  
Ó, anjo nosso, é tempo?!  
Que profética voz do orác'lo d'alma  
Te disse: infante, és homem! — Manda — Impera!!

Ó! Sim, decerto! Inspirações profundas  
Teu peito roboraram,  
E vontade mais rija que o diamante  
N'alma cândida e bela te infundiram!  
Se teu sonho pintar me fosse dado  
Em delirante arroubo,  
Pra teu reinado conquistara a glória  
De um cisne possuir de eterno canto.

Eu vi, senhor, nestes confins do império,

---

<sup>1408</sup> MARANHÃO, 1840, p. 1.

Sobre montões de mortos,  
 Majestosa figura levantar-se,  
 Inda enxugando lágrimas de sangue,  
 Rompendo o luto e ostentando gala,  
 Saudar teu nome augusto!  
 O Maranhão, senhor, é de quem falo;  
 Mas ouço os vivos das províncias todas.

Não de mim: quem sou eu para que me atendas?  
 Eco de estéril ermo  
 Sem melodia e bálsamo favônio;  
 Porém do sacro fogo que me inflama  
 Se ergue esta nuvem de suave aroma,  
 Pura como a inocência.  
 Senhor, impera, e o mundo te proclame  
 PEDRO SEGUNDO, do Brasil o grande.

(Maranhão, 23 de agosto de 1840)<sup>1409</sup>

A forma desse poema, uma ode de estrofes isométricas, é evidentemente clássica (vimos outros exemplos nos *Suspiros Poéticos*). Quanto ao seu conteúdo, à sua pontuação e ao seu vocabulário, têm inspiração romântica em passagens exaltadas como “O fluminense vate, / Em êxtase de amor divinizado, / Manda seu coração beijar teu sólio”, ou “Ó, anjo nosso, é tempo?! / Que profética voz do orác'lo d'alma / Te disse: infante, és homem! — Manda — Impera!!”, ou ainda “Se teu sonho pintar me fosse dado / Em delirante arroubo” etc. A representação, na penúltima estrofe, do Maranhão se erguendo sobre montões de mortos “ostentando gala”, ainda vertendo “lágrimas de sangue”, lembra de perto os gigantes pintados por Araújo Porto Alegre n’*A Voz da Natureza* e, sobretudo, no *Prólogo Dramático*, o que faz pensar em uma possível contaminação estilística, ou, quem sabe, em um compartilhamento mais ou menos consciente de imagens poéticas.

Mas há também, além dessa ode à ascensão de Pedro II, outras duas modestas exceções que, nesse tempo de vacas magras, merecem a nossa atenção: as primeiras publicações de Teixeira e Sousa e Joaquim Norberto. Folheando o que escreveram em princípios da década de 40, tem-se a impressão de que esses dois rapazes pretendiam replicar a trajetória meteórica de Gonçalves de Magalhães: cada qual publicou o seu volume de versos juvenis (alguns, aliás, dedicados a ele), cada qual tentou (embalde) abrir para si uma picada na carreira dos teatros. O primeiro, aprendiz de tipógrafo na oficina de Paula Brito, simultaneamente seu “empregado e

---

<sup>1409</sup> MAGALHÃES, 1840, p. 1.

colaborador”<sup>1410</sup>, além de publicar os *Cânticos Líricos* entre 1841 e 1842<sup>1411</sup>, escreveu por esse tempo duas tragédias românticas, *Cornélia* e *O Cavaleiro Teutônico*, e um longo “poema-romance”, como preferiu classificá-lo, os *Três dias de um noivado*. O segundo, jovem esforçado que trabalhou “com entusiasmo desde os bancos da escola pelo progresso da literatura de sua pátria”<sup>1412</sup>, enveredou pela mesma trilha: publicou as *Modulações Poéticas* em julho de 1841<sup>1413</sup>, começou a escrever as suas conhecidas balatas (que nada mais são do que poemas narrativos de gosto popular, provavelmente inspirados pelo reavivamento contemporâneo, em Portugal, de gêneros como a xácara e o solau<sup>1414</sup>) e compôs *Clitemnestra*, tragédia romântica que chegou quase (diziam os jornais) a “ser representada na abertura do novo teatro de Niterói”<sup>1415</sup>, em 1842 — mas não chegou (o caso foi descrito por Emílio Adet em um conhecido artigo publicado pela *Minerva Brasiliense*<sup>1416</sup>).

Suspendamos, porém, o nosso escrutínio dramático. Tanto *Clitemnestra* quanto *Cornélia* e *O Cavaleiro Teutônico* só foram publicadas (apenas publicadas, jamais encenadas), lidas e devidamente criticadas anos mais tarde. Por ora, contentemo-nos com os *Cânticos Líricos*, com os *Três dias de um noivado* e com as *Modulações Poéticas*, três pequenos volumes que, em anos de escassez literária e de convulsão política, sobrepuseram-se aos falatórios dessa “deusa mais palavrosa e tagarela que as musas todas juntas”<sup>1417</sup> e ajudaram a consolidar um repertório abrangente de formas e motivos compartilhado pelos adeptos do romantismo moderado (já aqui em sua segunda geração), e a legitimar a conciliação tácita, no Brasil, entre a poesia grandiloquente do círculo da *Nitheroy* e as tendências pouco pretensiosas de nosso nascente romantismo de salão.

---

<sup>1410</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 221.

<sup>1411</sup> O primeiro volume foi publicado em maio de 1841, o segundo em dezembro de 1842. Cf. SAHIRÃO À LUZ, 1841, p. 3; CANTICOS LYRICOS, 1842, p. 3.

<sup>1412</sup> INTRODUÇÃO, 1855, p. V.

<sup>1413</sup> MODULAÇÕES POÉTICAS, 1841, p. 4.

<sup>1414</sup> Consta no *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio Francisco da Silva que Joaquim Norberto teria publicado ainda, em 1841, um livreto de 16 páginas intitulado *Ballatas*, contendo os poemas *O último abraço*, *A vítima da saudade* e *A morte da filha*. Não pude localizar, porém, nenhum anúncio da sua publicação nos periódicos da época. Cf. SILVA, 1860, p. 139.

<sup>1415</sup> THEATRO DE S. FRANCISCO, 1842, p. 2.

<sup>1416</sup> Cf. ADET, 1844a.

<sup>1417</sup> RIBEIRO, 1844e, p. 137.

### 2.1.2.1. Os *Cânticos Líricos* e os *Três dias de um noivado*

Teixeira e Sousa foi poeta de tendência espiritualista, avesso à filosofia do século XVIII e, por extensão, um opositor virtual do ultrarromantismo manifestado pelas obras de Hugo, Dumas e Lord Byron, identificado desde princípios da década de 1840 com as doutrinas materialistas de Condillac, Locke e outros mais (abordarei essa associação no capítulo dedicado à *Minerva Brasiliense*). Sua profissão de fé poética, vamos encontrá-la no prefácio aos *Três dias de um noivado* (poema escrito, segundo o autor, ao mesmo tempo ou pouco depois dos seus poemas líricos<sup>1418</sup>) e no poema inaugural do segundo volume dos *Cânticos*, *A Inspiração*, composto em forma de diálogo. Antonio Candido descreveu o prólogo aos *Três dias* (aliás, chamado “lêde” pelo poeta, à semelhança do que fizera Magalhães nos *Suspiros Poéticos*) como um “verdadeiro manifesto contra o materialismo”<sup>1419</sup>, manifesto no qual Teixeira e Sousa, “distendendo a corda romântica, [...] dedilha as notas do infortúnio e da dor como quinhão do poeta; do sentimento religioso como ideologia”<sup>1420</sup>, revela a sua pretensão de escrever poemas em que sobressaíssem as “ideias de uma religião benéfica, de uma moral santa e de uma virtude inabalável”, ideias de uma alma “elevada acima de si própria”, que, “lançando para longe de si as dores da humanidade, elevando-se a esse mundo místico e todo psicológico, quase que se coloca em um íntimo contato com a Divindade”<sup>1421</sup>. É o mesmo anseio, o mesmo programa que se nota no diálogo d’*A inspiração*: “que me queres?”, pergunta o Vate, e o Gênio (entidade celícola, portavoz da vontade divina) lhe responde que cante hinos a Deus, à natureza, à “sã virtude”, à “santa religião”, à amizade, à beleza e aos amores, isso tudo sem profanar a sua lira — “o vate não profana a voz sagrada!”<sup>1422</sup>, ele escreve, o que lembra de perto as admoestações de Magalhães, “Ah, não profanes o teu gênio, ó vate!”<sup>1423</sup>, ou “Opróbio ao vate que profana a lira!”<sup>1424</sup> —. Em síntese heptassílaba:

<sup>1418</sup> No segundo volume dos *Cânticos Líricos*, saído em 1842, Teixeira e Sousa registra que acabara “há pouco” os *Três dias de um noivado*, “poema-romance de caráter nacional”. Refere-se também, na dedicatória inicial dos *Cânticos*, ao texto explicativo anexo no final dos *Três dias* — “já em uma outra obra minha (que talvez publicarei mais tarde), disse, e aqui repito [...]” —, o que reforça a hipótese de que este poema já estava completo e devidamente posfaciado em 1842. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. v e 90.

<sup>1419</sup> CANDIDO, 2000b, p. 17.

<sup>1420</sup> CANDIDO, 2000b, p. 70.

<sup>1421</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. xx-xxi.

<sup>1422</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 9.

<sup>1423</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 33.

<sup>1424</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 34.

Quando o vate entoa os hinos,  
 Ou na lira ou no alaúde,  
 Foge o vício pestilente,  
 Exulta a santa virtude.

Quando o vate um hino santo  
 Entoa à eterna razão,  
 Descora a libertinagem,  
 Brilha a santa Religião.

Quando o vate modulando  
 Se engolfa em ternos ardores,  
 A poisar sobre seu peito  
 Desce o anjo dos amores.

Quando o vate as suas virtudes  
 Entoa da humanidade,  
 A poisar mesmo em sua alma  
 Desce o anjo da amizade.

Quando o vate almas delícias  
 Entoa da natureza,  
 Culto aos hinos reverente  
 Tributa a mesma beleza.

Quando o vate sobre a harpa  
 Entoa o nome do Eterno,  
 O mundo aplaude seus hinos,  
 Tremem demônios do Inferno.<sup>1425</sup>

Poder-se-ia então dizer que Teixeira e Sousa, esse “primo pobre do grupo fluminense”<sup>1426</sup>, foi um herdeiro da tradição eclética fluminense inaugurada pelo círculo de Monte Alverne? A crer na confissão do poeta, não — “as minhas ideias teológicas e psicológicas”, ele escreveu, “não eram uma reação escolar cujos fundamentos bebidos fossem nas páginas de Cousin ou de Damiron”, mas frutos de uma “viva crença” do espírito, de uma “crença sobremaneira firme”, inspirada por uma “voz interna, que de minha alma partia”<sup>1427</sup>. Todavia, a falar francamente, custo a acreditar que os *Cânticos Líricos*, alinhados que estão ao ideário eclético-romântico, àquelas “ideias religiosas e filosóficas que começaram de aparecer no fim do século passado [XVIII], que tanto vingado têm no presente”<sup>1428</sup>, não fossem em nada encorajados pelos livros de Cousin, de Jouffroy, de Damiron, e aqui entre nós pela publicação dos *Suspiros Poéticos* ou pela conversa dos “sujeitos mais afamados em

<sup>1425</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 14-15.

<sup>1426</sup> BOSI, 1986, p. 111.

<sup>1427</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. xvii-xviii.

<sup>1428</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. xvii.

letras”<sup>1429</sup> no Rio de Janeiro, todos frequentadores assíduos da loja de Paula Brito, esse “verdadeiro foco do nascente romantismo [...], *rendez-vous* do talento, das posições e do mérito”<sup>1430</sup>, e com os quais Teixeira e Sousa certamente travara algum conhecimento, ainda que (é a interpretação de Antonio Candido) não fosse tão “bafejado pelos influxos da sólida panela” do “senhor de Magalhaens”<sup>1431</sup>. Com efeito, segundo o testemunho de Joaquim Norberto, contemporâneo do poeta e frequentador do mesmo círculo, Teixeira e Sousa foi sim animado por “literatos de nomeada, que, apreciadores de seus talentos, lhe deram prudentes conselhos, lhe emprestaram livros e corrigiram os seus primeiros ensaios”, entre os quais devem ser contados “o cônego Januário da Cunha Barbosa e Domingos José Gonçalves de Magalhães”<sup>1432</sup>.

Sou da opinião de que o autor dos *Cânticos Líricos*, na verdade um “verdadeiro discípulo da escola de Magalhães”<sup>1433</sup>, afetava mais originalidade e espontaneidade do que efetivamente possuía. Ora, as semelhanças entre os *Cânticos* e os *Suspiros* são evidentiíssimas, a começar pelo vocabulário e pela escolha dos temas. Se Gonçalves de Magalhães argumentava, na esteira de um certo cristianismo com propensões panteísticas, que “um Deus existe, a Natureza o atesta”, que “tudo revela Deus, e Deus é tudo”, e que o mundo material não passa de um “sistema harmônico, perpétuo, / Em glória do Supremo Ser dos seres”, de um “hino eterno e místico, que narra / altamente de um Deus a onipotência”, Teixeira e Sousa escreveria que todas as coisas “apregoam seu nome [de Deus] em harmonia” —

Do sol os raios, o clarão da lua,  
O esplendente reflexo das estrelas,  
Os d'aurora festões auripurpúreos,  
Roxas sanefas do cair da tarde,  
Do vento o sopro, o sibilar do zéfiro,  
As leves gotas do noturno orvalho,  
O lampejo, o trovão, o raio, a chuva,  
[...]  
O rugido da fera em cava penha,  
O mugir dos armentos nos apriscos,  
[...]  
O perfume da flor que esmalta o vale,  
O fruto d'árvore que decora o bosque,  
Os hinos do selvagem do deserto,  
Ah! tudo não diz “Deus”?! Não serão vozes

<sup>1429</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 221.

<sup>1430</sup> MORAIS FILHO, 1904, p. 146.

<sup>1431</sup> CANDIDO, 2000b, p. 66.

<sup>1432</sup> SOUSA SILVA, 2005, p. 179.

<sup>1433</sup> SOUSA SILVA, 2005, p. 184.

Que apregoam seu nome em harmonia?<sup>1434</sup>

—, que “tudo é Deus e só Deus, Deus pode tudo”<sup>1435</sup>, ou ainda que “Toda a imensa natureza / É um contínuo louvor, / É uma glória incessante, / É um hino ao Criador”<sup>1436</sup>. Se Gonçalves de Magalhães perguntava ao seu alter ego poético, “Vate, o que és tu? És tu mortal ou nume?”, Teixeira e Sousa faria o seu perguntar ao Gênio que lhe inspira: “Quem pois, quem pois és tu qu’em mim lampejas, / Ó tu que eu sinto em mim, porção celeste? / [...] / És parte da humanidade, / Ou provéns da Divindade?”<sup>1437</sup>; o vate de Magalhães fala com todas as coisas, tudo lhe é objeto (“Para ti nada é morto, nada é mudo; / Co’o sol e o céu e a terra e a noite falas”<sup>1438</sup>), e o mesmo se passa com o vate imaginado pelo autor dos *Cânticos Líricos* (“Se o vate quer cantar, tudo lhe sobra! / É harpa sua a natureza toda: / Os céus, astros, o mar, o rio, as fontes, / Os animais, a flor, o bosque, as serras / São cordas de sua harpa onipotente!”<sup>1439</sup>); se Magalhães, reverberando uma metáfora da moda<sup>1440</sup>, comparava sua alma à corda de uma harpa (“E minha alma estremece apavorada, / Como de uma harpa a corda magoada”<sup>1441</sup>), ou melhor, a uma harpa eólica (“Deixai, deixai minha alma / [...] / Só quero suspirar, gemer só quero, / E um cântico formar co’os meus suspiros; / Assim pela aura matinal vibrado / o anemocórdio, ao ramo pendurado, / Em cada corda geme, / E a selva peja de harmonia estreme”<sup>1442</sup>), Teixeira e Sousa compararia, no poema *O vate entre os sepulcros*, e recorrendo também a uma paráfrase de Lamartine<sup>1443</sup>, a sua alma à corda de uma lira afinada pelos anjos (“É uma lira a natureza toda, / Que canta do Senhor as maravilhas; / E dela é uma corda / A minha

<sup>1434</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 10-11.

<sup>1435</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 83.

<sup>1436</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 60.

<sup>1437</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 2.

<sup>1438</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 29.

<sup>1439</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 13.

<sup>1440</sup> A metáfora da harpa eólica como alma do poeta, popularíssima na virada do século XVIII para o XIX, passou da literatura inglesa (onde foi parte importante do imaginário romântico) à alemã, mais tarde à francesa, e provavelmente desta à ibérica e à brasileira — eis um estudo interessante ainda por fazer. Cf. ABRAMS, 1971, p. 51-53; MONTANDON, 2022.

<sup>1441</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 245.

<sup>1442</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 22.

<sup>1443</sup> Compare-se os versos de Teixeira e Sousa, “Esta única corda [minha alma] / Pode sublime desferir um hino. / Uma palavra só encerra um cântico; / Uma palavra basta; / É um hino ao Senhor! —Canta, ó minh’alma; / Esta palavra é ‘Deus’; teu hino é este!”, com estes extraídos das *Harmonies poétiques e religieuses*, “Ne rougis pas, ô mon génie ! / Quand ta corde n’aurait qu’un son, / Harpe fidèle, chante encore / Le Dieu que ma jeunesse adore, / Car c’est un hymne que son nom !”. Cf. LAMARTINE, 1840, p. 15.

alma, afinada pelo anjo / Da sagrada poesia”<sup>1444</sup>); etc., etc. Não pretendo esgotar os paralelos; são inúmeros.

Vê-se bem que *A Inspiração*, cântico com que Teixeira e Sousa abre o segundo volume das suas composições líricas, é uma espécie de resposta perifrástica a um dos poemas inaugurais dos *Suspiros Poéticos*, *O Vate* (segundo poema do livro), e que as ideias espiritualistas vulgarizadas por Gonçalves de Magalhães voltam a aparecer em outros cânticos como *O vate entre os sepulcros* (que, pelo tema e pela divisão em meditações, faz lembrar as *Méditations poétiques* de Lamartine) e *O Homem e a Filosofia* (que, insistindo na nulidade dos sistemas filosóficos ante o mistério divino, lembra a *Ode à filosofia* de Magalhães, poema publicado em 1832). Isso posto, convenhamos: não é verossímil que nem as lições dos filósofos ecléticos, nem o exemplo recente dos *Suspiros Poéticos* (“nos *Cânticos Líricos*”, percebeu Wilson Martins, “é pesada e opressiva a sombra dos *Suspiros Poéticos*”<sup>1445</sup>) exercessem qualquer influência sobre as “ideias teológicas e psicológicas” de Teixeira e Silva, ou, quando menos, sobre as suas ideias poéticas. Aliás, quanto a esse ponto, vale notar que o pupilo de Paula Brito deixou também por escrito, na esteira do que fizera Magalhães (e, na Europa, Casimir Delavigne, Almeida Garrett e outros tantos), uma declaração de que pouco se importava com a distinção entre clássicos e românticos, sinal inequívoco de que pretendia fugir às querelas de partido, assumir uma posição de pensador eclético e poeta independente (embora pendesse, ele mesmo o confessa, para o lado romântico):

Ainda bem não caí na saliente diferença que extrema a este mancebo robusto e atrevido, que campa tanto por travesso; e a este pacato velho a quem os senhores literatos chamam, aquele romântico, e a este clássico.

Houve quem me dissesse que a escola, ou gênero, ou o que na verdade seja, chamado romântico, que não só se aproximava mais à natureza das coisas, copiando-as fielmente, mas que também se confessava, sacramentava-se, ungia-se, ouvia missas, penitenciava-se etc. (isto se era católico-romano, e a não ser, que cumpria todos os deveres religiosos da seita a que pertencia), enquanto que o velho-clássico acreditava ainda em Júpiter, Juno, Marte, Minerva, Vênus, Vulcano, Diana e em toda essa súcia libidinosa, dissoluta, ciumenta, vingativa e incestuosa da imaginação de Hesíodo e de Homero.

Ora, se o sujeito que tal me disse não caçou de mim, [...] bem se vê que eu, por semelhança de cultos e talvez de costumes, devo mais simpatizar com o romântico do que com o clássico; porém, como sou um pouco cauteloso em amizades e não as tomo mesmo sem muito ter

<sup>1444</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 61.

<sup>1445</sup> MARTINS, 1978, p. 259.

tratado com o sujeito com quem simpatizo, por isso inda me não fiz do romântico amigo de cama e mesa, apesar de andar há algum tempo a esta parte desconfiado e de pontas com o clássico, que, enfim, sempre é gentio, pagão e idólatra!<sup>1446</sup>

Em suma, desconfiado do paganismo clássico, cauteloso com os excessos românticos, o único rótulo que parece convir a Teixeira e Sousa, homem espiritualista de propensão eclética, moralista, antirrevolucionária (os argumentos do poema *A mulher*, percebe o leitor, refletem as ideias mais retrógradas do patriarcalismo oitocentista, na contramão do que vinham defendendo doutrinas revolucionárias mais ou menos relacionadas com o ultrarromantismo na França, como o sansimonismo ou o fourierismo), é o de poeta romântico-moderado, intencionalmente posto entre os exageros de um lado e de outro.

Falemos agora do que os *Cânticos Líricos* têm de original: uma veia erótica. Entre nós, os *Cânticos* são a primeira coleção impressa de poemas afinados com os ideais do romantismo moderado a tratar diretamente de temas amorosos ou relacionados ao padecimento amoroso (saudades, ciúme etc.), temas até então relegados a publicações periódicas e formas ligeiras — cantigas de tom popular, heptassilábicas, com estribilhos, frequentemente musicadas (vide as modinhas publicadas pelo *Correio das Modas*), de que os *Cânticos Líricos* também nos dão exemplos em composições como *Um não sei quê* (“Resisto e quero fugir / À de amor cruel paixão, / Mas de Lília *um não sei quê* / Enreda o meu coração”<sup>1447</sup>; o nome da amada, aliás, “Lília”, soa bastante arcádico, e já havia servido a poetas como Bocage, Alcipe, Castilho e outros mais) e *Pensamentos amorosos* (“Estas lágrimas de amor / Recebe, risonho prado, / E transforma em lindas flores / O pranto de um desgraçado”<sup>1448</sup>).

O poema *A saudade* é um caso diferente. Queixa amorosa posta em versos, ele faz lembrar, do ponto de vista temático, pelas suas cenas bucólicas, pelo afastamento da mulher amada (outra de nome bastante arcádico, aliás, “Anália”, utilizado por Bocage), pela servidão amorosa do poeta, seus gemidos, suas súplicas etc., certas églogas e elegias quinhentistas (penso, por exemplo, nas églogas e elegias eróticas de Caminha ou Diogo Bernardes), certas líras de Gonzaga (os versos

<sup>1446</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 170.

<sup>1447</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 36.

<sup>1448</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 96.

“Estas são as risonhas, variadas / Cenas da natureza encantadoras! / [...] / Mas a um saudoso coração que importa / Estes floridos, lisonjeiros quadros?!”<sup>1449</sup> remetem aos conhecidos versos da quinta lira, “Mudaram-se os olhos, / De triste que estou. / São estes os sítios? / São estes; mas eu / O mesmo não sou”<sup>1450</sup>), embora todas as imagens recebam um tratamento inequivocamente romântico, até melodramático — vejamos alguns versos: “Se tu não vens eu morro!... Oh! por piedade... / Vem, por piedade, consolar minha alma!”, “Tu que é a minha luz, tu que és meu dia, / Por que não vens esclarecer minha alma?”, “Anália, eu morro, eu vivo! / Passo, meu bem, por ti, / Morto n’ausência, vivo na saudade!... / Morri!... Só vivo, ó bela, na esperança!” etc. Essa mesma arcádica Anália, ademais (atenção para o sincretismo de qualidades arcádicas e românticas), tão “severa qual eu sou, tão orgulhosa”, foi a única boa alma capaz de, atendendo aos rogos do poeta, compreender “a sublime missão de amar a um vate”<sup>1451</sup>. Quanto à forma do poema, é o resultado da mescla de elementos clássicos e românticos por meio de um procedimento aparentemente inventado (ou talvez adaptado de poemas como *La Providence à l’Homme* e *Poésie, ou paysage dans le Golfe de Gênes*, de Lamartine) por Teixeira Sousa: alternância entre estrofes brancas, decassilábicas (com seus quebrados), idênticas, tipicamente ligadas à ode clássica, e estrofes rimadas, heptassilábicas, associadas às xácaras e romances populares<sup>1452</sup>.

Já o poema *A minha tristeza* possui a forma de uma cantata clássica, nos moldes do que Magalhães imprimira nos *Suspiros Poéticos* — e que reaparece, vale notar, em outros cânticos como *O vate entre os sepulcros* e *O homem e a filosofia*. Tematicamente, segue ainda a linha amorosa d’*A Saudade*: “Mortal, queres saber por que estou triste?...”, pergunta o vate, e revela que sofre pelos rigores de uma “camponesa gentil, divina quase”, mas terrível, ingrata —

Os seus negros cabelos são algemas!  
O seu rosto gentil transforma em pedra!  
Seus olhos são dois fochos que incendeiam!  
A sua voz é canto das sereias!

<sup>1449</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 17.

<sup>1450</sup> GONZAGA, 1799, p. 23.

<sup>1451</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 86. A passagem lembra de perto uma frase da novela *Amância*, de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1844 pela *Minerva Brasiliense*: “Feliz a bela que inflama o coração do poeta, porque só ela entre todas as belas recebe o tributo digno da beleza!”. Cf. MAGALHÃES, 1844, p. 268.

<sup>1452</sup> Essa mesma estrutura aparece também em um dos poemas que antecedem os *Três dias de um noivado*, *À minha falecida mãe Ana Teixeira de Jesus*. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. vii-xiii.

Seu hálito embevece... Teme... Foge...  
Porque o seu coração é peste... É morte!...<sup>1453</sup>

A epígrafe desse cântico foi extraída do poema *Pourquoi mon âme est-elle triste?*, impresso nas *Harmonies* de Lamartine. O fato é curioso. Citando essa composição no cabeçalho de um poema amoroso, Teixeira e Sousa promovia, talvez sem se aperceber disso, uma espécie de profanação, de vulgarização da poética lamartiniana que, alguns anos depois, faria a fama de Casimiro de Abreu e seria exaustivamente explorada pelos imitadores das suas *Primaveras* — basta dizer que a tristeza de Lamartine tem causas espirituais, metafísicas, enquanto que a de Teixeira e Sousa (e da generalidade dos românticos de salão), causas bem menos edificantes.

Passemos agora aos *Três dias de um noivado*, esse poema “sentimental”, inspirado pela dor, presidido pela religião<sup>1454</sup>, acrisolado por quase cinco anos — um pequeno episódio extraído do terceiro canto do poema (estrofes LX-LXXIII) foi publicado no segundo volume dos *Cânticos Líricos*; o restante foi sendo publicado aos poucos pela *Minerva Brasiliense*, e a edição completa, com alterações, apenas em 1844 —, e ao qual Teixeira e Sousa se recusou explicitamente a atribuir um rótulo de escola, muito embora a *Minerva Brasiliense* divulgasse os seus excertos com o inequívoco título de “poema romântico”<sup>1455</sup>, e muito embora Teixeira e Sousa o chamasse, em mais um aceno a Gonçalves de Magalhães, “poema nascido de minha dor, cujos delineamentos não tiveram outras regras que não fossem minhas inspirações”<sup>1456</sup>:

Agora, se vossas mercês me perguntam a que gênero pertence o meu poema, não se admirem do meu desembaraço em lhes responder que a nenhum; lá isso fique ao desgosto ou gosto dos piíssimos e sapientíssimos leitores, na certeza de que, por vossas mercês lhe chamarem clássico ou romântico, ultraclássico ou ultrarromântico, anticlássico ou antirromântico, ou de nenhum gênero, ou monstro, ou enfim o que quiserem, nem por isso nos havemos de enfadar...<sup>1457</sup>

<sup>1453</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1842, p. 33.

<sup>1454</sup> Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. xviii.

<sup>1455</sup> Joaquim Norberto de Sousa Silva se refere aos *Três dias de um noivado* da mesma forma, como um “poema romântico”. Cf. SOUSA SILVA, 2005, p. 179.

<sup>1456</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. xviii. Compare: “Meus versos são suspiros de minha alma, / Sem outra lei que o interno sentimento”. Cf. MAGALHÃES, 1836d, p. 287.

<sup>1457</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 169.

A meu ver, Teixeira e Sousa tinha boas razões para evitar o alistamento exclusivo de seu poema em uma ou noutra falange. Explicarei meu ponto; antes de fazê-lo, no entanto, convém que eu resuma a tragédia de Corimbaba e sua esposa, Miry'ba (ou Bárbara, seu nome cristão).

Corimbaba, protagonista da história, é um índio cristianizado, filho de pai português, educado à europeia (prefere manejar a espingarda em vez do arco e flecha). Teixeira e Sousa o descreve como um homem

...dotado em partes  
Sobremodo cortês; quem o tratara  
O crera cidadão da antiga Europa.  
Desde o verdor dos anos entremeio  
Dos padres de Jesus, bebido havia  
Deles costumes brandos e suaves,  
Té mesmo erudição.<sup>1458</sup>

No dia de seu casamento, Corimbaba relata a alguns convidados (em tom melancólico, aqui e ali vertendo lágrimas) a maneira inusitada como conhecera a sua esposa: em um naufrágio. Voltavam do Rio de Janeiro para a região do Cabo Frio (ele e a futura esposa, ainda desconhecidos, mais a mãe desta), quando foram surpreendidos por uma tempestade. Foi tudo ao mar; Corimbaba pôde apenas salvar Miry'ba (afogou-se a sua mãe). Sozinha em terra estranha, sem mãe e sem pai (morto também em um naufrágio), resta a Miry'ba o amparado do homem que lhe salvara a vida. Corimbaba a acolhe no seio de sua família; enterra o corpo de sua mãe em frente à própria casa; faz da sua mãe a nova mãe de Miry'ba. Pouco depois, ele confessa seu amor à estrangeira, que, castíssima, alega não conhecer senão o amor de Deus:

Então pergunto  
À minha boa mãe amor o que era;  
Ela me respondeu que era um desejo  
De agradar sempre a Deus, e só a ele,  
E de ir viver no céu sempre felice!<sup>1459</sup>

Corimbaba, comovido com a ingenuidade da amada, explica que “diversos modos há de a Deus amar-se”<sup>1460</sup>, que é divino e puro também o amor entre um “mancebo virtuoso” e uma “cândida virgem” quando se ligam em “sagrados laços /

<sup>1458</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 20.

<sup>1459</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 73.

<sup>1460</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 75.

diante dos altares”. Miry’ba então se convence de que ama Corimbaba. Casam-se; aqui Corimbaba encerra o relato dessa

...história terna  
De um amor que nascera entre os horrores  
De medonha procela, entre desgraças,  
Mortes, dissoluções; e que crescera  
Entre um pranto de amor sagrado aos túmulos!<sup>1461</sup>

Aí está o *leitmotiv* do poema, retomado a toda hora, romântico a não poder mais (conquanto exposto, em mais de uma ocasião, através de alegorias do paganismo clássico): a relação íntima, umbilical entre o amor, a vida e a morte —

Amor, irmão da Vida, irmão da Morte,  
O seu trono assentou da Morte ao lado;  
E o facho de Himeneu, que arde incessante  
Sobre o altar de Amor, distintos manda  
A esclarecer os túmulos sombrios,  
Clarão de morte, fúnebre reflexo!<sup>1462</sup>

No dia feliz do casamento de Corimbaba e Miry’ba, tragédia: estoura uma tempestade e morre um menino que acabava de matar uma pombinha, por acidente, tentando salvá-la do abraço de uma serpente (é mau agouro). Dois dias depois (é o terceiro dia do noivado), Corimbaba vai à caça. No mais denso da mata, encontra um velho solitário, desenganado do mundo e dos homens. Conversam. O velho o envia à Caverna Sacra das Meditações para ter com o oráculo e prever o futuro. Lá Corimbaba tem uma experiência fantástica, enigmática, e recebe um prognóstico que não é capaz de decifrar inteiramente. Regressa à aldeia, e então a peripécia final: encontra Miry’ba nos braços de um homem estranho, jurando-lhe amor constante e eterno. “Toda essa candura era fictícia!”, pensa consigo, “É seu antigo amante!...”. Desesperado, ciumento, quer afogar a sua fúria em sangue. Irrompe na sala e apunhala Miry’ba no peito, que tomba aos pés do... seu pai! Ele não estava morto! Corimbaba e o suposto amante vão atracar-se; cada qual tem já sua arma em punho; é quando a expirante Miry’ba revela o engano: “perdoai-lhe, meu pai, é meu marido”. Corimbaba cai por terra, compreende os enigmas do oráculo e o agouro terrível no dia de seu casamento; beija a mão do sogro e pede perdão à piedosa esposa, que o concede —

<sup>1461</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 78.

<sup>1462</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 62.

Ah! Corimbaba!...  
 Meu algoz!... isso nunca... o meu marido!...  
 O que amei, o que amo; e se na glória  
 Os amores do mundo não se perdem,  
 Eu pra sempre amarei!... Ó Corimbaba...  
 Eu morro... inda morrendo sou ditosa,  
 Porque morro te amando e morro amada!...<sup>1463</sup>

Miry'ba quer despedir-se; “adeus”, ela diz, e o nome do esposo fica pelo meio do caminho: “Corim...”. Teixeira e Sousa aproveita o ensejo para retomar o *leitmotiv* da narrativa —

Esse querido  
 Nome tão doce, neste instante acerbo  
 Dividiram por si a Morte e a Vida!  
 Em seus lábios já frios se encontraram  
 Estas duas irmãs; e no momento  
 Em que de despedida o osc'lo deram,  
 Metade desse nome foi da Vida,  
 Metade desse nome foi da Morte!...<sup>1464</sup>

Morta a esposa, Corimbaba suicida-se com o mesmo punhal utilizado no assassinato de Miry'ba. Os dois são postos lado a lado no leito nupcial — ainda o *leitmotiv*:

Antes d'ontem, talvez, nesta hora mesma,  
 Esse leito de amor foi tão ditoso!...  
 Hoje é leito de dor, de pranto e morte!...<sup>1465</sup>

Seus corpos são sepultados na mesma cova em que a mãe de Miry'ba havia sido enterrada; as almas dos dois assombram os bosques por algum tempo (Corimbaba como um espectro, Miry'ba como uma pomba), depois sobem juntas ao céu.

Eis a sùmula do poema-romance de Teixeira e Sousa, primeira narrativa de caráter indianista publicada *integralmente* por um poeta brasileiro de tendência romântica — digo *integralmente* porque, lembremo-nos, alguns excertos da *Confederação dos Tamoios* estavam já publicados em folhas periódicas desde 1834, de maneira que não é acertado afirmar, como José Veríssimo, que Teixeira e Sousa

<sup>1463</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 144.

<sup>1464</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 145.

<sup>1465</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 146.

foi “o primeiro a fazer do nosso selvagem tema de uma ficção em verso e a tomar índios para suas personagens principais”<sup>1466</sup>. Ora, não foi; ainda desta vez, a precedência cronológica cabe a Gonçalves de Magalhães<sup>1467</sup> — cuja *Confederação*, aliás, segundo o relato de Joaquim Norberto de Sousa Silva, teria exercido influência decisiva sobre o autor dos *Cânticos Líricos*: “jamais Teixeira e Sousa empreenderia a confecção do seu poema *Três dias de um noivado* se não tivesse ouvido a leitura da *Confederação dos Tamoios*”<sup>1468</sup>.

Voltemos agora à classificação do poema. Do ponto de vista temático, *Os três dias de um noivado* é uma composição evidentemente nacionalista — tanto pelo elemento indígena predominante no argumento, quanto pelas várias referências à flora brasileira —, evidentemente melodramática — nela fulge, segundo Antonio Candido, “a peripécia novelesca em todo o seu descabelado vigor: naufrágios, encontros providenciais, anacoretas misteriosos, visões tenebrosas, coincidências”<sup>1469</sup>; é de crer que, adaptado ao tablado de um São Pedro de Alcântara, avivado pelos talentos de João Caetano e Estela Sezefreda, o enredo dos *Três dias* fizesse sucesso — e evidentemente romântica — é clara, por exemplo, e parcialmente confessa<sup>1470</sup>, a influência dos romances indianistas de Chateaubriand (do “bardo sicambro”<sup>1471</sup>, como Teixeira e Sousa o chama) na escolha das personagens (índios cristianizados, filhos de pais europeus<sup>1472</sup>; um velho anacoreta na solidão da floresta), na ambientação melancólica das selvas e grutas, no elogio da incivilização (diverge,

<sup>1466</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 225.

<sup>1467</sup> Joaquim Norberto, em uma versão do texto que viria depois compor o seu famoso *Bosquejo da história da poesia brasileira*, publicada pelo *Despertador* em 1841, argumentou que não só os quatro primeiros cantos da *Confederação dos Tamoios* achavam-se concluídos, como “talvez todo o poema” já se encontrasse também finalizado. A informação, porém, foi retificada na edição definitiva do *Bosquejo*, publicada um ano depois — sinal de que a *Confederação* estava ainda incompleta. Cf. SOUSA SILVA, 1841, p. 2.

<sup>1468</sup> SOUSA SILVA, 2005, p. 184.

<sup>1469</sup> CANDIDO, 2000b, p. 69.

<sup>1470</sup> Há pelo menos uma passagem nos *Três dias de um noivado* que foi identificada por Teixeira e Sousa como sendo a paráfrase de um parágrafo de *Atala*: a canção tristonha de Miry'ba no canto III, estrofes XI-XVI. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 162.

<sup>1471</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 24.

<sup>1472</sup> Teixeira e Sousa chega mesmo a comparar sua Miry'ba à *Atala* de Chateaubriand, concluindo pela superioridade da primeira: “Tu, que dos ermos ásperos, inóspitos / Do grão Meschacebeu viste os arcanos; / Que debuxaste dos agrestes incolos / D'envolta aos usos seus beleza exímia, / Na melindrosa virgem das palmeiras, / Com sublime pincel, bardo sicambro, / Tua *Atala* tão gentil, tão pura e meiga, / Perdoa, inda era menos que Miry'ba!”. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 23-24. José Veríssimo havia já chamado a atenção para a importância dessa estrofe como documento da influência sofrida por Teixeira e Sousa: “que o inspirara ou estimulara a invenção de Chateaubriand do indianismo na literatura francesa com a sua *Atala* fornece ele próprio um documento na seguinte estrofe do seu poema”. Cf. VERÍSSIMO, 1916, p. 225.

nesse ponto, do círculo de Magalhães; os indígenas, Teixeira e Sousa argumenta, “não libavam / O licor empestado das cidades, / Que pouco a pouco filtra-se insensível / Nos jovens corações”<sup>1473</sup>; veja-se também o longo discurso do eremita no canto IV), na função moralizante e cristianizadora da narrativa (todas as personagens são probas; não há nenhum embate entre bem e mal), no desfecho ao mesmo tempo trágico e piedoso da trama.

A forma escolhida por Teixeira e Sousa para enfeixar o seu poema é, apesar da reminiscência neoclássica que longos poemas narrativos tendem a suscitar, predominantemente romântica. Os versos, decassílabos brancos<sup>1474</sup>, são livremente arranjados em estrofes irregulares que, por sua vez, são aqui e ali interpoladas por canções hepta ou eneassilábicas de gosto popular e estrofação regular (canto I, estrofes LX-LXV; canto II, estrofes XXII-XXXIX; canto III, estrofes XI-XVI); as falas das personagens são introduzidas de duas maneiras, tanto com a mediação do narrador (modo tradicional; sinalização com aspas e travessões) quanto sem ela (contaminação da linguagem dramática; sinalização com os nomes das personagens, por vezes com didascálias); a pontuação das frases é frequentemente exagerada, tipicamente romântica — exemplos (entre tantos): “Ó! Como a salvarei! Salvar-me! Como / Vê-la morrer!... Salvar-me?... antes a morte!”, “Eu a sigo, e... ó céus!... entre as ruínas, / Três cadáv’res estão, e um... nem posso / Referi-lo!...”, “A natureza o entende e colhe as fúrias!!!”, ou ainda nesta passagem:

— Quem não dispara o tiro sem primeiro  
Sobre o alvo cuidar, dará a vida  
À pombinha inocente e morte à cobra!...  
.....  
Sem querer, à inocente ele deu morte,  
Mas sobre ela o infeliz viveu bem pouco!...  
O ciúme é a cobra, o amor a pomba!...  
.....  
Ele a vida lhe dera, ele a matara!..... —<sup>1475</sup>

Nada, pois, da homogeneidade formal e da rigidez gramatical (embora haja sim muita rigidez sintática) que caracteriza os poemas épicos de língua portuguesa publicados entre os séculos XVI e XVIII, nada da altivez estilística que coibia a escrita

<sup>1473</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 15.

<sup>1474</sup> Não penso, como Regina Zilberman, que a escolha pelos decassílabos brancos filie os *Três dias de um noivado* ao *Uraguai* de Basílio da Gama. Teixeira e Sousa está sim ligado à “tradição neoclássica de língua portuguesa”, concordo com a autora, mas por outras razões. Cf. ZILBERMAN, 2017, p. 9.

<sup>1475</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 125.

de versos prosaicos como “No mês... no mês... espera... hei de lembrar-me”. Minha hipótese é que os modelos escolhidos por Teixeira e Sousa para talhar o seu poema-romance devem ser buscados, dada a similaridade formal entre eles, em dois poemas narrativos de Almeida Garrett, *Camões* e *Dona Branca*, ou nas traduções versificadas de Filinto Elísio, *Os Mártires* e *Oberon*.

Mas não basta; descrevendo os aspectos modernos e românticos dos *Três dias de um noivado*, descrevemos-lhe apenas pela metade. Quem há que leia esse longo poema sem se aperceber das cores pesadamente clássicas com que Teixeira e Sousa pintou, logo no primeiro canto, a fábula da formação geográfica de Cabo Frio? Ou, no terceiro, a maneira como descreveu o advento da tempestade sobre a aldeia de Corimbaba, enquanto Deus, longe de velar sobre os seus fiéis, ri-se às suas custas, como uma divindade pagã (“Além da *compreensão*, Deus assentado / Vendo sob seus pés brilhar lampejos; / [...] / Impassível, imóvel, sobranceiro, / Deus eterno é juiz, Deus grande julga!... / E lá, quando lhe apraz, solta um sorriso, / A natureza o entende e colhe as fúrias!!!”<sup>1476</sup>)? Há em todo o poema versos torneadíssimos, repletos de inversões e latinismos que revelam uma educação neoclássica (todas as epígrafes dos *Três dias* são composições arcádicas, mesmo a do segundo canto, *A morte de Lindoia*, cantata publicada por Magalhães em 1832). Não são incomuns versos como “Julgais terdes em frente ínsulas sete?”, “Último disputou passos quarenta!”, “Crespa d’hirtos sertões íngreme serra”, “A base anosa que até hoje embota / Do eterno ancião equeva fouce!”, “Em verdes mantos do equóreo limo”, “Essa língua de terra ao mar lançada, / Que a septi-cóllea [sic; manteve a grafia original] acaba, íngreme serra”, “Sobre o gramíneo chão, nédia repasta, / Entre o bovino armento, a raça equina”, “Grimpava então nos picos arrojados / D’alta Serra dos Órgãos, panda em bojo, / Crassa horrífica nuve” etc., etc., sem falar no emprego de expressões como “Menelaia”<sup>1477</sup>, “lanífero rebanho”, “ebúrneos dentes” e “alti-pugnaz a irada natureza”.

Antonio Candido, que se apercebeu também dessa “perversão léxica e sintática dos neoclássicos rotinizados”, e que avaliava os *Três dias* como um “péssimo” poema<sup>1478</sup>, chamou a atenção para o carácter amaneirado da seguinte descrição de Miry’ba:

<sup>1476</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 85-86.

<sup>1477</sup> Refere-se assim ao processo de colonização de Cabo Frio pelo capitão governador Constantino Menelau. Cf. TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 156.

<sup>1478</sup> CANDIDO, 2000b, p. 69.

Em doce arfar os de ébano lustroso,  
 Sobre os formosos ombros de alabastro,  
 Contrastam graciosos em balados  
 Pelo amante bafejo de uma brisa.  
 Que as meigas asas, suspirando, agita.  
 Lindos cabelos negros, corredios:  
 Sobre esta cor bem diz por sobre a coma  
 Recedentes jasmins em nívea cr'oa!  
 Assim as sobranceiras se assim ilham  
 A tão formosa grenha.<sup>1479</sup>

A meu ver, contudo, salvam-se dessa “perversão léxica e sintática” alguns versos onomatopáicos de sabor simbolista que Teixeira e Sousa escreveu recorrendo ao uso de assonâncias e aliterações, como “Azuis asas sutis de meigos zéfiros”, ou, descrevendo o avanço de uma tempestade em alto mar, “Ouço, longo trovão principiava / A misturar atroz surdos estrondos / Com estrondos mortais das roucas ondas”.

Agora, não são apenas de ordem expressiva ou estilística os elementos neoclássicos empregados por Teixeira e Sousa em seu poema. Há nele também algumas metáforas e alusões diretas a temas e personagens da mitologia greco-romana, como a introdução da escrita por Cadmo —

Felices eles [os índios],  
 Que as agrestes choupanas povoavam;  
 Eles, que nem traçar inda sabiam  
 As figuras, das quais, senão o invento,  
 D'ampliação ao menos coube a glória  
 Ao moço que, das praias da Fenícia,  
 Parte em busca da irmã, de um nume ilusa,  
 Sob o touro falaz, nos priscos evos,  
 Quando, em lindas ficções embevecida,  
 A culta Grécia realizava sonhos,  
 Madeiro inútil transmutando em deuses.<sup>1480</sup>

—; a caracterização, em mais de uma ocasião, de Amor e de Himeneu com inequívocos atributos clássicos (a cegueira e as setas do primeiro, o facho do segundo) —

Um [mancebo] arde por arder na tocha do Hímen;  
 Outro, fugindo a Amor, das belas zomba;  
 Este, entregue ao Amor, do Himeneu ri-se;

<sup>1479</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 20-21.

<sup>1480</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 15-16.

Aquele dos maridos escarnece...

Insanos... ah! Tremei, que Amor é cego,  
 Não escolhe farpões para ferir-vos,  
 Nem a distância mede; a qualquer parte  
 Seus ferros faz voar, lá vão, lá ferem  
 Ferros, que não escolhe, e às cegas toma.<sup>1481</sup>

—; a Vênus imaginada por Camões (aqui comparada à noiva Miry'ba) —

Sobre o rosto  
 Cândidas açucenas entretidas,  
 Não deparais, com purpurinas rosas,  
 Qual no ralo cendal Vênus envolta,  
 Ante o nume do raio nos pintara  
 O cantor imortal dos heróis lusos.<sup>1482</sup>

—; a guerra de Troia, Páris, Aquiles (tudo deitado em linguagem arcadíssima, que, segundo Regina Zilberman, é indício de um “compromisso com o neoclassicismo” que teria afastado Teixeira e Sousa de um “Romantismo pleno”<sup>1483</sup>) —

Se a linda americana argivos vissem,  
 Por Helena ou Campaspe a tomariam!  
 Nem muito fora se a roubara um Páris  
 E por ela caísse em cinza inulta  
 Outra abrasada Ilíon. Pouco fora,  
 Devaneado se abater num êxtase  
 De enfeitado, ao vê-la, um novo Apeles!

Se aquele que, embocando a frígia tuba,  
 E do audaz de Peleu rábido filho  
 Fez retroar os irascíveis ímpetos,  
 E após ruínas da fatal Dardânia  
 Pertendesse pintar, surgindo airosa  
 Sentada em plaustro azul, tirada a Cípria  
 Por alvas bombas ou nevados cisnes  
 Dos cerúleos domínios netuninos  
 De Graças e de Amores ladeada,  
 Certo que este modelo o prenderia.<sup>1484</sup>

Vê-se, assim, que o indianismo de Teixeira e Sousa (ou semi-indianismo, já que “os seus protagonistas são índios cristianizados e aldeados”<sup>1485</sup>, embora sem

<sup>1481</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 35-36.

<sup>1482</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 21.

<sup>1483</sup> ZILBERMAN, 2017, p. 9. Cumpre esclarecer que a autora vê esse afastamento como uma fraqueza ou inaptidão do poeta para a literatura de seu tempo; eu, por minha vez, vejo esse compromisso clássico-romântico como indício de que Teixeira e Sousa pretendia manter o equilíbrio da balança entre as duas escolas.

<sup>1484</sup> TEIXEIRA E SOUSA, 1844, p. 22-23.

<sup>1485</sup> CANDIDO, 2000b, p. 32.

perder “os vínculos com sua cultura original”<sup>1486</sup>) não era, como pensava José Veríssimo, nem o indício de uma revolta contra o classicismo, nem um recurso nacionalista contra a literatura portuguesa<sup>1487</sup>. Ora, se o nosso classicismo estava ligado de maneira indissociável à nossa herança literária portuguesa (o argumento é de Veríssimo), fica evidente, pelas passagens citadas acima, que Teixeira e Sousa não pretendia desfazer-se inteiramente nem de um, nem de outro, mas manter o fiel da balança entre o exógeno e o endógeno, entre o clássico e o romântico.

#### 2.1.2.2. O *Bosquejo* e as *Modulações Poéticas*

Entre janeiro de 1840 e maio de 1841, Joaquim Norberto de Sousa Silva publicou pelo *Despertador* uma série de artigos sobre literatura brasileira, nos quais tentou esboçar os perfis de nossos principais poetas e traçar um panorama geral do desenvolvimento da poesia nacional em cinco épocas, do século XVI ao XIX. Poucos meses depois, profundamente alterados (Norberto reduziu as notícias sobre Gonzaga e Basílio da Gama, por exemplo, à quarta parte de seu tamanho original), esses artigos foram compilados pelo autor sob o título *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* e publicados como introdução aos seus versos de juventude, as *Modulações Poéticas*. É sobretudo por conta dessa tentativa inaugural de organizar cronologicamente toda a produção poética brasileira, do descobrimento à era de Pedro II, que Joaquim Norberto tem hoje seu nome citado nas histórias da literatura. As *Modulações* propriamente ditas, essas ficaram relegadas a segundo plano. Antonio Candido, sempre preocupado em avaliar o mérito das obras que estudava, não encontrou entre as *Modulações* um só “verso prestável”<sup>1488</sup>.

Mas o *Bosquejo* deve interessar-nos pouco, apenas na medida em que chama a atenção para o advento da poesia espiritualista no começo do século XIX (com dois autores que já “reconheciam a necessidade da reforma da poesia brasileira”<sup>1489</sup>: Francisco de São Carlos, “vate prodigioso dos mistérios de sua religião”, e Sousa

<sup>1486</sup> ZILBERMAN, 2017, p. 8. Pode ser que houvesse nessa representação de índios cristianizados, como bem notou Zilberman, além da influência de Chateaubriand, algumas reminiscências do *Uraguai* de Basílio da Gama e do *Caramuru* de Santa Rita Durão. Cf. ZILBERMAN, 2017, p. 9.

<sup>1487</sup> Assim escreveu Veríssimo: “sob a influência do Romantismo europeu, em revolta contra o classicismo, o indianismo se apresentava à nossa mente revoltada contra a hegemonia literária portuguesa, que era o nosso classicismo, como o nosso natural recurso de reação espiritual nacionalista”. Cf. VERÍSSIMO, 1916, p. 225.

<sup>1488</sup> CANDIDO, 2000b, p. 66.

<sup>1489</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 35.

Caldas, que, “todo arrebatado, todo penetrado de seu Deus, todo entusiasmado de sua religião, elevou-se à esfera de nosso primeiro lírico”<sup>1490</sup>) e para a consequente reforma da poesia nacional, impulsionada por Gonçalves de Magalhães, a partir da década de 30:

O senhor Magalhães, só, sem auxílio de outrem, efetuou a tão desejada reforma da poesia brasileira [...]; expôs-se, ergueu o estandarte da reforma, pôs-se à frente da mocidade, e uma nova época começou para a poesia brasileira. Louvores ao jovem fluminense! Louvores ao senhor doutor Domingos José Gonçalves de Magalhães!<sup>1491</sup>

Falemos um pouco das *Modulações*. Joaquim Norberto, como não é difícil de adivinhar, via também a si próprio como parte dessa reforma poética, como um integrante da mocidade capitaneada pelo autor dos *Suspiros Poéticos*, e que contava em 1841 com a colaboração de poetas como Teixeira e Sousa, Lemos Magalhães, Firmino Rodrigues, Augusto Queiroga e outros mais. Sua admiração por Gonçalves de Magalhães chegava às raias da idolatria. Além de dedicar-lhe duas odes americanas (a própria forma é já uma homenagem), ambas intituladas *A meu mestre*, chamou-lhe “imortal corifeu dos pátrios vates”, “rei das canções”, “filósofo preclaro”, “bardo exímio”, “excelso bardo” de “estro alticadente” ... e não esgotamos a lista. Por fim, Norberto o descreve como um digno rival de Sousa Caldas e Basílio da Gama — do primeiro, pelo que têm os *Suspiros Poéticos* de religioso; do segundo, pela *Confederação dos Tamoios*, que começava já a granjear-lhe alguma fama, como se estivesse completa e publicada, chegando mesmo a ser citada como epígrafe<sup>1492</sup>.

Porto Alegre, adorado também pelo neófito, não pôde escapar às suas efusivas manifestações de apreço: “Quem, Araújo, só ao ver-te e ouvir-te, / Não dirá: ‘eis aqui o homem de gênio, / Tributemos-lhe mérita homenagem!’”<sup>1493</sup>, e mais, “Exaltas, engrandeces os primores / De Deus! Não és mortal! Não és! — És nume!”<sup>1494</sup>. Porto Alegre respondeu, talvez por modéstia, talvez por receio de que esses epítetos exagerados o pusessem a ridículo, com um conselho amigável em estâncias

<sup>1490</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 36.

<sup>1491</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 47-50.

<sup>1492</sup> Cf. RIBEIRO, 1844d, p. 533.

<sup>1493</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 97.

<sup>1494</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 99.

isométricas: “De um pródigo louvor nasce a ironia / [...] / Modera os teus transportes”<sup>1495</sup>.

Mas não só de homenagens compõe-se o volume inaugural de Joaquim Norberto. Em sua maioria, as *Modulações* são poemas compostos com “sacrossanto entusiasmo”<sup>1496</sup>, com “o coração palpitando por tudo quanto é grande, sublime, útil e belo”<sup>1497</sup>, ou ainda “com a mente repleta dos mais patrióticos pensamentos, [...] de entusiasmo por tudo quanto é belo, útil, grande, sublime, santo e justo”<sup>1498</sup> (atenção para o linguajar evidentemente eclético), sob a influência cosmopolita de autores nacionais, portugueses, espanhóis, italianos, franceses e ingleses. De fato, é o que atesta o inventário das epígrafes: são citações de Horácio, Staël, Chateaubriand, André Chénier, Joseph Gilbert, Pierre-Joseph Bernard, Charles Lafont, Charles-Louis Mollevaut, Samuel-Henri Berthoud, Metastasio, Silvio Pellico, Garcilaso, Meléndez Valdés, Magalhães, Porto Alegre, Silva Alvarenga, Antônio José, Feliciano de Castilho, Filinto Elísio, Bocage e Camões.

Nota-se, pelos últimos poetas mencionados nessa lista, que Joaquim Norberto não tinha qualquer pretensão (ao menos nessa época) de romper com a literatura portuguesa. Na verdade, em sua opinião, a brasileira e a lusitana integravam uma só e mesma poesia<sup>1499</sup>, como fez questão de assinalar em um pequeno artigo sobre a obra de Basílio da Gama, publicado em 1840 pelo *Despertador*, no qual avalia que os versos alexandrinos (empregados por Basílio no poema *A declamação trágica*) foram “hoje, ainda bem, geralmente banidos da *poesia comum às duas nações irmãs*”<sup>1500</sup>. Salta aos olhos, além disso, que a maioria dos nomes citados por Norberto em suas epígrafes seja não de escritores românticos, ligados à reforma literária da qual ele se julgava fazer parte (penso em Lamartine, Novalis, Byron, Martínez de la Rosa e Garrett, todos mencionados por ele no *Bosquejo*), mas de poetas clássicos, alguns notórios integrantes de academias arcádicas. Contradição? De modo algum; convivem em suas epígrafes, lado a lado, autores tão distintos quanto Chateaubriand e Metastasio, quanto Silvio Pellico e Silva Alvarenga porque Joaquim Norberto,

<sup>1495</sup> PORTO ALEGRE *apud* SOUSA SILVA, 1841, p. 104.

<sup>1496</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 67.

<sup>1497</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 6.

<sup>1498</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 56.

<sup>1499</sup> Mais tarde, ao que parece, mudou de ideia. Em 1843, apoiou o antilusitanismo de Santiago Nunes Ribeiro — cf. SOUSA SILVA, 1843, p. 1; em 1855, na revista *Guanabara*, defendeu o emprego do termo “língua brasileira” para referir-se ao português falado no Brasil — cf. SOUSA SILVA, 1855a, p. 99.

<sup>1500</sup> SOUSA SILVA, 1840, p. 3, grifos meus.

“discíp’lo exímio / Do grande Magalhães”, frequentador das suas aulas de filosofia e literatura no Colégio Emulação, orientava-se pelos mesmos princípios daquele “imortal corifeu dos pátrios vates”, seguia obstinado a sua cartilha de moderação poética e conciliação dos extremos — esforçava-se, em suma, por realizar (as expressões são suas) um “romantismo puro e não exagerado”, um “ecletismo de literatura”<sup>1501</sup>. Como escreveu José Veríssimo, “o alimento romântico não lhe tira toda a substância clássica”<sup>1502</sup>. Nada aqui de alegorias homéricas, de faunos em idílios campestres, nem de punhais reluzentes, crimes sanguinolentos à luz do luar ou desesperos byronianos (“filha da esperança / Foi sempre a juventude; / Não desespero não”<sup>1503</sup>; “Delícias dos mortais, santa esperança, / Voa, vem consolar-me / [...] / Vem no ferido coração verter-me / Teus bálsamos suaves”<sup>1504</sup>); está tudo a meio caminho entre o clássico marmóreo e o romântico descabelado.

Do ponto de vista temático e formal, as *Modulações Poéticas* se aproximam tanto dos *Suspiros Poéticos* quanto dos mais recentes *Cânticos Líricos*. Dos *Suspiros*, a obra de Norberto se aproxima pela veia religiosa e patriótica, bem como pela incorporação de cantatas românticas, odes isométricas (sem especificação formal) e odes no estilo de Américo Elísio — cantatas são *O sol* (inspirada por Lamartine<sup>1505</sup>), *À guerra* (inspirada em Magalhães<sup>1506</sup>); odes isométricas, *A Jônio Américo*, *A inconstância*, *A meu amigo*; odes americanas, *Saudação ao dia 7 de setembro de 1838*, *A minha infância*, *Lágrimas e flores*, *À minha avó materna* e os dois *A meu mestre*. O estilo de Norberto é meditativo, dado a divagações religiosas, sensível ao espírito dos lugares, e se não chega a ser uma exageração do “espiritualismo sentimental de Magalhães” e do seu “maneirismo poético”<sup>1507</sup>, como queria José

<sup>1501</sup> SOUSA SILVA, 1844b, p. 295.

<sup>1502</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 235.

<sup>1503</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 144.

<sup>1504</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 161.

<sup>1505</sup> Algumas das imagens contidas nesse poema parecem ter sido extraídas das *Harmonies* de Lamartine. Exemplos: Joaquim Norberto descreve o sol como um “satélite de Deus”, como um astro que “reflete o lume / Da face do Senhor miraculoso”, ao passo que Lamartine fala em “Soleil, voile de feu dont ton maître se couvre”. Comparem-se, ademais, estes versos de Norberto, “E tu me ves, ó sol, e tu me escutas? / Ou átomo na terra / Me perderei na confusão dos átomos?”, com estes de Lamartine: “Et moi, pour te louer, Dieu des soleils, qui suis-je? / Atome dans l’immensité, / [...] / Peux-tu m’entendre sans prodige?”. Cf. LAMARTINE, 1840, p. 22 e 160.

<sup>1506</sup> “À guerra” guarda muitas semelhanças com a “Ode à guerra”, publicada entre as *Poesias* de 1832. Exemplos: Magalhães chama a guerra de “filha da ambição”; Norberto usa a mesmíssima expressão, *ipsis verbis*. No poema de Magalhães: “Que pavorosa cena! / Como as leis da razão aqui se pisam!”; no de Norberto: “Que conflito! Que horror! Que atrocidades!... / Como da humanidade as leis se calcam!...” etc. Cf. MAGALHÃES, 1832, p. 57 e 60.

<sup>1507</sup> VERÍSSIMO, 1916, p. 235.

Veríssimo, é sempre uma imitação do estilo de seu mestre. Assim, assistindo ao pôr do sol sobre as montanhas de Niterói — ele que não pôde admirar as “venerandas relíquias de alta Roma” nem subir ao Monte Jura —, Norberto é assaltado por pensamentos melancólicos e teológicos que acabam por conduzi-lo a reflexões sobre a infância e sobre a onipotência divina:

Ó paraíso, ó alma da existência,  
 Niterói, Niterói, materno berço,  
 Que comoção me causas! À tua vista  
 No peito o coração se me dilata,  
 E turbilhões de ideias e lembranças  
 Caras da cara infância me assalteiam!  
 Recordações, ó vinde, apresentai-vos  
 À minh'alma, e esses dias retratai-me  
 Em que nestas serenas, belas plagas  
 Vivi feliz de amigos rodeado,  
 Entretido da infância nos folgedos;  
 Vinde, recordações, meigas saudades,  
 Ao vate amigo consolar uma hora!  
 [...]  
 Que cena para os olhos! — Que beleza  
 Em torno a nós a natureza ostenta!  
 Como o dedo do Eterno se revela  
 Em tudo quanto existe! Como é grande,  
 Incompreensível, majestoso, eterno  
 O poder de seu braço! A um aceno  
 Surgiu do nada um universo imenso!  
 Mas um átomo só bastante fora  
 Para nos revelar sua existência!  
 E o homem nasce, e em pranto envolto vive,  
 E em pranto envolto à sepultura desce,  
 Sem as cenas gozar da natureza!<sup>1508</sup>

Já dos *Cânticos Líricos*, aproximam-se as *Modulações* pela veia erótica (exercitada também pelo próprio Magalhães, como atestam as suas contribuições no *Correio das Modas*), pela presença de algumas composições familiares, domésticas, e pelo cultivo das formas ligeiras que caracterizam essas manifestações do romantismo de salão: estrofes curtas, fáceis, rimadas, cantantes — veja-se, por exemplo, os poemas *O malmequer*, *Despedidas*, *A confissão*, *E eu te amo!*, *A primeira palavra*, *Que farei por te abrandar* e *À Irília*. É notória e indisfarçada a influência da lírica neoclássica em algumas dessas cantigas. Nas duas últimas, por exemplo, o objeto dos amores de Norberto, uma mulher arcadicamente chamada de Irília, é descrita como desdenhosa, tirana, ingrata (“A mais ingrata das ingratas todas”, dirá

---

<sup>1508</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 148-150.

ele em outro poema, “Dentre as ingratas belas a mais bela”<sup>1509</sup>), bem ao gosto das Anardas, Marílias e Glauras de Botelho de Oliveira, Gonzaga e Silva Alvarenga (para citarmos apenas uns poucos exemplos), cheias de arrogância, de dureza e de rigores — características todas que remetem, vale notar, à antiquíssima tradição do *servitium amoris* nas elegias eróticas latina.

Paremos por aqui. A essa altura da exposição, o leitor concordará que vale para Joaquim Norberto o mesmo que constatamos a propósito de Teixeira e Sousa: que sua poesia, evitando filiações exclusivas e extremadas, conciliando elementos formais e temáticos oriundos das escolas clássica e romântica, pertence à zona de influência daquele “ecletismo de literatura” instituído pelo círculo de Magalhães, daquele “romantismo puro e não exagerado” ao qual nos temos referido como romantismo moderado.

Passemos adiante; é tempo de voltarmos ao curso principal de nossa história.

### **2.1.3. Da *Minerva Brasiliense* aos *Cantos* de Gonçalves Dias (1843-1848)**

Em 1843, com o arrefecimento das tormentas que acompanharam a declaração da maioria de Pedro II (me refiro sobretudo à formação e diluição da câmara liberal de 1841, seguida logo pela eclosão de revoltas contra o ministério conservador em São Paulo e Minas), reestabeleceu-se no Rio de Janeiro um ambiente favorável à retomada de atividades propriamente literárias. Foi nesse ano que Sales Torres Homem, há pouco regressado de um exílio político em Lisboa por opor-se ao ministério conservador e tomar o partido dos revoltosos em São Paulo, e Santiago Nunes Ribeiro, ambos membros do Instituto Histórico e Geográfico (“a maioria dos colaboradores” da *Minerva* e da posterior *Guanabara*, aliás, “eram membros do Instituto Histórico”<sup>1510</sup>), decidiram fundar, a fim de preencher uma “imensa lacuna que não pode ser olhada com indiferença no meio dos progressos de toda a sorte que o Brasil tem feito no caminho da civilização”<sup>1511</sup>, um “periódico nacional e essencialmente literário”<sup>1512</sup>: a *Minerva Brasiliense*, publicação bimensal, saída no dia 1º e 15º de cada mês, “consagrada às letras, às ciências e às artes”, bem como à

---

<sup>1509</sup> SOUSA SILVA, 1841, p. 145.

<sup>1510</sup> LOPES, 1978, p. 119.

<sup>1511</sup> PROSPECTO, 1843, p. 5.

<sup>1512</sup> EPHEMEROS, 1844, p. 3.

difusão “do que de mais notável e importante oferecem as nações civilizadas nos diversos ramos do conhecimento humano”<sup>1513</sup>.

Mais abrangente do que as suas predecessoras, pretendia a *Minerva Brasiliense* servir a um só tempo de arquivo para as produções brasileiras em prosa e verso, antigas e modernas; de veículo para a crítica literária, sobretudo de obras nacionais (“graças à apatia e à falta de animação, o Brasil não é tão fértil em obras notáveis para que as deixemos passar despercebidas; e se as não assinalarem os periódicos literários, a que havemos nós de recorrer?”<sup>1514</sup>); e de plataforma para a publicação dos artigos escritos pelos mais notáveis intelectuais e homens de letras do Império; dela fizeram parte Araújo Porto Alegre, Emílio Adet, Joaquim Norberto, Teixeira e Sousa, Januário da Cunha Barbosa e outros literatos mais ou menos identificados com o projeto civilizacional da *Revista da Sociedade Philomathica*, da *Nitheroy*, do *Jornal dos Debates*, da *Revista Nacional e Estrangeira* e, mais recentemente, identificados com o programa de instituições oficiais ou semioficiais como o Instituto Histórico e Geográfico, o Colégio Pedro II e o recém-fundado Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. Pouco a pouco, transformava-se o romantismo moderado em doutrina literária oficial do Império Brasileiro, e a *Minerva* desempenhou um papel importante nesse processo de legitimação. É por meio dela que, nas palavras de Hélio Lopes, “os admiradores de Magalhães vão impor-se fortemente”<sup>1515</sup> na vida cultural do país, pelo menos até meados da década de 1850. É imprescindível, pois, que a vejamos de mais perto.

#### 2.1.3.1. Panorama ideológico da *Minerva Brasiliense*

Muito embora o próprio Gonçalves de Magalhães, empregado desde fins de 1842 como secretário de Luís Alves de Lima no Rio Grande do Sul, não participasse da redação nem colaborasse ativamente com o envio de artigos e produções originais, há um consenso entre os estudiosos da *Minerva Brasiliense* de que a sua “presença espiritual”, talvez mais importante do que a física, exerceu influência definitiva sobre a configuração estético-ideológica da revista. Magalhães, com efeito, esteve durante alguns meses no Rio de Janeiro em 1842, e chegou mesmo a assumir temporariamente, antes de seguir para o Rio Grande do Sul, a sua prometida cadeira

---

<sup>1513</sup> PROSPECTO, 1843, p. 5.

<sup>1514</sup> EPHEMEROS, 1844, p. 3.

<sup>1515</sup> LOPES, 1978, p. 32.

de professor de filosofia no Colégio Pedro II. Terá então participado do planejamento da *Minerva Brasiliense*? É possível; as marcas da sua influência, como bem notou Maciel de Barros, estão por toda parte:

...menos pelas suas poucas colaborações, [...], mais pelo seu espírito, ele [Magalhães] é uma presença constante na revista. É verdade que os diretores da revista, Sales Torres Homem, primeiro, Santiago Nunes Ribeiro, em seguida, fazem parte do seu “círculo”. E muitos dos colaboradores, senão a maioria, como Porto Alegre, o francês Emílio Adet, Joaquim Norberto, Januário da Cunha Barbosa, são seus amigos e admiradores. Mas há mais do que isso: a *Minerva Brasiliense* é como que um prolongamento no tempo da *Niterói* e de seus ideais. Aquela, nos seus dois únicos números, procurava oferecer as bases teóricas para uma renovação espiritual e literária do País; esta trata de *consolidar* a visão e os projetos românticos; aquela é um manifesto ou introdução, esta, uma espécie de “compêndio”, onde se abrigam as lições da nova visão do mundo, sob a forma poética, filosófica, ensaística, científica. A *Minerva Brasiliense* (como mais tarde o *Guanabara*) é um foco de educação informal da mentalidade brasileira, fundado no espiritualismo eclético, no nacionalismo, na consciência da necessidade de difundirem-se *luzes* e instrução, voltada, ao mesmo tempo, para uma série de problemas práticos nacionais, de ordem política, econômica e tecnológica. E isso além de não medir esforços para criar uma *consciência histórica nacional*, pela divulgação de nosso passado literário e político.<sup>1516</sup>

Vejamos algumas das ideias principais veiculadas pela nova revista, todas conectadas àquele ambicioso projeto de civilização brasileira sobre o qual já nos debruçamos nos capítulos dedicados à *Nitheroy*, ao *Jornal dos Debates* e à *Revista Nacional e Estrangeira*. De lá para cá, pode-se dizer que o projeto de nossos românticos moderados mudou pouco, quase nada; na verdade, há artigos inteiros na *Minerva Brasiliense* que são adaptações ou republicações *ipsis verbis* de textos já dados à estampa<sup>1517</sup>. Predomina aqui, como antes na *Nitheroy* e sobretudo no *Jornal dos Debates*, aquela ideia do progresso harmonioso de todas as partes — “tudo se liga na cultura intelectual da humanidade”, escreveu Santiago Nunes Ribeiro, pois “há paralelismo de importância e mútua e salutar influência na vida religiosa, moral, política e estética”; em outras palavras:

<sup>1516</sup> BARROS, 1973, p. 120-121.

<sup>1517</sup> Veja-se, por exemplo, o artigo *Economia Política*, escrito por Bernardino Ribeiro em 1835, saído no 18º número da *Minerva*, mas já publicado cinco anos antes pela *Revista Nacional e Estrangeira*; ou o artigo *Instrução pública*, escrito provavelmente por Sales Torres Homem (que esteve na Europa a estudar o método Lancaster), publicado no décimo número da *Minerva*, em março de 1844. Trata-se da adaptação de um texto quase idêntico publicado no segundo número do *Jornal dos Debates*, em maio de 1837, com o título *Educação pública*. Cf. BERNARDINO RIBEIRO, 1844; HOMEM, 1844.

...a vida social não é perfeita senão quando os homens na sua individualidade e as nações na sua coletividade desenvolvem as suas diversas faculdades, cujo objetivo é necessariamente múltiplo e abrange a ciência, a eloquência, a poesia e a religião.<sup>1518</sup>

—, a ideia da “regeneração” total do Império em um futuro próximo, coordenada pela só filosofia do espiritualismo cristão, ainda “sufocada”, em 1840, “pelo ceticismo geral”<sup>1519</sup> do século passado. É o que constata quem lê o pequeno artigo *A filosofia no Brasil*, escrito por M. M. de Carvalho, publicado no oitavo número da *Minerva Brasiliense*:

Assim como de uma análise psicológica podemos concluir que um espírito não tem empenhados todos seus recursos para sua perfeição se não tem desenvolvido em si, à medida de suas forças, a ideia do útil, do justo, do belo, do santo e do verdadeiro; assim também do estudo da psicologia geral do espírito de um povo se pode deduzir que não tem representado no mundo o papel que lhe compete, que não tenha aberto todas as fontes de sua ilustração e grandeza a nação que despreza algum de seus elementos, a indústria ou estudo, as artes, a religião ou a filosofia. Seu bom ou mal estado, sua prosperidade ou sua decadência, sua glória ou seu abatimento, seu valor ou sua fraqueza, enfim, sua ilustração ou sua estupidez pende do maior ou menor desenvolvimento e do equilíbrio de seus elementos.<sup>1520</sup>

E o Brasil, pobre Império, andava desequilibrado, muito aquém do papel que lhe cabia no mundo. “Não tem podido vingar entre nós”, escreveu Carvalho, “o gérmen de uma sã e verdadeira filosofia”, porque os dogmas “do sensualismo e materialismo”, dogmas da “filosofia de Locke e Condillac”, encontram ainda um “asilo seguro” no Brasil e continuam a ser “professados à luz do dia”<sup>1521</sup>; porque “o ceticismo”, acrescentou Joaquim Norberto, “ataca os dogmas mais sagrados da religião”, e porque o egoísmo “imperava com gesto triunfador sobre tudo quanto existe de mais belo, sublime, grande, santo e justo”<sup>1522</sup>, contribuindo de maneira direta para a deterioração conjunta de todos os elementos constitutivos da nação, dado que

o materialismo equivale ao indiferentismo e incredulidade em religião, ao interesse pessoal, à anarquia em política, ao desprezo e abandono nas artes, à desconfiança e torpor na agricultura e comércio, à superficialidade, arrogância nas ciências.<sup>1523</sup>

<sup>1518</sup> RIBEIRO, 1844a, p. 667.

<sup>1519</sup> PORTO ALEGRE, 1843b, p. 76.

<sup>1520</sup> CARVALHO, 1844, p. 225-226.

<sup>1521</sup> CARVALHO, 1844, p. 226.

<sup>1522</sup> SOUSA SILVA, 1844a, p. 417.

<sup>1523</sup> CARVALHO, 1844, p. 226.

Diante dessa argumentação ostensivamente anti-materialista, muito parecida com a que vimos Gonçalves de Magalhães desenvolver no *Jornal dos Debates*, é inútil acrescentar que, do ponto de vista filosófico, a *Minerva* endossa ainda o ecletismo espiritualista de Victor Cousin como sua doutrina oficial. Antônio Paim, em estudo dedicado à presença da filosofia eclética no Brasil, a inclui entre os periódicos editados pelos partidários da doutrina na década de 40:

Nos anos quarenta, como vimos, os ecléticos conseguiram nos principais centros, editar publicações periódicas que [...] criaram polos de convergência e serviram para difundir nos círculos intelectuais o teor de sua proposta. “Minerva Brasiliense” (1843-1845), no Rio de Janeiro; “O Musaico” (1844-1846) e “O Crepúsculo” (1845-1847), na Bahia; e “O Progresso” (1846-1848), no Recife, marcaram época.<sup>1524</sup>

O ecletismo está presente desde o artigo introdutório da revista, na altura em que Sales Torres Homem, seu autor, argumenta que as três doutrinas socialistas de Owen, Fourier e Saint-Simon, frutos da “ciência materialista” ocupavam-se apenas do homem material, não do homem moral, e prometiam nada mais do que um paraíso terreno, sem se dar conta de que “o homem é naturalmente imperfeito”, e que “o industrialismo o mais engenhoso não extirpará nunca as misérias de sua natureza moral”. A solução? Uma “economia política cristã”, pois “à filosofia do cristianismo e a mais ninguém estava reservada a reforma da obra sem alma e sem entranhas dos economistas do século XVIII”<sup>1525</sup>. Sai o “empirismo materialista que formava o alicerce do edifício filosófico do século XVIII”<sup>1526</sup>, entra o ecletismo espiritualista, o cristianismo:

...compreendeu-se que o cristianismo, considerado em sua doutrina, em sua moral, em suas instituições, em seus benefícios e na sua história, oferece em tudo, com riqueza inesgotável, santas máximas para a viagem da vida, sentimentos para o coração e a verdadeira solução do destino humano.<sup>1527</sup>

---

<sup>1524</sup> PAIM, 1999, p. 340.

<sup>1525</sup> HOMEM, 1843, p. iv-v.

<sup>1526</sup> HOMEM, 1843, p. v.

<sup>1527</sup> HOMEM, 1843, p. vi.

À filosofia e à economia política, como não podia deixar de ser em um projeto total, “orgânico”<sup>1528</sup> de civilização como esse, que nada negligencia enquanto meio para o progresso (“desprezar tudo quanto pode servir ao desenvolvimento da inteligência e ao progresso da moral é desviar-se dos deveres de cristão; e, mais ainda, é desconhecer os desígnios ocultos da providência, é marchar contra a vontade de Deus!”<sup>1529</sup>), seguem-se logo a educação da mocidade — em 1844, Sales Torres Homem chegou a ser nomeado professor de filosofia do Colégio Pedro II<sup>1530</sup>; o concurso foi exaustivamente comentado por Santiago Nunes Ribeiro (outro professor do colégio) em uma série de artigos publicados pela *Minerva*<sup>1531</sup>, nos quais “faz a exaltação de Cousin, condenando as teorias de Condillac”<sup>1532</sup> —, a presença da religião na vida pública, a arquitetura, as artes plásticas —

...a escola nacional tem tomado um grande incremento, e esperamos que ela um dia entoará o seu hino de independência como nas outras nações da Europa [...]. Para chegarmos a este desenvolvimento é necessário que todos os elementos de civilização subam a um nível mais alto; que a indústria progrida; que apareçam idealistas; que sejamos, enfim, uma nação com caráter próprio.<sup>1533</sup>

— e, mais importantes para a nossa pesquisa, a literatura e o teatro como braços pedagógicos da nova doutrina. Os poetas modernos voaram “sobre as asas da musa cristã, através de regiões misteriosas, até a fonte suprema do belo e do santo”, mas “arredando-se dos modelos de convenção, eles encontraram às vezes monstros”<sup>1534</sup>, caíram às vezes no exagero contrário, provocando legítimas manifestações de desaprovação por parte da escola neoclássica: “é certamente com alguma razão que o velho espírito clássico grita contra as aberrações deste século”<sup>1535</sup>.

<sup>1528</sup> Araújo Porto Alegre, em um dos artigos sobre a exposição pública da Academia de Belas Artes realizada em 1843, fala na chegada de uma época “orgânica”, de progresso total e coordenado: “tudo prognostica a aurora de uma época orgânica, tudo se prepara na população para o progresso: o bulcão do ceticismo de aclara, as ideias generosas, a tendência às harmonias da alta civilização se desabrocham”. PORTO ALEGRE, 1844b, p. 153.

<sup>1529</sup> ADET, 1844c, p. 155.

<sup>1530</sup> “Sua majestade dignou-se de nomear para professor desta cadeira [de filosofia] a Francisco de Sales Torres Homem”. Cf. ACTA DO CONCURSO, 1844, p. 1.

<sup>1531</sup> Esses artigos foram compilados mais tarde Antônio Paim em seu estudo sobre a escola eclética no Brasil. Cf. PAIM, 1999.

<sup>1532</sup> LOPES, 1978, p. 97.

<sup>1533</sup> PORTO ALEGRE, 1843a, p. 118.

<sup>1534</sup> HOMEM, 1843, p. v.

<sup>1535</sup> E., 1843, p. 28.

Era já tempo de fugir às oscilações e encontrar a prometida senda do *juste-milieu*, de deixar os “limites acanhados, sistemáticos e rotineiros da antiga escola”<sup>1536</sup>, mas sem imitar os “partidários do romantismo exagerado e sistemático (*soi-disant* original)”<sup>1537</sup>, sem cair nas “extravagâncias, anacronismos e imoralidades” do “exagerado romantismo”<sup>1538</sup>, nem nas “aberrações de alguns adeptos da nova escola”<sup>1539</sup>, aberrações só capazes de engendrar “desordem”, “exuberância de imaginação febricitante”, e de levar ao “desdém das regras da arte, destas regras ainda imutáveis, cujo domínio se acha na razão”<sup>1540</sup> — tempo, em suma, de buscar por um “ecletismo de literatura” (mas não só na literatura), por um “romantismo puro e não exagerado”<sup>1541</sup>, por um “romantismo suave, que parece um pensamento de Cristo que vem luzir no coração da humanidade”<sup>1542</sup>. Daí o apelo, frequente na *Minerva Brasiliense*, por uma educação artística de fundo cosmopolita, eclético, avessa aos exclusivismos e preconceitos de escola, como se pode perceber, por exemplo, na passagem do artigo *Da nacionalidade da literatura brasileira* em que Santiago Nunes Ribeiro, tratando do estado “lamentável” de nossa instrução literária, argumenta que é preciso expor os brasileiros tanto às “obras nacionais e estrangeiras” quanto ao “estudo comparativo” das “literaturas antigas e modernas”<sup>1543</sup>; ou na passagem do artigo *Exposição de 1843* em que Araújo Porto Alegre, avaliando a influência do colorismo romântico sobre alguns alunos da Academia de Belas Artes, escreve que “o estudo do *antigo* ou das estátuas antigas é tão importante na carreira do artista como o das humanidades na do homem que se dedica às ciências”<sup>1544</sup> — ou, poder-se-ia estender a analogia, tão importante quanto o estudo da literatura clássica na carreira do poeta.

Emílio Adet, em mais de uma ocasião escrevendo sobre a dramaturgia francesa e sobre a maneira como ela vinha sendo incorporada ao teatro brasileiro, repete as censuras que os nossos críticos dramáticos já proferiam contra o romantismo frenético há quase dez anos: chama a atenção para a necessidade de um repertório mais

---

<sup>1536</sup> ADET, 1843, p. 37.

<sup>1537</sup> RIBEIRO, 1843b, p. 114.

<sup>1538</sup> O PROFESSOR S.P., 1843, p. 122.

<sup>1539</sup> ADET, 1843, p. 37.

<sup>1540</sup> ADET, 1843, p. 40.

<sup>1541</sup> SOUSA SILVA, 1844b, p. 295.

<sup>1542</sup> E., 1844, p. 469.

<sup>1543</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 7.

<sup>1544</sup> PORTO ALEGRE, 1844b, p. 149.

moderado, menos dependente dos dramalhões em prosa (que quase nunca bebem suas forças nas ideias da “escola moderna modesta e pudica”<sup>1545</sup>), e lamenta que os espectadores do Rio de Janeiro estivessem “cansados, acostumados a não ver senão dramas febricitantes, cujo gosto já na França passou para dar lugar a uma literatura mais sã”, insensíveis a qualquer composição “simples e pura”, indiferentes a qualquer poeta que não queira “mostrar o vício e a devassidão em toda a sua nudez”<sup>1546</sup>. Habitou-se o público da corte às “composições de delírio”, e, “para ficar comovido, lhe é preciso punhais, crimes e adultérios”; em suma, “todas as suas fibras estão embotadas”<sup>1547</sup>. O teatro assim rebaixado, assim convertido em puro espetáculo para os sentidos, “torna-se um prazer todo sensual, percebido pelo ouvido e pela vista, que se embotam como o gosto [...] que acha sem sabor os vinhos fracos do norte quando é acostumado aos espirituosos do meio-dia”<sup>1548</sup>. Que fazer? Abolir o cultivo exclusivo do repertório ultrarromântico; alterná-lo com a montagem de tragédias antigas e modernas (já que Adet admite a existência de uma “tragédia nova que vingará um dia”<sup>1549</sup>); seguir os passos de Casimir Delavigne, desse poeta que sobe às “regiões mistas da escola moderna”<sup>1550</sup> e sabe “casar a forma antiga com a ideia moderna”<sup>1551</sup>; e sujeitar todos os teatros da capital ao escrutínio “judicioso e sem parcialidade”, sem exclusividade de escola, do novo Conservatório Dramático: “aferrados exclusivamente a uma escola, não tenham seus membros por sistema aceitar ou rejeitar tudo quanto pertence a uma ou outra; [...] sejam sempre movidos pela razão sã, e nunca pela paixão”<sup>1552</sup>.

A partir de 1843, a velha campanha contra a literatura ultrarromântica, há muito lançada pelos redatores da *Revista da Sociedade Philomathica*, começa a ganhar contornos mais nítidos, mais ideológicos, e a avançar sobre os campos da moral e da filosofia. Até então, temos visto, o espantinho preferido de nossos críticos moderados havia sido a dramaturgia nova de Victor Hugo e Alexandre Dumas, introduzida no Brasil em meados da década de 30; nas colunas literárias do *Jornal dos Debates*, da *Revista Nacional e Estrangeira* e de outras folhas periódicas, vimos sempre esses

---

<sup>1545</sup> ADET, 1843, p. 40.

<sup>1546</sup> ADET, 1844c, p. 155.

<sup>1547</sup> ADET, 1844c, p. 155.

<sup>1548</sup> ADET, 1844c, p. 155.

<sup>1549</sup> ADET, 1843, p. 40.

<sup>1550</sup> ADET, 1843, p. 39.

<sup>1551</sup> ADET, 1844c, p. 156.

<sup>1552</sup> ADET, 1844c, p. 157.

dois dramaturgos, os autores d'*O Rei se Diverte* e da *Torre de Nesle*, caracterizados como os representantes máximos da extravagância romântica, da imoderação estética, do progresso desenfreado em questões literárias. Com a *Minerva*, a coisa muda um pouco de figura; é Lord Byron, agora, com seu "ceticismo e desesperação"<sup>1553</sup>, e cuja escola havia já sido descrita por Pereira da Silva como "o adeus último do materialismo, o arranco derradeiro da velhice do passado século"<sup>1554</sup>, quem passa a personificar o estilo da escola ultrarromântica e, para a crítica moderada, assume o papel de bode expiatório. Pouco a pouco, a antiga contenda entre o romantismo moderado e o romantismo exagerado vai se alastrando para outras esferas da vida intelectual brasileira, ganhando ares de dicotomia epistemológica, transformando-se em disputa entre o romantismo espiritualista, moral, nacionalista, e o ultrarromantismo materialista, imoral, egóico.

É bastante significativa a esse respeito a tradução feita por Januário da Cunha Barbosa do artigo *Influence du spiritualisme sur le génie littéraire*, de Adolphe Mazure, originalmente publicado pela revista *La France Littéraire* em 1833, e por aqui saído no sétimo número da *Minerva Brasiliense* com o título *Influência do espiritualismo sobre o gênio literário*. Vale a pena nos debruçarmos alguns instantes sobre esse texto. Adolphe Mazure propõe o estabelecimento de uma dicotomia, mais simbólica do que factual, entre os dois poetas que ele julga personificar "as duas literaturas que, debaixo da influência da filosofia, têm alternadamente prevalecido" no século XIX: Alphonse de Lamartine, representante do espiritualismo, dessa poesia "a um só tempo antiga e nova, humilde e sublime"<sup>1555</sup>, sempre com os olhos voltados para o céu, e Lord Byron, representante do materialismo — mas não qualquer materialismo, não o dogma "ligeiro" e "descuidado" dos voltairianos, mas um materialismo sério ("o sério que existe no fundo deste materialismo é o que mais se deve deplorar"<sup>1556</sup>), um "materialismo sombrio, espantado de si mesmo, recuando com terror diante desse vazio infinito que os titãs do pensamento humano cavam descansadamente debaixo de seus passos"<sup>1557</sup>.

Assim descreve Mazure a poesia religiosa do cantor das *Harmonies*:

---

<sup>1553</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837h, p. 68.

<sup>1554</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837k, p. 96.

<sup>1555</sup> MAZURE, 1844, p. 200.

<sup>1556</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

<sup>1557</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

Vede o poeta arrebatado ao invisível, levantar o véu místico que lhe roubam a beleza, que aqui embaixo é sombra, e lá, voando nas regiões etéreas, balançar-se, tornar a balançar-se, e cantar como um espírito celeste, e tão bem, que voluntariamente perguntaríamos se lábios mortais têm pronunciado esses cantos sublimes; tanto é suave, inesgotável, etérea a sua voz! Esta poesia (não se creia que nos seja preciso penetrar muito os tempos anteriores para achá-la em sua pureza) é nossa contemporânea, é nossa compatriota, é a poesia do nosso século, do meio de suas ardentes preocupações políticas tem sido ouvida com entusiasmo: é a musa de Lamartine.<sup>1558</sup>

Lamartine, acrescenta Mazure, “conhecendo o verdadeiro segredo e o austero destino da vida, enchia o vazio da alma por meio da fé, e santificava a tristeza pela esperança”; era, em suma, “o homem novo, o homem progressivo”<sup>1559</sup>.

Com relação à poesia de Lord Byron, essa “águia desprezadora da luz”<sup>1560</sup>, esse homem “materialista em sua vida e [...] em suas obras”<sup>1561</sup>, em quem “a poesia e a filosofia do 18º século se resumiram com extraordinário esplendor”<sup>1562</sup>, Mazure é menos generoso. O cantor de *Childe Harold*, ele escreve,

era um desses homens que torturam a existência para lhe fazer dar o que ela não possui, e que bem depressa, desenganados de toda a ilusão, quebram a vida falaz como se quebrassem debaixo de seus dedos um copo vazio depois da embriaguez de uma orgia.<sup>1563</sup>

Mas era chegado o tempo de abandonar essas ideias nihilistas, tempo “em que a sociedade deve romper com as doutrinas aviltantes do materialismo”, em que deve expulsá-las das ciências, da política e, finalmente, da literatura, esfera na qual insiste em refugiar-se:

Parece que a literatura imoral e frenética, da qual Byron é o mestre, depois de haver saltado por cima dos teatros, redobrou a sua inundação até penetrar os nossos salões, que deveriam ser poupados e nunca profanados por saturnais voluptuosas e sanguinolentas. Digamo-lo: a imoralidade, menos ligeira, menos caprichosa, menos livre em seu andamento do que a do século último, é também mais ardente, mais viva, mais apaixonada; ela aspira converter-se em lei e transformar as bases da sociedade e da família.<sup>1564</sup>

---

<sup>1558</sup> MAZURE, 1844, p. 202.

<sup>1559</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

<sup>1560</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

<sup>1561</sup> MAZURE, 1844, p. 202.

<sup>1562</sup> MAZURE, 1844, p. 202.

<sup>1563</sup> MAZURE, 1844, p. 202.

<sup>1564</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

Abolido o materialismo e, com ele, essa “literatura lodosa que nos cerca”<sup>1565</sup>, substituído pela doutrina espiritualista e pelos hinos religiosos da escola de Lamartine, de Chateaubriand, seguir-se-ia o progresso geral da civilização, pois “há sempre progresso quando o espiritualismo está presente”, da mesma forma como “há sempre declinação, e pode dizer-se que a tocha da civilização vacila e ameaça perder a sua claridade, logo que o gênio do espiritualismo cessa de animar a geração”<sup>1566</sup>.

Tal era a importância da literatura no projeto de nação sustentado pelos redatores da *Minerva Brasiliense*, e que agora principiava a ganhar ares de programa oficial. Somente através das letras é que se introduziria nos costumes do povo essa “filosofia sublime” do espiritualismo, e da qual Mazure fazia “depende a grandeza dos nossos destinos”<sup>1567</sup>. Santiago Nunes Ribeiro, coeditor da revista e diretor-chefe a partir de novembro de 1844, parece concordar com as ideias do professor francês. Já na primeira edição da *Minerva*, em seu famoso artigo *Da nacionalidade da literatura brasileira* (do qual trataremos mais tarde), Nunes Ribeiro argumenta que as “blasfêmias dessa escola de impiedade”, a saber, o “antipoético sensualismo”<sup>1568</sup> (sinônimo quase, na *Minerva*, de materialismo: “em verdade, o sensualismo não é mais do que uma modificação do materialismo, que nada explica, e é menos consequente que ele”<sup>1569</sup>), doutrina “deletéria”<sup>1570</sup>, “superficial, exclusiva e portanto errônea”, “contrária aos princípios religiosos e destrutiva da moralidade”<sup>1571</sup>, de um “espírito imoral e vertiginoso”<sup>1572</sup> que “apouca e infecundiza o nosso espírito”<sup>1573</sup>, tendia a “materializar a literatura”, a sufocar o “sentimento religioso e poético”, a perverter “os corações dos jovens”, a falsear-lhes o juízo e a esterilizar as “imaginações mais ardentes e fecundas”<sup>1574</sup>, encerrando-as em um “mundo cético, irreligioso, gelado”<sup>1575</sup>. Diante da imposição desse cenário desastroso pela filosofia do século XVIII, qual poderia ser a missão da literatura oitocentista senão “neutralizar [...] os efeitos da instrução danosa que esses livros nos dão” e “elevar depois o

---

<sup>1565</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

<sup>1566</sup> MAZURE, 1844, p. 203.

<sup>1567</sup> MAZURE, 1844, p. 204.

<sup>1568</sup> RIBEIRO, 1843, p. 18.

<sup>1569</sup> CARVALHO, 1844, p. 226.

<sup>1570</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 7.

<sup>1571</sup> RIBEIRO, 1844b, p. 642.

<sup>1572</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 7.

<sup>1573</sup> RIBEIRO, 1844b, p. 642.

<sup>1574</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 7.

<sup>1575</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 18.

sentimento moral à altura da sua divina essência”, revelando à juventude brasileira “as verdades dogmáticas e a moral sublime do cristianismo, o amor da pátria, os sentimentos generosos, tudo enfim quanto há de mais belo e puro nas maravilhas da fé, nas consolações da esperança, no entusiasmo e nas harmonias ideais da vida”<sup>1576</sup>? Não havia outra opção; para elevar o Brasil ao nível das nações civilizadas, para fazê-lo cumprir o papel que lhe cabia no teatro do mundo, a sua literatura, o seu sistema de ensino, a sua cultura toda, enfim, devia ser unificada sob os princípios da mesma doutrina eclética, espiritualista, *juste-milieu*.

#### 2.1.3.2. O Conservatório Dramático nos tempos da *Minerva*

Indício forte da gradativa oficialização do programa difundido pelo círculo da *Minerva Brasiliense* é a já mencionada fundação do Conservatório Dramático Brasileiro, instituição reclamada desde o período regencial pelo *Jornal dos Debates*, e que agora, com a ascensão de Pedro II ao trono, alcançava a sua plena implementação. Tanto é verdade que o Conservatório estava ligado às atividades da *Minerva*, que ela chegou a divulgar composições dramáticas de seus censores (vide a publicação de trechos inéditos de duas tragédias de Burgain, *A Quinta das Lágrimas* e *Fernandes Vieira*) e, mais importante, a divulgar alguns pareceres dramáticos (o de *Ângelo, Tirano de Pádua*, feito por Luiz Vicente de Simoni; o de *Charles VII chez ses grands vassaux*, feito por Emílio Adet; além do estudo sobre a *Cornélia* de Teixeira e Sousa, empreendido por Burgain), condição julgada indispensável (mas nem sempre observada) para que o Conservatório alcançasse o pleno exercício de sua função educadora e não degradingasse em simples censura policial:

Não criminaamos a criação do Conservatório, antes parece-nos útil. Qual é, porém, o seu fim? Animar e aperfeiçoar a literatura dramática. Para isso, é necessário premiar os bons, corrigir os defeituosos. Para isso, exige-se o conhecimento do porquê — [condição sem a qual], aliás, será uma censura inquisitorial, e que nada aproveitará. Da publicação das razões resultará provavelmente uma discussão sobre a literatura dramática, que servirá de farol aos futuros autores, que sem ela terão uma luz de menos. Um conservatório sem as condições indicadas poderá acertar algumas vezes, errará outras tantas, e sujeitará o autor às paixões de um ou outro censor, afastando-o do único verdadeiro crítico contemporâneo.<sup>1577</sup>

---

<sup>1576</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 7.

<sup>1577</sup> O ESPECTADOR, 1848c, p. 31.

Os mesmos senhores que repudiavam os exageros do teatro ultrarromântico, que clamavam pela incorporação de peças menos extravagantes ao repertório nacional, pela abolição de “todos esses dramas nojentos sobre todos os respeitos que infestam os teatros da capital do Brasil”<sup>1578</sup>, que preferiam e compunham eles mesmos tragédias versificadas ao gosto de Delavigne e de Manzoni, seriam, a partir de 1843<sup>1579</sup>, os responsáveis pela censura oficial de todas as peças encenadas nos teatros do Rio de Janeiro:

Em princípios de março de 1843, vários cidadãos brasileiros, amantes das artes e animados dos melhores propósitos com relação à tarefa de representar no país, deliberaram organizar uma associação de largo programa que cuidasse do assunto, denominada Conservatório Dramático Brasileiro. Conforme se lia no art. 1º dos respectivos estatutos, datados de 13 daquele mês, o objetivo da agremiação era: “Animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias, corrigir os vícios da cena brasileira quanto caiba na sua alçada, interpor o seu juízo sobre obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que já tenham subido à cena ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e, finalmente, dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da arte por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos e se indiquem os métodos de os emendar”.

[...]

Por “Avisos” posteriores de 10 de novembro de 1843 e 22 de fevereiro de 1844, foi atribuído ao Conservatório Dramático o encargo de exercer a censura dos teatros.<sup>1580</sup>

Censores foram Araújo Porto Alegre, Januário da Cunha Barbosa (dois de seus sócios fundadores), Gonçalves de Magalhães, Emílio Adet, Luís Antônio Burgain, Joaquim Norberto e muitos outros sujeitos comedidos, alinhados com a doutrina vigente — doutrina tanto literária quanto moral, entendamo-nos bem, e talvez mais moral do que literária, pois o ferrete da censura estigmatizava sobretudo as peças que atentavam contra a religião, contra a moral pública e contra o regime monárquico. Assim, além de promover o patrulhamento ideológico e de garantir o controle político sobre os teatros do Rio de Janeiro, o Conservatório Dramático julgava contribuir para a moralização do povo brasileiro e, talvez mais importante, para o aperfeiçoamento geral da literatura dramática, uma vez que seus censores eram todos homens de letras presumivelmente qualificados para exercer não só a função de arautos da doutrina oficial, mas também a de lapidadores dos talentos ainda brutos, o que representava

---

<sup>1578</sup> ADET, 1844b, p. 53.

<sup>1579</sup> Cf. SILVA, 1938, p. 34-37.

<sup>1580</sup> SILVA, 1938, p. 34-35.

uma espécie de avanço (se é que pode haver avanço nessa atividade) em relação à velha censura policial:

A presença de intelectuais ligados diretamente à atividade censória pode ser lida como uma tentativa de “especialização” do ofício e de substituição de uma censura meramente moral por uma que considerasse os aspectos específicos da linguagem artística e que pudesse contribuir para o melhoramento da arte e para o crescimento de novas “vocações literárias”.<sup>1581</sup>

Foram nossos críticos imparciais em seus juízos? Quem folheia os exames censórios assinados nos tempos da *Minerva* há de convir comigo que, até certo ponto (até onde permitia-lhes a moral vigente), sim, foram imparciais; não podem ser acusados de favorecer nem o extremo classicismo, nem o extremo romantismo. Ora, Emílio Adet aprovou, e com palavras bastante elogiosas, a representação de um drama de Alexandre Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux* (drama em que Pereira da Silva reconhecia uma “aliança de antigas e modernas teorias”<sup>1582</sup>), chegando a descrevê-lo como uma “obra moral”, “obra d’arte média e de consciência”<sup>1583</sup>. Outros censores o seguiram: André Pereira Lima aprovou as *Educandas de São Ciro*, Santiago Nunes Ribeiro a polêmica *Catarina Howard* (peça repleta de “princípios e tendências da escola ultrarromântica”<sup>1584</sup>, e que tanta discórdia provocou em 1836), e José Rufino Rodrigues de Vasconcelos aprovou a representação de *Kean, ou Desordem e Gênio*, mais *Lorenzino*, mesmo considerando este segundo um exemplar perfeito do romantismo exagerado e um drama potencialmente perigoso:

O drama intitulado *Lorenzino*, da hábil pena de Alexandre Dumas, ressent-se de todos os horrores e licenças de que está eivada a escola moderna, e com especialidade todo o teatro deste autor. Todavia o drama em questão, apesar de nele haverem três mortes, um ferimento, e apesar de seu autor estampar no roteiro das personagens indivíduos que só aparecem para dizer duas palavras e serem assassinados, é bem desenvolvido, cheio de movimento e deve produzir efeito se for bem desempenhado; enfim, nele se reconhece o gênio de Alexandre Dumas, ataviado de crimes, horrores, sangue, envenenamentos etc. Pode sem inconveniente subir à cena porque o crime se acha punido [...], mas será conveniente que se indique sobre

<sup>1581</sup> NUNES DA SILVA, 2006, p. 12-13.

<sup>1582</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837a, p. 178.

<sup>1583</sup> ADET, 1844b, p. 53. A crítica foi publicada sem o nome do censor na *Minerva Brasiliense*. Sabe-se, contudo, pelo documento original do parecer censório, que a avaliação do drama foi feita por Emílio Adet.

<sup>1584</sup> RIBEIRO *apud* PORTUGAL, 1845, p. 2.

a cena aos conspiradores os meios de que se devem servir para derribar tronos? O modo de conspirar contra o Chefe do Estado sem risco de ser descoberto e punido? Não será o mesmo que dizer-lhes “aí tendes um exemplo; imitai-o”?<sup>1585</sup>

A lista continua. José Carneiro do Amaral aprovou o melodrama de Luís Antônio Burgain, *Última Assembleia dos Condes Livres*, muito embora julgasse que “o autor derramou sobre a cena uma tão abundante torrente de sangue que não pode deixar de ser censurada nesta parte a sua composição”<sup>1586</sup>, e Figueiredo Rocha aprovou *O Amor de um Padre, ou A Inquisição em Roma*, drama de título bastante sensível (ele seria alterado mais tarde para *O Padre e a Cigana*). De Victor Hugo, Luiz Vicente de Simoni aprovou a representação do drama *Ângelo, Tirano de Pádua*, e Joaquim Norberto a representação de *Ruy Blas*, conquanto João Caetano já a houvesse negado pouco tempo antes (“por certo não será por meu voto que o Conservatório Dramático Brasileiro permitirá a apresentação deste espetáculo ao público da capital da única monarquia da América”<sup>1587</sup>); e isso para não falar nas licenças concedidas a outros inúmeros dramas e melodramas de gosto acentuadamente romântico como *O Castelo de Montlouvier*; *Alix, ou les deux mères* (“participando do romântico, suas cenas todavia são bem naturais e algumas até frias”<sup>1588</sup>); *Philippe Mauvert*; *A Dama Branca*; *Os Mistérios de Paris*; *Fábio, o Noviço, ou A Independência de Milão*; *A Roda da Fortuna* (“este drama, escrito no princípio do século atual, pode considerar-se como uma transição do classicismo dos séculos antecedentes para o romantismo do atual”<sup>1589</sup>); *As Memórias do Diabo*; *O Sineiro de São Paulo*; etc., etc.

Produções nacionais, saídas do círculo mesmo da *Minerva* e do Conservatório passaram também pelo crivo dos censores: *Vitiza, ou O Nero de Espanha*, tragédia romântica de Martins Pena, em versos, foi aprovada *cum laude* (“*Vitiza*”, escreveu Rodrigues de Vasconcelos, “é um drama cheio de merecimento, e o seu autor [...] digno dos melhores elogios”<sup>1590</sup>), e subiu ao palco do São Pedro de Alcântara em 21 de setembro de 1845; *Amador Bueno, ou A Fidelidade Paulistana*, drama de Joaquim Norberto de Sousa Silva, composto em 1843 “a instâncias do ilustrado cônego

<sup>1585</sup> VASCONCELOS *apud* ROMEIRO, 1845b, p. 3-4.

<sup>1586</sup> AMARAL *apud* VASCONCELOS, 1844b, p. 1.

<sup>1587</sup> SANTOS *apud* VASCONCELOS, 1845e, p. 2.

<sup>1588</sup> LIMA, 1844, p. 1.

<sup>1589</sup> SIMONI *apud* VASCONCELOS, 1845a, p. 3.

<sup>1590</sup> VASCONCELOS, 1844c, p. 1.

Januário da Cunha Barbosa”<sup>1591</sup> (e pelo próprio cômego aprovado em 1845, aliás<sup>1592</sup>), recebeu também a licença para ser levado à cena, o que só aconteceria (sem grande sucesso) em 19 de setembro de 1846, data da inauguração do novo Teatro de São Francisco —

O drama *Amador Bueno* tem boas cenas e não é mal conduzido; e se o todo pareceu frio, é que o assunto, a nosso ver, nada tem de dramático. O público o recebeu com benignidade, e seu autor, o senhor Norberto, deve ver nesse acolhimento animação futura.<sup>1593</sup>

—; *A Noite do Castelo*, drama anônimo adaptado (por autor brasileiro, ao que parece) do conhecido poema de Feliciano de Castilho, foi não só licenciado por Luís Honório Vieira Souto (não me consta que tenha sido efetivamente levado à cena), como julgado “digno de mui especial louvor”<sup>1594</sup> pela sua compleição *juste-milieu*, misto de ação romântica e organização clássica:

Li com grande atenção esta peça, que me parece de bastante merecimento, e um justo meio entre os horrores e liberdades do drama romântico e a simplicidade e restrições impostas pela escola clássica, por isso que, aproveitando daquele o movimento e ação vigorosa que o têm feito viver apesar de toda a guerra do *classicismo*, observou desta as três rigorosas unidades. [...] não só o julgo digno de sofrer as provas públicas, como o seu autor merecedor de toda a animação, quer da parte do Conservatório, quer da direção do teatro, quer do próprio público, a fim de podermos ir lançando as bases de uma literatura dramática original, que nos honre na República das Letras e liberte do servil jugo a que se tem submetido os nossos teatros não representando senão tradução, às vezes bem mesquinhas.<sup>1595</sup>

—; etc., etc.

Por outro lado (nem tudo são flores), os censores do Conservatório Dramático Brasileiro impediram a representação, sobretudo por razões morais e religiosas, de várias peças como *Antony* — “o assunto deste drama de fogo”, escreveu José Pereira Lopes Cardal, “é intolerável; [...] é bem capaz de impressionar a mocidade impelindo-

<sup>1591</sup> INTRODUÇÃO, 1855, p. V.

<sup>1592</sup> São palavras de Januário da Cunha Barbosa a propósito de *Amador Bueno*: “eu o julgo mui digno de ser adotado pelo Conservatório em tudo o que pertence ao seu bem traçado enredo; o episódio, que dá tempo ao desenvolvimento da ação principal, está bem relacionado com ela e nada tem de forçado. Mas cumpre notar que a construção das frases com que está escrito esse drama necessita de alguma correção para que acompanhe a elegância do estilo [...], aparecendo uma linguagem própria dos nossos dias, depurada e digna do autor de tão boa peça.”. Cf. BARBOSA, 1845, p. 3.

<sup>1593</sup> FOLHETIM, 1846, p. 2.

<sup>1594</sup> VASCONCELOS *apud* REQUERIMENTO, 1845, p. 5.

<sup>1595</sup> SOUTO *apud* REQUERIMENTO, 1845, p. 2-4.

a a desatinos, [...] despertando paixões nascentes e por nascer, arrebatando-as até o delírio”; conclusão: “este drama tem o seu lugar assinado no Index”<sup>1596</sup>. Josino do Nascimento Silva, segundo censor, assentiu:

Antony, o herói do drama, aparece em cena para conspirar contra todas as leis e conveniências sociais, para atacar a sociedade em sua base principal. Cada cena, cada ato é sempre dominado pelo mesmo espírito de revolta, e, quanto a mim, não é o teatro brasileiro para tamanha desenvoltura.<sup>1597</sup>

—; *A Torre de Nesle* — o primeiro censor, José Florindo de Figueiredo Rocha, via o drama de Margarida como “uma das melhores composições de Alexandre Dumas”, mas julgava uma “imprudência” ter o autor reunido “tantas belezas a *tanta imoralidade*”<sup>1598</sup>; o segundo, Rodrigues de Vasconcelos, foi lacônico: “nego a representação da *Torre de Nesle* por *imoral*”<sup>1599</sup>, veredicto que manteria inalterado ainda em 1850, quando teve a oportunidade de censurar a *Torre de Nesle* pela segunda vez:

O drama intitulado *A Torre de Nesle* antes da instalação do Conservatório já havia sido reprovado tanto com este título como com o de *O Capitão Buridan*. Depois foi novamente reprovado pelo Conservatório, e é minha opinião que não pode ser representado em parte alguma por ser eminentemente imoral.<sup>1600</sup>

—; *Maria Tudor* — escreveu José Clemente Pereira, primeiro censor:

O drama *Maria Tudor*, apresentando o deplorável espetáculo de uma princesa soberana digna de censura pelos escândalos de sua moral pervertida, como mulher e como rainha, não pode deixar de deprimir, e muito, o prestígio da Realeza se chegar a representar-se! E como, segundo os meus princípios, só devam aparecer em cena os atos heroicos, morais e virtuosos dos soberanos, capazes de inspirar nos povos sentimentos de amor, veneração e respeito, não posso convir em que se autorize a representação do referido drama; e muito principalmente Teatro de São Pedro de Alcântara, honrado frequentes vezes, e sem prévia participação, com a Augusta Presença da Família Imperial.<sup>1601</sup>

<sup>1596</sup> CARDAL *apud* VASCONCELOS, 1844d, p. 3.

<sup>1597</sup> SILVA *apud* VASCONCELOS, 1844d, p. 2.

<sup>1598</sup> ROCHA *apud* VASCONCELOS, 1844g, p. 3.

<sup>1599</sup> VASCONCELOS, 1844g, p. 7.

<sup>1600</sup> VASCONCELOS, 1844g, p. 4-5. Esse parecer data de 1850, mas foi anexado ao documento referente à avaliação de 1844, razão porque o tenho citado desta forma.

<sup>1601</sup> PEREIRA, 1844, p. 2.

Quanto ao segundo censor, Figueiredo Rocha, não ousando “propor emendas ou supressões em uma composição de Victor Hugo”, contentou-se em negá-la “pura e simplesmente a pedida licença”<sup>1602</sup> —; *Os Salteadores* — Inácio Manuel Álvares de Azevedo foi da opinião de que licenciassem a peça de Schiller, mas contrariam-no os demais membros do Conservatório, receosos das “perigosas insinuações que se encontram nesta composição”<sup>1603</sup>. O drama do “imortal Schiller”, escreveu Araújo Porto Alegre, segundo censor,

não deve ir à cena, segundo meu ver, porque o público geral do Brasil não é capaz de colher a moralidade conveniente de um semelhante exemplo: tomará o sarcasmo como máxima, e não saberá distinguir o falso do verdadeiro, e o aparente do real. Este drama causou desastres na Alemanha; muitos moços foram ser salteadores e abraçaram como máximas da verdade eterna os raciocínios de Moor e de Spiegelberg.<sup>1604</sup>

—; *Beatriz Cenci*, drama assinado por um Gonçalves Dias ainda desconhecido, estreante na cena fluminense<sup>1605</sup> — “Nem um só contraste para tantos horrores!”, escreveu Pinto Cerqueira, aterrado pelo enredo que tinha diante dos olhos; assim definiu o drama: “é infame, muito infame, e, permita-se a expressão, mais que muito infame”<sup>1606</sup>. Gonçalves de Magalhães, segundo censor, concordou com Cerqueira (causa primeira, talvez, da frieza em que os dois poetas sempre conservaram as suas relações); infelizmente, porém, não salvou-se o seu parecer —; e outras muitas composições de menor prestígio como *Dona Leonor Teles de Menezes* (drama anônimo<sup>1607</sup>, “escrito no gênero ultrarromântico”<sup>1608</sup>, “indigno de subir à cena em um teatro qualquer”<sup>1609</sup>, e que José Pinto Cerqueira definiu como “a *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo sem o gênio desse grande homem”<sup>1610</sup>: “a peça pode fascinar os espectadores pela pompa e talvez pelo ouropel da linguagem; mas por isso mesmo, contendo tantas coisas antipolíticas, antimorais, antirreligiosas, sou de parecer que se

<sup>1602</sup> ROCHA *apud* PEREIRA, 1844, p. 3.

<sup>1603</sup> SOUTO *apud* VASCONCELOS, 1845d, p. 7.

<sup>1604</sup> PORTO ALEGRE *apud* VASCONCELOS, 1845d, p. 5.

<sup>1605</sup> Parece, no entanto, que o presidente do Conservatório estimulou Gonçalves Dias a publicar sua *Beatriz* em livro (o que ele nunca fez). Cf. DIAS, 1964, p. 58.

<sup>1606</sup> CERQUEIRA *apud* DIAS, 1846b, p. 3.

<sup>1607</sup> Não parece tratar-se, pela descrição detalhada anexa ao parecer do Conservatório, do drama de Martins Pena, *Dona Leonor Teles*, escrito em 1839 e jamais encenado.

<sup>1608</sup> CERQUEIRA *apud* ROMEIRO, 1845a, p. 4.

<sup>1609</sup> CERQUEIRA *apud* ROMEIRO, 1845a, p. 3.

<sup>1610</sup> CERQUEIRA *apud* ROMEIRO, 1845a, p. 4.

não represente”<sup>1611</sup>); *A Abadia de Castro* (este “drama romântico [...] apresenta quadras de imoralidade que, quando mesmo punida fosse, não poderia tolerar-se”<sup>1612</sup>); *Casanova no Forte de Santo André* (“não acho descente para ser representado em um teatro frequentado por famílias honestas”, escreveu um censor; “ofende a moral e a grava a licença”<sup>1613</sup>, escreveu o outro, admirado que o protagonista não fosse punido: “não havendo flagício ou correção, é perdoado e solto!! Livre e entregue outra vez às devassidões!!!?”<sup>1614</sup>); *O Marujo Virtuoso, ou Os Horrores do Tráfico da Escravatura* (“um tecido de maldades sem contraste nenhum quer hoje se fazer passar descritas em péssima linguagem [...] quando não fora isso, o objeto da peça me não parece admissível nas circunstâncias do país”<sup>1615</sup>); *Albertina* (o que se vê nesse “drama monstruoso” é a “imagem viva da imoralidade”, uma “enfiada de torpezas desde o princípio até o desfecho”; “faz pasmar que um autor se persuade que pode interessar ao público e aos costumes apresentando produções sem nenhuma competência moral!”<sup>1616</sup>); *Os três últimos dias de um sentenciado* (tradução de Feliciano de Castilho); *A Irmã da Rainha* (“o nosso público não está assaz ilustrado, e eu tenho visto inverterm-se coisas claríssimas, baralharem-se fatos mais palpáveis do que este, quanto mais nas circunstâncias em que se acha o país atualmente”<sup>1617</sup>); etc., etc. Seria todo esse moralismo dramático apenas um efeito de moda? É o que, em segredo, julgavam alguns *habitués* dos teatros fluminenses. “Quase que só por moda”, escreveu um crítico em 1848,

se chama atualmente imoral um drama — moda introduzida por partidos literários. [...] Reformar os costumes, civilizar o povo é a missão do poeta dramático? Seja; mas como se há de mostrar horror ao parricídio, ao incesto, sem parricídio e sem incesto? Que lógica é essa de chamar um drama imoral unicamente porque entra nele o incestuoso, o adúltero, o assassino, o traidor, ou tudo isto reunido?<sup>1618</sup>

<sup>1611</sup> CERQUEIRA, *apud* ROMEIRO, 1845a, p. 9-10.

<sup>1612</sup> LIMA [André Pereira], *apud* ROMEIRO, 1844, p. 5.

<sup>1613</sup> SILVA *apud* VASCONCELOS, 1844e, p. 2.

<sup>1614</sup> ANTAS *apud* VASCONCELOS, 1844e, p. 3.

<sup>1615</sup> CERQUEIRA *apud* ARAÚJO, 1844, p. 2. Para uma leitura crítica de como esse parecer negativo revelaria o conformismo do Conservatório Dramático com o tráfico negreiro, Cf. FARIA, 2019.

<sup>1616</sup> CARDAL *apud* VASCONCELOS, 1845c, p. 7. Segundo Cardal, o público “tem um instinto admirável para a boa cena”, e está “sempre pronto a aplaudir e a aprovar o que está na verdade e na natureza, e a repelir o que dela se afasta”. O contrário disso, quer dizer, “as inovações exageradas” do teatro moderno, essas “só tendem a corromper a moral e a excitar o descontentamento no espectador”. Cf. CARDAL *apud* VASCONCELOS, 1845c, p. 9.

<sup>1617</sup> PORTO ALEGRE *apud* VASCONCELOS, 1845b, p. 6.

<sup>1618</sup> O ESPECTADOR, 1848c, p. 30.

Muitos entre os censores do Conservatório Dramático estavam atentos àquilo que consideravam, desde o tempo do *Jornal dos Debates*, uma “invasão” do teatro ultrarromântico francês. Um desses paladinos da cena nacional, Araújo Porto Alegre, chegou mesmo a escrever que a Europa passava por uma “época de decadência dramática” ocasionada pela invasão das invencionices francesas: “o teatro hoje”, ele argumenta, “na Inglaterra, Itália e mesmo na Alemanha está invadido pelas liberdades do teatro francês”<sup>1619</sup>. Outro deles, Ernesto Pires Camargo, louva “a beleza, a bondade e a utilidade do nobre e elevado pressuposto a que se votou” o Conservatório, empenhado que estava em “pôr a bom recado nossos teatro, língua e literatura da invasão dessas produções efêmeras com que tem gemido o teatro francês, e sobre as quais tão sensatamente formulou seu juízo a *Revista de Edimburgo*”<sup>1620</sup>, quer dizer, produções efêmeras do ultrarromantismo parisiense — referia-se, muito provavelmente, ao já mencionado *Juízo da Revista de Edimburgo sobre a literatura francesa contemporânea*, publicado em 1839 pela *Revista Nacional e Estrangeira*.

Vê-se assim que, ao contrário do que se costuma pensar, a importação do teatro romântico francês (e de toda a sua literatura, valeria dizer) não se dava de maneira integral, nem pacífica, nem imponderada pelos nossos homens de letras, e máxime pelos censores do Conservatório, que concorriam justamente para que a incorporação de peças francesas ao repertório dos teatros fluminenses não transcorresse sem acidentes. Mais livre trânsito encontrou por aqui o novo teatro da antiga metrópole, irmanado que estava com o nosso pelo seu caráter romântico-moderado, desconfiado dos excessos franceses, e pelo impulso oficial que recebera, em 1836, com a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática, logo rebatizado Conservatório Real de Lisboa, instituição que desempenhava papel análogo ao do Conservatório Dramático Brasileiro. Com efeito,

quando no Brasil principia-se a restaurar os teatros, por tanto tempo decaídos, Portugal entrega-se a um movimento do mesmo gênero. Esta coincidência nos esforços dos dois países para levantar a cena dramática às alturas de sua missão literária e moralizadora não podia deixar de ser notada.<sup>1621</sup>

<sup>1619</sup> PORTO ALEGRE *apud* VASCONCELOS, 1844f, p. 5.

<sup>1620</sup> CAMARGO *apud* PENA, 1845, p. 2.

<sup>1621</sup> A., 1838b, p. 2.

Licenciados pela censura brasileira foram *Os Dois Renegados* (premiado em Lisboa, celebradíssimo no Rio de Janeiro) e *O Homem da Máscara Negra*, ambas composições do então jovem José da Silva Mendes Leal; licenciado o *Almançor Aben-Afan* (drama de corte clássico, em versos, com duração de uma noite) de Serpa Pimentel, autor já conhecido por *Dom Sisnando* — “o poeta que verseja ligado estritamente a um sistema”, ele argumenta no prefácio a esse drama, revelando sua posição equidistante entre os exclusivismos de uma escola e outra,

é como um obreiro que trabalhasse com os braços algemados e com um jugo de ferro sobre o pescoço. O que se desprende de toda a norma e freio é como o que corresse de olhos vendados sobre terreno cortado de alagoas e precipícios. [...] O conhecimento profundo do coração humano; o estudo dos bons modelos antigos, novos e novíssimos; a pureza de linguagem; a nobreza de sentimentos e a retidão de julgar: eis, ao meu ver, os verdadeiros e justos preceitos da arte. Quem se ligar a eles deve de ser bom clássico e ótimo romântico.<sup>1622</sup>

—, que se notabilizaria pela moderação de *Dom Sancho II* — “Como verdadeiro poeta”, escreveu Paulo Midosi em uma crítica publicada pela *Revista Acadêmica*, convencido de que a tolerância e o *juste-milieu* caracterizavam a literatura do tempo (veja-se em nota), “[Pimentel] compreendeu que a exageração não é, nem podia ser, uma escola, e sem deixar de ser romântico, não é um desses possessos fantasmagóricos que escandalizam a razão; aceitou a literatura da sua época, mas reconheceu que a reação já passou”<sup>1623</sup> —, e que continuaria ainda a insistir no meio termo dez anos depois da publicação de *Dom Sisnando* —

...não somos nós do número daqueles que avaliam as peças pelas unidades estúpidas do lugar e do tempo; pela fórmula semi-grega e semi-francesa dos 5 atos de rigor; pela separação das duas grandes alas de crispins a rir sem nunca chorar — a comédia; de heróis a chorar, sem nunca rir — a tragédia; pelo estirado altissonante do diálogo a contar-nos o que lá vai por dentro, que tanto folgáramos em ver, e que tão insípido é de ouvir, e quejandos artigos infindos da etiqueta do teatro clássico. Mas tampouco desejamos ser alistados nas fileiras dos esturrados espadachins e *petits-maitres* da moderna escola, a fazer gala de quebrar com unidades a torto e a direito, só porque são unidades; a multiplicar as ações por trinta quadros, só para fugirem aos atos; a substituir o terrível pelo asqueroso, o grotesco pelo

<sup>1622</sup> PIMENTEL, 1838, p. V-VI.

<sup>1623</sup> MIDOSI, 1848, p. 383. Para Midosi e parte significativa dos escritores portugueses, já havia passado o tempo em que os homens de letras propunham trocar em absoluto a doutrina classicista pelos exageros exclusivos da nova escola: “felizmente que estas ideias de exclusivismo e de exageração vão declinando: a tolerância e o meio-termo são já as feições predominantes da literatura dos nossos dias, sem que por isso tenha perdido a sua fisionomia particular”. Cf. MIDOSI, 1848, p. 383.

baixo cômico, e a atirar-nos com tudo de envolta sem fim nem motivo; a multiplicar na cena o punhal, o veneno, o adultério, também de rigor, e a substituir as velhas sem-sabores imitações de Corneille e Racine pelos novos ridículos arremedos de Mrs. Dumas e Victor Hugo.<sup>1624</sup>

—; e licenciado também foi (com vênia) o *Frei Luiz de Sousa*, conhecidíssimo drama de Almeida Garrett, composto em “um estilo que nos não deixa cair nas extravagâncias e exagerações desse romantismo efêmero que já vai passando na Europa”<sup>1625</sup>. Muito embora composto em prosa, como um drama de corte moderno, *Frei Luiz de Sousa* foi descrito pelo seu autor como “uma verdadeira tragédia”<sup>1626</sup>, descrição que José da Silva Leal tratou logo de transformar em um artigo que ecoa as palavras do *Conciliatore*: “o que se chama *drama moderno* há de vir a ser a tragédia adaptada à religião cristã e a todo o nosso viver de hoje, como a entendeu e executou o senhor Garrett”<sup>1627</sup> — nada que ver, portanto, com os melodramas ultrarromânticos de importação francesa, “gênero híbrido em que a lisonja do estragado paladar das turbas escurece, corrompe e destrói alguma boa concepção, algum belo rasgo do gênio”<sup>1628</sup>, e contra o qual Silva Leal opõe a idealizada tragédia garrettiana.

Ora, como os reformistas de nosso teatro, como os censores de nosso Conservatório, Garrett apareceu também, *Frei Luiz* debaixo do braço (essa “tragédia com todo o cunho de nacionalidade, o verdadeiro tipo da tragédia moderna e humana implantada sobre a história de Portugal”<sup>1629</sup>), em meio a uma “inundação diluviosa de teatro francês”<sup>1630</sup>, também ele instando a sua gente a “desafrancesar o teatro”, a superar o “servilismo francês que nos apouca e tolhe todos”<sup>1631</sup>, servilismo que vinha já denunciando desde os tempos do *Chronista*. Como, porém, solucionar o problema da submissão à cena ultrarromântica francesa sem retroceder à rjeza do teatro neoclássico? Com parcimônia e ecletismo. Almeida Garrett julgava, e nossos literatos com ele, que a resposta para o problema estava no *juste-milieu* entre a ortodoxia classicista e o exagero ultrarromântico: “há de oscilar ainda muito para um lado e para

<sup>1624</sup> PIMENTEL, 1848, p. 338.

<sup>1625</sup> GARRETT, 1845, p. VI.

<sup>1626</sup> GARRETT, 1910, p. 7.

<sup>1627</sup> LEAL, 1848, p. 189.

<sup>1628</sup> LEAL, 1848, p. 192.

<sup>1629</sup> PIMENTEL, 1905, p. 173.

<sup>1630</sup> PIMENTEL, 1905, p. 172.

<sup>1631</sup> GARRETT, 1842, p. 19.

outro o pêndulo; depois há de vir o movimento regular e medido. A verdade está entre *Aristóteles* e *Victor Hugo*, e à verdade havemos de chegar por fim”<sup>1632</sup>.

Nada há que estranhar, portanto, na recepção cerimoniosa ao *Frei Luiz* neste lado do Atlântico. Era grande o respeito que nutriam os fundadores do Conservatório de cá pelo fundador e inspetor geral do Conservatório de lá:

Tudo concorre ou parece que deve concorrer para o bom acolhimento deste drama. Basta o nome do senhor Garrett que lhe vem na frente, do senhor Garrett que tem ganhado uma reputação e uma glória literária tão bem merecida que ninguém lhe pode disputar, para acreditar mais esta produção do seu alto engenho e de seus reconhecidos talentos. O assunto do drama [...], além de ser histórico-nacional, tem o mérito de tender à moral pública e religiosa, e de ser enobrecido [...] de passagens admiráveis, de impulsos do coração e da mente, do sublime da virtude e daquele amor da pátria que transluz em todas as composições do senhor Garrett.<sup>1633</sup>

Sabia-se bem que em Portugal, como no Brasil, os esforços dos principais homens de letras estavam concentrados na difícil tarefa de aperfeiçoar a cena nacional com moderação, sem incorrer nos excessos da literatura da moda. Vimos já o que escreveu Feliciano de Castilho a propósito do teatro ultrarromântico em França, Alexandre Herculano a propósito da influência nociva de Byron, e temos visto mais de uma vez como Almeida Garrett insistiu sempre no estabelecimento de um teatro misto (para não dizer de toda uma literatura mista), clássico e romântico ao mesmo tempo. Vejamos ainda um outro exemplo dessa insistência. Mais ou menos pelos tempos da *Minerva Brasiliense*, em 1841, Garrett publicou uma nova edição do drama *Um Auto de Gil Vicente* acrescida, à guisa de prefácio, de dois artigos selecionados e extraídos do *Diário do Governo* e da *Chronica Litteraria* de Coimbra. É o primeiro deles que nos interessa; seu autor (não identificado) argumenta com todas as letras que o gênero a que pertence o *Auto de Gil Vicente* “talvez se possa chamar *clássico-romântico*, ou romântico moderado”<sup>1634</sup>, pois configura um “meio termo entre a *absoluta* e *republicana* independência poética de Shakespeare e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores”, quer dizer, “seguramente não se parece com as tão engenhosas quanto depravadas produções da novíssima e exagerada escola francesa”<sup>1635</sup>. Nas cenas alegres, o autor do artigo reconhece semelhanças com o

<sup>1632</sup> GARRETT, 1842, p. 19.

<sup>1633</sup> CARDAL *apud* VASCONCELOS, 1844a, p. 1-2.

<sup>1634</sup> PREFÁCIO DOS EDITORES, 1841, p. 166.

<sup>1635</sup> PREFÁCIO DOS EDITORES, 1841, p. 166-167.

*Don Juan d'Autriche*, peça de Casimir Delavigne, esse poeta que, “assim como o nosso compatriota, tem desprezado os asquerosos, ainda que fortes, efeitos da orgia trágica e das bacanais de coturno”<sup>1636</sup>. Por conta dessa postura francamente moderada, conclui o artigo, “devemos sinceros elogios ao autor do *Auto de Gil Vicente*”, pois mostrou que “era possível criar e sustentar um grande e vivo interesse no delírio das paixões mais cegas, sem nos dar crimes e horrores”, que

pode haver amor, amor apaixonado, delirante, infeliz, e que excite profundamente a alma, sem os incestos, adultérios, envenenamentos, parricídios, infanticídios que a moderna escola nos quer fazer acreditar como elementos indispensáveis da tragédia e do grande drama.<sup>1637</sup>

Ora, não há nesse parecer uma harmonia completa com o que se queria para o teatro brasileiro no Conservatório Dramático e na *Minerva Brasiliense*? Uma harmonia completa com o que vinham tentando construir, não só no âmbito dos teatros, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto, Teixeira e Sousa, Emílio Adet e *tutti quanti*? Uma escola literária, sim, moderna, interessante; mas uma escola moral, nacional, moderada — isto o que almejava o Conservatório lisboeta, isto o que almejava o Conservatório fluminense.

### 2.1.3.3. Alguns poemas publicados pela *Minerva Brasiliense*

Por último, a fim de encerrarmos essa vista de olhos pela vida literária em torno da *Minerva Brasiliense*, façamos uma pequena descrição do que nela se imprimiu em matéria de versos, sem a menor intenção de esgotarmos a análise. Não trataremos, nem de longe, de todas as composições publicadas pela revista; são dezenas, e em vários gêneros: sonetos, nênias, romances, odes (isoestróficas e americanas; a maioria pertence ao segundo tipo), “inspirações poéticas” e “cânticos líricos” (às vezes em forma de cantata), traduções diversas (de Lamartine, Delavigne, Lamennais e outros tantos), poemas em prosa, etc., etc., o que nos dá uma boa noção da naturalidade com que coexistiam as escolas clássica e romântica no interior da *Minerva Brasiliense*, sem se excluírem mutuamente, amiúde misturando-se, e da facilidade com que os colaboradores da revista sabiam transitar entre uma tradição e outra — epígrafes e imitações há de Jean-Baptiste Rousseau, de Camões, de Voltaire,

<sup>1636</sup> PREFÁCIO DOS EDITORES, 1841, p. 167.

<sup>1637</sup> PREFÁCIO DOS EDITORES, 1841, p. 167-168.

de Filinto Elísio, de Botelho de Oliveira, de Manzoni, de Delavigne, de Byron e de muitos outros autores cuja relação completa não deixaria sem dúvida de interessar-nos como indício das leituras feitas à época, sem falar no desenvolvimento paralelo, em revistas alheias ao “alto romantismo” da *Minerva*, daquela literatura de salão cujas raízes penetram fundo na poesia amorosa do arcadismo neolatino, vide as “poesias eróticas” que Joaquim Norberto publicou, ao lado de charadas, logogrifos e motes, pelo *Espelho Fluminense* em 1843 (o periódico tinha por divisa “recreio, instrução, moral”<sup>1638</sup>), e a sua engenhosa contrafação de gosto gonzaguiano, *Dirceu de Marília*, homeopaticamente publicada em 1845<sup>1639</sup>. É bem verdade o que escreveu Hélio Lopes a propósito dos escritores que compunham a redação dessa revista:

Não havia necessidade em romper as amarras com o passado. Pelo contrário. A sensibilidade daqueles homens aguçou-lhes a percepção: não é se desfazendo do passado que uma nova geração cria qualquer coisa de novo. Assim, o culto da tradição impôs-se como uma necessidade de sobrevivência e de afirmação. Eles eram os depositários de uma herança.<sup>1640</sup>

Mesmo a literatura épica está representada na *Minerva Brasiliense* (essa revista de nome pagão!) em poemas como *O Libertador*, do bacharel Teixeira, onde se nota já a intenção de romantizar o gênero (suas musas são a “santa voz da pátria” e a “divina liberdade”; o tema, nacionalíssimo); como a *Eneida Portuguesa* (não se dizia ainda brasileira), de Odorico Mendes; ou mesmo em composições de propensão narrativa como os fragmentos do “poema romântico” de Teixeira e Sousa, demonstrando de maneira cabal que “o século XIX compreende a epopeia”, pratica-a, renova-a, e que “o fogo épico” continua deveras “alimentado e não extinto”<sup>1641</sup>. Na verdade, ele demoraria a extinguir-se. O “amor dos poemas épicos”, escreveu Hélio Lopes, seguiria vivo até quase vinte anos entrados na segunda metade do século XIX, época em que Araújo Porto Alegre publica o seu longuíssimo *Colombo* (1865): “*Colombo* não chegou fora do tempo. O amor dos poemas épicos não havia terminado. Antes pelo contrário”<sup>1642</sup>.

---

<sup>1638</sup> INTRODUCÇÃO, 1843, p. 2.

<sup>1639</sup> Para uma amostra da maneira como essa obra foi recebida à época de sua publicação, cf. D. M. N., 1846.

<sup>1640</sup> LOPES, 1978, p. 235.

<sup>1641</sup> ADET, 1843, p. 38-39.

<sup>1642</sup> LOPES, 1978, p. 226.

Mas deixemos de épicos. Serei econômico. Quero chamar a atenção do leitor apenas para meia dúzia das composições dadas à estampa pela *Minerva*: a *Ode à primavera* e a *Ode pindárica*, de Manuel Alves Branco; os fragmentos da *Inauguração do Quinto Império*, de Santiago Nunes Ribeiro; e o *Ramalhete de flores*, de Antônio Francisco Dutra e Melo e José Manuel do Rosário. Escolhi essas composições líricas e fragmentos narrativos porque eles me parecem ilustrar clara e objetivamente a maneira como tendia a operar-se a hibridização de elementos clássicos e românticos no estilo de versificação adotado pelos poetas em torno da *Minerva Brasiliense*, e, a nível de conteúdo, no desenvolvimento dos temas e figuras de linguagem, demonstrando ainda uma vez que os homens de letras do período que estudamos não estavam interessados em substituir uma tradição por outra, mas em construir uma ponte entre o antigo e o moderno, em estabelecer uma escola intermediária, eclética, *juste-milieu*. Ainda Hélio Lopes: “os nossos românticos nunca abandonaram por completo o lastro greco-latino quando o receberam em sua formação. O classicismo fecunda o romantismo como uma fonte subterrânea”<sup>1643</sup>.

Começemos pelas odes de Alves Branco. Santiago Nunes Ribeiro tem razão ao notar (é isto, em parte, o que tenho tentado demonstrar neste trabalho) que “no exame da poesia brasileira cumpre não ver somente a exterioridade da arte, que muitas vezes apresenta as formas gregas e romanas; cumpre atender ao sentido oculto, à intimidade”<sup>1644</sup>, pois é nela que frequentemente vamos descobrir não só o sentimento de nacionalidade (é a hipótese de Nunes Ribeiro<sup>1645</sup>), mas também as

---

<sup>1643</sup> LOPES, 1978, p. 204.

<sup>1644</sup> RIBEIRO, 1843b, p. 115.

<sup>1645</sup> A espinhosa questão da nacionalidade da literatura brasileira, tratada por Santiago Nunes Ribeiro em uma conhecida série de artigos publicados pela *Minerva Brasiliense*, talvez merecesse, tanto pela abordagem inovadora do articulista (prevalência essencialista do elemento climático em detrimento do elemento social na configuração do gênio literário, muito embora o autor se julgasse eclético em sua avaliação) quanto pela relevância do assunto em nossa historiografia (vide a extensão da fortuna crítica dedicada a ela no século XX, e sobretudo a leitura empreendida por Afrânio Coutinho em *A tradição afortunada*), uma descrição à parte neste capítulo. Não devo fazê-la, contudo, porque o assunto não diz respeito ao desenvolvimento direto de nosso romantismo moderado, e porque as ideias essencialistas de Nunes Ribeiro (nossa poesia, ele argumenta, brota de nosso clima e de nosso solo, o que significa que os elementos sociais herdados de Portugal — religião, costumes, tradições etc. — não podem senão obstar o seu desenvolvimento natural. Por essa razão, Santiago insiste na separação absoluta entre as literaturas brasileira e portuguesa, chegando mesmo a defini-las maniqueisticamente como “duas poesias rivais”) não são representativas da opinião predominante nos círculos letrados de seu tempo, conforme tenho mostrado; Santiago se contrapõe a Garrett, a Denis e ao círculo próximo de Magalhães — enquanto para este último a poesia brasileira é uma “grega vestida à francesa e à portuguesa e aclimatada no Brasil”, não uma “indígena civilizada”, para Nunes Ribeiro o quadro é bem

ideias românticas de nossos poetas oitocentistas. Com efeito, “é a luta”, ou melhor, a concorrência quase solidária “da lira helênica e da harpa que simboliza a poesia das nações modernas”, influências que nela “se encontram e contrabalançam”<sup>1646</sup>. Posto também entre as nações modernas, o Brasil não foge à regra; é justamente esse contrabalanceamento de escolas opostas que fundamenta o projeto romântico-moderado de nossa literatura na primeira metade do século XIX. Como ele se manifesta nos poemas de Manuel Alves Branco? Vejamos a sua *Ode à primavera*, publicada no segundo número da *Minerva Brasiliense*<sup>1647</sup>.

Alves Branco a define como “ode”, mas, do ponto de vista formal, a sua composição (uma sequência ininterrupta de decassílabos brancos) não se atém à regra fundamental do gênero: a repetição das estâncias isomórficas. Sejam flexíveis, porém, e concedamo-lo, em respeito à sua autodefinição, que a *Ode à primavera* seja, ainda que imperfeita, uma ode, e, portanto, um produto da cultura clássica. Há outros elementos que corroboram essa leitura? Sem dúvida; fala Alves Branco em Andrômaca e Heitor, em rio Simoente, em Pluto, em “neptuninos reinos”, em um Amor de “brancas asas”, lança mão de expressões como “auriverde-crinetas laranjeiras”, “sutis favônios”, “zéfiro fagueiros”, “multidões alígeras” etc. Agora, não se pode negar que há também nessa *Ode à primavera* algumas passagens de gosto bastante romântico, bastante sentimental, nas quais o poeta fala à humanidade de uma posição elevada, profética, ou, tomado de entusiasmo, confessa as saudades da pátria distante (estava desterrado em Portugal quando escreveu a sua ode), esse tema mil vezes consagrado pela nossa tradição romântica. Veja-se, por exemplo (chamo atenção para a pontuação bastante moderna), versos como: “Que sol donoso!! Que ar embalsamado!!”, “Aqui tudo me traça os pátrios campos!!”, “Ah! Recua / Insano, que te arrojás nos abismos!!...”,

Ah! Debalde transpô-la intentarias  
Arrependido!... Atiçam-se os braseiros,  
Urge a fome, urge a sede a cada instante,  
Do desespero à morte um passo resta,  
Bem merecida pena d'auricídia...

---

o contrário: “ela é filha das florestas, educada na velha Europa, onde a sua inspiração nativa se desenvolveu com o estudo e a contemplação de ciência e natureza estranha”. Ou seja, para Santiago a cultura europeia é *estranha* (e potencialmente nociva) ao gênio da poesia brasileira, ao passo que, para Magalhães e seu círculo, a cultura europeia é o *ponto de partida* da poesia brasileira. Cf. RIBEIRO, 1843a.

<sup>1646</sup> RIBEIRO, 1843b, p. 114.

<sup>1647</sup> Cf. BRANCO, 1843, p. 46-47.

etc., etc.

O que se disse sobre a *Ode à primavera* vale também para a *Ode pindárica* publicada no terceiro número da *Minerva Brasiliense*<sup>1648</sup>. A forma, dessa vez, é rigorosamente clássica: o poema divide-se em estrofes, antístrofes e epodos, conforme a tradição do gênero. Personagens mitológicas, ei-las também aqui: a titânide Têmis, Palas Atena, Teseu, as sacerdotisas de Apolo, feias harpias, sem falar em todas as referências a figuras reais da história antiga. Mas não é tudo; há que se notar a influência da poesia romântica na pontuação, esse indício gráfico dos arrebatamentos líricos, no oferecimento do poema ao “gênio das solidões”, muito ao gosto da época (“quando uma nação, ou mesmo todo mundo, se achava dominado por tiranos”, escreveu Alves Branco, “onde, senão na solidão, podia o amigo da humanidade achar algum alívio e consolação? [...] A solidão dá sublimes inspirações; a ela deve o gênero humano os maiores serviços”<sup>1649</sup>), e em algumas passagens grandiloquentes, quiçá inspiradas no estilo “vaticinador” posto em moda por Magalhães e Porto Alegre, como estas: “Mártires da virtude, eu vos saúdo; / Eu vos adoro, divinais portentos!!...”, “Co’as estridentes, rebatidas asas, / Vem sulcando caóticos negrumes!... / Tu as sentiste, Europa; / Tu gemeste nas trevas enredada”,

Ó Roma! Alta princesa das cidades,  
Dormitas? Onde os teus antigos brios?  
Eia, acorda! Eia, arranca denodada  
A máscara fagueira dessas hidras  
Que, famulentas em teu sangue ilustre,  
Anelam saciar pérfidas garras!  
Não tens a liberdade em teu amparo?  
Ah! Que à cobiça franqueaste o peito!!...

Ou ainda nesta passagem onomatopaica de ambientação flagrantemente romântica, repleta de ruínas, sepulcros e tempestades:

Contemplai, povos livres, no cadáver  
Da soberana de um milhão de impérios...  
Chorai sobre estas ruínas majestosas!...  
Aqui foi Roma, ó povos!  
A mudez dos sepulcros  
Onde o veto troou tremendo, impera.  
Será que mais horror a terra oprime?!

---

<sup>1648</sup> BRANCO, 1843b, p. 82-85.

<sup>1649</sup> BRANCO, 1843b, p. 85.

Que lúgubre alarido  
 Nos antárticos gelos longo ecoa?  
 O ar se entenebrece; arqueja a terra;  
 Ensanguentam-se os astros;  
 Redobrados trovões 'stalam tetérrimos!...  
 Travam combate horríssonos co'as penhas  
 Enfurecidos mares; ronca rouco  
 Da tempestade o gênio pavoroso.

Em suma, nos dois poemas de Manuel Alves Branco publicados pela *Minerva Brasiliense* associam-se elementos clássicos (predominantes na forma, mas presentes também no imaginário do poeta) e românticos (manifestados na linguagem, em passagens grandiloquentes, em *landscapes* sentimentais e na pontuação fortemente expressiva de alguns versos), contrabalançam-se, formando um estilo híbrido, que transita de uma escola à outra — conclusão que poder-se-ia estender, com maior ou menor justeza, a muitas outras composições publicadas pela *Minerva*, como a *Ode ao senhor Dom Pedro I de gloriosa memória*, escrita pelo bacharel Teixeira; a *Ode à paz da província do Rio Grande de São Pedro do Sul*, por Gonçalves de Magalhães; ou o poema *A sensibilidade* (formalmente, uma ode), de Teixeira e Sousa.

É essa mesma comunhão de escolas o que, em linhas gerais, pode ser observado nos quatro fragmentos do longo poema de Santiago Nunes Ribeiro, *Inauguração do Quinto Império*, saído no segundo número da revista e, ao que parece, jamais publicados integralmente. Quanto à forma, a *Inauguração* é menos ortodoxa do que as odes de Alves Branco, pois mescla elementos ligados às tradições das duas escolas: sua primeira parte, “O novo século”, foi composta como uma perfeita ode em estrofes isométricas, mas rimadas, como faziam-na os poetas quinhentistas (Camões, Sá de Miranda, António Ferreira...); a segunda e a terceira partes, mais o quarto fragmento, “Napoleão e o senhor D. Pedro I”, oscilam entre conjuntos rimados de versos decassílabos e hexassílabos sem ordem definida (embora regulares em algumas passagens), de sorte que não podem ser confundidos com as odes americanas postas em moda por Gonçalves de Magalhães, sempre brancas. Não é por acaso que chamo a atenção para a recorrência da rima nesses fragmentos; ela é um elemento estilístico importante na teoria versificatória de Nunes Ribeiro, um recurso romântico por excelência: “a reabilitação da rima é uma das consequências

da reabilitação de gêneros nacionais; denota a volta da literatura a suas antigas tradições arábicas e setentrionais”<sup>1650</sup>.

Não é com ingenuidade, portanto, que nosso poeta faz rimar todos os seus versos, mesmo os que compõem o primeiro fragmento da *Inauguração do Quinto Império*; ele o faz com a intenção explícita de fundamentar um projeto romântico de nacionalização poética — questionável, é verdade, porque a rima está presente na tradição clássica de língua portuguesa e ausente, em grande medida, da poesia cultivada por contemporâneos da envergadura de Magalhães, Porto Alegre, Teixeira e Sousa e Joaquim Norberto, quando não reduzida à condição de rima toante, como nos romances de Miguel Maria Lisboa. De fato, poder-se-ia talvez falar em uma “batalha da rima” no bojo de nossa escola romântica, ou, quando menos, na redação da *Minerva Brasiliense*<sup>1651</sup>.

Muito embora iniciado de maneira clássica, com o canto profético de uma “musa altiva a nobre” que anuncia os prodígios do Quinto Império, tema intimamente ligado à história de Portugal (mas aqui identificado com o Brasil, “quinto império soberano”<sup>1652</sup>), e descrevendo longamente a ascensão e queda de Napoleão Bonaparte (“Santa Helena!... tristíssima agonia!... / Morte... No oceano enfim se apaga o raio...”), o poema de Santiago Nunes Ribeiro tem por objetivo a inserção do Império Brasileiro na esteira dos grandes acontecimentos da história ocidental, contribuindo para a formação de uma certa simbologia mística de fundo nacionalista — é, portanto, na medida em que nacionalismo literário se identifica com romantismo em nossa

---

<sup>1650</sup> RIBEIRO, 1843a, p. 22.

<sup>1651</sup> A ideia foi aventada por Hélio Lopes no livro *A divisão das águas*: “poder-se-ia, talvez, falar da existência, no Romantismo, de uma ‘batalha da rima’. É ver como os poetas se justificam por empregá-la e por não empregá-la”. Cf. LOPES, 1978, p. 145. Durante os anos de circulação da *Minerva Brasiliense*, o caso de maior interesse me parece ser, pela sua singularidade, o de Miguel Maria Lisboa, autor de romances históricos anonimamente publicados pela revista. Maria Lisboa, influenciado pela leitura de poetas espanhóis como Angel Saavedra e José Zorrilla, advogou entre nós pelo emprego das rimas toantes (ou assoantes, como prefere dizer): “é mais difícil agradar com o verso assoante do que com a rima consoante. [...] A pronunciada cadência da rima é, por assim dizer, *fascinadora*, e faz com que muitos versos pareçam à primeira vista ótimos, que, intrinsecamente e sem aquela *fascinação*, seriam positivamente maus. Isto não necessita de desenvolvimento; a quantos pensamentos forçados, a quantas impurezas de estilo, a quantas perifrases e contradições não dá passaporte a rima? [...] O modesto assoante não é tão poderoso porque não é parte *tão conspícua* da versificação. É como a fresca rosa que dá realce sem ofuscar ao toucado da donzela, entretanto que a rima é adereço de brilhantes que atrai a si mesmo, distraíndo-a da cabeça que o leva, a atenção do espectador”. Cf. LISBOA, 1866, p. VIII-IX.

<sup>1652</sup> Emílio Adet e Joaquim Norberto também se referem explicitamente ao Brasil como Quinto Império, cf. ADET; SOUSA SILVA, 1844, p. 393.

tradição historiográfica, um poema de intenções românticas (este é o caso de outros vários poemas publicados pela *Minerva*).

Nunes Ribeiro, ao que parece, estava em dia com a leitura dos românicos franceses. Há passagens em seu poema que, pelo vocabulário heroico e pelo tom altissonante, elevado, lembram o estilo de Victor Hugo. O início do quarto fragmento, por exemplo, faz pensar nos primeiros versos do famoso *Ce siècle avait deux ans*:

Quase toca a metade do amplo estádio  
Que tem de percorrer a nossa idade;  
Dois homens produziu — o herói do gládio  
E o rei propugnador da liberdade,  
Gigantes que se erguem muito acima  
De tudo quanto o século sublima.<sup>1653</sup>

Já a segunda estrofe do mesmo fragmento, pela escolha das imagens religiosas e das metáforas musicais, traz à memória o estilo celeste da poesia de Lamartine:

Nas horas em que a noute silenciosa  
Do vate a Deus eleva o pensamento,  
Ouvi celeste voz harmoniosa:  
Era a apoteose dos heróis cantada  
Na harpa da glória; imitar mal pude  
Harpa, no céu por anjos afinada,  
Nos sons humildes do meu rouco alaúde.<sup>1654</sup>

Por fim, vejamos a coleção de décimas escritas por Joaquim Rosário e Dutra e Melo, o *Ramalhete de flores oferecido às jovens fluminenses*, das quais apenas doze foram impressas pela revista. Muito embora “merecedor das honras da publicidade da sisuda *Minerva Brasiliense*”<sup>1655</sup>, não passa esse florilégio, a dizer francamente, de um singelo divertimento de salão, de um “fruto das horas vagas de dois amigos sinceros”, quer dizer, de um produto a mais daquele romantismo *fashionable* de que falávamos há pouco: “formado unicamente para um sexo delicado, pouco podia ter de pompa e de grandeza”<sup>1656</sup>. Que tratava o *Ramalhete*, senão da “definição de 100 diferentes flores, feita com todo o esmero e bom gosto”<sup>1657</sup>? Opera-se nessa pequena coleção

---

<sup>1653</sup> RIBEIRO, 1843c, p. 50.

<sup>1654</sup> RIBEIRO, 1843c, p. 50.

<sup>1655</sup> LOPES, 1978, p. 112.

<sup>1656</sup> MELO; ROSÁRIO, 1844, p. V.

<sup>1657</sup> RAMALHETE, 1844, p. 2.

de versos, contudo, e especialmente nos poemas introdutórios, uma interessante mistura de elementos clássicos e românticos que vale a pena ser notada: dos três poemas que abrem o livro, todos escritos como odes americanas, dois são dedicados à deusa Flora — no primeiro, *Invocação*, os poetas descrevem a deusa definitivamente assentada no Brasil (“Na minha doce pátria alfim sentaste, / Co’ o Outono rubicundo um sólio eterno”<sup>1658</sup>); no segundo, descrevem *O jardim de Flora* (é este o seu título) como um verdadeiro “jardim brasílio”<sup>1659</sup> situado não muito longe das “praias do ameno Botafogo”, adornado com abacaxis, pêssegos, pitangas, cajueiros, mangueiras, laranjeiras, coqueiros, canas de açúcar, cafeeiros, bananeiras, sabiás, tucanos, araras, cardeais, arapongas, tiês, saís etc., a langue Primavera (aqui não identificada com a dona do jardim) enfeitada com uma “coroa de folhas brasileiras”, e a própria Flora envolvida por véu auriverde, rodeada pelas Graças e pelos Amores. Assim, unindo elementos associados ao classicismo (Flora com a cornucópia, as Graças, os Amores e outras tantas entidades espalhadas pela coleção: o Favônio, a Aurora, Argo, Febo, Vênus etc.) e elementos associados ao nosso romantismo (árvores, flores, frutas e aves brasileiras, mais a praia do Botafogo e as cores da bandeira imperial), Joaquim Rosário e Dutra e Melo deram luz a uma obra mista que transita entre as duas escolas, que romantiza a trupe de Flora na medida em que a aclimata aos nossos bosques, que classiciza a selva brasileira na medida em que a povoa com divindades clássicas. Não é isso, decididamente, o que se pode chamar uma poesia de compromisso, uma poesia do *juste-milieu*?

Paremos por aqui; já é tempo de passarmos adiante. Não quero abandonar a *Minerva Brasiliense*, contudo, sem antes fazer um comentário geral, brevíssimo, sobre as balatas de “sabor luso-medievaresco”<sup>1660</sup> que Joaquim Norberto publicou em vários números da revista, e sobre uma das *Brasilianas* de Araújo Porto Alegre, *O Caçador*. Esses pequenos poemas lírico-narrativos, vazados todos em estrofes curtas, cantantes, repetitivas, cheias de estribilhos e paralelismos, geralmente em versos redondilhos ou anapésticos rimados (mas também decassílabos), representam nesse momento o que havia de mais exclusivamente romântico no programa literário do círculo que estudamos (pequena é a influência aqui do estilo neoclássico, mas existe,

<sup>1658</sup> MELO; ROSÁRIO, 1844, p. X.

<sup>1659</sup> PORTO ALEGRE, 1844d, p. 421. O artigo está assinado “L. O. O. E.”; são as letras finais do nome Manuel de Araújo Porto Alegre.

<sup>1660</sup> LOPES, 1978, p. 154.

mormente na versificação, presidida ainda pelas regras de Silva Alvarenga, Gonzaga e Basílio da Gama<sup>1661</sup>), e quadravam perfeitamente com as suas aspirações histórico-arqueológicas, com o seu desejo de inventar um passado mítico para a jovem nação, de redescobrir algumas centelhas de cultura popular nos arquivos d'antanho — tudo isso, evidentemente, com juízo e parcimônia, sem ferir as morais pública e religiosa, sem objetar a legitimidade do governo monárquico.

Veja-se, por exemplo, as balatas de Joaquim Norberto, esses exercícios de folclore *in vitro* que, a bem da verdade, não são mais do que a adaptação da “balada” anglo-germânica para o contexto brasileiro (se é que uma adaptação se fazia necessária<sup>1662</sup>), em consonância com o reavivamento contemporâneo dos romances, xácaras e solaus em Portugal (o *revival* dessas formas medievais vinha sendo promovido por periódicos como *O Panorama* e a *Revista Litteraria* desde o final da década de 30; o primeiro volume do *Romanceiro* de Garrett, publicado em 1843, é contemporâneo da *Minerva Brasiliense*); todos os seus temas, meio documentados e meio lendários, muito ao gosto do que lá fora faziam os poetas medievistas, parecem extraídos de velhas canções populares ou das crônicas obscuras de algum missionário jesuíta — são amantes separados pelas guerras ou pelos trabalhos no mar; são indígenas liderados por Filipe Camarão combatendo em Guararapes; é dona Maria Augusta feita soldado viajando ao oriente para encontrar o seu amado Afonso etc., etc. O século preferido dessas composições é o XVII (século também do drama *Amador Bueno*), época cavaleiresca e legendária de nosso período colonial, repleta de aventuras mata adentro, de pugnas guerreiras e de feitos heroicos, época (para dizermos com Santiago Nunes Ribeiro) da nossa “idade média” —

Não temos castelos feudais, nem essas justas, torneios, lidas e combates de ricos homens, de infanções e cavaleiros seguidos de seus

---

<sup>1661</sup> Em nota à publicação do poema *O último abraço*, Joaquim Norberto revela que “adotou para si” as regras de “colocação das rimas agudas e graves”, regras “sempre observadas pelos poetas Silva Alvarenga, Gonzaga, Basílio da Gama e outros de boa nota, e não verificadores [sic; provavelmente ‘versificadores’]”. Cf. SOUSA SILVA, 1845, p. 186.

<sup>1662</sup> A crer nos versos de Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, “Que mineiro é quem não sabe / Duas balatas cantar?”, não havia motivo para a introdução da balata no Brasil, pois ela estava já naturalizada entre nós, confundida talvez com gêneros análogos da tradição ibérica como a xácara, o romance e o solau. Cf. GUIMARÃES, 1842, p. 93. É um fato notório que a proximidade entre esses gêneros os torna praticamente indistinguíveis. Joaquim Norberto, por exemplo, ajunta-os num só grupo indistinto ao mencionar as “antiquadas balatas, xácaras e solaus” com que se criara. Cf. SOUSA SILVA, 1841, p. 6. Já Almeida Garrett, muito embora se empenhasse em discriminar (não sem apuro e arbitrariedade) os atributos específicos e tendências estilísticas de cada gênero, confunde-os também uma vez ou outra. Cf. GARRETT, 1863, p. 20-21, 142, 266-267; 1875, p. 126-133.

escudeiros, pajens e peões montando seus corcéis andaluzes rica e pomposamente ajaezados [...]. Não temos; mas possuiremos a idade desses povos primitivos com todas as suas tradições, costumes, usanças e crenças cheias de um maravilhoso verdadeiramente poético [...]. Possuímos igualmente a nossa idade média, cujos testemunhos são esses rochedos ensanguentados, essas areias rociadas de sangue com a luta dos holandeses, essas cidades fundidas sobre o crâneo de raças estrangeiras e indígenas que disputavam aos portugueses a posse dos terrenos para a fundação de suas feitorias, esses padres que, precedidos do estandarte do cristianismo, se embrenhavam pelos bosques, subiam as serras ou remontavam as torrentes, desferindo as suas harpas, entoando seus cânticos sagrados e levando após si as tribos que arrancavam ao paganismo; esses catecúmenos que percorriam durante a noite as ruas de suas aldeias entoando, ao som do órgão e do saltério, seus místicos hinos que atraíam a atenção dos selvagens; esses... esses paulistas com a sua cavalaria errante que do Taubaté partiam em busca das minas de ouro, que travaram guerra com os *Emboabas* no rio das mortes, se pelejaram com os *Guaicurus* nos campos de Paraná, e em suas excursões penetraram os sertões, vingaram as serras, transpuseram as torrentes e foram além fronteiras brasileiras arrasar cidades fundadas por espanhóis, aprisionar índios que lhes ajudassem a minerar as terras auríferas! Época cheia de painéis brilhantes que pertencem ao domínio da poesia, e dos quais tão somente a poesia pode tirar toda a vantagem.<sup>1663</sup>

—, e quando não o XVII, é o século indefinido dos sertões e das florestas perenes, lá onde vivia a gente ingênua e espontânea do Império, e onde ia se embrenhar (figurativamente ou não) o poeta à cata das “superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes e religião”<sup>1664</sup>. A brasileira de Porto Alegre, *O Caçador*, está neste segundo caso: não retrata senão o amanhecer de um caçador na região do Tinguá, os preparativos antes da alvorada (o polimento da lança, a maneira como se veste etc.), a perseguição dada a uma paca, o cerco feito à sua toca e o retorno triunfante no fim do dia — usos e costumes, em suma, da gente brasileira, com algumas poucas menções a animais e plantas nativas. É o mesmo espírito, poder-se-ia dizer, “etnográfico” que presidiria a escrita de outras duas brasileiras, *O Veadeiro* (composto pela mesma época, em 1844) e *O Pouso* (publicada em 1850 na revista *Guanabara*), e que principiava já a animar escritores alheios ao círculo imediato do Instituto Histórico e Geográfico como Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, autor do poema regionalista *O Tocador de Lote* (1842), do conto *Dois dias de viagem na província de Minas* (1844), e coeditor do *Ostensor Brasileiro* (1845), jornal literário dedicado à coleção de “produções originais em prosa e verso sobre assuntos pertencentes à história política e geográfica da Terra de Santa Cruz”, no qual foram

<sup>1663</sup> RIBEIRO, 1844c, p. 416.

<sup>1664</sup> PEREIRA DA SILVA, 1836, p. 238.

publicados alguns de nossos primeiros romances históricos (*Jerônimo Barbalho Bezerra, A Guerra dos Emboabas, A Cruz de Pedra*), e com o qual colaboraram figuras diretamente ligadas à redação da *Minerva Brasiliense*, como Teixeira e Sousa, Araújo Porto Alegre e Manuel de Macedo.

#### 2.1.3.4. A *Nova Minerva*, estranha sobrevida

Acabada “desgraçadamente” a *Minerva Brasiliense* ao fim de seu terceiro ano, antes que houvesse realizado todos os seus desígnios, ocorreu a José Manuel Valdez e Palacios, intelectual peruano radicado no Brasil e colaborador da finada revista, a ideia de dar-lhe continuidade “em moldes bem mais modestos”<sup>1665</sup> com a publicação de uma *Nova Minerva*: “encher o vazio que tem deixado esta publicação é o nosso objetivo, e esperamos atingi-lo com a experiência que deixam os resultados e com a nobre divisa de amor ao país e ao progresso das luzes”<sup>1666</sup>. Não pôde a *Nova Minerva* dar à velha, porém, senão alguma sobrevida. Segundo Lima Sant’Anna, faltou a Palacios o “prestígio literário para se impor e reunir ao seu redor escritores de renome que o ajudassem a erguer o nome do pequeno jornal e despertar o interesse dos leitores”<sup>1667</sup>. Mas terá mesmo faltado? A *Sentinella da Monarchia* nos informa, em 28 de novembro de 1845, que a redação da *Nova Minerva* devia congregar, “segundo nos afiançam”, nomes como Araújo Porto Alegre, Dutra e Melo, Alves Branco, Odorico Mendes<sup>1668</sup>... São dados que carecem ainda de confirmação.

Não obstante essas indefinições e o (suposto) curto fôlego da revista, a *Nova Minerva* merece uma pequena menção neste trabalho, em primeiro lugar porque “foi um generoso tentame de manter aceso o interesse pelas coisas literárias”<sup>1669</sup>, e porque ilustra

aquele espírito de persistência, de teimosia quase invencível dos nossos homens de letras que buscavam, mesmo em efêmeras publicações, dar desafogo às suas tendências literárias e promover a educação do povo.<sup>1670</sup>

<sup>1665</sup> LOPES, 1978, p. 40.

<sup>1666</sup> PALACIOS, 1845, p. 3.

<sup>1667</sup> SANT’ANNA, 2017, n. p.

<sup>1668</sup> A “NOVA MINERVA BRASILIENSE”, 1845, p. 4.

<sup>1669</sup> LOPES, 1978, p. 42.

<sup>1670</sup> LOPES, 1978, p. 41.

Em segundo, porque a *Nova Minerva*, ainda que de pouco interesse para a nossa pesquisa, não deixa de ser uma emanção (modesta, mas ainda assim emanção) da doutrina romântico-moderada propagada pelo círculo niteroiense. Na verdade, a *Nova Minerva* entendia fazer parte do mesmo projeto civilizador encabeçado pelas “publicações mais importantes e extensas”<sup>1671</sup> do país, a saber, a *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, pela *Minerva Brasiliense* e pela *Revista Nacional e Estrangeira*. E em que consistia esse projeto? Ora, no “simultâneo e harmonioso desenvolvimento das *ciências*, da *indústria* e da *arte*, no que consiste a perfeição do homem no estado presente das cousas”<sup>1672</sup>, e, por consequência, o aperfeiçoamento de toda a civilização — lição fundamental do ecletismo francês. O papel da literatura nesse processo descrito desde os tempos do *Jornal dos Debates*, já o conhecemos: “a literatura é a expressão da sociedade, e a sua influência um veículo do progresso social”<sup>1673</sup>; deve, portanto, possuir uma função instrutiva, moralizante, e um fundo moderado, preferencialmente espiritualista. Daí a contrariedade manifestada pelos redatores da revista com o materialismo e com a influência byroniana logo em seus primeiros números. Dutra e Melo, por exemplo, logo no número de abertura, se opõem veementemente aos pensadores materialistas, àquele

bom número de semifilósofos, homens desabusados que acham nas leis físicas todo o mundo moral e intelectual; de doutores que explicam o pensamento por correntes elétricas e que estão a ponto de descobrir no cérebro os músculos da vontade. Temos sobejos calculistas; jovens de vinte anos velhos de egoísmo e estereis de dedicação, e por toda a parte gente que regula e acerta a sua estima pelo relógio da vossa opulência.<sup>1674</sup>

Poucas semanas mais tarde, em um artigo sobre costumes contemporâneos (trata-se da tradução de um artigo publicado em 1839 pelo *Constitutionnel*<sup>1675</sup>), a redação da *Nova Minerva* apresentou um quadro satírico dos “poetas a Byron”, quer dizer, dos poetas irritados e maldizentes que alardeiam em seus livros que “vão

---

<sup>1671</sup> PALACIOS, 1845, p. 2.

<sup>1672</sup> PALACIOS, 1845, p. 4.

<sup>1673</sup> PALACIOS, 1845, p. 4.

<sup>1674</sup> MELO, 1845, p. 8.

<sup>1675</sup> Outra tradução deste artigo (atribuído a Jules Janin) pode ser encontrada no *Diário de Pernambuco* de 5 de fevereiro de 1840.

patentear todo nu o seu coração”, mas não passam de rapazotes como quaisquer outros. Vale a pena reproduzir-lhe aqui um bom quinhão:

Pega o [...] leitor no primeiro volume de poesia que lhe vem à mão... Ah!... exclama ele, este é um poeta da escola *byroniana* ou satânica! À medida que avança na leitura, se comove e espante. Que imprecações tão ferozes contra o céu, contra o inferno, contra os reis, contra os ricos, contra os pobres, contra a sociedade, contra a humanidade e o universo! Que anátemas, que maldições tão inexoráveis! À falta de homens, o poeta maldiz os vales e as montanhas, os bosques e as torrentes. Sempre está possuído de um transporte de furor; arrastra-se na terra em os seus acessos de raiva, e está sempre sedento de ruínas de sangue, de catástrofes espantosas. A linguagem humana não lhe fornece termos bastante ásperos e bastante amargos para derramar todo o seu fel e expressar todo o seu desprezo. Ele repete as maldições de Calígula e desejaria que o mundo não tivesse mais do que uma só cabeça para fazê-la rolar por terra.

Oh! oh!... diz o nosso cândido leitor; eis aí um homem que considera as cousas humanas sob um aspecto terrivelmente desolador. Coitadinho! Ele deve passar uma vida espantosa. Aposto que os mais horríveis fantasmas o perseguem a toda hora. Que lástima! O melhor dia vai se precipitar com uma tocha na mão contra a ordem social! Que medo! Ele vai aguçar uma *imensidade* de punhais no seu laboratório poético para degolar a todos esses contra quem lança o raio da sua pena. Ah! Eu me compadeço desse homem; porém me causa ainda mais medo que compaixão.

Tranquilizai-vos, meu caro leitor. Eu vo-lo suplico. Esse poeta a Byron está gordo e robusto. Ele tem o cabelo ruivo, os olhos doces e palradores, a fisionomia risonha e o passo tímido. Ontem saiu do colégio, e apenas ousa levantar a voz diante de seu professor de retórica. [...] Acreditai, leitor: o nosso poeta não pensa em nada mal, e só é um bom garçom [sic] que nada transtornará nem moverá, de sorte que o leitor pode muito bem dormir sem susto. Porém, então, meu senhor, a que vem esses gritos de furor, essas imprecações tão estupendas? — A que vem? — Eu vou dizer-vo-lo. São elas uma mentira *de moda* nestes tempos que correm; são uma vestimenta que é necessário enfiar no corpo para ser poeta.<sup>1676</sup>

O quadro é verdadeiramente premonitório; antecipa em pouco mais de um ano o fenômeno do byronismo na Academia de Direito de São Paulo, fenômeno que só chegaria a consolidar-se em meados de 1847 (ver-se-á logo adiante), com a publicação da revista *Ensaio Litterarios*.

Quanto tempo durou a empresa de Palacios? Segundo Hélio Lopes, a *Nova Minerva* teria durado apenas seis meses, não passando dos 24 números. Minha estimativa é bem outra: julgo que a revista durou aproximadamente um ano, de dezembro de 1845 a inícios de 1847, e parece ter passado dos 40 números (nem todos chegaram aos nossos dias). Ora, imprimiram-se nela artigos que dão conta de

---

<sup>1676</sup> OS POETAS, 1846, p. 2-3.

eventos ocorridos em outubro de 1846, dez meses depois de sua fundação (vide o artigo *O novo colégio da Sociedade Amante da Instrução*), artigos que se pretendem continuados do número 36 (vide os artigos *Os Humanitários* e *A educação estética do Gênero Humano por Schiller*), e republicações de notícias saídas em janeiro de 1847 (vide o juízo d’*O Mercantil* sobre a segunda parte do romance de Palacios, *Os dois matrimônios malogrados*). É bastante provável, assim, que alguns números da *Nova Minerva* tenham se perdido, e que hoje não tenhamos acesso senão a um conjunto reduzido dos textos veiculados por ela. Chegou a 1848? Dificilmente. Tudo nos leva a crer que, em meados de 1847, já não havia nenhuma *Minerva* em circulação — nem a de Nunes Ribeiro, nem a de Palacios.

#### 2.1.3.5. Gonçalves Dias e o círculo moderado

De repente, em janeiro de 1847, aparece nas últimas páginas do *Jornal do Commercio*, entre anúncios de quartos para homens solteiros, chapéus de palha, charutos da Bahia etc., etc., a modestíssima divulgação de um novo livro publicado pela oficina dos irmãos Laemmert: “PRIMEIROS CANTOS. Poesias de A. Gonçalves Dias”<sup>1677</sup>. O poeta anunciado, ainda moço, recém-formado em Coimbra, onde convivera com o grupo do *Trovador* e alcançara a aprovação de Castilho (os seus versos de estudante, “mostrados por amigos a António Feliciano de Castilho, mereceram deste francos louvores”<sup>1678</sup>), acabava de vir do Maranhão, donde quase por acaso saíra<sup>1679</sup>. A nós, que estudamos o desenvolvimento do romantismo moderado brasileiro, interessa saber até que ponto as ideias estéticas e ideológicas desse forasteiro educado na velha metrópole se alinhavam à doutrina oficial do círculo nitheroyense nos primeiros anos de sua chegada. Como terá se saído diante de instituições moderadas como o Conservatório Dramático e o Instituto Histórico e Geográfico? Terá integrado as fileiras literárias da imprensa fluminense? Veremos já.

Dias vinha à Corte tentar a sorte. Cartas de recomendação, trouxe-as três assinadas por antigos condiscípulos: duas para deputados gerais, cunhados de José

<sup>1677</sup> PRECISA-SE, 1847, p. 4.

<sup>1678</sup> PEREIRA, 1943, p. 50.

<sup>1679</sup> É Lúcia Miguel Pereira quem conta a anedota: Teófilo Leal, grande amigo de Gonçalves Dias, em visita à casa de Ângelo Moniz, então vice-presidente do Maranhão (estamos em 1846), pediu a este que arranjasse um lugar para Dias (sem consultá-lo!) em um dos vapores que partiam para o sul. Já em casa, surpreendeu-o com a notícia: “sabes que tu vais para o Rio?”. Cf. PEREIRA, 1943, p. 72-73.

Mamede Alves Ferreira; outra para um desembargador “de muita representação”<sup>1680</sup>, escrita por José Joaquim Ferreira Vale. Mas de pouco lhe valeram: “cartas de recomendação não servem senão de apoquentação e fazer e receber visitas — nada mais. Ora, eu tenho mais que fazer”<sup>1681</sup>. De maior valia foi o auxílio prestado por um seu conterrâneo e companheiro de curso, João Duarte Lisboa Serra, inspetor da tesouraria do Rio de Janeiro, “amigo de políticos influentes”<sup>1682</sup>, e de quem Gonçalves Dias tudo esperava: “espero que ele me servirá no que puder [...] ele fará por mim mais do que ninguém”<sup>1683</sup>. Foi por intermédio de Serra que Dias chegou à oficina dos irmãos Laemmert, onde imprimiu os *Primeiros Cantos* (“O Serra falou com o Laemmert, e ele prestou-se prontamente”<sup>1684</sup>); que contactou João Caetano e talvez o Conservatório Dramático (“esta semana fui com o Serra à casa do presidente do Conservatório Dramático...”, “o Serra disse tantas coisas ao João Caetano que eu estou com medo de lhe aparecer”<sup>1685</sup> etc.); que conseguiu assinaturas para a publicação dos *Primeiros Cantos* (“o Serra tinha-se encarregado das minhas assinaturas no Rio”<sup>1686</sup>) etc., etc.

Não se pode dizer, assim, que aquele “pobre ninguém do Norte”<sup>1687</sup> chegava à Corte completamente desamparado. Não chegava. Já de antemão contava com o auxílio prestimoso dos seus confrades, gente bem relacionada que lhe podia franquear as portas de uma certa sociedade fluminense. Se não era ainda a roda de Paula Brito, à qual Gonçalves Dias demorou mais alguns meses para integrar-se (e nunca de todo, me parece), era sem dúvida um círculo de amigos fiéis e influentes que o ajudaram a fazer por onde, e que incluía deputados, funcionários públicos, jornalistas, editores etc.

Gonçalves Dias tinha ambição. Queria fazer da sua carreira literária a “mais brilhante possível”<sup>1688</sup>, tomar o Rio de Janeiro de assalto, e estava determinado: “todo o meu empenho, digo-te muito em segredo e todo cheio de vergonha, é ser o Primeiro Poeta no Brasil, e, se houver tempo, o primeiro literato”<sup>1689</sup>. Expectativas, trazia-as

---

<sup>1680</sup> DIAS, 1964, p. 45.

<sup>1681</sup> DIAS, 1964, p. 47.

<sup>1682</sup> PEREIRA, 1943, p. 75.

<sup>1683</sup> DIAS, 1964, p. 46.

<sup>1684</sup> DIAS, 1964, p. 48.

<sup>1685</sup> DIAS, 1964, p. 53 e 71.

<sup>1686</sup> DIAS, 1964, p. 75.

<sup>1687</sup> DIAS, 1964, p. 71.

<sup>1688</sup> DIAS, 1964, p. 48.

<sup>1689</sup> DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p. 85.

também enormes: “vou ao Rio, represento a *Beatriz*, vendo o *Patkull*, e talvez o corrija para o dar à cena; vendo o volume de *Poesias*”, e disso resultaria “um tal ou qual nome”, talvez uma pequena “fortuna por algum tempo”<sup>1690</sup>... Sonhos, sonhos!... Mas saiu-se muito aquém do desejado. É sem dúvida um exagero a ideia bem difundida de que “Gonçalves Dias, quando chega ao Rio com os *Primeiros Cantos*, já vem como um vitorioso”, é “plenamente aceito” desde o início e encontra “a ressonância de se esperar”, pois “os colegas do Rio tinham a boa vontade. Gonçalves Dias, o talento”<sup>1691</sup>. A história documentada passa muito longe disso. No fundo, Dias não esperava encontrar as adversidades que a vida de literato na Corte lhe impusera. Sua *Beatriz Cenci*, cujos ensaios pretendia acompanhar passo a passo (“me será preciso dentro em pouco assistir todas as noites aos ensaios da minha *Beatriz*”<sup>1692</sup>, escreveu em agosto de 1846), foi condenada ao Index pelos censores do Conservatório Dramático, que a consideraram drama “infame, muito infame, e [...] mais que muito infame”<sup>1693</sup>. Ao confidente de rotina, Teófilo Leal, relatou o caso como quem, desconhecendo os parâmetros adotados pelo Conservatório, é surpreendido em sua ingenuidade:

A minha *Beatriz* teve pena de excomunhão máxima — isto é — está interdita de entrar no Santuário das artes — *scilicet* — no Teatro. O Bivar, que fulminou aquela tremenda excomunhão, encarregou-se da oração fúnebre: tem invenção, disposição e estilo, disse ele, mas é *imoral!* — Não lhe posso querer mal por isto. Deu-me a entender bem claramente que a publicasse, o que foi sempre a minha intenção, e que é agora mais que nunca.<sup>1694</sup>

Ora, não caía a *Beatriz Cenci*, peça que contém incesto, adultério, envenenamentos, apunhaladas, duas mortes no palco, um plano de parricídio etc., etc., na categoria daqueles dramas hugo-dumasianos proscritos desde o tempo dos *Debates* porque iam “desenterrar da história as figuras as mais hediondas”, e ainda por cima pintá-las com as “tintas mais horríveis”<sup>1695</sup>, apenas para “fazer efeito sobre o espírito público”<sup>1696</sup>? O próprio poeta confessava sua intenção de provocar *frisson*:

---

<sup>1690</sup> DIAS, 1964, p. 42-43.

<sup>1691</sup> LOPES, 1978, p. 238.

<sup>1692</sup> DIAS, 1964, p. 47.

<sup>1693</sup> CERQUEIRA *apud* DIAS, 1846b, p. 3.

<sup>1694</sup> DIAS, 1964, p. 58.

<sup>1695</sup> LITERATURA DRAMÁTICA, 1839a, p. 1.

<sup>1696</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837x, p. 99.

“refundi toda a minha *Beatriz* [...] há de fazer efeito, eu te asseguro”<sup>1697</sup>. Não havia recorrer; a censura era previsível e, mais do que isso, mandatária.

Data dessa interdição a antipatia que Gonçalves Dias sempre demonstrou pelo Conservatório Dramático e, presume-se, pelas suas concepções romântico-moderadas. “As minhas ideias sobre o teatro”, escreveu a Teófilo pouco depois, “são opostas, e bem mais que opostas às ideias professadas pelo Conservatório”<sup>1698</sup>, esse antro de “conservadores que nada conservam”<sup>1699</sup>. Em 1847, quando deu à estampa o seu segundo drama, *Leonor de Mendonça*, fez questão de registrar no prólogo, com indisfarçada ironia, o seu descontentamento com a prática dos censores:

O drama é feito para ser representado, e entre nós só podem ser representados os que forem aprovados pela censura competente; de maneira que o nosso Conservatório Dramático na Corte, e um delegado ou subdelegado de polícia nas províncias, tem um *veto* onipotente contra o qual não há recurso, ou eu não o conheço. [...] A culpa quem a tem não é o Conservatório Dramático, folgo de o poder dizer com verdade; o Conservatório tem homens de conhecimentos, de consciência e de engenho, homens que são a flor da nossa literatura e os mestres do nosso teatro. Mal me estaria a mim, autor efêmero e desconhecido, querer levar mão de um só dos seus louros [...]. Mas digo que esses literatos e dramaturgos não podem ser úteis ali, porque executam fielmente a lei, que é um regulamento policial em vez de ser uma medida puramente literária. [...] Quem tem a culpa é a lei; e tanto mais culpada é ela, que, se meia dúzia de mancebos, de seu moto próprio, se reunissem para o mesmo fim, a sua pequena associação seria necessariamente mais vantajosa às letras do que o instituto do Conservatório. Sem autoridade legal, os decretos dessa reunião ou associação, para que fossem de alguma importância, deveriam ser fundados na boa razão, na justiça e na imparcialidade. [...] Seria enfim uma instituição criadora em vez de não ser nem conservadora, frutífera em vez de ser estéril, e auxiliadora em vez de ser repressiva. O engenho não quer peias; é esta uma verdade já hoje tão vulgarizada, que não carece de demonstração. Bem é que de uma vez nos convençamos que deve de haver liberdade de pensamento, não só para o jornalismo, mas principalmente para a literatura, que não é de razão nem de justiça poder o ínfimo dos mecânicos encarnar o seu pensamento nas suas obras, e que só ao poeta dramático não se permita deixar-se arrebatado livremente pela inspiração, mas antes seja constrangido, além de lutar com os nossos preconceitos, a meditar e a pesar a sua frase para que algum Argos vigilante não descubra nela longes de feições que ele não conhece, ou ressaibo de opiniões que não são dele. A liberdade de pensamento no drama não é como nós a entendemos, a só faculdade de o criar, mas também a de o publicar; e a sua primeira publicação é a récita. Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama.<sup>1700</sup>

---

<sup>1697</sup> DIAS, 1964, p. 48.

<sup>1698</sup> DIAS, 1964, p. 71.

<sup>1699</sup> DIAS, 1964, p. 70.

<sup>1700</sup> DIAS, 1959, p. 691-692.

Esse libelo contra a censura oficial do Conservatório, escreveu-o Gonçalves Dias a despeito da licença concedida à sua nova peça, e percebe-se que o poeta “não disse quanto queria”<sup>1701</sup>. Sentia-se ultrajado, constrangido a ceder a ideias estranhas às suas. E cedeu. *Leonor de Mendonça* é uma concepção à ideologia dramática do romantismo moderado fluminense, composta com “um olho em Shakespeare e outro em Racine”<sup>1702</sup>, com uma “língua tersa e áulica de ‘clássico português’, sem tirar nem pôr”, e cuja “ação ‘romântica’ é conduzida dentro de uma linha de elegância e equilíbrio absolutamente clássicos”<sup>1703</sup>. Com ela, Dias tinha a clara intenção de fazer-se aprovar: “estou fazendo uma Duquesa de Bragança muito bem comportada e grave”, registrou o poeta, “tanto que nem um frade de S. Domingos seria capaz de condená-la ao fogo, quanto mais os censores do Conservatório”<sup>1704</sup>. Não tinha, em verdade, nenhum apreço especial pela sua *Leonor*. O drama parecia-lhe “bem moral, bem áspero, bem seco”, e com esses atributos nada lisonjeiros (ao lado de “áspero” e “seco”, convenhamos, “moral” ganha fumos de maçada) é que pretendia conquistar a aprovação dos censores, forçar-lhes a confessar o seu gênio e a aplaudi-lo publicamente<sup>1705</sup>. “Creio”, ele anotou, “que o Conservatório será cavalheiresco para com a bela Duquesa, e no frontispício lhe impingirá o seu *placet*. Veremos o que ele rende”<sup>1706</sup>.

Aprovou-se assim a *Leonor de Mendonça*. Gonçalves Dias, que achava-se tão bem relacionado no Rio de Janeiro poucos meses após a sua chegada que se sentava à mesa do secretário e do presidente do Conservatório (quer dizer, dos homens que podiam decidir o seu destino como dramaturgo), encontrou-se em meados de outubro com Rodrigues de Vasconcelos, primeiro secretário da associação, para ter notícias da leitura que se fazia do seu drama. Foi este o tom condescendente da conversa:

Disse-me o secretário que o parecer do primeiro membro tinha me sido lisonjeiro ou coisa que o valha, e que o senhor Bivar, digno presidente, querendo, como eu suponho, desfazer um pouco a impressão desagradável que me deixara a reprovação da minha doce *Beatriz*, tinha-a mandado a um segundo para que me sobrassem elogios, e

<sup>1701</sup> O ESPECTADOR, 1848b, p. 21.

<sup>1702</sup> STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 194.

<sup>1703</sup> STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 232.

<sup>1704</sup> DIAS *apud* SILVA, 1942, p. 33.

<sup>1705</sup> Cf. DIAS, 1964, p. 70-71. Palavra de Gonçalves Dias: “quando eles confessarem publicamente que eu sou alguém, quando eles houverem aplaudido publicamente, e que já não possam voltar atrás senão por *rodeios* [...], eu responderei humildemente que não posso aceitar (bem contra minha vontade) tal honraria, de que me confessarei indigno”.

<sup>1706</sup> DIAS, 1964, p. 54.

para que, tendo sido a primeira reprovada *cum laude*, não fosse a segunda (feita em 15 dias, e menos má) aprovada sem extraordinário louvor.<sup>1707</sup>

Os censores do drama foram Santiago Nunes Ribeiro (das muitas produções submetidas ao juízo do Conservatório que “anunciam talentos não vulgares”, ele escreveu, “nenhuma se me antolha tão notável como o drama que passo a examinar”<sup>1708</sup>) e Pinto Cerqueira (o mesmo Cerqueira que havia denunciado os horrores de *Beatriz Cenci*, e agora descobria em *Leonor* “um dos nossos mais distintos escritores neste gênero”<sup>1709</sup>), ambos supostamente desconhecidos de Gonçalves Dias (como, então, presidente e secretário já contavam com elogios?). Segundo Manuel Nogueira da Silva, o Conservatório Dramático apressou-se em aprovar *Leonor de Mendonça* “como uma desculpa às censuras a *Beatriz de Cenci* [sic]”, dando a seu respeito “mui lisonjeiro parecer”, pois Gonçalves Dias começava já a ser reconhecido como “primeiro poeta brasileiro”<sup>1710</sup>. Ora, a suposição é anacrônica. Em outubro de 1846, quando teve lugar o encontro narrado acima, Gonçalves Dias ainda conferia as provas dos seus *Primeiros Cantos*, e não os veria encadernados senão em meados do mês seguinte — “Era agora muito boa ocasião”, escreveu em 2 de novembro, “para te mandar os exemplares dos meus *Primeiros Cantos*, porém aquele maldito Laemmert [...] está com a última folha há bons 8 dias, e até agora nada de novo”<sup>1711</sup>. Tudo nos leva a crer, assim, que as censuras negativas à *Beatriz Cenci* incomodaram Diogo Bivar não porque reconhecesse em Gonçalves Dias o “primeiro poeta brasileiro”, e sim, provavelmente, por *quem* ele era, quer dizer, pelos amigos importantes que tinha na Corte, e talvez porque se valesse da autoridade que o título de “membro do Instituto Dramático de Coimbra”<sup>1712</sup> lhe conferia. “O meu drama, diz-me o Bivar”, escreveu o poeta,

que há muito tempo que está aprovado, que gostou muito dele, que vai fazer publicar um elogio ou crítica sobre ele — [ex] *auctoritate qua fungitur* [pela autoridade de que goza] —, que me propôs ou proporá [...] para membro do Conservatório: coisa muito *honrosa*, que eu rejeitarei modestamente a seu tempo...<sup>1713</sup>

<sup>1707</sup> DIAS, 1964, p. 59.

<sup>1708</sup> RIBEIRO *apud* DIAS, 1846a, p. 4.

<sup>1709</sup> CERQUEIRA *apud* DIAS, 1846a, p. 3.

<sup>1710</sup> SILVA, 1942, p. 33.

<sup>1711</sup> DIAS, 1964, p. 70.

<sup>1712</sup> ARCHIVO THEATRAL, 1847, p. 3.

<sup>1713</sup> DIAS, 1964, p. 70.

Honrarias todas, sem dúvida, que não se justificam só pela nomeada de um poeta ainda não publicado... Terá sido esse elogio encomendado de que falava Bivar a crítica saída em agosto de 1847 na *Revista Universal Brasileira*? — “consta-nos que o Sr. Gonçalves Dias, o ilustre autor dos *Primeiros Cantos*, está trabalhando em um drama. Pessoa habilitada nos assegura que o diálogo é de uma grande energia, beleza e variedade”<sup>1714</sup>. Ou talvez aquela anônima publicada, em princípios de 1848, pela *Chronica Litteraria*?

Pelo que pertence à moralidade, pensamos que nenhuma senhora casada sentirá de vergonha subir-lhe calor às faces, uma donzela bem educada não encontrará na sua leitura lição má, os amorosos poderão ver claramente os possíveis resultados de uma imprudência ainda inocente. Se fizéssemos parte do Conservatório, daríamos um parecer favorável ao drama; são tantas as belezas que o autor nos oferta, tantas as verdades que por ele se acham espalhadas, que a sua leitura nos será sempre agradável. Desejamos vê-lo em cena, porque julgamos que adquirirá maior lustre.<sup>1715</sup>

É difícil dizer. Longos e variados deviam ser os tentáculos do presidente do Conservatório Dramático, e muitas as penas à sua disposição na imprensa nacional. Fato é que, apesar de imperfeita (é extensa a relação dos defeitos formais e linguísticos identificados por Nunes Ribeiro e pelo crítico da *Chronica Litteraria*), *Leonor de Mendonça* não deixou de agradar (“dizem por aqui que é um bom drama”<sup>1716</sup>), e só não subiu à cena, com presumido sucesso, pelo desinteresse de João Caetano em comprá-la (“o homem não está agora em maré de comprar dramas”<sup>1717</sup>). Ou terá sido por inconfessa antipatia? Wilson Martins é da opinião de que “*não se deve excluir*” (o itálico é dele) a hipótese de uma “intervenção hostil de Gonçalves de Magalhães”, materializada na insistente recusa de João Caetano, seu “admirador e beneficiário”<sup>1718</sup>. Tenho para mim, contudo, que a conjectura é involuntariamente anacrônica. Se correremos os olhos por dois ou três dos artigos e correspondências trocados entre o ator e o poeta na época de seu rompimento, em 1839 (desconhecidos, ao que parece, de Wilson Martins), chegaremos talvez à

---

<sup>1714</sup> SILVA, 1942, p. 34.

<sup>1715</sup> O ESPECTADOR, 1848a, p. 16.

<sup>1716</sup> DIAS, 1964, p. 67.

<sup>1717</sup> DIAS, 1964, p. 76.

<sup>1718</sup> MARTINS, 1978, p. 356-357.

constatação de que, em meados de 1847, os dois não podiam figurar juntos no papel de conspiradores...

Quanto aos *Primeiros Cantos*, saídos em janeiro de 1847 (assim começamos o capítulo), e aos quais Gonçalves Dias atribuiria mais tarde uma imodesta e inexata “revolução na poesia nacional”<sup>1719</sup>, tiveram que esperar três meses pela sua primeira crítica impressa. O período deve ter sido de apreensão para Dias, pois escreveu a Teófilo ainda em janeiro relatando acrimoniosamente que os *Cantos* vinham-lhe sendo gabados apenas “em particular, o que de certo nada quer dizer”, e reclamando do atraso de jornalistas que lhe haviam prometido alguns artigos: “a gazeta oficial prometeu falar neles [nos Primeiros Cantos], assim como alguns outros, e até agora nada de novo”<sup>1720</sup>. Vê-se assim que não é bem acertada a constatação de Lúcia Miguel Pereira, segundo a qual Gonçalves Dias “não fazia reclame, não cortejava os jornais”<sup>1721</sup>... Ora, a sua primeira crítica, assinada por “Hyeronimus” (pseudônimo que oculta, segundo Nogueira da Silva, a identidade do jovem Martim Francisco Ribeiro de Andrada<sup>1722</sup>), apareceu em 14 de abril no *Sentinella da Monarchia*, folha dirigida por Inácio Pereira da Costa, vulgo “Papeleta”, na qual Gonçalves Dias viria trabalhar a partir de 1848, e em cuja casa tipográfica pretendia desde o início publicar o seu livro —

Vim [...] com a tenção de imprimir o meu volume de *Poesias* na Imprensa do Inácio [Tipografia Americana]; aqui, porém, me disseram que talvez eu me fosse criar prevenções contra mim imprimindo a minha primeira obra em uma imprensa de partido.<sup>1723</sup>

Há boas razões, portanto, para crer que a crítica do *Sentinella*, jornal que andava “namoriscando”<sup>1724</sup> o poeta, não fosse imparcial de todo. O dono da folha não lhe era nada indiferente (os anúncios aí publicados foram um “favor que o Inácio me quer fazer”<sup>1725</sup>), e chegou mesmo a republicar o *Tributo de admiração ao gênio*, poema

<sup>1719</sup> DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p. 86.

<sup>1720</sup> DIAS, 1964, p. 75.

<sup>1721</sup> PEREIRA, 1943, p. 82.

<sup>1722</sup> Cf. SILVA, 1942, p. 35.

<sup>1723</sup> DIAS, 1964, p. 47-48.

<sup>1724</sup> DIAS, 1964, p. 83.

<sup>1725</sup> DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p. 85.

de Frederico Colin dedicado a Dias<sup>1726</sup>. Quanto ao autor da crítica, não sabemos. Fato é que, se Gonçalves Dias não “foi anunciado pomposamente pelos jornais, nem ajeitou compadres que lhe assoalhassem o mérito”<sup>1727</sup>, tampouco ficou desamparado. Talentoso que fosse (e era), tinha sim compadres. A retórica do talento reconhecido por si mesmo, do “autor modesto” e “tímido” que conquista admiradores quase a contragosto (ele, que queria colocar os censores do Conservatório de joelhos e tornar-se o primeiro poeta brasileiro!), não faz senão afugentar as suspeitas de favorecimento partidário e, variante que é dos prefácios autodepreciativos *à la mode*, potencializar as simpatias do público. Vale aqui a máxima de Mário de Andrade: “todo escritor acredita na valia do que escreve. Se mostra é por vaidade. Se não mostra é por vaidade também”.

Desde a crítica do *Sentinella*, impôs-se o inevitável paralelo entre Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, que, feito homem público, entrava no outono da poesia, e principiava já a perder os louros de outrora. “Seu primeiro livro de poesias”, escreve Hyeronimus, “contém tantas belezas e um sentir tão poético que nos lembraram [sic] as impressões que tivemos quando ainda bem moço lemos os *Suspiros Poéticos*”<sup>1728</sup>. “Suaves” eram os versos de Magalhães e de Gonçalves Dias; um e outro faziam “vibrar as cordas do coração universal”; nem os *Suspiros Poéticos* tinham originalidade (“talvez mesmo algumas vezes o poeta aceitasse o pensamento alheio com a mesma expressão de seus modelos”), nem os *Primeiros Cantos* a tinham mais (“os *Primeiros Cantos* não têm também uma originalidade absolutamente falando; isto é, não pretendem fundar uma escola própria, nem revelam uma tendência especial”). Agora, se Magalhães podia se ufanar de haver “naturalizado em nossa pátria a lira romântica”, de haver compreendido antes de qualquer outro aquele “cantar sereno e melancólico, aquele cismar ora duvidoso, ora mais pensativo e mais religioso, aquelas inspirações do cristianismo, aquele misto de ciência, de crença e de dúvida, de ideal e de positivo”, Gonçalves Dias tinha o mérito de ser “mais nacional”: “se cantou às margens do Douro e nos picos do Gerês, souou também sobre as

---

<sup>1726</sup> Cf. COLIN, 1847, p. 1. O *Tributo*, escrito em fevereiro, foi originalmente publicado nos números 58 e 63 d’*O Progresso*, jornal maranhense, em 23 e 30 de março de 1847. Nogueira da Silva atribui esse poema, sem citar evidências, à pena de Querubino Lagoa, cf. SILVA, 1942, p. 35. A hipótese não condiz, porém, com a correspondência de Gonçalves Dias. Escrevendo a Teófilo Leal em abril de 1847, enviou-lhe dois números do *Sentinella*: um contendo a crítica de Hyeronimus, e outro no qual “extrataram a poesia de Colin”. Cf. DIAS, 1964, p. 83.

<sup>1727</sup> HYERONIMUS, 1847, p. 3.

<sup>1728</sup> HYERONIMUS, 1847, p. 3.

montanhas do Brasil”<sup>1729</sup>. Eis tudo. Para representar os *Cantos* do estreante, Hyeronimus escolheu não uma das poesias americanas, mas o melancólico e apátrida *Hino à tarde...*

Um mês depois, em 10 de maio, foi a vez de Firmino Rodrigues Silva (segundo Lúcia Miguel Pereira<sup>1730</sup>) sopesar, na balança do *Jornal do Commercio*, os defeitos e as virtudes dos *Primeiros Cantos*. Ele, que “via completar-se no moço maranhense o poeta que ele quisera ser, um como seu filho espiritual”<sup>1731</sup>, pendeu para o lado das virtudes. Segundo o “senhor Gonçalves Dias”, escreveu Firmino, poesia é “o belo na matéria como na forma, o pensamento sublime adornado de todas as galas da expressão”. Os seus cantos reúnem, portanto, “inspiração”, “sentimento” e “colorido”, tudo em “sumo grau”. Os versos, esses são “melancólicos ou folgazões, símplices ou majestoso conforme as exigências do assunto”, mas sempre repassados de harmonia. A rima é fácil e bem colocada. Os sentimentos, por fim, são os “mais nobres do coração humano”, e se manifestam sempre admiravelmente, “quer na contemplação das harmonias da natureza, quer no jogo das paixões, quer na elevação do pensamento quando admira os atributos da onipotência divina”. Eis tudo. Crítica positiva, decerto, e que agradou o poeta (“vê o número 129 do *Jornal do Commercio*”, escreveu a Teófilo, “vê as áfricas que o teu amigo anda fazendo”<sup>1732</sup>), mas genérica a não poder mais, e que retrata Dias essencialmente como um escritor melancólico e religioso, ou melhor, nas palavras do crítico, como o “novo vate do amor e da melancolia”. Para ilustrar as belezas dos *Primeiros Cantos*, Firmino escolheu os versos inaugurais da *Canção do Exílio*, “minha terra tem palmeiras / onde geme [sic] o sabiá”, que podem correr “parelhos com o que há de mais perfeito neste gênero”; a descrição de *Caxias*; um cumprido trecho de *O Desengano*; dois parágrafos de *Amor! Delírio – Engano*; metade da *Ideia de Deus*, onde Dias deixa de ser o “vate melancólico que se deleita com as reminiscências do canto do sabiá”, deixa de ser o “amante apaixonado sorvendo o fel amargo que o ciúme e o abandono lhe verteram”, e se arroja, transformado em vate, “às mais altas regiões e ousa, sublime sempre, cantar as maravilhas da onipotência divina”; e, por fim, escolheu Firmino uma

---

<sup>1729</sup> HYERONIMUS, 1847, p. 3.

<sup>1730</sup> Cf. PEREIRA, 1943, p. 85.

<sup>1731</sup> MASCARENHAS, 1961, p. 406.

<sup>1732</sup> DIAS, 1964, p. 83.

passagem d'*A Mendiga*, “uma das mais perfeitas composições do senhor Gonçalves Dias”<sup>1733</sup>.

Causa estranhamento que os jornais do Império demorassem oito meses para publicar um comentário contundente sobre o traço mais celebrado, hoje, na poesia de Gonçalves Dias: o seu americanismo e, em especial, a sua representação dos indígenas brasileiros. A princípio não o teriam notado? Não lhes parecia extraordinária, ainda que os temas não fossem novos, a toada ritmada, anapéstica do *Morro da Alecrim*, dos cantos do *Piaga* e do *Guerreiro*, principal contribuição de Dias para a arte versificatória oitocentista, e na qual Manuel Bandeira descobria a “constante rítmica do poeta”<sup>1734</sup>? Hyeronimus, registrando apenas que a musa dos *Primeiros Cantos* é “mais nacional” do que a dos *Suspiros Poéticos*, nada adianta sobre esses aspectos das poesias americanas; Firmino Rodrigues (o mesmo Firmino da celebrada nênia a Bernardino Ribeiro!), chamando-o vate do amor e da melancolia, não reconhece em Dias nem mesmo o cantor dos indígenas. Talvez porque, como bem notou Wilson Martins,

a ideia de que Gonçalves Dias é um poeta “indianista” resulta de um efeito de perspectiva, mais que da real proporção dessa espécie literária em sua obra: são a qualidade e o impacto de tais poemas que lhe conferem o relevo sobre o restante da obra. [...] [Dias] não é um poeta indianista que haja ocasionalmente escrito a lírica da natureza, a lírica amorosa ou a lírica religiosa, — é um poeta lírico que escreveu, ocasionalmente e no contexto de sua inspiração romântica, alguns poemas indianistas...<sup>1735</sup>

Disse-o também Silvio Romero: Dias não deu “aos indígenas o primeiro lugar”<sup>1736</sup>; na época em que escreveu os *Primeiros Cantos*, “não atribuía à inspiração indianista [...] a mesma importância histórica, temática e estética que a crítica subsequente lhe conferiu”<sup>1737</sup>. Ora, dos 50 poemas que compõem o seu livro de estreia, apenas cinco (e isso com boa vontade, se incluirmos na conta a *Canção do Exílio* e o *Morro do Alecrim*) podem ser propriamente classificados como indianistas — proporção que se manteria pequena, senão menor, nos *Segundos* e *Últimos Cantos*. Junte-se isso ao fato de que não há uma só palavra no prólogo sobre poesia

<sup>1733</sup> SILVA, 1847, p. 2-3.

<sup>1734</sup> BANDEIRA, 1959, p. 68.

<sup>1735</sup> MARTINS, 1978, p. 384-385.

<sup>1736</sup> ROMERO, 1888a, p. 236.

<sup>1737</sup> MARTINS, 1978, p. 384.

americana, e já não parecerá tão espantoso que as críticas inaugurais ao livro de 1847, ainda não orientadas pela poderosa opinião de Alexandre Herculano (chegaremos lá), reconhecessem em Gonçalves Dias sobretudo o vate do amor e da melancolia.

Foi só em princípios de agosto que a crítica fluminense começou a identificar nos *Primeiros Cantos* o germen de uma nova tendência poética. Na *Revista Universal Brasileira*, apareceu um pequeno artigo de divulgação dando a conhecer que

o livro deste ilustre e talentoso poeta é e deve ser considerado como um importante sucesso para as letras brasileiras, porque ele encerra em si a majestade poética encarnada em cada um de seus cantos. É um livro que deve vulgarizar-se e andar em todas as mãos [...] sempre especializaremos as *Poesias Americanas*, que vêm repassadas e unidas de uma singularidade e nacionalidade muito felizes.<sup>1738</sup>

Menos de um mês depois, em 9 de setembro, *O Progresso* (folha de Teófilo Leal, amigo íntimo do poeta) deu o devido desenvolvimento ao tema: empunhando a “lira americana”, o poeta soube “desferir notas sonoras e até então desconhecidas, que vieram ferir os nossos ouvidos como uma música estranha, mas simpática e bela, despertando o entusiasmo dos nossos corações”. Dotado de talento imagético, pintou Dias “magníficos quadros da natureza rica e portentosa do novo mundo”, pintou “a natureza com o seu vivo e maravilhoso colorido, [...] as nossas florestas virgens com a soberba majestade de suas árvores gigantescas, seus horrorosos despenhadeiros, cataratas e rios magníficos, seus animais selváticos e extraordinários”, e, por fim, pintou o “singelo filho do deserto com as suas próprias cores, seus instintos, sua índole”, compreendeu a “raça inculta dos aborígenes do mundo americano”, imitou a “harmonia selvagem da solidão povoada dos gênios e espíritos terríveis do deserto”<sup>1739</sup>. Para ilustrar seu argumento, incluiu o crítico d’*O Progresso* (que julgo tratar-se do próprio Teófilo Leal) extratos do *Canto do Guerreiro* e do *Canto do Piaga*, aos quais atribui foros de documento antropológico (teria ele já conhecido algumas mais das americanas que comporiam os *Segundos Cantos*? Desde 1844, Gonçalves Dias expressava já a Teófilo Leal o seu desejo de “fazer uma cousa exclusivamente americana, exclusivamente nossa”<sup>1740</sup>):

<sup>1738</sup> O PROGRESSO, 1847, p. 3.

<sup>1739</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 1-2.

<sup>1740</sup> DIAS, 1964, p. 30.

Quando mais alguns séculos houverem decorrido pela carreira dos tempos, e que as raças de homens do velho mundo se houverem, por meio da civilização, derramado por todo o continente americano, destruindo as hordas selvagens dos seus primeiros habitantes ou fundindo-se com eles a ponto de fazer desaparecer os sinais característicos dos aborígenes dessa terra favorecida pela natureza, os cantos americanos do senhor Gonçalves Dias apresentar-se-ão a essa geração como um monumento precioso das eras passadas, que desenharam perfeitamente os principais traços, os costumes, a índole, o caráter dos nossos Pictos, e fornecerão ao romancista, ao poeta, ao historiador, bastante luz para os encaminhar nos seus escritos, revestindo das cores as mais adaptadas os primeiros habitantes da terra de Santa Cruz, cuja recordação constituirão [sic] então a poesia da história do país, como ainda hoje lemos com deliciosa embriaguez os cantos de Homero e de Ossian, e os hinos sagrados da Bíblia.<sup>1741</sup>

No mais, a crítica do comprovinciano é um encômio infrene. Desde as primeiras linhas do artigo, percebe-se a intenção de elevar Gonçalves Dias à orgulhosa posição de primeiro poeta brasileiro, de “dar ao poeta o fraco tributo da nossa admiração e simpatia”<sup>1742</sup>:

Em todos os estilos, senhor da metrificacão, o jovem poeta sabe manejá-la [a forma] com admirável graça e beleza, ajustando a cada um de seus pensamentos a forma mais apropriada [...]. Nenhum poeta moderno conhecemos nós que, como o senhor Gonçalves Dias, tenha compreendido tanto a harmonia que resulta do pensamento identificado com a sonora consonância da linguagem [...]. Variado como as belezas do universo, seu gênio fecundo produz com a mesma facilidade todo o gênero de poesias.<sup>1743</sup>

Mesmo caminhando por “veredas trilhadas há muito” e por “terrenos já bem cultos”, descobriu o autor dos *Primeiros Cantos*, com seu “gênio superior”, ainda um “perene manancial de belezas e harmonias”: sua poesia sagrada, haurida na Bíblia, “ressoa majestosa e solene como os hinos do rei-profeta nas harpas de Sion”; sua poesia meditativo-melancólica “sabe enternecer e sensibilizar o mais endurecido coração”, sabe “arrancar lágrimas às almas sensíveis”<sup>1744</sup>; etc., etc.

Retomando o paralelo proposto por Hyeronimus entre Dias e Magalhães, o crítico d’*O Progresso* refuta o argumento, contrapõe os dois, e tanto faz pender a balança para o lado do maranhense que negaceia ao outro o título de poeta romântico,

<sup>1741</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 3.

<sup>1742</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 3.

<sup>1743</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 1.

<sup>1744</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 3.

reconduzindo-o ao arraial do neoclassicismo português. “Não podemos estar de acordo”, ele começa, “com o juízo que sobre os *Primeiros Cantos* se tem emitido, em que pretendem subordinar o nosso jovem poeta à mesma escola de poesia do senhor doutor D. J. Gonçalves de Magalhães”. Ora, o autor dos *Suspiros Poéticos* (sempre segundo a crítica) não foi senão um continuador da “antiga escola portuguesa de Filinto Elísio, [Antônio] Diniz e Sousa Caldas”, à qual apenas deu “maior latitude, expansão e originalidade”, além de imprimir-lhe um “caráter nacional e verdadeiro”. Seus pensamentos “sublimes e arrojados” remontam sim aos céus, arrebatam, encantam; mas “a harmonia de seus versos fica muitas vezes sacrificada à inspiração e voo de suas ideias”. Quanto à poesia de Gonçalves Dias, é outra história: seu verso é “sempre harmonioso e cadente em todos os seus diferentes cantos”; sua metrificação é “variada e sonora”; seu estilo, “adaptado aos seus assuntos”. Em suma: “o senhor Gonçalves Dias é o Victor Hugo brasileiro, e a escola a que pertence é a sua própria”<sup>1745</sup> — conclusão oposta à de Hyeronimus, que não identificava nos *Primeiros Cantos* os elementos de uma nova escola. Sai Magalhães, degradado à continuador de neoclássicos; entra Dias, promovido a mestre de si mesmo. Inácio “Papeleta”, por agradar-lhe mais (e a Dias!) essa nova descrição do poeta maranhense como substituto de Magalhães, reimprimiu a crítica d’*O Progresso* no *Sentinella da Monarchia* (número 987, 5 de novembro de 1847).

A comparação com o autor dos *Suspiros Poéticos* devia exasperar Gonçalves Dias, e não é inverossímil supor que, confidencialmente, fizessem-na com acentuada frequência. Ferido em seu orgulho de gênio inciado, sentindo-se talvez rebaixado quase à condição de epígono (que convinha a Teixeira e Sousa, a Joaquim Norberto, mas não a ele, apesar de composições de gosto bastante “magalhânico” como *O vate*, *O cometa*, *O oiro*, o poema à morte de Leonor Serra etc.), o poeta caxiense negou as semelhanças e, aos amigos próximos, proclamou a sua autonomia estética: “todos, sem exceção hão de confessar que o Magalhães terá sido grande cousa, mas que eu nem lhe sou discípulo, nem inferior”<sup>1746</sup>. *Nem discípulo, nem inferior...* Exponente do grupo medievista português, provinha doutra parte o seu influxo romântico: “Gonçalves Dias representava uma outra experiência romântica, haurida no ambiente português e diferente da de Magalhães, carioca e parisiense”<sup>1747</sup>. Do cenáculo de

<sup>1745</sup> OS PRIMEIROS CANTOS, 1847, p. 3.

<sup>1746</sup> DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p. 85.

<sup>1747</sup> CANDIDO, 2000b, p. 49.

Magalhães, cujas discussões nos jornais talvez nem mesmo tivesse acompanhado (tinha 14 anos à época do *Jornal dos Debates*), mas com o qual tinha sim (*hélas!*) vários pontos de contato, Dias queria independência para formar a própria escola, e encontrou deveras quem o apoiasse em sua campanha. Dou um exemplo: tão tarde quanto em junho de 1848, meses após a publicação dos *Segundos Cantos*, a *Chronica Litteraria* ainda dava a conhecer uma correspondência íntima de amigo do poeta, José Hermenegildo Xavier de Moraes, correspondência escrupulosa que vale por uma crítica (republicada em 14 de julho pelo *Correio da Tarde!*), e cujo ponto alto está na dissociação explícita entre a poesia dos *Suspiros* e a poesia dos *Cantos*:

Alguém te comparou com o senhor doutor Magalhães chamando-te seu discípulo; não acho fundamento para essa ideia — penso que ninguém mais será desse pensar. Que relação há entre ti e ele? Ambos são poetas; e acaba a semelhança. O senhor Magalhães, viajando pela França e pela Itália, cantou o sabiá, as palmeiras e o Amazonas, lembrava-se da terra da pátria; mas é discípulo de Lamartine, os *Suspiros Poéticos* nasceram das *Harmonias*. O senhor Magalhães nunca perdeu de vista o Brasil, e, contudo, é um poeta europeu. É uma injustiça dizerem-te discípulo seu; — não que o despreze — por nenhum modo — estimo-o e muito; ou chore a sorte de Filinto ou lamente a de Tasso, cante Napoleão ou se recorde da pátria, agrade-me muito, mas não é teu mestre. Tu és inciado, és filho da tua só inspiração, és poeta nacional, todo respiras ar pátrio na pátria ou fora dela...<sup>1748</sup>

Voltemos, porém, ao ano dos *Primeiros Cantos*. Vimos que o redator d’O *Progresso*, na esteira da *Revista Universal Brasileira*, reconheceu a singularidade do americanismo gonçalvino antes de qualquer outro crítico. Tem, portanto, o mérito da precedência — mérito, ademais, confirmado pela reimpressão do *Sentinella*. Foi Alexandre Herculano, porém, em 9 de dezembro, numa crítica publicada pela *Revista Universal Lisbonense*, e da qual muito ufanava-se o poeta (faria dela o prefácio à edição definitiva dos *Cantos*), quem transformou Gonçalves Dias em uma celebridade quase da noite para o dia, consagrando-o de fato como primeiro poeta brasileiro, e mais, “assinalando-o como uma prova da superioridade da literatura brasileira sobre a portuguesa”<sup>1749</sup>:

Os *Primeiros Cantos* são um belo livro; são inspirações de um grande poeta. A terra de Santa Cruz, que já conta outros no seu seio, pode abençoar mais um ilustre filho. O autor, não o conhecemos; mas deve

<sup>1748</sup> CARTA, 1848, p. 194-195.

<sup>1749</sup> PEREIRA, 1943, p. 86.

ser muito jovem. Tem os defeitos do escritor ainda pouco amestrado pela experiência: imperfeições de língua, de metrificação, de estilo. Que importa? O tempo apagará essas máculas, e ficarão as nobres inspirações estampadas nas páginas deste formoso livro. 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 Chateaubriand é assaz rico para inspirar e nutrir os poetas que cresceram à sombra das suas selvas primitivas. [...] Se estas poucas linhas, escritas de abundância de coração, passarem os mares, receba o autor dos *Primeiros Cantos* o testemunho sincero de simpatia que a leitura do seu livro arrancou a um homem que não o conhece, que provavelmente não o conhecerá nunca, e que não costuma nem dirigir aos outros elogios *encomendados*, nem pedi-los para si.<sup>1750</sup>

Suscinta, contendo apenas extratos d'*O Canto do Guerreiro*, d'*O Morro do Alecrim* (depois transformado nos poemas *Caxias* e *Deprecação*) e de *Seus olhos*, a crítica de Herculano projetou Gonçalves Dias para o centro do campo literário nacional. Foi a sua “consagração definitiva”, assinada pelo “escritor vivo que mais admirava, por cuja supremacia se batera nas tertúlias acadêmicas de Coimbra”<sup>1751</sup>. Mais tarde diria Araújo Porto Alegre, com razão, que “há homens sagrados em todos os tempos, que têm o privilégio de, com uma palavra, imortalizarem os outros”. Herculano foi um deles, e a crítica aos *Primeiros Cantos* uma “verdadeira apoteose”<sup>1752</sup>.

Alguns jornais brasileiros reproduziram o artigo da *Revista Universal Lisbonense*: o *Correio da Tarde* (antigo *Sentinella da Monarchia*), em 4 de março; e a *Chronica Litteraria*, logo em 2 de janeiro de 1848. Foi na mesma casa que editava esta segunda folha, na Tipografia Clássica de José Ferreira Monteiro, que Gonçalves Dias viria publicar os seus *Segundos Cantos* — o que nos dá uma boa noção do ambiente lusitanizado por que continuava transitando o poeta no Rio de Janeiro. Monteiro, português de nascimento, dedicava-se apaixonadamente à publicação de seus conterrâneos no Brasil (leia-se a abertura da *Lysia Poetica*, por ele também organizada), realizando para tanto “sacrifícios de toda espécie”, e que acabaram por “enredá-lo em sérios embaraços comerciais”<sup>1753</sup>:

<sup>1750</sup> HERCULANO, 1847, p. 6 e 8.

<sup>1751</sup> PEREIRA, 1943, p. 85-86.

<sup>1752</sup> PORTO ALEGRE, 1848, p. 2. A atribuição da autoria a Porto Alegre foi feita por Gonçalves Dias. Cf. DIAS, 1964, p. 111.

<sup>1753</sup> SILVA, 1861, p. 340.

Dos *Quadros Históricos* [de Feliciano de Castilho] mandamos extrair grande número de exemplares em papel superior, que foram todos gratuitamente distribuídos. Não trabalha por amor do lucro quem assim trabalha. Atrever-nos-emos a dizer que temos até direito ao reconhecimento dos nossos patrícios d'além-mar, porque com incômodos, às vezes com prejuízos, [...] temos popularizados os seus nomes em todo o Brasil; que temos engrandecido o nome daqueles que mesmo lá são ilustres, e vulgarizado o nome de outros muitos que têm aqui mais aura e nome do que em Portugal, onde são pouco conhecidos ou mal apreciados.<sup>1754</sup>

Quem percorre as páginas da *Chronica Litteraria*, dispostas segundo o modelo da *Revista Universal Lisbonense*, depara-se com obras de Gonçalves Dias, de Frederico Colin, de Antônio César de Berreiro, de Frederico José Correia, de Viriato Bandeira Duarte, de Augusto César dos Reis Raiol (tantos maranhenses!), de Porto Alegre, de Antônio Queiroga, lado a lado com obras de Emílio Zaluar, de Holbeche Leal de Gusmão, de Serpa Pimentel, de Lopes de Mendonça, de Mendes Leal, de Luís Augusto Palmeirim, de Augusto de Aragão, de Camilo Castelo Branco, de João de Lemos e assim por diante.

Foi a Tipografia Clássica de Monteiro, pois, uma espécie de casa luso-brasileira, de ponte sobre o Atlântico ibérico, apropriadíssima à publicação dos *Segundos Cantos*, volume que contém as *Sextilhas de Frei Antão* e baladas como *O Donzel e Rosa no Mar*. Mais do que em qualquer outra parte, é nesse livro que Gonçalves Dias revela sua educação coimbrã e seu pendor medievista, bebido nas velhas crônicas e cancioneiros ibéricos. Mentalmente, não deixara nunca de pertencer ao círculo d'*O Trovador*, gabava-se de pertencer ao Instituto Dramático de Coimbra, e se agora começava a assumir o posto de primeiro poeta nacional, nem por isso renunciava à fonte de que provinha a sua constante e principal inspiração (vide *Leonor de Mendonça*, composta ao mesmo tempo que os *Segundos Cantos*; os seus romances históricos jamais publicados; poemas como *O Trovador*, *O Soldado Espanhol* etc.). Pelo contrário, poder-se-ia dizer que a faceta mais caracteristicamente americana de sua obra, o indianismo, “é parente do medievismo coimbrão, que praticou *in loco*”, influiu “no seu propósito de aplicar à pátria o mesmo critério de pesquisa lírica e heroica do passado”<sup>1755</sup>, e “funcionou à maneira de perspectiva exótica para redefinir velhos temas da literatura europeia”<sup>1756</sup> — o mesmo fenômeno

<sup>1754</sup> MONTEIRO, 1848, p. 130.

<sup>1755</sup> CANDIDO, 2000b, p. 73.

<sup>1756</sup> CANDIDO, 2000b, p. 192.

se observa com menos intensidade em Joaquim Norberto, que praticou também a balada medieval (Guilherme Merquior chega a falar em “balada medievalista ou indianista”<sup>1757</sup>) e, transpondo-a para os nossos tempos coloniais, esbarrou alquando no indianismo (veja-se, por exemplo, *O filho do prisioneiro*). Daí talvez o paralelo, identificado por Silvio Romero, entre um “*portuguesismo* afetado” e um “*indianismo* também afetado” nas duas extremidades da produção de Gonçalves Dias<sup>1758</sup>, pois que “se o *lusismo* exclusivo é um absurdo, o *indianismo absoluto* não o é menos”<sup>1759</sup>.

O poeta dos *Cantos* não era trânsfuga, nem apóstata. Brasileiro pelo berço, lusitanizado pela cultura, o que almejava era, no fundo, uma literatura americana que não rompesse relações com a tradição que a gestara:

Quis [...] estreitar ainda mais, se for possível, as duas literaturas — brasileira e portuguesa —, que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos, embora os trajem por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte e graça diferente.<sup>1760</sup>

Nisso coincidia com as tendências manifestamente lusófilas expressadas por uma parcela nada insignificante do círculo romântico-moderado do Rio de Janeiro (Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Teixeira e Sousa, Joaquim Norberto...), e talvez as levasse mesmo adiante. Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos, a linguagem de Gonçalves Dias “traía certo lusismo”<sup>1761</sup> de que já não havia pista em composições da década de 30, pois (passamos a Soares Amora), “educado em Portugal, no ambiente literário de Coimbra, conservou no espírito muitas influências portuguesas”<sup>1762</sup>. Cassiano Ricardo concorda: a “influência portuguesa” é, no poeta das poesias americanas, “indisfarçável”<sup>1763</sup>, e o seu estilo “se identifica logo por um português saborosamente... aportuguesado”<sup>1764</sup> — vide os arcaísmos “i” (por “ai”), “al” (por “outra coisa”), “mi” (por “mim”), “desque” (por “desde que”) e assim por diante, extraídos todos daqueles clássicos cujo estudo insistia em recomendar mesmo em 1864: “que se estudem muito e muito os clássicos, porque é miséria grande não saber

---

<sup>1757</sup> MERQUIOR, 1979, p. 61.

<sup>1758</sup> ROMERO, 1888a, p. 226.

<sup>1759</sup> ROMERO, 1888a, p. 236.

<sup>1760</sup> DIAS, 1848, p. VI.

<sup>1761</sup> RAMOS, 1968, p. 94.

<sup>1762</sup> AMORA, 1960, p. 58.

<sup>1763</sup> RICARDO, 1964, p. 107.

<sup>1764</sup> RICARDO, 1964, p. 117.

usar das riquezas que herdamos”<sup>1765</sup>. Também Alfredo Bosi: “o poeta maranhense tem muito de português no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo”, trato que “vincaria para sempre a sua linguagem”<sup>1766</sup>; etc., etc.

Coincidia ainda o cantor do *Piaga* com o projeto eclético, difundido pelo cenáculo nitheroyense, de aliar as escolas clássica e romântica? Coincidia, mas não por programa, e apenas enquanto poeta. A seu modo, o sucesso dos *Cantos* representava um triunfo da poética romântico-moderada, da qual Gonçalves Dias também era, *malgré lui-même*, um continuador insubmisso... Deixo que falem os pesquisadores que me precederam: Antonio Candido descobre em Gonçalves Dias uma “impregnação de cultura e de sensibilidade” neoclássicas<sup>1767</sup>, uma “necessidade de medida”, um “apego à harmonia, que herdou dos setecentistas e primeiros românticos portugueses”<sup>1768</sup>, ou ainda, de maneira mais ampla, um “apego aos valores neoclássicos”<sup>1769</sup>. Wilson Martins identifica “sobrevivência filintianas” na sua “estrutura estrófica e métrica”<sup>1770</sup>, em verdade mais regular do que a de Magalhães e de seus seguidores. Cassiano Ricardo acrescenta que Dias “se deixou seduzir pelas letras clássicas” em Coimbra, incorporando à sua linguagem algumas “características horacianas”<sup>1771</sup> no que diz respeito à forma e ao sentido da poesia. José Guilherme Merquior reconhece no poeta dos *Timbiras* uma formação classicista tão marcada quanto a de Magalhães, com a diferença de que

o resíduo clássico, que teve um efeito esterilizante em Magalhães, atuou em Gonçalves Dias — conterrâneo e amigo das preocupações castiças do grupo neoclássico de São Luís — como um filtro em bora hora imposto aos derramamentos românticos. Clássico é igualmente nele o domínio da língua, apurada na lição dos portugueses antigos (Camões) e modernos (Herculano).<sup>1772</sup>

Silvio Romero, unindo o lusismo linguístico à perseverança neoclássica, acusa o “pouco *brasileirismo*” de Dias: foi ele, “de todos os nossos autores, o mais preocupado em cingir-se aos modelos clássicos e mais chegado ao sestro de

---

<sup>1765</sup> DIAS, 1964, p. 383.

<sup>1766</sup> BOSI, 1986, p. 114.

<sup>1767</sup> CANDIDO, 2000b, p. 77.

<sup>1768</sup> CANDIDO, 2000b, p. 71.

<sup>1769</sup> CANDIDO, 2000b, p. 81.

<sup>1770</sup> MARTINS, 1978, p. 383-384.

<sup>1771</sup> RICARDO, 1964, p. 112.

<sup>1772</sup> MERQUIOR, 1979, p. 65.

*aportuguesar* a linguagem, isto é, afiná-la pelo tom do velho reino”<sup>1773</sup>. E Cilaine Alves Cunha, para encerrarmos a lista com um exemplo recente, argumenta que Gonçalves Dias promoveu uma “combinação dos princípios da poética neoclássica com os da romântica” e privilegiou o “poder da razão para conciliar os polos extremos dos contrários”, o que permitiu-lhe “renovar certos temas e procedimentos da poesia anterior”, sem com isso cair na categoria de “árcade tardio” ou “romântico deslocado”<sup>1774</sup>, tantas vezes aplicada a Magalhães e seus aliados.

A mim parece, contudo, que seria um equívoco tirar dessas coincidências quanto à manutenção de elementos neoclássicos (gêneros, linguagem etc.) e dos laços com a literatura portuguesa (tanto antiga quanto moderna) a conclusão precipitada de que Gonçalves Dias pertenceu ao cenáculo niteroiense e bater-se-ia de bom grado pelas suas ideias. Em verdade, não pertenceu de todo, quase a contragosto, e guardou sempre um certo distanciamento que contribuiu para dissociá-lo dos autores que formavam o entorno do Instituto Histórico e Geográfico — o que não ocorre, por exemplo, com Teixeira e Sousa, Joaquim Norberto e Manuel de Macedo. Se fez parte do Instituto (por indicação de Porto Alegre, em 2 de setembro de 1847, a quem se ligaria muito), se contribuiu (pouquíssimo, diga-se de passagem) para a revista *Guanabara*, foi sempre com reserva e independência de escola. Não se depreende da sua trajetória um alinhamento programático com a causa civilizadora dos rapazes de Paris, muito embora encontrasse no Instituto Histórico “um centro de estudos, um refúgio, o lugar onde conversava, onde tinha esse convívio humano que era tão necessário”<sup>1775</sup>. Foi fundamentalmente poeta e pesquisador solitário, não homem público, e muito menos homem de ação política.

Pragmático a seu modo, porém, fulminou a epopeia “colossal e monstruosa”<sup>1776</sup> de Teixeira e Sousa (nem sempre com justiça) quando convinha alavancar sua carreira jornalística, o que nenhum outro companheiro do círculo de Paula Brito ousou fazer: “o Teixeira e Sousa está mal comigo, pelo que me afirmam, e os meus *Cantos* e *Sextilhas* virá [sic] provavelmente a ser um campo de batalha. O que é certo é que estreei bem”<sup>1777</sup>; e quando convinha içar os seus *Timbiras* ao primeiro posto da epopeia nacional, não só permitiu imóvel que fustigassem a *Confederação dos*

---

<sup>1773</sup> ROMERO, 1888b, p. 886.

<sup>1774</sup> CUNHA, 2003, p. 240-241.

<sup>1775</sup> PEREIRA, 1943, p. 185.

<sup>1776</sup> DIAS, 1964, p. 108.

<sup>1777</sup> DIAS, 1964, p. 102.

*Tamoios*, como, estando em Portugal, transmitiu ao Imperador e aos mais conterrâneos a terrível impressão, e espontânea (“era a mesma voz que eu tinha ouvido no começo da minha carreira, e, como da primeira vez, rompendo espontânea da abundância de coração”<sup>1778</sup>), que o poema causara a Alexandre Herculano — o mesmo Herculano que, ironicamente, serviria de prefácio aos *Cantos* de 1857, logo após o fiasco de Magalhães: “é verdade”, escreveu a Guilherme Capanema, confirmando um boato que já devia espalhar-se, “o Herculano diz-me que mate ao Magalhães. Não o digas ao Porto Alegre, mas antes dá-lhe lembranças minhas”<sup>1779</sup>.

Em suma (concluamos), se o poeta dos *Timbiras* acatou alguns pontos fundamentais da doutrina romântico-moderada difundida pelo círculo niteroiense (mas não todos, e jamais por programa), pouco fez questão de filiar-se a ele. Pelo contrário: tem-se frequentemente a impressão, lendo a sua correspondência privada, de que desejaria suplantá-lo, reformá-lo, tomá-lo de assalto aos poetas compromissados com o programa imperial. Sob esse aspecto (e outros), Gonçalves Dias prefigura a atitude alterosa de José de Alencar em relação ao cenáculo de Magalhães (“Optimus Criticus” prefigura “Ilg”<sup>1780</sup>), e apenas não se liberta completamente da sua rede de influências por ser-lhe impossível à época, vivendo no Rio de Janeiro e frequentando os mesmos espaços que seus predecessores. Na década de 40, Dias podia apenas idealizar a transformação que o crítico da *Confederação dos Tamoios* viria realizar dez anos mais tarde, em um momento muito mais propício de desintegração do campo literário e, conseqüentemente, de menor concentração do capital cultural. Nem por isso desejava-a menos.

## 2.2. CISÃO DO CAMPO LITERÁRIO (1847-1856)

Ao passo que ia fenecendo, no Rio de Janeiro, a oficialíssima *Minerva Brasiliense*, em São Paulo nascia, 14 anos após o desaparecimento da Sociedade Filomática, uma nova folha de pretensões instrutivas, literárias e filosóficas: era a revista *Ensaios Litterarios*, órgão impresso de uma pequena associação estudantil fundada em 1846, o Instituto Literário Acadêmico. Basta dizer que dessa revista

---

<sup>1778</sup> DIAS, 1964, p. 198.

<sup>1779</sup> DIAS, 1964, p. 199.

<sup>1780</sup> Assim escreveu Cassiano Ricardo: “se Teixeira e Sousa teve o mérito — o de haver sido severamente atacado por Gonçalves Dias — mérito idêntico coube a Gonçalves de Magalhães, atacado então, memoravelmente, por José de Alencar, sob o pseudônimo de ‘Ilg’”. Cf. RICARDO, 1964, p. 161.

fizeram parte Álvares de Azevedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães e José Bonifácio (o moço) para que se perceba o quanto as coisas iam mudando na Academia de Direito. Os estudantes de 1847 não liam os mesmos livros, nem tinham as mesmas convicções que os de 1833. Outros eram os poetas prediletos de Álvares de Azevedo (Byron, Shakespeare, Musset, Hoffmann...); José de Alencar, em seu conhecido *Como e porque sou romancista*, resumia a sua rotina de estudos nos nomes de “mestres da moderna literatura”<sup>1781</sup> como Balzac, Dumas, Victor Hugo, Vigny, Lamartine, Byron, Walter Scott e assim por diante.

Enumerar o que liam os rapazes do Instituto Literário em suas horas de lazer, porém, não é dizer tudo sobre a sua formação. Por trás das arcadas do velho convento franciscano, estudavam ainda a doutrina eclética de Victor Cousin, cujos “princípios são colunas graníticas a sustentar a nova torre de Babel que deve levar a humanidade ao reino de Deus”<sup>1782</sup>, posto que ela continuava a fazer parte do currículo oficial da Faculdade de Direito, continuava a “exercer o seu predomínio sobre os letrados e *filosofantes* brasileiros”<sup>1783</sup>, e permaneceria assim por muito tempo, ligada que estava à própria estrutura do pensamento monarquista:

O prestígio da filosofia eclética no Brasil está ligado [...] ao advento e estabelecimento do regime monárquico, ao longo reinado de Pedro II, o *imperador-professor*, tão marcadamente burguês, de rabona, cartola e guarda-chuva, tipicamente no estilo de Luís Filipe. A monarquia adotaria, naturalmente, uma filosofia condizente com os seus ideais e essa era a filosofia eclética.<sup>1784</sup>

Foi por meio das interpretações de Victor Cousin (nem sempre claras, pois um artigo publicado pela revista objeta que seus admiradores “o não entendem”<sup>1785</sup>), professor e historiador de filosofia ocidental, que os acadêmicos da Faculdade de São Paulo começaram a familiarizar-se com a tradição do pensamento europeu e deram os seus primeiros passos no estudo da estética, da metafísica, da ontologia, da filosofia da história etc., etc. Ele era, sem dúvida, o “pensador mais lido” no curso jurídico, “como se pode constatar pela citação de suas obras”<sup>1786</sup>. Lia-se tanto o

---

<sup>1781</sup> ALENCAR, 1893, p. 30.

<sup>1782</sup> LOPES, 1850, p. 4.

<sup>1783</sup> COSTA, 1956, p. 98.

<sup>1784</sup> COSTA, 1956, p. 96.

<sup>1785</sup> TRAÇOS, 1848, p. 63.

<sup>1786</sup> GARMES, 2006, p. 83.

“nebuloso”<sup>1787</sup> Cousin que, em 1852, quando faleceu Álvares de Azevedo, um colega seu aproximou-se do caixão e disparou à gente que lá se reunia para chorar o poeta: “sabeis o que o futuro nele via? Um Kant e um Cousin”<sup>1788</sup>. Sim, um Cousin! O mesmo rapaz que, travestido em Macário, prometia aplicar o ecletismo ao vinho e às mulheres: “aplicarei contudo o ecletismo ao amor. Hoje uma, amanhã outra: experimentarei todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura dos vinhos”<sup>1789</sup>. Ó, ecletismo infernal, ecletismo byroniano! Entrava nos cálculos da estudantada até pelas vias do cinismo...

Segundo Hélder Garmes, não há maneira de precisar exatamente “como e em que grau” se deu a influência do ecletismo em “nossa crítica e literatura românticas”, razão por que a importância de Cousin na formação desses acadêmicos estaria ainda “à espera de um estudo atento”<sup>1790</sup>. Concordo, falta-nos um estudo atento; agora, não há dúvida de que a influência foi significativa. Se a doutrina oficial do Império chegou mesmo a influir sobre a formação retórico-poética dos monges no distante Mosteiro de São Bento, em Salvador, onde um certo professor chamado Junqueira Freire perseguia “conscienciosamente o objetivo de harmonizar o pensamento antigo e o moderno”<sup>1791</sup>, de “assimilar”, na esteira de Freire de Carvalho, que advogava ele mesmo por um “caminho médio e chão” entre os “clássicos rigoristas” e os “românticos exagerados”<sup>1792</sup>, “o pensamento do filho da Grécia e do Lácio com o pensamento do

---

<sup>1787</sup> TRAÇOS, 1848, p. 63.

<sup>1788</sup> TEIXEIRA, 1852, p. 2.

<sup>1789</sup> AZEVEDO, 1855, p. 220.

<sup>1790</sup> GARMES, 2006, p. 83-84.

<sup>1791</sup> MARTINS, 2005, p. 65. São palavras de Junqueira Freire: “juro ser filho de princípios mais moderados, secretário de uma escola menos entusiástica, amante de um progresso menos fosforescente, porém mais razoável e mais seguro. [...] Creio na boa fé de nossos avós; respeito as convicções dos homens dos dias antigos; venero as instituições da Grécia e do Lácio. Não quero abater estes alcáceres tradicionais e majestosos que só os velhos souberam levantar para substituí-los por estes edifícios de louçainha que os moços sabem construir. Não! Para reformar as disciplinas antigas, não é preciso destruí-las, porque reformar não é arruinar. A imposição que sobre mim tenho tomado é de apresentar num plano o complexo da doutrina antiga modificada pela moderna; é de harmonizar este pensamento severo, preciso, minucioso dos velhos com o pensamento mais galhardo, mais ligeiro, mais poético dos moços; é de concluir o mundo moderno pelo mundo antigo”. Cf. FREIRE, 1869, p. 24-25.

<sup>1792</sup> Assim escreveu Freire de Carvalho: “sem aferrar-se tenazmente ao gênero apoucado dos *clássicos* rigoristas, nem entregar-se à soltura desenfreada dos *românticos* exagerados, trilhará [o poeta] um caminho médio e chão, livre de acanhamentos e de despenhos: ...*medio tutissimus ibis* (Ovídio, *Metamorfoses*). Trilhar caminho médio é o mais seguro”. Cf. CARVALHO, 1840, p. 147.

filho do resto da Europa”<sup>1793</sup>; se chegou aos prelos pernambucanos, de onde Lopes Gama declarava sua decidida filiação à corrente do *juste-milieu*<sup>1794</sup>; que se dirá então da influência que o ecletismo deve ter exercido na formação dos moços de São Paulo, a apenas setenta e tantas léguas da Corte?

A menção zombeteira à doutrina de Cousin em *Macário* sugere uma certa ironia no emprego do *juste-milieu* entre os estudantes, é verdade. Agora, o artigo introdutório do *Ensaio* (como carinhosamente chamavam-no os redatores), por outro lado, atesta a influência da pura doutrina oficial, eclética e espiritualista, sobre os membros do Instituto Literário Acadêmico, e não foi sem razão que Hélder Garmes e Vagner Camilo identificaram nesse grupo, ao lado dos seu supostos “*descompromisso* e irreverência”, uma atitude francamente “empenhada num *projeto civilizatório*”<sup>1795</sup>. Note-se, por exemplo, o vocabulário utilizado pelos estudantes na descrição de suas convicções jornalísticas: é “nobre, santa e sublime” a missão a que se votaram, porque devem ir à “profundeza do século” colher, ao pé da cruz do mártir, a “flor pura da Religião” e depositá-la “no coração do povo”<sup>1796</sup>. Para eles, como para Chateaubriand (de quem extraem a epígrafe do periódico), “a religião é o poderosíssimo incentivo do amor da pátria”<sup>1797</sup> e, conseqüentemente, o poderosíssimo incentivo da instrução popular e do progresso civilizacional:

Nós compreendemos a suprema necessidade [...] de purificar a crença pela convicção profunda e pela ilustração civilizadora, e de purificar na crença o coração, o sentimento e todas as afeições da alma. Nós

---

<sup>1793</sup> FREIRE, 1869, p. 38. Quando Junqueira Freire se refere especificamente ao que chama de “romantismo legítimo”, é nos seguintes termos: “o romantismo legítimo não posterga as normas do bom gosto; só não curva-se à prepotência de alguns preceitos arbitrários, só não obedece a imposições despóticas, ainda que venham de Aristóteles. Não segue as regras de Quintiliano porque são de Quintiliano, segue-as enquanto harmonizam-se com a razão. Não destrói, mas também não continua a edificar os templos dos clássicos para que os Cíceros futuros não sejam somente os Cíceros passados, para que os Virgílios que hão de ser possam ser mais que os Virgílios que foram, para que o mundo literário não limite-se a um círculo vicioso para todo o sempre. Os homens da literatura reinante não aspiram a ser tiranos do gosto; combatem unicamente por libertá-lo, porque a primeira necessidade em um literato é a propriedade do gosto”. Cf. FREIRE, 1869, p. 75-76.

<sup>1794</sup> “Extremos não me agradam em cousa alguma”, ele argumentou em mais de uma ocasião, “os sistemas exclusivos têm, em meu humilde entender, o cunho da paixão e do erro. Sou eclético, e desejara que o ecletismo penetrasse por todas as partes dos conhecimentos humanos. *Nequid nimis* é um princípio justamente aplicável a todas as cousas sublunares”. E noutra passagem: “assim em literatura, como em moral, a virtude foge dos extremos, e está posta na mediania”; daí que “não estou pelo rigorismo dos clássicos”, nem pelas “extravagâncias da escola romântica”. Cf. GAMA, 1839, p. 4; 1852, p. 3-4.

<sup>1795</sup> CAMILO, 1997, p. 45.

<sup>1796</sup> INTRODUÇÃO, 1847a, p. I-II.

<sup>1797</sup> CHATEAUBRIAND, 1952, p. 92.

compreendemos esta parte tão nobre da nossa missão, a de instruir o povo pelo povo.<sup>1798</sup>

Nada mais natural, assim, que os redatores da *Ensaio Litterarios*, imbuídos de tão nobre e sagrada missão, abraçassem a causa do romantismo moderado, eclético, espiritualista, que abominassem a influência corruptora da literatura ultrarromântica e, em especial, que proscrevessem a imitação daquele autor interpretado à época como o arquétipo da mais cínica e irreligiosa poesia — Byron, esse “transunto da leiva sem fé do século XIX”<sup>1799</sup>:

A crença é o alimento d'alma: ela absorve toda a intensidade da vida. O homem cético, ralado de tristeza, se tortura no espaço imenso que lhe vagou a ausência da fé; — e Byron, esse tipo da poesia frenética da nossa época, cheio de *ironia e entusiasmo, de spleen e esperança*, agonizava entre a desolação e o desespero porque ele sentia em si, em toda a intensidade, a *vitalidade do veneno*: ele quis crer e duvidou; quis ter fé em alguma cousa e descreu de tudo, desde as romanescas ilusões do poeta, até as altas e profundas realidades do sábio; blasfemou de Deus, renegou o mundo e abjurou de si.<sup>1800</sup>

Byron era filho do século XVIII, desse século em que o homem “duvidava da crença e só tinha crença na dúvida”, ou, como diria Álvares de Azevedo, “os poemas de Byron são o espelho daquela época toda. Quando uma filosofia inteira estabelecida o axioma do ceticismo [...], não era de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião”<sup>1801</sup>. Contra essa poesia malsã reagiram Victor Hugo e Alphonse de Lamartine, próceres de uma escola literária mais adequada à redação de uma revista que se propunha ir até o fundo do século colher a “flor pura da Religião”. Antípodas absolutos da doutrina setecentista, os arautos dessa nova escola renegaram “altamente a literatura byroniana, se lançaram na religião e nas crenças misteriosas e poéticas da tradição, e exalaram seus cantos com mais doçura e placidez, mais suavemente ternos e melancólicos”<sup>1802</sup>. Nada mais natural, assim (dizia eu), que os redatores do *Ensaio* se imiscuissem nas falanges capitaneadas por Hugo e Lamartine, se alinhassem à doutrina vigente no Rio de Janeiro, e que se opusessem às excentricidades esplinéticas da corrente byroniana, já sentenciada pelo

<sup>1798</sup> INTRODUÇÃO, 1847a, p. II.

<sup>1799</sup> AZEVEDO, 1855, p. 110.

<sup>1800</sup> INTRODUÇÃO, 1847a, p. II.

<sup>1801</sup> AZEVEDO, 1855, p. 66.

<sup>1802</sup> INTRODUÇÃO, 1847a, p. III.

*Jornal dos Debates* (dez anos antes!) a “cessar com o nascimento da civilização atual, toda espiritualista e inspirada pelo puro cristianismo”<sup>1803</sup>. Mas não foi bem isso o que aconteceu. Apesar dessa adesão subentendida ao romantismo moderado e espiritualista da Corte (com cujos chefes os nossos futuros bacharéis certamente não pretendiam agastar-se), apesar das tendências à moderação estética manifestadas por alguns estudantes como Bernardo Guimarães, que chegou a recomendar um retorno formal ao classicismo como caminho mais certo para a emancipação literária (“talvez seria mais conveniente para o desenvolvimento do espírito nacional entregarmo-nos ainda aos clássicos dos períodos mais brilhantes da literatura portuguesa, mas só quanto à forma, pondo de parte a mitologia grega”<sup>1804</sup>), e Álvares de Azevedo, que via nas tragédias de António Ferreira (“ecclético dos dois sistemas, do grandioso mármoreo da forma de um, do luxo de vida de outro”) e de Goethe (autor da *Ifigênia em Táuride*) os melhores modelos para a formação de um teatro futuro (“ali há o brilhante fascinador do romantismo e o puro da severidade arquitetônica do classicismo”<sup>1805</sup>), a redação do *Ensaio* não declarou, em definitivo, filiação a nenhum dos dois programas:

Qual desses dois elementos de literatura se casará mais com a nossa nacionalidade? Serão ambos enfeitados dela? Aqui nos calam os nós, e cada um a se lançar no vasto campo das suposições e conjecturas. Uma literatura, fá-la um povo, e não um homem; consagra-a um gênio, e não um poeta.<sup>1806</sup>

Conclusão ambígua, no mínimo, e que esconde a verdade por trás de toda essa argumentação oficial: a de que mais da metade dos poemas publicados pela revista são “byronianos”, uma vez que seu tema central é o ceticismo em relação à vida, ou em relação a Deus ou, principalmente, em relação ao amor e à mulher”<sup>1807</sup>. Vamos ao fato: subindo a Serra do Mar, longe dos olhos da Corte, o byronismo ia se aclimatando, ganhando adeptos, e São Paulo transformava-se pouco a pouco em uma cidade com sua própria cultura literária, com suas próprias convicções políticas:

Longe do grupo das duas revistas [*Minerva* e *Guanabara*] irá crescendo a assim chamada segunda geração romântica. Os poetas que a

<sup>1803</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837k, p. 96.

<sup>1804</sup> GUIMARÃES, 1847b, p. 17.

<sup>1805</sup> AZEVEDO, 1855, p. 176.

<sup>1806</sup> INTRODUÇÃO, 1847a, p. III.

<sup>1807</sup> GARMES, 2006, p. 111.

compõem são, alguns deles, contemporâneos desses respeitáveis senhores do Instituto Histórico: um Álvares de Azevedo, um Casimiro de Abreu, um Bernardo Guimarães cheios de ceticismo, esplim, sarcasmo e inconformismo prorrompendo em dimensões mais humanas. Criados em outro meio, alimentados por outra fonte, souberam ser, até certo ponto, inconformados e encontrar a expressão para negar vassalagem à resistência da sociedade e dar curso à soberania do eu. E quando chegarmos a Varela, veremos personificada a insubmissão às tradicionais regras familiares e a ousadia de proclamar a massa de bronze em que se modelou Pedro I “um ultraje à luz do dia”.<sup>1808</sup>

Em um interessante ensaio chamado *A literatura na evolução de uma comunidade*, Antonio Candido argumenta que os estudantes da Faculdade de Direito, jamais integrados à vida social paulistana, vivendo sempre à margem dos seus hábitos austeros, fosse por receio dos moradores, fosse por esnobismo dos forasteiros (afinal, há que se considerar a hipótese de que “o byronismo despreza o contato com o povo, porque os seus cultores não querem merecer o labéu de populares ou vulgares”<sup>1809</sup>), acabaram por constituir uma espécie de “sociabilidade peculiar”, de “consciência grupal própria”, marcada pela formação de repúblicas estudantis, agremiações literárias e folhas periódicas. Emílio Zaluar, em viagem pela província de São Paulo, notou o mesmo fenômeno:

A antiga cidade dos jesuítas deve ser considerada [...] debaixo de dois pontos de vista diversos. A capital da província e a faculdade de direito, o burguês e o estudante [...]. Os habitantes da cidade e os cursistas da academia são dois corpos que se não combinam senão produzindo um precipitado monstruoso. Formam uma mistura; porém, continuando a servir-nos de uma comparação química, nunca poderão realizar uma verdadeira combinação. No entanto, apesar de toda esta diversidade de pensamentos, de hábitos e de costumes que caracteriza os dois ramos da população da capital, é esta uma das condições infalíveis da sua prosperidade.<sup>1810</sup>

Caracterizavam-se os estudantes do curso jurídico pelo binômio literatura–boêmia, que sumariza o “tipo clássico do estudante paulistano”<sup>1811</sup>, e que muito tem de semelhante, na verdade, com o “tipo característico e particular por que geralmente é conhecida em toda a parte do mundo essa tribo de boêmios do estudo a que se chama estudantes”<sup>1812</sup>. Parece mesmo, como pensava Jamil Haddad, que “os

---

<sup>1808</sup> LOPES, 1978, p. 236.

<sup>1809</sup> E. L., 1861, p. 105.

<sup>1810</sup> ZALUAR, 1863, p. 195 e 204.

<sup>1811</sup> CANDIDO, 2006, p. 158.

<sup>1812</sup> ZALUAR, 1863, p. 200.

estudantes românticos eram iguais em todas as partes do orbe”<sup>1813</sup>, sobretudo quando irmanava-os a doutrina de George Gordon...

Apoiando-se na leitura sociológica de Antonio Candido e no fato conhecido de que esse *ethos* estudantil deu origem a formas características de expressão intelectual e poética até então inexistentes em nossa vida literária, Vagner Camilo chegou à acertada conclusão de que “o clima de exceção reinante no meio estudantil de São Paulo favoreceu a constituição de algo próximo ao que Antonio Candido, neste e em outros momentos de sua obra, entende por *sistema literário*”<sup>1814</sup>, quer dizer, favoreceu a constituição de uma cadeia de base triádica formada por produtores, receptores e um mecanismo transmissor: produtores eram os estudantes (e não só os mais talentosos entre eles, pois “todos pagavam tributo literário, pelo menos versejando, quando não discursando”<sup>1815</sup>); receptores eram também os estudantes, que faziam as vezes de auditório permanente e de crítica especializada (“o corpo estudantil fornecia a crítica, a sistematização das apreciações impressionistas, a tentativa de interpretar o significado das obras. Nas revistas e nos jornaizinhos, censores e apologistas ombreavam com poetas e prosadores”<sup>1816</sup>); mecanismo transmissor era, por fim, a multifacetada ideologia romântica, sobretudo na forma do satanismo byroniano:

Foi [...] o satanismo que constituiu a manifestação mais típica dessa singularidade do poeta-estudante nos meados do século, fornecendo uma ideologia de revolta espiritual, de negação dos valores comuns, de desenfreado egotismo. Foi ele o ingrediente principal das lendas joviais e turvas que envolvem a vida acadêmica de São Paulo numa atmosfera de desvario. A melancolia, o humor negro, o sarcasmo, o gosto da morte traçam à roda do grupo estudantil um círculo de isolamento que acentua, para o observador, o seu caráter de exceção na sociedade ambiente. É a típica tonalidade paulistana difundida por todo o país, contribuição original desta cidade ao Romantismo brasileiro...<sup>1817</sup>

Dividido assim entre dois centros gravitacionais, entre um polo ultrarromântico (de tendências materialistas e republicanas, quando não anarcoides ou proto-socialistas) e um polo romântico-moderado (de tendências espiritualistas e

---

<sup>1813</sup> HADDAD, 1960, p. 97.

<sup>1814</sup> CAMILO, 1997, p. 38.

<sup>1815</sup> SODRÉ, 1964, p. 299.

<sup>1816</sup> CANDIDO, 2006, p. 161.

<sup>1817</sup> CANDIDO, 2006, p. 164.

monarquista-constitucionais), entre o sistema descontraído de São Paulo e o sistema doutrinário do Rio de Janeiro, constringido, enfim, pela *coexistência*<sup>1818</sup> tumultuosa de forças estéticas e ideológicas antagônicas, começava o campo literário brasileiro constituído nas décadas de 30 e 40 a fender-se, a reconfigurar-se... e a *Ensaio Litterarios* contribuiu enormemente para que assim ocorresse. Ela foi o primeiro periódico em nossa história a acolher e publicar textos ultrarromânticos assinados por autores nacionais; a primeira revista a promover entre nós, de maneira deliberada, a popularização de uma certa literatura que não chegava até as livrarias brasileiras senão através de edições estrangeiras e traduções duvidosas. Merece, por isso, na medida em que contesta a doutrina oficial (mas não de todo, como se verá, e sem negar a sua existência) e contrabalança a influência preponderante das *Nitheroys* e das *Minervas* em nosso campo literário, chegando por vezes a censurar os seus próceres<sup>1819</sup>, que lhe dediquemos um capítulo.

Devo esclarecer, contudo, que não pretendo fazer dessa organização bipolar uma cama de Procusto para a crítica literária (o que, aliás, não tenho a menor sombra de autoridade para sugerir), nem propor a adoção de categorias inflexíveis. Os termos e parâmetros propostos funcionam apenas como indicadores mais ou menos precisos de tendências um tanto voláteis, e devem *servir* ao estudioso da literatura como um mapa para situá-lo no quadro geral da vida literária oitocentista, não como uma matriz litográfica a que só basta aplicar tinta e papel. Serei mais didático: minha proposta de reconfiguração do campo literário romântico em meados de 1847 é, pode-se dizer, como uma daquelas transparências que professores de geografia costumavam colocar, no tempo dos retroprojetores, sobre mapas em branco com o fim de destacar alguma dimensão específica (política, econômica, demográfica etc.) da região analisada. Nesse sentido, ela é apenas mais uma organização possível da factual e inabordável literatura oitocentista, apenas mais uma transparência entre outras tantas que, sobrepostas, complementam-se mutuamente e ajudam a esmiuçar o objeto

---

<sup>1818</sup> É importante frisar que se trata de coexistência de tendências opostas, não da superação de uma pela outra. Cito Wilson Martins: “a vida da literatura não é uma sucessão, mas uma coexistência, e nada mais falso do que as histórias que pretendem interpretar essa coexistência como uma sucessão”. Cf. MARTINS, 1983, p. 38.

<sup>1819</sup> Veja-se, por exemplo, o artigo *Reflexões sobre a poesia brasileira*, assinado por Bernardo Guimarães (“S. G.”, quer dizer, Silva Guimarães), no qual se argumenta que a poesia francesa, à força introduzida no Brasil por Gonçalves de Magalhães, “enraizou-se profundamente entre nós, e os primeiros ensaios de originalidade que pareciam ir preparando uma época brilhante para a poesia nacional sofreram um golpe mortal com a aparição dos *Suspiros e Saudades Poéticas* [sic]”. Cf. GUIMARÃES, 1847a, p. 15.

estudado. Assim, por um lado, minha proposta deixa de destacar, consciente ou inconscientemente, inúmeras características que interessaria notar em abordagens de natureza distinta; por outro, chama a atenção para detalhes e relações que outros estudos, por partirem de diferentes perspectivas, não chamariam. Ela não substitui, de modo algum, a análise individual ou comparativa dos textos, mas serve como um complemento historiográfico da crítica que ajuda a identificar tensões entre tendências estéticas e pressões ideológicas no campo literário — tensões que não poderiam ser descritas em termos de sucessão geracional ou através de estudos de caso individualizados. Em suma, acredito que minha proposta ajude a revelar tanto os grupos e forças político-filosóficas que atuavam nos bastidores da vida literária durante o período analisado quanto a influência desses grupos e forças sobre as tendências estéticas da época. Os limites para as categorias sugeridas são artificiais? Sem dúvida; nem por isso são dispensáveis ou, pior, inúteis.

### 2.2.1. O florescimento do byronismo paulistano e a *Ensaio Litterarios* (1847-1850)

Em abril de 1868, chega às mãos de Augusto Álvares Guimarães, no Recife, a correspondência de um colega do curso jurídico que há tempos perambulava pelas províncias do sul — Antônio de Castro Alves. Onde estava o poeta das *Espumas Flutuantes*? Em São Paulo, na “terra de Azevedo”:

Eis-me em São Paulo, na terra de Azevedo, na bela cidade das névoas e das mantilhas, no solo que casa Heidelberg com a Andaluzia... — Nós os filhos do norte (consente este *norte*; sabes que é palavra relativa) sonhamos São Paulo o oásis da liberdade e da poesia plantado em plenas campinas do Ipiranga... Pois o nosso sonho é realidade e não é realidade... Se a poesia está no envergar do ponche escuro e largar-se campo a divagar perdido nestes *gerais* limpos e infinitos como um oceano de juncos; se a poesia está no enfumaçar do quarto com o cigarro clássico, enquanto lá fora o vento enfumaça o espaço com a *garoa* (é uma névoa espessa como nuvem que se arrastasse pelas ruas), com a garoa ainda mais clássica; se a poesia está no espreitar de uns olhos negros através da rótula dos *balcões* ou através das rendas da mantilha que em amplas dobras esconde as formas das moças, então a Pauliceia é a terra da poesia. — Sim! Porque aqui não há senão frio, mas frio da Sibéria; *cinismo*, mas *cinismo* da Alemanha; casas, mas casas de Tebas; ruas, mas ruas de Cartago... (por outra) casas que parecem feitas depois do mundo — tanto são desertas... — Isto quanto à poesia. Quanto à liberdade, ela, se está mais desenvolvida em certos pontos, em outros acha-se mais restrita. Entretanto, inclino-me a preferir São Paulo ao Recife. [...] Agora devo concluir. Escrevo-te à noite. Faz frio de morte. Embalde estou embuçado no capote, e esganado no *cache-nez*... Homem feliz

que tu és, Augusto! A estas horas, suas à fresca nos lençóis de linho, enquanto eu estou gelado com as meias de lã... — Olha, se leres poesias nebulosas, germânicas, tiritantes, híbridas, acéfalas, anómalas... não critiques nunca antes de ver se são de São Paulo, e se forem... cala-te. — São Paulo não é o Brasil... é um trapo do polo pregado à goma arábica na falda da América...<sup>1820</sup>

Causa estranheza a maneira sorumbática como Castro Alves retrata a cidade de São Paulo nessa correspondência, como a encobre de brumas densas, pinta-lhe com as cores frias de um inverno germânico. Sem dúvida, pesava nas tintas. Se São Paulo não era o Rio de Janeiro ("São Paulo nunca será como o Rio", escrevia Álvares de Azevedo à sua mãe<sup>1821</sup>), muito menos o Recife, ainda era bem o Brasil — mas o Brasil serrano, isolado da Corte, sulcado pelas estradas de tropeiros, povoado por uma gente que pouco tinha que fazer no litoral. Descrevendo São Paulo como uma mistura de Heidelberg e de Andaluzia, como um “trapo do polo pregado [...] na falda da América”, Castro Alves filiava-se a uma tradição literária muito própria aos estudantes da Academia de Direito, que não mediam esforços para borrar os contornos dessa cidade de neblinas, enfumaçada por fora e por dentro — fora pela garoa, dentro pelos cigarros: “Vivo fumando. / Minha casa não tem menores névoas / Que as deste céu de inverno...”<sup>1822</sup>. Os estudantes de direito idealizavam São Paulo, sonhavam com a sua gente desconfiada, com as suas ruínas franciscanas, com as suas casinhas sombrias...

Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia; iluminada, mas sombria como uma eça de enterro. [...] É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. Devia ser um frade bem sombrio, ébrio de sua crença profunda, o jesuíta que aí lançou nas montanhas a semente desta cidade. Seria o acaso quem lhe pôs no caminho, à entrada mesmo, um cemitério à esquerda e umas ruínas à direita?<sup>1823</sup>

Assim arquitetada pela imaginação nervosa da estudantada, São Paulo, na verdade uma cidade “triste, monótona e quase desanimada” na metade do século XIX, “taciturna e reservada como uma beata”<sup>1824</sup> — Azevedo mesmo o confessava através

<sup>1820</sup> ALVES, 1997, p. 752-754.

<sup>1821</sup> AZEVEDO *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 27.

<sup>1822</sup> AZEVEDO, 1853, p. 122.

<sup>1823</sup> AZEVEDO, 1855, p. 217 e 222.

<sup>1824</sup> ZALUAR, 1863, p. 194 e 196.

do *Macário* (“é a monotonia do tédio”<sup>1825</sup>) e em correspondências privadas (“a cidade ainda não deixou de ser São Paulo, o que quer dizer muita coisa, entre as quais tédio e aborrecimento”<sup>1826</sup>, “a vida aqui é um bocejar infindo”<sup>1827</sup> etc.) —, adquiria as cores nebulosas de um país onírico, de uma “terra lendária, onde só se vivia de vida mental, onde todos eram sonhadores, confirmadamente loucos”<sup>1828</sup>.

Toda essa confabulação começou, ao que parece, em meados da década de 1840, época em que se criou a *Ensaio Litterarios*, e na qual “a poesia brasileira adoeceu do mal *byrônico*”<sup>1829</sup>. Gostava a mocidade das Arcadas de passar as suas noites mais “escuras e invernosas” entretida “em palestras literárias, em disputas escolásticas, em fantasias extravagantes, em improvisos longos”<sup>1830</sup>, e entre uma palestra e outra à mesa de estudos, nessas “noites de *cinismo* conversadas até o romper d’alva”, passadas “entre a fumaça dos cigarros”<sup>1831</sup>, “dos charutos ou dos cachimbos”<sup>1832</sup>, foi germinando aquela “semente tóxica do romantismo”<sup>1833</sup>. O ano de 1845, conta José de Alencar, consagraram-no “à mania que então grassava de *byronizar*”; todo estudante de alguma imaginação “queria ser um Byron”, “tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês”<sup>1834</sup>, tanto literária quanto individualmente, detalhe a detalhe, “em suas práticas sensuais e em seus ideais”<sup>1835</sup>:

Não se pode imaginar o número de *byronzinhos* que pulularam de toda parte, em seu tempo, e muito depois, escanhoados, frisados, com o traço de desdém na comissura do lábio superior, estudando-lhe, ao espelho, o franzimento das sobancelhas, o colarinho aberto e o nó da gravata flutuante. [...] É insomável o número dos alegres e futurosos estudantes de todas as escolas superiores que se tornaram subitamente sombrios, e cujos corações secaram sem o orvalho dos risos, e para os quais nem mesmo a restava a consolação das lágrimas! O entusiasmo foi além, a idolatria foi mais além. Pensaram todos aqueles que havia certa filiação moral, certa aliança inquebrantável, indissolúvel entre a poesia e os desregramentos; chegaram mesmo a acreditar que a inspiração só se podia desenvolver na embriaguez, no vício, nas voluptuosidades; e, por isso, os que se inspiraram no poeta e em suas produções queriam também copiá-lo em seus deboches, formando parciais abadias de Newstead, onde

---

<sup>1825</sup> AZEVEDO, 1855, p. 218.

<sup>1826</sup> AZEVEDO *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 169.

<sup>1827</sup> AZEVEDO *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 170.

<sup>1828</sup> ALMEIDA, 1962, p. 35.

<sup>1829</sup> ASSIS, 1866, p. 1.

<sup>1830</sup> MONTEIRO, 1853, p. XII.

<sup>1831</sup> ALENCAR, 1893, p. 32.

<sup>1832</sup> MONTEIRO, 1853, p. XII.

<sup>1833</sup> HADDAD, 1960, p. 79.

<sup>1834</sup> ALENCAR, 1893, p. 33.

<sup>1835</sup> ALMEIDA, 1962, p. 64.

bebiam os álcoois mais fortes em crânios humanos, nos quais se liam gravados trechos do tresloucado mestre.<sup>1836</sup>

Vê-se que a imitação estudantil de Lord Byron tendia à caricatura, e que não pôde, assim, deixar de apresentar “feições de degenerescência”<sup>1837</sup> entre rapazes na flor da idade, dia e noite atiçados pela leitura de versos frenéticos, de romances fantásticos e (importante!) de dramalhões parisienses; é preciso não nos esquecermos do decisivo papel desempenhado pelos melodramas bulevardeiros, desde 1837 combatidos pelas falanges moderadas do Rio de Janeiro, na formação dessa mentalidade romanesca e pretensamente “realista”<sup>1838</sup>. Como bem observou Antônio Joaquim de Macedo Soares, crítico de tendências decididamente anti-byronianas, “o byronismo cifrava-se, em última análise, no descarnado realismo ultranaturalista das ruins obras que faziam, na Porte-Saint-Martin, as delícias de uma plateia gasta, animalizada”, e mais:

Realizar, sob as formas sociais do drama e do romance, caracteres que são, na sociedade, verdadeiras aberrações da regra geral, eis a suma do byronismo. É a exageração dos tipos e dos sentimentos, é o gosto dos choques teatrais pela exibição de anomalias imprevistas, é a sede de miraculosas novidades que devora o nosso século.<sup>1839</sup>

Assombrosa ilustração desse fenômeno entre os estudantes da Faculdade de Direito é a conhecida coleção de artigos dada à estampa por Pires de Almeida entre 1903 e 1905 no *Jornal do Commercio*, mais tarde compilada e republicada com o título de *A escola byroniana no Brasil*. “Tudo quanto a imaginação superexcitada podia criar nos domínios da libertinagem” e “do desacato ao culto religioso”, argumenta Almeida,

<sup>1836</sup> ALMEIDA, 1962, p. 102-103.

<sup>1837</sup> HADDAD, 1960, p. 86.

<sup>1838</sup> Já se notou algures que as teorias por trás do byronismo paulistano desembocariam subterraneamente no “realismo” das décadas subsequentes, e que não é grande a distância entre as ideias materialistas de uma escola e outra. Estas palavras de Gonçalves de Magalhães a propósito da literatura realista, por exemplo, quadram perfeitamente no contexto da *Ensaios Litterarios*: “o naturalismo ou realismo de certa escola de literatura moderna que se apraz nas descrições sem pejo das cousas mais indecentes, infames e ascorosas, é o complemento do grosseiro materialismo do nosso tempo, que afoitamente nega Deus e a moral, e converte o homem em um macaco transformado pela seleção; e o homem, assim desaforado, não se envergonha de assumir a impudência e a petulância do macaco. A indecência do assunto e da linguagem em obras literárias não é naturalismo; é depravação e cinismo”. Cf. MAGALHÃES, 1880, p. 163-164. Veja-se ainda, a propósito dessa ligação oculta entre ultrarromantismo byroniano e poesia realista, o interessante prefácio ao livro *Gritos da Carne* (1874), de José Leão, autodeclarado “discípulo de Azevedo”. Cf. LEÃO, 1874, p. 56.

<sup>1839</sup> SOARES, 1861, p. 12. Para um quadro mais completo da atividade crítica exercida por Macedo Soares na década de 60 como repreensor da influência byroniana, cf. CASTELLO, 1963, e aquilo que publicou como redator da revista *Forum Litterario*.

não sem alguma dose de exagero, era “posto em execução pelos byronianos acadêmicos de 1850”<sup>1840</sup>: missas e procissões sacrílegas, rituais satânicos, orgias entre túmulos e sabe-se mais lá o quê... afinal, como diria mais tarde um jornalista fluminense, com uma pitada de ironia,

é um dever imperioso para todo o byrônico tornar a existência tempestuosa e agitada, fugindo à calma só próprias das almas vulgares [...], privando os homens das ilusões da fé e preparando à sociedade revoluções que abalam a liberdade e as existências domésticas.<sup>1841</sup>

É de Almeida o relato de uma misteriosa cerimônia de coroação da “rainha dos mortos”, com fumos de ritual maçônico<sup>1842</sup>, da qual teria feito parte Fagundes Varela (a hipótese é de Jamil Haddad), e a narrativa de uma orgia simbólica realizada em um cemitério de São Paulo da seguinte maneira:

Preferiam aqueles estudantes as noites mais escuras, e às vezes tempestuosas, para tais ajuntamentos. Apresentavam-se todos vestidos de preto, com grades capas à espanhola, da mesma cor. Cada qual suspendia uma lanterna acesa, de modo que, quando aqueles vultos atravessavam a cidade para chegar até aqui [ao cemitério], mudos, cosidos às paredes, à luz dos lampiões de azeite, pareciam antes temerosos conspiradores do que um troço de estudantes. As amantes daqueles românticos, entretanto, vestiam de branco; e como tais festins eram um debique à pudicícia, à castidade, as alegres do bando se apresentavam de véu de noiva e grinalda de virgem, agitando a simbólica palma da inocência; e como era também o sacrílego cerimonial a apoteose da luxúria, uma homenagem da vida e da procriação à morte, a transparência das roupagens deixava desenharem-se os intuitos. Na nave da capelinha havia uma eça onde se depositavam os esquifes antes de serem inumados; sobre esta, em meio dos altares, arrumava-se a ceia que precedia à infernal missa negra. [...] Em cada sepultura alternavam-se quatro convivas, dois poetas e duas libertinas. Na toalha branca de cada mesa descansava uma grande cruz preta transplantada das covas rasas. E a bacanal começava com o banquete. O chefe da seita, erguendo-se, abria a sessão, rezando-se em seguida a *Ladainha a Satã*. [...] Por vezes um deles, dobrado o joelho e de garrafa em punho, levantava um *toast* em verso; lira, idílio ou colcheia, sempre em estilo blasfemo, eram logo correspondidos por outros ainda mais descabelados, ainda mais cétricos. [...] Procedia-se então ao revolvimento das sepulturas, e cada um daqueles tresvairados, suspendendo um cadáver putrefato, interrogava-o em face: se homem, quais as maganeiras passadas; se mulher, sobre suas brejeirices anônimas, sobre suas pseudo-virtudes.<sup>1843</sup>

<sup>1840</sup> ALMEIDA, 1962, p. 64.

<sup>1841</sup> E. L., 1861, p. 105-106.

<sup>1842</sup> Para uma análise das fontes possivelmente maçônicas da Sociedade Epicureia, cf. o interessantíssimo livro de Jamil Almansur Haddad, *Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança* (1960), sobretudo a sua segunda parte, dedicada à relação entre o byronismo e as sociedades secretas.

<sup>1843</sup> ALMEIDA, 1962, p. 61-62.

Reza a lenda que alguns estudantes de direito inventaram mesmo de se agrupar em torno de uma associação dedicada ao ceticismo e ao prazer carnal (“para os apóstolos do byronismo, fiéis ao fundador da seita, a vida, sendo o contato lúbrico da carne, o ceticismo era a negação absoluta do espírito, da alma”<sup>1844</sup>), ou, para usarmos uma expressão inteligente de Jamil Haddad, uma associação dedicada ao “byronismo prático”<sup>1845</sup>. Batizaram-na “Sociedade Epicureia”, e corre o boato de que os absurdos acontecimentos narrados por Álvares de Azevedo em sua *Noite na Taverna*, todas aquelas cenas de incesto, adultério, assassinio, envenenamento, infanticídio, antropofagia etc. não passariam, na verdade, de adaptações mais ou menos fantásticas do que se passava entre os associados...

O que parece plausível é que as cenas verdadeiramente dantescas desta associação estivessem presentes na memória e no subconsciente do poeta, de maneira a contribuir para plasmar uma mentalidade sem a qual não seria possível admitir a concepção de um livro como *A Noite na Taverna*, de grande influência na literatura do tempo. Vale este livro por um atestado de espírito. E esta revelação de um espírito é tanto mais importante que ele não é pessoal: é coletivo. Transparece na *A Noite na Taverna* toda uma mentalidade de um São Paulo transtornado pela “Epicureia” e pelo seu espírito. [...] A “Epicureia” constitui uma raiz de significação na gênese obscura deste livro de Álvares de Azevedo. Obscuro, mas vale por todo um documentário de sadismo ou sadomasoquismo.<sup>1846</sup>

Segundo Couto de Magalhães, um dos primeiros intelectuais (senão o primeiro) a descrever e atestar a existência dessa associação, a Epicureia era “composta de um grande número de moços talentosos”, tinha por fim “realizar os sonhos de Byron”, e “teve uma grande influência na poesia de nossa mocidade”, como pode perceber qualquer um que se dedique a “ler sucessivamente os diversos jornais [...] que correspondem a essa época”<sup>1847</sup>. Da boca de um dos sócios dessa “planta parasita” (Bernardo Guimarães, segundo Jamil Haddad), alega Magalhães haver colhido o seguinte depoimento:

Eram diversos os pontos em que nos reuníamos: ora nos Ingleses, ora nalgum outro arrabalde da Cidade. Uma vez estivemos encerrados quinze dias, em companhia de perdidas, cometendo ao clarão de

<sup>1844</sup> ALMEIDA, 1962, p. 63.

<sup>1845</sup> HADDAD, 1960, p. 93.

<sup>1846</sup> HADDAD, 1960, p. 94-95.

<sup>1847</sup> MAGALHÃES *apud* CASTELLO, 1963, p. 22.

candeeiros, por isso que todas as janelas eram perfeitamente fechadas desde que entramos até sair, toda a sorte de desvarios que se pode conceber.<sup>1848</sup>

Mas voltemos a Pires de Almeida. Pode-se crer no seu testemunho, rapazote impressionável que foi ele, estudante também naqueles tempos, e que confessa ter subido a Serra do Mar demandando “emoções imprevistas” e “aventuras extraordinárias”<sup>1849</sup>? Em parte. Jamil Haddad classificou as suas anedotas como “informações preciosas”<sup>1850</sup>, e a nota introdutória à *Escola byroniana no Brasil* fala em “documentário dos mais curiosos e informativos”... Da minha parte, creio que vale aqui o mesmo que Haddad escreveu a propósito da Epicureia: quando não passasse ela de uma associação fictícia, criada às expensas do isolamento e da incompreensão de alguns moços excêntricos, serviria ainda como “revelação do estado de espírito”<sup>1851</sup> da estudantada paulistana — e isso é já dizer muito sobre o mundo intelectual frequentado pela mocidade das Arcadas.

Outro elemento de suma importância para os rapazes de São Paulo, equivalentes, no Brasil, aos elegantes *Jeune-France* de Paris, era o vestuário. Vestiam-se sempre com um esmero calculado que os distinguiu da gente comum da cidade, até o ponto de se poder falar mesmo numa “tradição de elegância acadêmica”<sup>1852</sup>: trajavam ora à inglesa, de fraque, casaca ou sobrecasaca, a gravata frouxa pendendo sob o queixo (chamava-se isso usar a gravata *à la Byron*); ora à espanhola, com longas capas negras; ora com grossos capotes de lã, a gola cobrindo-lhes o nariz, o chapéu ocultando-lhes os olhos (se havia quem aplicasse o ecletismo à escolha do chapéus, como viu-se há pouco, não era na Academia de Direito!) etc., etc. Sirva-nos de ilustração o testemunho de um antigo estudante:

...uma vez alistado na original falange, tratei logo de receber o uniforme. E assim desfiz imediatamente o elegante laço da gravata, deixando flutuar as longas pontas; afastei banda a banda o colarinho virado da engomada e aberta camisa; ajeitei à moda da escola as amplas abas do meu chapéu de feltro, e embucei-me até o nariz com o extenso manto dos neófitos.<sup>1853</sup>

<sup>1848</sup> MAGALHÃES *apud* CASTELLO, 1963, p. 22.

<sup>1849</sup> ALMEIDA, 1962, p. 10.

<sup>1850</sup> HADDAD, 1960, p. 102.

<sup>1851</sup> HADDAD, 1960, p. 87.

<sup>1852</sup> HADDAD, 1960, p. 38.

<sup>1853</sup> ALMEIDA, 1962, p. 38-39.

É difícil conciliar a imagem desses rapazes elegantes, convenhamos, com a de jovens alucinados empreendendo incursões noturnas pelos cemitérios à caça de espectros e defuntos!... E há quem diga, com efeito, que nada de estranho se fazia noite adentro, que a rapaziada das Arcadas (Azevedo em especial) “fingia embriagar-se com o conhaque, envolver-se no fumo dos charutos caros, delirar em orgias infames”<sup>1854</sup>, ou que os “byronianos, sempre inclinados a exagerar, fantasiar ou mesmo inventar histórias terroristas”, prestavam-se a narrar todo acontecimento mais ou menos extravagante “com cores negras e tétricas”<sup>1855</sup>... Ora, sejamos razoáveis; “o povo”, dizia Garrett, “altera, traduz, corrompe, mas não inventa”<sup>1856</sup>. A verdade não deve estar muito longe de onde a deixou Magalhães Júnior: “a meio do caminho” entre os apregoadores e negadores de aventuras byronianas<sup>1857</sup>. Em relação a Álvares de Azevedo, Silvio Romero constatou o mesmo:

Formaram-se logo dois partidos: uns afirmavam que o moço escritor era um espírito meigo, delicado, virgem, puro e singelo, não conhecendo as diabruras e irregularidades da vida senão pelos livros dos poetas e romancistas românticos. Destarte, seus sentimentos eram impolutos, seu viver recatado, seu corpo estreme de qualquer impureza. Nada de charutos, de vinho, de conhaque, de passeatas, de súcias, de bebedeiras, de lúbricos prazeres com as mulheres perdidas. O poeta era um solitário; seus desvarios eram puros jogos, inocentes brincos de sua imaginação... [...] Outros, julgando-se muito desabusados, tombam para o extremo oposto. Pintam o autor da Noite na Taverna como um monstrengo moral, um ser depravado, corrupto, ébrio, devasso, metido em extravagâncias e desatinos de toda a casta. Estes supõem elevar a obra deturpando o caráter do homem. Tudo isto é falso, falsíssimo. Nem anjo, nem demônio.<sup>1858</sup>

Se concedemos mesmo aos estimáveis Magalhães e Porto Alegre que, nos anos de sua juventude, perambulassem pelos monumentos de Roma recitando poemas, tocha em mãos, “cobertos de compridas, brancas vestes, / Como fantasmas gravemente andando”<sup>1859</sup>, por que não concederemos aos rapazes de São Paulo, adolescentes presunçosos, bem menos caxias que Osmino e Elmano, encorajados pela camaradagem dos pares e superexcitados pelas leituras recentes, que

<sup>1854</sup> PEIXOTO, 1921, p. 252.

<sup>1855</sup> BROCA, 1979, p. 212.

<sup>1856</sup> GARRETT, 1875, p. 124.

<sup>1857</sup> Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 79.

<sup>1858</sup> ROMERO, 1888b, p. 907.

<sup>1859</sup> MAGALHÃES, 1836d, p. 194.

aprontassem também das suas, que tivessem também as suas horas de *cinismo*? Algo de verdadeiro deve haver nessas fabulações em torno da juventude byroniana.

Falamos em “cinismo”. Essa era uma palavra importante no meio estudantil, e parece mesmo que chegava a constituir uma espécie de tradição. Segundo Magalhães Júnior, os rapazes do curso de direito haviam-no inventado “para quebrar a monotonia do viver insulso, para evitar o tédio quase mortal da cidadezinha sem vibração, sem divertimentos, soberanamente aborrecida e prosaica”<sup>1860</sup>. O argumento é plausível, tem sua razão de ser, e foi magistralmente enfeixado por Jamil Haddad em uma fórmula concisa, metafórica (e bem-humorada), que sugere advir o fenômeno do constante, monótono repicar dos sinos paulistanos:

São Paulo era cheio de igrejas que ritmavam mesmo a vida social da cidade, e as igrejas eram cheias de sino. E de tal modo os sinos de São Paulo entristeciam, que começou a se falar entre os estudantes de um mal vago e dorido, o “sinismo”, tristeza... mal que vem dos sinos...<sup>1861</sup>

Magalhães Júnior dá a entender que havia em São Paulo dois tipos de cinismo: um que abrangia “toda a espécie de partida, gracejos, disputas e façanhas, algumas dela não raro pondo em risco a segurança e até mesmo a honorabilidade dos próprios estudantes”, e outro (que deve interessar-nos de mais perto) estritamente literário,

uma espécie de jogos florais de humorismo e sátira, ou mesmo de versos sem sentido, de pura extravagância, a princípio chamados de *bestialógicos* e que, mais tarde, passaram a ser denominados *pantagruélicos*.<sup>1862</sup>

Segundo Antonio Candido, os bestialógicos constituíam um “gênero da mais alta importância”<sup>1863</sup> para o círculo estudantil da Faculdade de Direito, e talvez mesmo (é Vagner Camilo quem completa o raciocínio), aliado ao satanismo byroniano e àquele “gosto pelo macabro e pela notação sádica revelados pelo romantismo paulistano”<sup>1864</sup>, constituíssem a sua expressão “mais acabada”, pois encontravam no meio de vida desregrado das Arcadas o “*ambiente necessário*” para florescer,

<sup>1860</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 57.

<sup>1861</sup> HADDAD, 1960, p. 80.

<sup>1862</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 57.

<sup>1863</sup> CANDIDO, 2006, p. 160.

<sup>1864</sup> CAMILO, 1997, p. 195.

formando com ele um “*todo orgânico*, impossível de dissociar”<sup>1865</sup>. Candido resume bem a questão:

O que conhecemos da poesia pantagruélica faz dela, essencialmente, um fenômeno da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao Romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se por atitudes de negação.<sup>1866</sup>

Essa “infraliteratura”<sup>1867</sup> (assim chamou-a Brito Broca) de tendências pouco moderadas, pouco afeitas às meias-cores da escola oficial, e que acabou por constituir uma “espécie de linhagem subterrânea, clandestina, às vezes renegada ou não assumida por seus próprios autores”<sup>1868</sup>, era cultivada coletivamente pelos estudantes<sup>1869</sup> através de textos de circulação interna, restrita, amiúde em noites de patuscada à mesa do jantar (“era nessas ocasiões, quando o riso se aliava ao regalo da mesa farta, que afluíam os bestialógicos, supostamente entre um brinde e outro, pois [...] eles eram assim compostos, ao calor da hora”<sup>1870</sup>), a portas fechadas e, mais importante, *apenas entre pares*:

Destituída de sua *função expressiva* [...], a poesia *pantagruélica* assinalava a ruptura com a comunidade leitora, dando fecho a uma tendência marcante [...] da literatura produzida em meio acadêmico: o seu caráter *segregativo*, que aqui é levado ao extremo, em perfeita *homologia* com o meio que a gestou. Talvez mais do que homologia fosse o caso de falar em *conversão* do dado *externo* (relativo ao modo de inserção social do grupo estudantil) em *elemento de fatura* dessas poesias. Todo o estado de exceção, a tendência ao fechamento e a irreverência do grupo estudantil se cristalizam em *forma* literária, podendo-se dizer que a poesia *pantagruélica* (com todo o peso desse adjetivo) não apenas se vincula a esse grupo, mas acaba por *estilizar* a própria conduta deste.<sup>1871</sup>

É de se lamentar que muitos estudantes paulistas, condicionados pela necessidade material de ingressarem na vida pública, no mercado de trabalho, e preocupados com as consequências que a publicação de bobagens versificadas ou

<sup>1865</sup> CAMILO, 1997, p. 183.

<sup>1866</sup> CANDIDO, 1993, p. 230.

<sup>1867</sup> BROCA, 1979, p. 210.

<sup>1868</sup> ACÍZELO DE SOUZA, 2015, p. 80.

<sup>1869</sup> Cf. CAMILO, 1997, p. 44-45.

<sup>1870</sup> CAMILO, 1997, p. 185-186.

<sup>1871</sup> CAMILO, 1997, p. 202.

de outras extravagâncias byronianas lhes pudessem trazer pessoal e profissionalmente, abrissem mão dos seus descabelados projetos de juventude assim que saídos dos bancos escolares:

...o Imperador, jamais querendo concorrer para debilitar o senso moral das classes letradas, logo que ele pressentia, nos centros acadêmicos, um iniciado de talento, tudo empenhava para fazê-lo recuar, garantindo-lhe dessarte legítimas inspirações. Numerosos foram os estudantes dos cursos superiores que arrefeceram de seu entusiasmo, receando insuperáveis obstáculos à carreira diplomática e sobretudo à magistratura. Muitos renegaram, por todo o centro, a turbulenta escola; e, como se não fora isso bastante, quebraram sonoras liras, considerando, arrependidos, aquela fase da vida acadêmica como perigosa travessia dos verdes anos.<sup>1872</sup>

Pouco, quase nada é o que sobrou dessa versalhada estudantil, desde cedo relegada ao “índice imperial”<sup>1873</sup> e combatida a ferro e fogo pelos críticos identificados com a poética oficial do romantismo moderado. Tanto fustigaram a escola ultrarromântica, tanto associaram-na a mazelas sociais, a diatribes satânicas, a imoralidades de toda sorte que, quando acontecia de um autor consagrado ou bem relacionado incorrer fortuitamente em caso de flagrante byronismo (o horror!), era preciso afastar o seu nome da “terrível moléstia a que Byron ligou seu nome”<sup>1874</sup>. Assim, Gonçalves Dias “não pertence, senão por vezes, e raras, à escola byroniana”, pois “suas crenças são doces e firmes; os seus pesares de moço não o levaram às *excentricidades do spleen*”, e porque “o seu canto é melancólico, às vezes desdenhoso, quase sempre grave”<sup>1875</sup>. Como dramaturgo, Manuel de Macedo escreveu que Gonçalves Dias não se alistou “como cego partidista nas falanges da escola romântica” (o que equivaleria a acusá-lo de ultrarromantismo); prova-o a “joia mais preciosa da sua coroa de dramaturgo”<sup>1876</sup>, a peça (pasmem!) *Beatriz Cenci* — aquela mesma *Beatriz Cenci* que, no juízo do Conservatório Dramático em 1846, havia sido descrita como “infame, muito infame, e, permita-se a expressão, mais que muito infame”!...

Casimiro de Abreu, por sua vez, poeta ingênuo cujo “livro negro” deve ter desagradado os leitores mais puritanos,

---

<sup>1872</sup> ALMEIDA, 1962, p. 168.

<sup>1873</sup> ALMEIDA, 1962, p. 168.

<sup>1874</sup> SOARES, 1860, p. 2.

<sup>1875</sup> HYERONIMUS, 1847, p. 3.

<sup>1876</sup> MACEDO, 1864, p. 438.

não é um poeta filho do ceticismo, esse gênio mau que tanto se tem enxertado na poesia moderna; se alguma cousa nele encontramos que pareça com isso, é mais um sofrimento, uma dor que o fazem soltar frases tristes, e na aparência descritas.<sup>1877</sup>

Aureliano Lessa, que, segundo Antonio Candido, deve ter partilhado com seus coevos alguma coisa de pantagruélico e byroniano<sup>1878</sup>, e a quem Pires de Almeida se refere como “certamente um dos mais excêntricos” byronianos da Academia, aquele que “mais lhe sofreu as consequências” e que melhor se adaptou à “vida boêmia”<sup>1879</sup>, foi descrito por Bernardo Guimarães (já em 1873, entrado na idade da sisudez) como um jovem folgazão que passou a vida acadêmica em “longo delírio infantil”, em um “incessante devaneio poético”<sup>1880</sup>, mas não (Deus o livre!) como um byroniano à moda de Azevedo:

Epicurista por natureza, Aureliano queria passar a vida em um contínuo festim. Não vá, porém, o leitor pensar que era ele um desses sensualistas libertinos e descritos, como os que a imaginação de Byron criou à sua própria imagem e semelhança, ou um conviva crapuloso das tascas e dos bordéis, como esses que Álvares de Azevedo, exagerando Musset, tanto folgava de esboçar, desperdiçando em tão monstruosas criações as brilhantes cores de sua rica palheta. Não; Aureliano não tinha parentesco algum com Don Juan, nem tampouco com Jacques Rolla, e muito menos com Bocage. Era um epicurista *sui generis*. Suas orgias, se orgias se podem chamar, nunca tinham por teatro o lupanar ou a casa de jogo, ou outro qualquer lugar de devassidão e crápula grosseira. Eram delírios galhofeiros em roda da mesa, em companhia de alguns poucos amigos. O fumo dos vinhos eles os evaporavam rindo, cantando, poetizando, ou em passatempos, não direi escolásticos, mas quase infantis. Era uma devassidão do espírito — se assim me posso exprimir — jovial e inofensiva, e não os gozos de sensualismo material. Eram — desculpem-me, se repito tantas vezes a frase que melhor o caracteriza — eram orgias de criança.<sup>1881</sup>

*Orgias de criança!*... Tais eram os oxímoros a que se podia chegar um colega de faculdade, um familiar, ou um crítico literário a fim de “desbyronizar” a memória de um escritor falecido ou, se vivo, reabilitá-lo para a vida pública. Parte dos versos que Lessa publicou no tempo das Arcadas desapareceu com os arquivos das agremiações literárias; outra parte foi

<sup>1877</sup> PAMPLONA, 1861, p. 10.

<sup>1878</sup> Cf. CANDIDO, 1993, p. 230-231.

<sup>1879</sup> ALMEIDA, 1962, p. 115.

<sup>1880</sup> GUIMARÃES, 1873, p. VII.

<sup>1881</sup> GUIMARÃES, 1873, p. IX-X.

queimada pelo próprio autor ao deixar o curso acadêmico, já por desencargo de consciência cristã, já para purificar-se nas *águas lustrais*, como então se dizia, pois ostensivamente o Imperador incompatibilizava com a magistratura todos quantos persistiam no ceticismo da moda. E isto explica talvez não haveremos do poeta mineiro maior cópia de byronianas, além daquelas que escreveu num período de aparente reabilitação.<sup>1882</sup>

O que restou desse longo processo de excomunhão literária (apenas os menos frenéticos dos poemas, presume-se), selecionou o irmão do poeta, encadernou, e mandou publicar precedido pelo testemunho purificador de Bernardo Guimarães. Aureliano já havia morrido há mais de uma década!...

Também o próprio neto do patriarca da independência, José Bonifácio (o moço), autor de alguns poemas byronianíssimos estampados na *Ensaíes Litterarios*, e que dizem ter sido um ardoroso apreciador do pantagruelismo paulistano, capaz de armazenar um “farto estoque de bestialógicos”<sup>1883</sup>, quando deu à estampa a sua coleção de poemas juvenis em 1849, *Rosas e Goivos*, cedeu à pressão do sistema literário e abraçou-se quase exclusivamente ao romantismo católico, patriótico, comedido de Lamartine, Turquety e assim por diante — publicou, poder-se-ia dizer, apenas a primeira parte da sua *Lira dos vinte anos!* Do ultrarromantismo praticado nos tempos de estudante, quase nenhum vestígio<sup>1884</sup>. Sirvam, porém, estes pequenos excertos de grossa prosa byroniana publicados pelo *Ensaio* como evidências de que, sim, definitivamente, cultivou-o ao lado dos colegas:

E o banquete corria feroso na ebriedade dos prazeres! Lauta era a mesa, esplêndido o salão e fulgurante as luzes! Por entre o vapor do incenso que se torcia nos ares, o cheiro suavíssimo das iguarias; por entre o estalar faminto dos beijos, o esmalte espumoso dos vinhos; por entre o tinir ruidoso dos copos, o ranger mansinho da seda molestada; por entre faces emurchecidas pelo vício, o reflexo cambiante de candelabros a cento. Tudo era belo... belo como o festim antigo dos romanos, com suas danças dóricas, duas mulheres de braços torneados, de seios nus e a obscenidade nos lábios!

[...]

— [...] Agora quero o fumo da Turquia, o sorriso das mulheres da Itália, os nevoeiros mefíticos da Inglaterra no meio das orgias.

[...]

— Onde encontrar a felicidade?

<sup>1882</sup> ALMEIDA, 1962, p. 115.

<sup>1883</sup> MACHADO, 2001, p. 147.

<sup>1884</sup> Publicada muito mais tarde, em 1868, a sátira *O Barão e o Seu Cavalo* pertence espiritual e estilisticamente, segundo Wilson Martins, a esse período bestialógico da vida de José Bonifácio. Cf. MARTINS, 1978, p. 380.

— Em nada, respondeu o outro.  
 — Sim, murmurou o terceiro; no céu não existe, porque é um mistério para as inteligências finitas; na terra, porque suas belezas não se pintam; no mundo, porque tudo é falsidade e mentira.  
 Um gemido subitâneo os acordou; um ébrio sonhava, misturando o riso às lágrimas. Três vozes uníssonas se juntaram bradando:  
 — Ela existe na campa.  
 — Muito bem, disse um deles, um copo de vinho... um pouco de arsênico... o sono dos mortos.....  
 Ouviu-se depois um tinir ruidoso de cristais, e três copos se empinaram festivos. Passado pouco tempo, retumbava no assoalho o baque de três corpos. O sudário tinha substituído a taça do festim; a morte dormia ao pé da vida — e não era um sonho!!!<sup>1885</sup>

Para Antonio Candido, era uma tendência geral que as produções febricitantes, humorísticas e pantagruélicas da mocidade paulistana fossem destruídas com a entrada na vida prática:

Os seus próprios praticantes não apenas não lhe davam importância [à poesia pantagruélica], mas, a partir do momento em que entravam na vida prática, como advogados, magistrados, funcionários, parlamentares, diplomatas ou simples chefes de família, punham de lado as provas de loucura da mocidade e com certeza as destruíam, como fizeram com a poesia obscena, que jamais pensariam em assumir e muito menos publicar.<sup>1886</sup>

Ubiratan Machado chega à mesma conclusão. Ele acredita que boa parte dos versos compostos por poetas acadêmicos, “declamados nas reuniões estudantis, nas salas das repúblicas paulistanas, entre a fumaça cheirosa dos charutos e tragos de vinho ou conhaque”<sup>1887</sup>, tenha se perdido por negligência, descaso, ou pela própria vontade de autores e familiares constrangidos por ideias moralistas. Bernardo Guimarães, também ele, o único que “deixou reproduzir algumas das suas produções nesses setores condenados”<sup>1888</sup>, teria legado à posteridade “centenas de poemas fesceninos, que escrevia num álbum, acessível apenas aos amigos mais íntimos”<sup>1889</sup>. Somente meia dúzia dessas composições, no entanto, passaram incólumes pelo escrutínio moral dos leitores oitocentistas e conseguiram chegar às mãos de uma geração menos pudica, formada por ideias modernista, interessada justamente no que

<sup>1885</sup> SILVA, 1850a, p. 33 e 36-37.

<sup>1886</sup> CANDIDO, 1993, p. 230.

<sup>1887</sup> MACHADO, 2001, p. 147.

<sup>1888</sup> CANDIDO, 1993, p. 230.

<sup>1889</sup> MACHADO, 2001, p. 153.

a poesia de Guimarães tem de mais burlesco, erótico e *nonsense*<sup>1890</sup>. Todo o restante se perdeu nos caminhos da crítica.

#### 2.2.1.1. No limiar entre o byronismo e a escola oficial

Era esse o ambiente desordenado, “tenebroso”, “mortuário”, “devasso [...] em que imergiram os moços byronianos”<sup>1891</sup>, que gestou a “enorme”, “soturna floração de poetas melancólicos” que caracterizam a “história subterrânea do romantismo paulista”, poetas quase todos “mais ou menos justamente esquecidos”<sup>1892</sup>, e que também originou a efêmera revista dos *Ensaio Litterarios*. Menos herméticas do que as pantagruélicas, contudo, são as produções que ela deu à estampa, e nem sempre byronianas. Na verdade, poder-se-ia mesmo falar em uma disputa ou em um livre trânsito, no interior da revista, entre a escola “oficial” do romantismo fluminense e a escola autóctone do “romantismo negro”, “romantismo horrível, satânico, e que não foi só literatura como forma de ação e de vida por aquelas plagas de tristeza”<sup>1893</sup>. Enquanto a primeira parece influir de preferência sobre a escrita de ensaios e discursos acadêmicos, a segunda se revela com mais força na composição de poemas e narrativas ficcionais. Indício claro desse fenômeno são as produções de um colaborador que se identifica apenas pela letra “C.” (será, talvez, Cardoso de Menezes?). Veja-se, por exemplo, as linhas de prosa ultrarromântica que publicou no segundo número da revista com o título *Um meditar*:

E meus lábios cessaram de sorrir, que cá dentro tumultuavam os pensamentos de minha vida inteira, tão breve soçobrada nos escolhos do descrer, e espremiam o coração como tenazes encandecidas nas fornalhas do inferno; porque amor e crença tinham sido arremessados a um abismo como um cadáver ao mar, e nesse abismo insondável aos olhos do mundo se perdia um futuro inteiro.

Amor! — com o coração cheio dele lancei-me no fundo, e só encontrei eco no sorrir de desprezo que me atiravam como a um renegado; esse amor tão imenso, tão cheio de seiva da vida, viçoso e livre como a rosa dos campos, [...] não achou um palpitar de seio virgem que o acolhesse, faleceu à míngua de uma gota de orvalho: o mundo o renegou, e eu reneguei o mundo cuspidando de meus lábios requemados uma maldição!

Então foi o arremessar-me com o desespero n’alma nas dissoluções da vida, foi o beber sorrisos de lábios mentidos e o repousar a face em colos impuros sobre os quais sentia arder a larva da devassidão; então o amor puro e virgem gastou-se à força de usar-se [...].

<sup>1890</sup> Cf. ACÍZELO DE SOUZA, 2015, p. 89-91.

<sup>1891</sup> HADDAD, 1960, p. 88.

<sup>1892</sup> HADDAD, 1960, p. 80.

<sup>1893</sup> HADDAD, 1960, p. 123.

Então o sol perdeu seu brilho, a lua sua melancolia, o prado sua verdura: tudo era morto porque a imaginação dissecada pelos desprezos dei a consumir à desesperação; e a desesperação a consumiu. [...]

Duvidei dos homens que eles eram um misto de egoísmo, hipocrisia e infâmia, em vez de virtude, amor e dedicação, duvidando aborreci-os. Depois fui passo a passo nesse caminho irresistível aguilhoado por uma voz imperiosa e cheguei até a Divindade!

A crença de meus primeiros anos fugia, fugia, e eu não podia parar no despenhadeiro horrível que me guiava ao nada.<sup>1894</sup>

Ou estas passagens do ensaio lírico (talvez poema em prosa?) *Um recordar*:

Ilusão, ilusão, em ilusões se evapora a existência! Louco que no mar tempestuoso da vida inda crês ver surgir de entre a escuridão das procelas uma estrela solitária; ruína viva, inda julgas ver nascerem rosas que te engrinaldem de seus festões, ai! [...] Estanque o manancial dos prazeres doces, a sós entregue com o pensamento horrível que te cava a sepultura, viverás no torturar contínuo da desesperança, sem amparo e conforto, como nu, despido madeiro à mercê das tempestades no seu rugir medonho!

Meu Deus, meu Deus! Tudo se há tornado árido nesta vida de amargores, tudo me há falecido neste peregrinar tão longo e tormentoso, oh! [...] o passado [é] um eco doloroso; o presente, vã palavra que, como a palha, o vento leva; e o futuro... mistério negro que gela o sangue, e o pensamento entorpece.<sup>1895</sup>

*Amor e crença tinham sido arremessados a um abismo como um cadáver ao mar... Tudo se há tornado árido nesta vida de amargores, tudo me há falecido neste peregrinar tão longo e tormentoso...* byronismo puro, segundo a própria definição do “Byron brasileiro”<sup>1896</sup>, desse “Byron da nossa terra”<sup>1897</sup> que foi Álvares de Azevedo: “byronismo [...] isto chama-se subir aos céus e cair na terra. São asas de Dédalo, cera que o sol derrete”<sup>1898</sup>, quer dizer, ter amado um dia e desesperar, ter acreditado um dia e descrer. É quase a mesma imagem utilizada para descrever a segunda parte da *Lira dos vinte anos*: “há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro. O poeta acorda na terra”<sup>1899</sup>.

Compare-se agora esses excertos byronianos com estes fragmentos extraídos de um ensaio (quase um sermão!) escrito pelo mesmo autor, intitulado *Dia de finados*:

<sup>1894</sup> C., 1847b, p. 8-9.

<sup>1895</sup> C., 1848b, p. 11-12.

<sup>1896</sup> ALMEIDA, 1962, p. 18.

<sup>1897</sup> ASSIS, 1858, p. 3.

<sup>1898</sup> AZEVEDO, 1853, p. XXXVI.

<sup>1899</sup> AZEVEDO, 1853, p. 104.

Sublime dom do Céu [a fé], sem teu encanto de mistérios os povos seriam uma multidão de condenados precipitando-se no abismo insondável da desesperança e aí aniquilando a matéria e o espírito. [...] Mas o nosso século, século de corrupção porque é o do mercantilismo, tem secado à força de cálculo os sentimentos os mais naturais do coração; o egoísmo tem alçado seu trono sobre restos inda palpantes da outrora religião de nossos pais; hoje a moda tem tudo estragado; hoje, neste dia de luto e lágrimas, o riso e a orgia, com seu estridor insultuoso, vão perturbar no seu sono as frias cinzas dos pacíficos mortos; até no templo, no lugar o mais santo da terra, se vê se ouve o que ante suas aras profano pagão algum nunca ousara! Triste decadência de nossos costumes, a que abismo não nos vai guiando este desprezar de todas as crenças, de todo o respeito devido à majestade de um Deus! [...] Ó natureza, mesmo de teu pó inerte surge um grito, e este é todo de amor e esperança!<sup>1900</sup>

Não há entre aqueles arremedos de byronismo e essas manifestações de crença fervorosa uma evidente disparidade filosófica? De um lado, o cinismo estético à Lord Byron (“estética de volúpia e de misantropia; estética cujos objetivos resumiam-se em ludibriar do *vizinho* para conquistar a petulante e garrida *vizinha*”<sup>1901</sup>); do outro, o moralismo cristão da escola romântico-moderada, espiritualista. Qual dos dois será mais verdadeiro? Qual dos dois predominante? Não é fácil bater o martelo. Como versificador, contudo, nosso C. alinha-se preferencialmente à doutrina do romantismo negro, e, segundo Hélder Garmes, revela-se aí um “verdadeiro ‘byroniano’”<sup>1902</sup>. Sirva de exemplo algumas frases extraídas dos poemas *Uma tarde*, *A realidade* e *Uma lágrima* (este, espécie de paráfrase da *Chute des feuilles* de Millevoeye, antecipa já o tema azevediano da morte precoce). Do primeiro:

E já secos meus olhos não tinham  
Doce pranto que as faces regassem,  
Nem suspiros já tinham meu peito  
Qu'em minh'alma o sofrer ameigassem.

Tudo, tudo eram trevas na vida,  
Nem um riso pra mim tinha a sorte,  
E prazeres o mundo não tinha  
Que temer me fizessem da morte.  
[...]  
Longe, longe era já a existência,  
Nem amor ou esperança já tinha.  
Só eu vi os negrumes da campã  
Co' o descanso da morte que vinha.

<sup>1900</sup> C., 1847a, p. 8 e 10-11.

<sup>1901</sup> ALMEIDA, 1962, p. 39.

<sup>1902</sup> GARMES, 2006, p. 121.

E eu então exalei um suspiro!  
 Duma virgem lembrei-me que vira,  
 Quando a vida pra mim tinha sonhos,  
 Nessas horas da tarde que expira.<sup>1903</sup>

Do segundo:

Não bateu meu coração!  
 Vi, ouvi tudo e passei.  
 Lágrimas para chorar  
 em vão no peito busquei!

E co' os olhos ressequidos  
 Vi morrer, vi soluçar...  
 Só no batismo da morte  
 Me posso regenerar.

Vem, pois, ó pia dos túmulos,  
 E tranquilo me hás de ver,  
 Que eu do mundo a compaixão  
 Não, não quero — antes morrer.<sup>1904</sup>

E do terceiro:

Adeus, mimoso jardim,  
 Prazer de minha tristura,  
 Em breve te deixo — adeus!  
 Lá me aguarda a sepultura.

Pálidas são tuas flores  
 Ao meu olhar doentio.  
 [...]

Na praia, a vaga do mar  
 Manso e manso vai gemendo,  
 E como ela, minha vida  
 Pouco a pouco vai morrendo.

Morrer — oh! Deixar a vida  
 Dos anos inda na flor,  
 Sem deixar uma saudade,  
 Sem deixar um só amor?<sup>1905</sup>

São numerosos no *Ensaio* os exemplos dessa estranha, oximórica convivência de princípios opostos. Veja-se também o caso de Oliveira Araújo: por um lado, publica o vaporoso ensaio *Imaginação*, de gosto bastante lamartiniano, no qual argumenta que o poeta, mesmo tendo “seus sonhos pulverizados”, não descrê e não desespera,

---

<sup>1903</sup> C., 1848c, p. 21-22.

<sup>1904</sup> C., 1848a, p. 45.

<sup>1905</sup> C., 1847c, p. 22.

porque “crença e esperança são elementos de sua vida”<sup>1906</sup>; compõe *O cacique*, poema indianista, alinhado à doutrina oficial; traduz obras de Lamartine e Victor Hugo, declarados avatares da reação anti-byroniana; publica *O dia*, entusiástico poema de fim de tarde (hora tão propícia ao suicídio n’*Uma tarde* de C., ou na prosa poética d’*Um recordar*: “minha alma [...] ama as lúgubres harmonias, [...] o gemer da brisa, o morrer da tarde, porque tudo desperta um desejo: o de morrer também!”<sup>1907</sup>), oferecido a ninguém menos que ao “insigne artista e poeta, o senhor Manuel de Araújo Porto Alegre”:

Tarde formosa, tarde como és linda!  
 Há aí no mundo coração de bardo,  
 Harpa desconhecida, fibra d'alma  
 Que não tremesse inopinada quando  
 Espalhas tuas tranças do ocidente  
 Pelos dourados coruchéus dos montes,  
 Pelo cocar esbelto das palmeiras,  
 Ou no dorso auritinto das quebradas?  
 [...]  
 Quem te formou tão bela? Quem trajou-te  
 Dessas palhetas d'ouro, desses lírios  
 Tão alvos que debruçam-te da frente?  
 [...]  
 E essa já tão fanada flor, a esperança,  
 Como tu feiticeira, ó tarde, animas!...<sup>1908</sup>

Por outro lado, Oliveira Araújo também deu à lume *Adeus*, poema em que expressa ideias bem diferentes:

Quanto é duro morrer, oh! Minha amada  
 Na manhã da existência, — pouco a pouco  
 Ver da vida o clarão ir-se extinguindo  
 Como fúnebre tocha que esclarece  
 Essa da morte habitação cruenta;  
 Sentir no peito o coração pulsando  
 Ainda jovem, oh! Bela e só ter prantos  
 Pra orvalhá-la! — Fitar nos céus os olhos,  
 E sequer não achar uma estrelinha  
 Por entre as vestes de enublada noite  
 A sorrir esperanças lá no fundo  
 [...]  
 Sonhei, sonhei venturas: — sim, minha alma  
 Aí só essa aura respirar podia;  
 Quando em meus lábios áridos chegava  
 Essa taça dourada, uma por uma,  
 As doces ilusões se desfolhavam;

<sup>1906</sup> ARAÚJO, 1847b, p. 12.

<sup>1907</sup> C., 1848b, p. 12.

<sup>1908</sup> ARAÚJO, 1849, p. 20-21.

Era minha alma etérea borboleta  
 Que rasgou a crisálida de novo  
 Das asas sacudindo áurea poeira  
 A esvoaçar, beijar todas as flores,  
 'Té que exausta caía sobre a terra,  
 Porque em vez de sorver da rosa o néctar,  
 Bebia o suco do absinto amargo.  
 [...]
   
 Que mais no mundo para amar me resta?  
 Rápidos gozos, fruições d'um dia.  
 O prazer me fatiga, a dor me rala;  
 Antes o seio do insensível nada.<sup>1909</sup>

Ora, como conciliar essa variedade de influências conflitantes? Como conceber uma crítica coerente, que as englobe todas na mesma figura histórica? Hélder Garmes propõe que interpretemos a produção de Oliveira Araújo como reflexo da diversidade de modelos e do livre trânsito, tão característico dos estudantes paulistanos, entre as escolas da crença e da descrença:

O poeta ora reivindica o ideário indianista, ora busca o universo byroniano, ora o lirismo de Victor Hugo, ora a fé de Lamartine. [...] É notável a grande versatilidade desse poeta, que se revela também detentor de uma erudição acima da média. Mas, deixando os dotes pessoais de Oliveira Araújo de lado, a relação de seus poemas nos oferece a medida da diversidade de modelos poéticos que os acadêmicos tinham à disposição, ao mesmo tempo que é emblemática do livre-trânsito entre crença e descrença que praticavam, apesar do predomínio da segunda.<sup>1910</sup>

Não se pode razoavelmente discordar dessa leitura. Agora, por que transitavam entre uma escola e outra? Qual valor atribuíam à influência de Byron, à influência de Lamartine? Ainda uma vez, vacila o martelo... Quem folheia a *Harpa Gemedora* (1849) de Cardoso de Menezes, ele também estudante naqueles tempos de volubilidade espiritual, tradutor e imitador de Lamartine e Lord Byron (além de adepto dos “baladismos” de Joaquim Norberto, que compõem a segunda parte de seu livro), tem a impressão de que o poeta não dá preferência nem à escola das *Méditations*, nem à escola de *Don Juan*, porque, no fundo, não reconhece nessa contínua troca de registros senão um mero exercício estilístico:

No entusiasmo e fúria de produção que se apossa daqueles que começam a poetizar, arrojai-me a tradutor, e o que é mais, a tradutor de alguns cantos dos dois primeiros gênios da França e da Inglaterra:

<sup>1909</sup> ARAÚJO, 1847a, p. 19-21.

<sup>1910</sup> GARMES, 2006, p. 117.

Mr. de Lamartine e Lord Byron. As poesias de Mr. de Lamartine, mística como o aroma dos cedros do Líbano, suaves como a emanção da mirra que arde nas lâmpadas do Santo Sepulcro, e harmoniosas como os suspiros da aragem que roça pelos tubos do órgão de um templo, são como uma gota de maná celeste derramado sobre as úlceras sangrentas do coração, e respiram o sentimento religioso, a resignação e a esperança. Os cânticos de Lord Byron, sombrios e tenebrosos como a superfície do mar que começa a agitar-se ao cair das sombras da noite, ou como uma inspiração do gênio da irrisão sentado sobre as ruínas do universo, retratam em escuras tintas a alma do bardo de Albion, profundamente ferida da desgraça, árida, embotada e erma de sensações deliciosas. [...] Seus cantos são como essas nuvens carregadas que giram pela atmosfera impregnada de eletricismo, embaladas por ventos pregoeiros do furacão, e que pesam sobre nossas fronteiras como colunas de chumbo, deixando-nos o coração oprimido e cheio de tristeza.<sup>1911</sup>

Oscilavam, então, os estudantes paulistas do espiritualismo ao materialismo, da crença à descrença, do monarquismo ao republicanismo, sem jamais fixar morada, sem jamais expressar convicções, como se tudo não passasse de um esteticismo vazio? Difícil dizer. O fato, porém, fruto ou não de convicções profundas, é que predomina no *Ensaio* o tema da desilusão (religiosa, amorosa etc.), tema byroniano por excelência. Número após número, reconhece-se a marca profunda, indelével do autor de *Childe Harold*, cujas aventuras faziam as delícias da mocidade e ferviam-lhes a imaginação — veja-se, por exemplo, a descrição de uma *Uma orgia de Lord Byron em Veneza*, conto de Léon Gozlan, traduzida por um estudante identificado apenas como “A.” (será José de Alencar? Talvez Álvares de Azevedo? A narrativa traz à lembrança sua *Noite na Taverna*):

Acreditamos em uma alma como acreditamos na Providência quando não temos nem um real. Possuindo mil guinéus, sou ateu, bebo; tendo apenas quinhentos, sou pirrônico, discuto e duvido; quando tenho cem, sou deísta, creio; enfim, quando nada tenho, sou religioso, oro e amo. Porque é preciso ter uma alma profundamente religiosa para amar. No amor, tudo é religião. O germen é o mesmo. Amai uma espanhola e ouvi uma missa de finados, [...] perguntai ao coração a diferença que sente nessas duas emoções. Amigos, nenhuma. Assim, pois, orar é amar; beber ainda é amar. O amor e a religião existem em toda a parte. A propósito disto, convido-vos a todos, se me quereis bem, para beber por esta taça. [...] Vou contar-vos. Era uma mulher que encontrei em uma casa de jogo; sua *sociedade* era de dissolutos, banqueiros, membros do parlamento, filhos de lordes, duques e condes. [...] Pois não sabeis que na noite da sua execução, procurei por ela, cortei-lhe a cabeça e mandei ferver essa cabeça? Não a comi, acreditai-o! Tirei-lhe os cabelos e a carne, e quando a mão do artista a poliu, um joalheiro de Milão m'a afeioou em taça!

---

<sup>1911</sup> SOUSA, 1849, p. 9-10.

— Grande Deus! Byron, fizestes-nos beber no crâneo da vossa querida!  
E Byron caiu, completamente ébrio, debaixo da mesa.<sup>1912</sup>

Quão distantes estamos da *bienséance* fluminense!... Eis a materialização, em território nacional, de tudo aquilo que o círculo nitheroyense vinha combatendo desde os tempos do *Jornal dos Debates*... Longa é a lista das obras cétricas, sádicas, misantrópicas, tanto em prosa quanto em verso, tanto originais quanto traduzidas, que vêm somar-se a esses ensaios de byronismo. Dou alguns exemplos. O poema anônimo *Ela*, carregado de perversa misoginia:

Eu amei esse mimo de Deus,  
E em troca uma palma eu colhi.  
[...]  
Mas depressa apagou-se — oh, foi mui breve,  
Essa estrela de luz adamantina;  
Muda estátua fiquei — ela sumiu-se.  
E quão perto a inocência está da infâmia!  
E não longe a mulher do crime existe!

Se eu pudera cuspir-te na face,  
E rasgar-te ó mulher esse peito;  
Arrojar-te aos sarcasmos da plebe,  
E calcar-te o cadáver desfeito;

Se eu pudera, nas sombras da noite,  
Em caverna de feras lançar-te,  
E depois co' infernal gargalhada  
Ver um tigre cioso a beijar-te;

Se eu pudera, em horrível celeuma,  
Ver-te a braços co'as ondas lutando,  
E, sem mágoa, na rocha sentado,  
De teus ais me sorrir, e mofando;

E, nas vascas iradas das vagas,  
Ver a furto nas águas boiando,  
Sem derrota, qual lenho perdido,  
Teu cadáver na rocha roçando;

Me julgara cercado d'encantos...<sup>1913</sup>

O poema *Minha esperança*, assinado pelo estudante O. O. A. A.:

Imaginando assim ficou minh'alma  
No feitiço dormente da esperança;  
Mas não tardou que toda me fugisse,  
Quebrada essa ilusão que a vida cansa.

<sup>1912</sup> GOZLAN, 1848, p. 19-21.

<sup>1913</sup> ELLA, 1848, p. 20-21.

[...]  
 E a esperança o peito abandonou-me,  
 Qu'as iras da borrasca a espedaçaram!

[...]  
 Qual a flor, minha 'sperança,  
 Tão linda, que a alimentara,  
 Veio o vento e debruçou-a  
 Logo o raio a fulminara.

Criou-a meu pensamento,  
 Enfeitiçou-a de encantos;  
 Meu pensar foi tresloucado,  
 Ela fugiu-me entre prantos.

Na ilusão alimentou-se,  
 Imaginar desvairado!  
 Adeus, pois, minha esperança,  
 Serei sempre desgraçado!

Quem viu nascer em seu peito  
 Mimoso, doce esperança,  
 E depois quer possuí-la,  
 Quer gozá-la e não alcança,

Vê finar-se-lh' a existência  
 Em torturas da ilusão;  
 Pode apenas descansar  
 Na morte, no mundo não!<sup>1914</sup>

O poema *Meu último desejo e meu último conselho*, anônimo, cuja epígrafe vale por uma profissão de fé byroniana, ou melhor, epicureia — *La tombe, c'est l'image du scepticisme*:

Que valem prantos, do que servem lágrimas  
 Que olhos sentidos vão depor na campa,  
 Se a loisa é muda, se os não sente ao menos  
 Se é falso o choro dos que lá pranteiam  
 E o sopro da morte os gela e some?!...  
 [...]  
 Se amas o choro, por ti mesmo chora,  
 Chora a vida e só ela, a morte é doce.  
 E quando ela vier e o teu cadáver,  
 Gelado e podre, resvalar no túmulo,  
 Não consintas sequer qu'em torno dele  
 Te plante a mão d'alguém saudade ou goivo.  
 Mentira extrema que nos lega o mundo,  
 Derradeira irrisão dos qu'inda vivem,  
 E um momento depois, entre folguedos,  
 Lá vão sem pejo sem enterrar nas orgias.<sup>1915</sup>

*Imitação*, de gosto popular, assinado por A. A.:

<sup>1914</sup> O. O. A. A., 1848, p. 17-19.

<sup>1915</sup> MEO ULTIMO, 1848, p. 42-43.

Mas de tantas ilusões,  
 Dos fagueiros sonhos meus,  
 Apenas recordações  
 Hoje me restam, meu Deus!  
 Não achei fidelidade,  
 Nem amor, nem lealdade;  
 Não vejo o céu me sorrir,  
 Não vejo mais a campina,  
 Não vejo a flor peregrina,  
 Nada espero do porvir.<sup>1916</sup>

Almeida Pereira Filho publica o poema *Desengano*:

Quando amei-te, mulher, estava louco!...  
 Sonhava a mente em férvido delírio!  
 [...]  
 Era estulto pensar duma alma louca;  
 Era tudo ilusão, fantasma e sonho!  
 [...]  
 Hoje nada mais queres, és contente.  
 As roupagens do sonho me arrancaste,  
 Turvaste o lindo céu de meus amores.  
 Pois bem; vive feliz, prossegue e vai-te,  
 Que na campa eu te espero cedo ou tarde,  
 Sem amores, sem crença, sem futuro.<sup>1917</sup>

E *Amor e descrença*:

A razão sufocou meu sentimento.  
 Minha sina é descrer, e amor é crença.

Ó, talvez quando o corvo do infinito  
 Por teu rosto passar as negras asas,  
 E na campa verter fingido pranto  
 A turba que te segue hoje no mundo,  
 Talvez contigo e Deus falando apenas,  
 Eu te conte baixinho o meu segredo;  
 Talvez eu diga então "eu te amo, ó virgem,  
 Nos olhos da finada eu tenho crença".  
 [...]  
 Mas hoje?!... inda não creio; é cedo ainda!<sup>1918</sup>

Por fim, José Bonifácio (o moço) publica, ao lado de um artigo lamartiniano sobre *A religião e a humanidade* ("poeta, [...] teu estro é também uma religião, teu peito um templo sagrado, tua alma um turíbulo de perfumes, e teu amor um incenso

---

<sup>1916</sup> A. A., 1848, p. 68.

<sup>1917</sup> FILHO, 1850b, p. 45-46.

<sup>1918</sup> FILHO, 1850a, p. 53.

do céu”<sup>1919</sup>), dois poemas afinados pelo mesmo diapasão que nos dera a sua já citada narrativa em prosa, *Fatalidade*. O primeiro poema tem por título *Descrença*, e foi mais tarde incluído em seu bem comportado livro de estreia, *Rosas e Goivos*:

Repoisemos, minha alma! — Não ficou-te  
De teu passado todo uma saudade;  
Iludiram-te os sonhos — na existência  
Só tiveste ilusões — fumo ou vaidade.  
[...]  
Sonhaste glórias, ambições tão belas!  
E o que te deram sonhos tão floridos?  
No cemitério a flor, na rosa espinhos,  
E lá nas campas ossos carcomidos...

E eu contigo descri! No mundo ingrato,  
O estigma na fronte, o fel no peito,  
Irei deitar-me só na dura terra,  
No meu gelado leito.<sup>1920</sup>

O segundo, poema byronianíssimo nas ideias e no vocabulário, tem por título *Flor sem perfume*:

O crâneo é liso, a face escaveirada,  
E o corpo no seu leito apodreceu...  
Ó, quem lhe fala agora dos amores  
Da vida que bebeu?!

Ai, sobre o rosto onde se nutre o verme,  
Nem sequer podres carnes lhe ficaram...  
Seus sonhos?... Eram névoas de sua alma,  
Dos anos que passaram.

[...]  
Acerca-te coveiro, ergue essa lousa  
Onde um círio funéreo entorna a luz.  
Um canto de ironia aqui soltemos,  
Aqui, juntos da cruz!  
[...]  
Repoisa agora, ó filha da miséria,  
Prostituta de um dia,  
Sombra errante do céu, sorrir de um anjo  
Que os anjos resumia!

Entre as pedras de humilde cemitério  
O verme te esposou,  
E o negro renque de ciprestes feios  
A cova te assombrou.  
[...]  
Bebamos! Nem um canto de saudade!  
Morrem na embriaguez da vida as dores.  
Qu'importam sonhos, ilusões desfeitas?

---

<sup>1919</sup> SILVA, 1849, p. 16.

<sup>1920</sup> SILVA, 1848, p. 71-72.

Fenecem como as flores!...

Imóvel como a lágea do seu túmulo,  
 Ei-la dormida agora em terra dura...  
 Pobre! Sorriu no mundo e tudo foi-se  
 Ao pé da sepultura!  
 [...]  
 Loucos! Loucos! Vagai por esse mundo,  
 Que eu nessa lousa vou dormir contente.  
 No peito a imagem sua, a taça ao lado,  
 Sonhando eternamente.

Da noite na friez co'a taça, o bardo  
 Salpicou d'ironia os prantos d'alma.  
 [...]  
 Ninguém mais o avistou; rotas do peito  
 As fibras todas, de afeições vazio,  
 Como fúnebre larva entre sepulcros,  
 Delirante vagava em chão de mortos;  
 E de Baco no altar, erguendo cantos,  
 Em lôbrego jazigo, entre alguns ossos,  
 De olhar parado, a pálpebra selvagem  
 Frouxamente cerrava.<sup>1921</sup>

Mas talvez o exemplo mais significativo, e que melhor ilustra esse quadro complexo de atração byroniana reprimida pelo senso de moralidade e de dever civilizacional advindos da doutrina dominante, avessa por sistema à poesia ultrarromântica, esteja não entre os textos impressos pelo *Ensaio*, mas na obra daquele rapaz enfermizo que “exerceu uma influência profunda, mas felizmente passageira sobre a nossa literatura contemporânea”<sup>1922</sup>, e em especial sobre a estudantada do curso jurídico... Refiro-me, claro, a Álvares de Azevedo e à famigerada “binomia” descrita na *Lira dos vinte anos*, fenômeno paradigmático e coletivo, mas que tem sido geralmente interpretado à luz do prefácio de *Cromwell* (Antonio Candido, Vagner Camilo, Andréa Werkema) ou das ideias estéticas de Schiller (Alfredo Bosi, Cilaine Alves), jamais de um ponto de vista propriamente contextual, como reflexo das contradições ideológicas perpetradas pela juventude paulistana, ou melhor, como reflexo da reconfiguração profunda por que passou nosso campo literário em meados de 1840. Quero propor uma abordagem distinta, mais coerente com a maneira como vimos estudando até aqui a nossa literatura: vinculemos a binomia de Álvares de Azevedo ao binômio romantismo exagerado–romantismo moderado que caracteriza o *ethos* estudantil integrado por ele, e cujas consequências o seu principal órgão de

---

<sup>1921</sup> SILVA, 1850b, p. 10-11.

<sup>1922</sup> SOARES, 1861, p. 11.

imprensa, a *Ensaio Litterarios*, já deixava entrever desde o artigo introdutório. Incorro assim em um conflito interpretativo? Creio que não. Minha proposta não se incompatibiliza, nem muito menos desautoriza as leituras conceituais via Hugo ou Schiller; ela está, me parece, entre aquelas “outras concepções em voga no período” que podem servir de “parâmetro” para um exame mais atento da obra azevediana<sup>1923</sup>, com a vantagem de assentar-se diretamente na documentação deixada pelos estudantes que compunham o ambiente intelectual de Álvares de Azevedo. Façamos uma pequena digressão, pois, e vejamos o caso mais de perto.

#### 2.2.1.2. Binomia azevediana, outra proposta interpretativa

Em 27 agosto de 1848, *A Violeta*, periódico literário dedicado à instrução e ao recreio das moças paulistanas, publicou um pequeno artigo sobre poesia romântica e, em especial, sobre o comportamento dos poetas ligados a essa corrente. “Romantismo”, segundo a *Violeta*, essa “coisa difícil de definir, mais ainda de explicar, muitíssimo de compreender”, é a “simbolização do espírito superior a desligar-se dos baixos elos da materialidade humana [...], a conversar íntimo com a Natureza em os seus mais recônditos tesouros e doçuras”. O poeta romântico, adepto dessa doutrina, frui as delícias da natureza afastado do vulgo, “que as não atinge”, e por isso há de ser encontrado “a sós consigo e o seu pensamento lá na extrema do vale, à sombra de uma mangueira, ao murmúrio de um arroio”, lançando “olhos de terna despedida para o crepúsculo da tarde que se vai”, ou, se faz noite, será encontrado “lá no píncaro de alcantil medonho, reclinado sobre fulminado tronco”, recolhido a contemplar os raios lunares “no cristal de alguma torrente, nas fantásticas ilusões de alguma moita, no horizonte a lutar com as selvas”<sup>1924</sup>, etc., etc. A súplica da arenga: “silêncio, e respeito ao romântico!... O romântico trata com Deus, e a solidão é o seu meio!...”; ele passa a vida “na esperança e no cismar, na fé e no entusiasmo, entre Deus e a solidão, entre a virgem de seus sonhos e a poesia”<sup>1925</sup> — é o poeta vate, o poeta espiritualista de propensões panteísticas, proféticas, que lê no livro do mundo as algaravias de Deus; é um “escolhido do Céu” cujas “cordas morais e afetivas” são vibradas por um “espírito célico”, de sorte que o seu amor não pode ser senão “casto e puro”, “votado à divindade”. A mulher, para o romântico, é um “anjo suposto baixado das nuvens para

---

<sup>1923</sup> CAMILO, 1997, p. 73.

<sup>1924</sup> M., 1848, p. 1.

<sup>1925</sup> M., 1848, p. 2-3.

consolo dos mortais”, e por isso ele lhe dedica “o culto da pureza e da abstenção — profaná-la fora um crime, e a seus olhos o é o soar de sua voz, o bafejar do seu hálito, o tocar do seu corpo”<sup>1926</sup>...

Não seria de surpreender que os byronianos do *Ensaio* tivessem encontrado nessa definição etérea, contemplativa de poesia romântica, perfeitamente condizente com o programa literário da Corte, um bom motivo para gargalhadas. Como, então, a mulher era um anjo casto e puro baixado sobre a terra, em cujo corpo não podiam tocar?... Eles, que sonhavam com noites de orgia (se é que as não compunham *de facto*), que alimentavam um “fanatismo poético pelas mulheres sensuais”<sup>1927</sup>, que abismaram o pobre Teófilo Braga com a concupiscência de seus versos<sup>1928</sup>, que viviam na cidade que espantou Saint-Hilaire, viajante contumaz, pelo número de prostitutas<sup>1929</sup>! E quanto ao poeta romântico, havia de ser ele sempre movido pela fé, pelo amor e pela esperança, esquecido de que o ceticismo tem também a sua própria poesia?

E o ceticismo não tem a sua poesia? [...] A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantando-se virgem sobre um leito de nuvens de amor e de esperança? [...] Não maldigas a voz rouca do corvo; ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como o do bengalim é de amor e ventura! Fora loucura pedir vibrações a uma harpa sem cordas, beijos à donzela que morreu, fogo a uma lâmpada que se apaga. Não peças esperanças ao homem que descre e desespera.<sup>1930</sup>

Não, não; era demais. O retrato pintado pela *Violeta* não condizia, em absoluto, com o que sob o nome de “romantismo” vinha sendo praticado na velha Piratininga — e que talvez não devesse, realmente, ser chamado de romantismo... Lembremo-nos de Azevedo, esse proto-Carvalho Júnior: “amo as mulheres e odeio o romantismo. [...]”

<sup>1926</sup> M., 1848, p. 2.

<sup>1927</sup> ALMEIDA, 1962, p. 199.

<sup>1928</sup> Assim escreveu Braga: “em Portugal, país essencialmente católico, a escola *satânica* não teve adeptos; a melancolia lamartiniana pendeu mais para o hino religioso do que para a imprecisão da dúvida e do desespero. Observando a poesia lírica do Brasil, encontra-se uma única feição [!], a constante imitação de Byron, de Musset e Espronceda”. Cf. BRAGA, 1870, p. 348.

<sup>1929</sup> Diz Saint-Hilaire: “é incontestável que logo após o pôr do sol veem-se nas ruas muito mais pessoas do que durante o dia; ficam as mesmas repletas de homens e de mulheres que andam à procura de aventuras. Os indivíduos dos dois sexos envolvem-se em capotes de lã, de grandes golas que lhe encobrem a metade do rosto; as mulheres usam um chapéu de feltro preso atrás da cabeça; o dos homens é puxado sobre os olhos. Em nenhuma parte do mundo por mim percorrida vi tamanho número de prostitutas; eram de todas as cores; as calçadas ficavam, por assim dizer, cobertas de mulheres dessa baixa espécie”. Cf. SAINT-HILAIRE, 1940, p. 187.

<sup>1930</sup> AZEVEDO, 1855, p. 253-254.

Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema; mais de um beijo que do soneto mais harmonioso”<sup>1931</sup>; ou ainda, na *Lira dos vinte anos*: “todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos”<sup>1932</sup>.

Entende-se, assim, que alguns literatos associassem o rótulo de “romantismo” apenas à poesia contemplativa descrita pela *Violeta*, relegando o tratamento indecoroso dispensado por Macário-Azevedo aos temas amorosos (imitado de Byron, Musset *et caterva*), esse tipo de “anti-romantismo romântico”<sup>1933</sup>, como engenhosamente chamou-o Alfredo Bosi, e que tanto se aproxima de um certo realismo poético, a uma categoria *fora* da alçada romântica. A propósito, veja-se o interessante folhetim publicado pelo *Jornal do Commercio* no dia 1º de maio de 1853, em que se ridiculariza o amor melancólico, propriamente romântico de um jovem idealista contrapondo-o a um outro material e “antirromântico”, embora chancelado por ninguém menos que Alfred de Musset:

Não sou apologista destes amores melancólicos que se cifram na  
contemplação muda, no *morbido sguardare d'un bel viso*.  
Non; l'amour qui se tait n'est qu'une rêverie.  
Le silence est la mort, et l'amour est la vie;  
Et c'est un vieux mensonge, à plaisir inventé,  
Que de croire au bonheur hors de la volupté.  
Quem o diz é Alfredo de Musset; se há aí uma heresia condenável aos  
olhos do romantismo, serei apenas culpado de haver aderido a uma  
teoria sedutora. Não penso que se deva estar em presença de uma  
mulher como um campônio de frente das vidraças do Desmarais ou do  
Marin, boquiaberto, admirando uma boneca, um vaso de porcelana ou  
as esmeraldas que um viajante distinto encontrou nos túmulos  
seculares do Peru. Todas as maravilhas da criação podem excitar um  
pasma silencioso, exceto a mulher formosa, para a qual esse pasmo  
deve ser um insulto.<sup>1934</sup>

Mas voltemos às Arcadas. Ali a concepção de romantismo era outra, o espectro mais abrangente. Em resposta ao artigo vaporoso da *Violeta*, artigo recendendo a “belezas de missal”, a *Ensaio Litterarios* publicou uma narrativa anônima, bastante despretensiosa, intitulada *Traços da minha vida de estudante*, na qual volta a chamar a atenção (já o havia feito na abertura da revista) para a coexistência de duas tendências românticas conflitantes, incompatíveis desde os princípios, e que se

<sup>1931</sup> AZEVEDO, 1855, p. 207-208.

<sup>1932</sup> AZEVEDO, 1853, p. 105.

<sup>1933</sup> BOSI, 1978, p. 249.

<sup>1934</sup> FOLHETIM, 1853, p. 1.

disputavam a primazia no microcosmo da Faculdade de Direito — de um lado, o romantismo moderado e espiritualista pintado pela *Violeta*, de raiz lamartiniana e chateaubrianesca, oficializado entre nós pela franja literária do Instituto Histórico e Geográfico, Magalhães à frente; do outro, o romantismo frenético e materialista bebido nas aventuras de Byron, nas *railleries* de Musset, e que vinha sendo pouco a pouco incorporado à vida literária brasileira:

— Filosofia!... Asneira!... Que me importa a mim se tudo no homem se reduz a ver, ouvir, gostar, tocar, cheirar ou não? [...] Mas vamos ao que serve: leste a *Violeta*?

— Olá!... se li...

— O que te parece?

— Assim, assim...

— Pois eu não desgostei; só não simpatizo com o tal romântico... ora, dizer o seu autor que a religião, a poesia e a delicadeza no amor são os distintivos do romântico!... Não tem jeito. Forte exoticismo!... Como se o romântico não fosse o tipo do maravilhoso, do extravagante, do verdadeiramente afundado em tudo quanto crápula e horrorosamente cínico!... do excêntrico, assim à guisa do Brian de Lancaster?!... Byron, Hoffmann, Hugo, Kock; que te parece? Querem te dar quinaus!...

— Não digas tolices, Eugênio. Então não compreendes o romântico. O romântico vive a vida d'alma como o basbaque do filósofo a da razão, o aéreo astrólogo a dos astros, o positivo pintor a da natureza patente; é superior a todos eles porque compreende a harmonia de tudo... volatiliza o sentimento... se é possível a expressão...

— Está bom!... Isso é maçada... Vira a folha...<sup>1935</sup>

Duas eram as tendências românticas, pois, e inconciliáveis. Eugênio simpatiza com o ultrarromantismo byroniano, “crápula e horrorosamente cínico”, menospreza os filosofismos metafísicos e se inclina decididamente à vida material. Gabriel, por outro lado, é afeito ao romantismo eclético, etéreo, idealista, oficial — é o romântico pintado pela *Violeta*; é Magalhães, Teixeira e Sousa, Joaquim Norberto e assim por diante.

O que será do poeta, contudo, que tem na cavidade craniana duas almas que se desprezam, uma afinada pelo diapasão da escola byroniana, outra enlevada pelas melodias da escola espiritualista? Será um poeta-Jano, bipartido entre Apolo e Dionísio, entre Ariel e Calibã; será um C., ou um Oliveira Araújo, ou um Cardoso de Menezes, ou um Aureliano Lessa, ou ainda, quem sabe, um Álvares de Azevedo com sua “binomia”:

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. [...] Quase que depois de Ariel, esbarramos em Calibã. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas

<sup>1935</sup> TRAÇOS, 1848, p. 63.

cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. [...] Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro. O poeta acorda na terra. [...] O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua. Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.<sup>1936</sup>

Se aproximamos essa definição do que temos visto até aqui no meio literário das Arcadas, percebemos que a binomia não é uma característica particularmente azevediana, mas um traço distintivo da poesia cultivada pela mocidade paulista, evidenciado pela redação do *Ensaio* desde o seu número inaugural, e depois reafirmado pelas publicações de alguns dos seus colaboradores — encarnando Gabriel, o avatar do “bom” romantismo, C. e Oliveira Araújo escreveram textos como *Dia de finados*, *Imaginação*, *O dia*, *O cacique*; encarnando Eugênio, escreveram *Um meditar*, *Uma tarde*, *Adeus* etc. Minha hipótese é que esse traço coletivo, caracterizado pela convivência dissonante de princípios romântico-moderado e princípios ultrarromânticos, pode nos ajudar a compreender a contradição estético-ideológica que fundamenta a obra de Álvares de Azevedo, porque ela é, na verdade, apenas a manifestação particular de um fenômeno mais geral, ocasionado pela cisão do campo literário brasileiro em duas tendências românticas antagônicas, imiscíveis — com razão, notou Vagner Camilo que Álvares de Azevedo optou pela “manifestação de modo separado dos dois termos da binomia, [...] *um de cada vez ou em cada parte*”<sup>1937</sup>, sem tensão, o que depõe contra a hipótese de que Azevedo buscava por uma espécie de harmonia hugoana entre o grotesco e o sublime, e corrobora minha interpretação de que ela reflete a contradição ideológica externalizada pela *Ensaio Litterarios*, onde romantismo moderado e ultrarromantismo tampouco se misturam.

Vejamos o conhecido diálogo travado entre Penseroso e Macário, onde melhor se delinea a natureza conflitante da binomia azevediana. Os interlocutores se encontram à beira de um riacho. Lá está o triste Penseroso, avatar da poesia

<sup>1936</sup> AZEVEDO, 1853, p. 103-105.

<sup>1937</sup> CAMILO, 1997, p. 68. André Werkema discorda dessa leitura. Para ela, a “separação rígida” entre os dois polos da binomia apenas *parece* enfraquecer a convivência dos opostos, pois eles continuam inseridos no “mesmo ambiente textual”. Cf. WERKEMA, 2012, p. 67.

espiritualista (“tenho pena daqueles que se embriagam com o vinho do ceticismo”<sup>1938</sup>), do amor elegíaco ao gosto de Lamartine, do entusiasmo pelo progresso civilizacional (seu coração “palpita de entusiasmo no rodar do carro do século, nos alaridos do progresso, nos hosanas do industrialismo laurífero”, sente que “tudo se move, que o século se emancipa e a cruzada do futuro se recruta”<sup>1939</sup>) e do ufanismo nacionalista (ele é “filho de uma nação nova [...], cheia de sangue, de mocidade e verdor”, e sente que sua “nação infante” tem um “futuro imenso”, se embala “nos hinos da indústria europeia como Júpiter nas cavernas do Ida”<sup>1940</sup>) — ou melhor, Penseroso é o avatar de um Álvares de Azevedo “sentimental, crente, estudioso e nacionalista”<sup>1941</sup>; ele “segue o *mainstream*” e representa “uma certa mentalidade literária do Brasil em meados de 1850”<sup>1942</sup>, encabeçada pela escola oficial do Rio de Janeiro. Julgáramos, lendo ao acaso uma frase como esta na imprensa do tempo, estar diante de um artigo publicado pelo velho *Jornal dos Debates*: “pobre daquele que não tem esperanças [...]. Esperanças! Não tê-las quando todos as tem! Quando todos os peitos se expandem como as velas de uma nau ao vento do futuro!”<sup>1943</sup>...

Mas voltemos à trama. Lá está Penseroso à beira do riacho (eu dizia); que faz? Cisma consigo mesmo ao clarão do luar (a que Macário, com seu humor esplinético, já havia descrito como “sonolento”<sup>1944</sup>):

A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. [...] No silêncio, sinto minha alma acordar-se embalada nas redes moles do sonho. É tão doce sonhar para quem ama!<sup>1945</sup>

Macário, o “Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal”<sup>1946</sup>, para quem “a vida está na garrafa de conhaque, na fumaça de um charuto de Havana, nos seios voluptuosos da morena”<sup>1947</sup>, reconhece o seu antagonista: “boa noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?”. O outro lhe

---

<sup>1938</sup> AZEVEDO, 1855, p. 259.

<sup>1939</sup> AZEVEDO, 1855, p. 255.

<sup>1940</sup> AZEVEDO, 1855, p. 255.

<sup>1941</sup> CANDIDO, 2000b, p. 169.

<sup>1942</sup> WERKEMA, 2012, p. 184.

<sup>1943</sup> AZEVEDO, 1855, p. 254-255.

<sup>1944</sup> AZEVEDO, 1855, p. 208.

<sup>1945</sup> AZEVEDO, 1855, p. 240-241.

<sup>1946</sup> CANDIDO, 2000b, p. 169.

<sup>1947</sup> AZEVEDO, 1855, p. 256.

responde: “boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?”. E Macário: “vou morrer”. E Penseroso: “eu sonhava em amor”; etc. Todas as palavras empregadas nesse trecho do diálogo são carregadas de significação; a partir de algumas poucas, já se esboça a caracterização preliminar dos interlocutores: Penseroso, melancólico, fala de sonho e amor; Macário, sombrio, fala de morte e... de um outro tipo de amor, bem menos ideal:

Passei toda esta noite junto ao seio de uma donzela pura e virgem como os anjos. [...] Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento: morrer!<sup>1948</sup>

Penseroso, bom espiritualista, para quem o amor é a fonte da esperança e da vida, se espanta com o niilismo dessa paixão suicida ao estilo de *Jacques Rolla*: “amar e não querer viver!”. “A mulher”, ele argumenta, “é um anjo”, uma santa quase, criatura unguida a que se deve “amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo [...], ousando a medo suspirar seu nome”<sup>1949</sup>. E Penseroso amou — amou como o romântico da *Violeta*:

Eu amei tanto! Sagrei-a no fundo da minha alma a rainha das fadas, e ressumbrei nela o anjo misterioso que me havia conduzir adormecido no seu batel mágico a um mundo maravilhoso de amores divinos. Se fui poeta, se pedi a Deus os delírios da inspiração, foi para encantar com seu nome as cordas douradas do alaúde, para votar nos seus joelhos as páginas de ouro de meus poemas e semear o seu caminho dos louros da minha glória! [...] Por ela fui pedir à solidão os murmúrios, fui abrir meu coração aos hálitos moribundos do crepúsculo, ajoelhei-me junto das cruces da montanha [...]; em toda essa natureza bela que dormia, fui escutar as vozes íntimas do amor, e meu peito acordou-se cantando e sonhando com ela!<sup>1950</sup>

Se isso é amor romântico, então a fórmula amorosa de Macário, baseada em princípios inteiramente distintos, contrários mesmo, será o retrato do perfeito amor antirromântico. Profano, irremediavelmente material, reduzido ao gozo da carne, o amor não lhe parece capaz de sustentar a vida do espírito e, afinal, acaba por confundir-se com a morte:

<sup>1948</sup> AZEVEDO, 1855, p. 242.

<sup>1949</sup> AZEVEDO, 1855, p. 243-244.

<sup>1950</sup> AZEVEDO, 1855, p. 250-251.

Ó, o amor! E por que não se morre de amor como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor de rosa?! Por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher?! Seria tão doce inani e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro! [...] Morrer numa noite de amor! Rafael no seio de sua Fornarina! Nos lábios perfumados da italiana, adormecer sonolento.... dormir e não acordar!<sup>1951</sup>

Seu conselho a Penseroso, depois de acompanhá-lo na descrição de seus sonhos românticos, de seus amores ideais, é bastante prosaico, bastante (poder-se-ia dizer) “realista”<sup>1952</sup>:

Tenho pena de ti. Mas consola-te. [...] Vem antes comigo. Georgio dá hoje uma ceia: uma orgia esplêndida como num romance. Teremos os vinhos da Espanha, as páldas voluptuosas da Itália e as Americanas morenas, cujos beijos têm o perfume vertiginoso das magnólias e o ardor do sangue meridional. Não há melhor tûmulo para a dor que uma taça cheia de vinho ou uns olhos negros cheios de languidez.<sup>1953</sup>

Acompanha-o Penseroso nessa aventura byroniana? Não; “vai só” é o que diz a Macário. Romantismo moderado e ultrarromantismo, afinal, não se misturam...

O cotejo entre essas duas concepções antagônicas de amor traz à lembrança o ilustrativo paralelo estabelecido por Menche de Loisne, autor bastante lido por aqui em meados do século XIX, entre os versos eróticos de Lamartine e Musset (esse “Byron francês e filho do século XVIII”<sup>1954</sup>, que tanta influência exerceu sobre Álvares de Azevedo) no livro *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs*:

Jamais dois poetas não foram tão opostos, não pintaram de maneira tão distinta, não sentiram e amaram com mais dissemelhança. Tanto quanto Lamartine é harmonioso e ideal, Musset é materialista e irreligioso. [...] O amor participa da natureza humana e tem como ela duas partes distintas: uma pura e divina — é esta que cantou Lamartine; outra terrestre e condenável — é esta que escolheu Alfred de Musset. Esse último pinta o amor como devem tê-lo compreendido aqueles jovens debochados de Atenas e de Roma que, com a cabeça coroada de flores e a taça na mão, deitavam indolentemente sobre

<sup>1951</sup> AZEVEDO, 1855, p. 244.

<sup>1952</sup> E havia quem considerasse Álvares de Azevedo, na época mesmo em que o realismo fazia escola, um “cultor da escola realista”, o introdutor entre nós daquele rigoroso “trabalho de observação” que viria caracterizar a literatura da segunda metade do século XIX. Cf. USCO, 1885, p. 3.

<sup>1953</sup> AZEVEDO, 1855, p. 251-252.

<sup>1954</sup> LOISNE, 1852, p. 66. No original: “lord Byron français et enfant du 18<sup>me</sup> siècle”.

leitos macios ao redor de uma mesa carregada dos vinhos mais preciosos, que lhes serviam belas escravas seminuas.<sup>1955</sup>

Confrontados, Lamartine e Musset, arquétipos do romantismo espiritualista e do romantismo materialista, quadram perfeitamente à nossa leitura da cena de *Macário* — um é o coração, o espírito, a crença; outro é a matéria, a carne, o ceticismo. Penseroso tem uma concepção pura e divina do amor, enxerga-o como uma mistura “de idealismo e de volúpia” que eleva o coração a um estado de “êxtase infinito”<sup>1956</sup>; Macário, por sua vez, tem do amor uma concepção terrestre, materialista absolutamente repreensível do ponto de vista romântico-moderado. E o paralelo se estende, como temos visto, a muitos outros temas: “Penseroso defende o sentimentalismo, o pitoresco, o otimismo social, enquanto Macário opõe a legitimidade da ironia e do ceticismo, combatendo com desencanto sarcástico as posições nacionalistas”<sup>1957</sup>; Penseroso incorpora o complexo “pátrio-nativista-ufanista”<sup>1958</sup> da poesia fluminense, enquanto Macário debocha de todas essas “convenções brasileiristas”<sup>1959</sup>. Se, como disse Menche de Loisne a propósito de Lamartine e Musset, “jamais dois poetas não foram tão opostos”, que diremos das duas faces de Álvares de Azevedo? São óleo e água; Macário é um anti-Penseroso, e Penseroso é um anti-Macário<sup>1960</sup>.

Voltemos agora ao nosso ponto de partida, à redação da *Ensaio Litterarios*; que é que percebemos? Uma semelhança notável entre a binomia azevediana e a cisão proposta pelo *Ensaio*. Eugênio está para Macário, assim como Gabriel está para Penseroso; um é o byroniano prototípico, o outro é o romântico etéreo da *Violeta*.

<sup>1955</sup> LOISNE, 1852, p. 65-66. No original: “jamais deux poètes n'ont été si opposés, n'ont peint si différemment, n'ont senti et aimé avec plus de dissemblance. Autant M. de Lamartine est harmonieux et idéal, autant M. de Musset est matérialiste et irrégulier. [...] L'amour participe de la nature humaine et a comme elle deux parties distinctes : l'une, pure et divine, c'est celle qu'a chantée M. de Lamartine ; l'autre, terrestre et coupable, c'est celle que choisit M. Al. de Musset. Ce dernier peint l'amour comme ont dû le comprendre ces jeunes débauchés d'Athènes et de Rome qui, la tête couronnée de fleurs et la coupe à la main, étaient nonchalamment couchés sur de moelleux lits de repos, autour d'une table chargée des vins les plus précieux que leur versait de belles esclaves demi-nues”.

<sup>1956</sup> LOISNE, 1852, p. 54. No original: “[l'amour] mélangé d'idéalisme et de volupté [...], où le cœur se perd dans une extase infinie”.

<sup>1957</sup> CANDIDO, 1989, p. 13.

<sup>1958</sup> WERKEMA, 2012, p. 185.

<sup>1959</sup> WERKEMA, 2012, p. 164.

<sup>1960</sup> Subentende-se pela minha argumentação que não compactuo com um aspecto da leitura de Antonio Candido, segundo o qual Penseroso faria oposição não a Macário, mas a Satã, com quem estaria disputando a alma do protagonista. Em primeiro lugar, não creio que Penseroso esteja em posição de exercer tamanha influência sobre Macário, que o contraria desde o primeiro encontro. Em segundo, não me parece que a binomia azevediana esteja materializada em Macário ou em nenhum outro personagem; ela é tão somente o espírito que move a peça.

Convivem um com o outro, é certo, dividem a mesma república e discutem poesia à mesa do café (para Werkema, “Macário e Penseroso são muito provavelmente companheiros de estudo e/ou poesia”<sup>1961</sup>), mas nunca confundem seus princípios: o primeiro representa a escola ultrarromântica naturalizada no Brasil através de São Paulo; o segundo, a escola romântico-moderada fluminense, aquele “*verdadeiro e puro romantismo*”<sup>1962</sup> de que falava a redação do *Jornal dos Debates*, desde há muito oficializado pela *intelligentsia* da Corte. Com perspicácia, intuiu Andréa Werkema, embora sem mencionar a revista do Instituto Literário Acadêmico, que “tanto o ataque de Macário ao Romantismo nacionalista quanto sua defesa por parte de Penseroso configuram uma provável recriação dos debates que deviam agitar as rodas literárias da São Paulo estudantil”<sup>1963</sup>. Com efeito, tendo folheado a revista dos *Ensaio Litterarios*, podemos atestar que sim, configuram.

Concluirei essa longa digressão aos confins do ultrarromantismo brasileiro (é também pelo contraste e pela negação, afinal, que se revela a prevalência do romantismo moderado sobre a literatura do tempo) retomando a questão fundamental colocada pela introdução do *Ensaio*: “qual desses dois elementos de literatura”, quer dizer, o romantismo oficial ou o ultrarromantismo byroniano, “se casará mais com a nossa nacionalidade?”; qual dos dois conquistará as almas de poetas paradoxais como C., Oliveira Araújo ou Álvares de Azevedo? Temos já a resposta. Historicamente, foi a tendência ultrarromântica, a de Macário, que prevaleceu entre os estudantes da Faculdade de Direito, e, em especial, ligou-se à imagem de Álvares Azevedo, “*primus inter pares* do byronismo brasileiro”<sup>1964</sup>, apesar de todos os esforços dispendidos para depurá-lo de seus impulsos sombrios e passá-lo à posteridade não como um *habitué* de cemitérios e tavernas, não como o “passeador noturno” das lendas estudantis, habitante de um aposento que mais parecia um “museu mortuário”<sup>1965</sup>, mas como o jovem bacharel dos discursos inflamados, como o poeta melancólico e diáfano da primeira *Lira*.

---

<sup>1961</sup> WERKEMA, 2012, p. 103.

<sup>1962</sup> PEREIRA DA SILVA, 1837d, p. 146.

<sup>1963</sup> WERKEMA, 2012, p. 107.

<sup>1964</sup> ALMEIDA, 1962, p. 28.

<sup>1965</sup> ALMEIDA, 1962, p. 54. Assim Pires de Almeida descreve o aposento de Álvares de Azevedo pela boca de uma de suas personagens: “era [...] uma sala deveras lúgubre, com uma única janela que dava para o cemitério [...]. Nas paredes e no teto, forrados de preto, viam-se ornamentos singulares, bem

Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, que tratava pessoalmente com a família de Azevedo, descreveu-o como um rapaz inspirado por Deus, virtuoso, quase um beato: “Deus tinha acendido na alma do mancebo aquele fogo sagrado da poesia que eleva o homem acima da terra e faz correr de seus lábios, em cânticos sonoros, a linguagem do inspirado”. Álvares de Azevedo, ele continua “era poeta e [...] seu coração era cheio de virtudes”<sup>1966</sup>; sua lira “tinha uma corda vibrante e pungente para o sarcasmo”, é verdade, mas compensavam-na os “sons arrebatadores para os cantos heroicos” e as “suaves e melancólicas harmonias para exprimir o amor e adivinhar a morte”<sup>1967</sup>. Azevedo, conclui Macedo, morreu “com a alma de asas beatas para voar ao céu, com o pensamento embebido em Deus”<sup>1968</sup>, etc., etc. Chega a ser comovente esse esforço para reabilitar o tradutor de Musset e de Byron, o autor de *Macário*, de *Noite na Taverna* e do *Conde Lopo*, talvez o poeta menos nacionalista de sua geração (Antonio Candido escreve que Azevedo foi “antinacionalista decidido em matéria de literatura”, e que via no cosmopolitismo poético “um pressuposto aceito e conscientemente incorporado como algo legítimo e necessário”<sup>1969</sup>), e sem dúvida um dos menos católicos (Magalhães Júnior fala em “anticlericalismo literário”<sup>1970</sup>), como um jovem cheio de “espírito religioso”, de “caridade cristã” e de “amor pátrio”<sup>1971</sup>!

Do outro lado do Atlântico, o português Lopes de Mendonça também tomou parte no exorcismo de Maneco, e foi aqui republicado pelo *Jornal do Commercio*. Fazendo crítica às suas obras recém-publicadas, pintou-o como um jovem de “esperançoso talento”, cuja alma terna “se une estreitamente ao vago sonhar de uma imaginação absorvida nas delícias do ideal”, e escolheu dentre as suas composições

---

como estrelas e lágrimas prateadas e diabretes semelhante fogo. [...] a um dos ângulos da peça, notava-se uma espécie de divã em forma de tumba, que lhe servia de cama. A mesa de estudos eram duas lousas sobre cavaletes encarnados; e a livraria, que ocupava todo o espaço de uma parede, constituía-se da reunião de cinco pedras tumulares intercaladas de crânios e dispostas em prateleiras. Sobre a plancha de mármore superior, várias corujas e morcegos empalhados, e, à cabeceira do aludido leito, solene urubu-rei, cujas asas abertas abrigavam o poeta adormecido dos besouros que, desertando do cemitério, invadiam-lhe o retiro, perturbando-o em seus devaneios. [...] alumiava-se com tochas de enterro fincadas aqui e acolá. Sua mesa de estudos era simplicíssima: por tinteiro. Uma rótula cavada no centro, posta sobre duas clavículas em cruz; por castiçal, um osso longo em que implantava a vela de cera de que se utilizava nas prolongadas meditações. Alguns crânios de feto, dispersos e sem ordem, parelhando com os demais objetos de escritório, serviam-lhe de guarda-penas, lacre, obreias, selos etc. Por bacia de rosto, quebrada pia de água benta, trazida da derrocada capelinha da solitária necrópole”. Cf. ALMEIDA, 1962, p. 54-55.

<sup>1966</sup> MACEDO, 1852, p. 2.

<sup>1967</sup> MACEDO, 1855, p. 26.

<sup>1968</sup> MACEDO, 1852, p. 2.

<sup>1969</sup> CANDIDO, 1989, p. 14.

<sup>1970</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 27.

<sup>1971</sup> Cf. TEIXEIRA, 1852, p. 2.

os poemas *Lembrança de morrer* e *Sonhando* para ilustrar-lhe as tendências literárias — composições de cismar melancólico e quiçá um tanto voluptuoso, vá lá, ambas marcadas pelo característico pressentimento da morte, mas que não deixam entrever o ceticismo mordente a que se atreveria o poeta noutros voos. Azevedo “era um poeta deste século”, Mendonça o confessa, e herdou dos autores modernos um “estilo ligeiro e solto”, uma “ironia fina e penetrante”, um certo espírito de “humor”<sup>1972</sup>... onde, porém, as evidências textuais dessas características? Nosso crítico não as apresenta; seria encher as folhas de jornal, talvez, com exemplos que não se queria ver proliferados.

Por fim (não nos estendamos nos exemplos), Ferdinand Wolf, autor do *Brésil Littéraire*, admite a “influência corruptora dos românticos modernos e de Byron”<sup>1973</sup> sobre Azevedo (como negá-la?), lamenta que um poeta de disposições tão elegíacas, tão ideais se deixasse dominar pela “mania [...] de querer ultrapassar seus mestres em ceticismo, em desprezo pelos homens, em libertinagem espiritual, em cinismo”<sup>1974</sup>, mas garante que essas páginas imitadas de Byron e Musset serão logo esquecidas, logo suplantadas pelo que Azevedo produzira de sentimental e amoroso: “felizmente, a *Lira dos vinte anos*, onde se exprimem com tanta veracidade os amores, as aspirações e a tristeza de Azevedo, cobre com sua voz poderosa esses erros do poeta, e sua glória futura não será por eles maculada”<sup>1975</sup>. Como são incertas as previsões da crítica!...

Há razão para crer, me parece, que ao menos uma pequena parcela (a menos pudica, presume-se) das estrofes alinhavadas por esse “Byron de vinte anos”<sup>1976</sup> nunca foi publicada. Também ele (tamanho era a preponderância da doutrina moderada em nossa vida literária!), príncipe do ultrarromantismo paulistano, deve ter passado por um processo de purificação póstuma. Segundo Candido, “não se imagina a família de Álvares de Azevedo [...] publicando junto com o material que formou a póstuma *Lira dos vinte anos* algum soneto pícaro ou pantagruélico do rebento morto, cuja glória era preciso alicerçar segundo as boas normas”<sup>1977</sup>. Veja-se o exemplo do

<sup>1972</sup> MENDONÇA, 1855, p. 2.

<sup>1973</sup> WOLF, 1863, p. 216. No original: “l'influence corruptrice des romantiques modernes et de Byron”.

<sup>1974</sup> WOLF, 1863, p. 215. No original: “manie [...] de vouloir surpasser ses maîtres en scepticisme, en mépris des hommes, en spirituelle rouerie, en cynisme”.

<sup>1975</sup> WOLF, 1863, p. 216. No original: “par bonheur la lyre de vingt ans, où sont exprimées avec tant de vérité les amours, les aspirations et la tristesse d'Azevedo, couvre de sa voix puissante ces fautes du poète, et sa gloire future n'en recevra aucune atteinte”.

<sup>1976</sup> REVISTA DOS JORNAES, 1856, p. 63.

<sup>1977</sup> CANDIDO, 1993, p. 231.

*Conde Lopo*: é um de seus primeiros trabalhos (contava mais de duzentas páginas em 1848), e dos mais flagrantemente byronianos (“mais que em qualquer outra parte de sua obra, é profunda, em *O Conde Lopo*, a influência de Byron”<sup>1978</sup>), mas só foi publicado, “de entre vários manuscritos inéditos”<sup>1979</sup>, depois de “autorizado pela veneranda mãe do grande poeta”<sup>1980</sup>, em 1887, época em que não pôde mais ser apreciado “como seria nos tempos em que foi escrito”<sup>1981</sup>, nem provocar tormentas em uma nação que já se habituava a ler Baudelaire...

### 2.2.2. *Guanabara*, último bastião do romantismo moderado (1849-1856)

Entramos aqui na última sessão deste trabalho. Deixemos longe a Serra do Mar, a Piratininga sombria e chuvosa de antanho, e nos voltemos mais uma vez para a ensolarada capital do Império. Vamos tratar daquela revista que pode com justiça ser considerada o último bastião do periodismo romântico-moderado no Rio de Janeiro: a revista *Guanabara*<sup>1982</sup>, editada por Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias e Manuel de Macedo. Pretendia a redação, misturando “assuntos graves e obras amenas e variáveis”, que a revista desempenhasse o ambicioso papel de “espécimen do estado intelectual da época”<sup>1983</sup>, de “jornal-livro onde se registra tudo quanto for concernente à glória literária da nossa pátria”<sup>1984</sup>, e, por fim, de instrutor deleitoso para todas as “classes da sociedade que procuram um passatempo instrutivo”<sup>1985</sup>: famílias em serões de domingo, moços estudiosos, comerciantes, filósofos, estadistas e assim por diante. À época de seu lançamento, os prospectos eram os mais positivos. Em 8 de dezembro de 1849, o *Correio Mercantil* (folha com a qual contribuía regularmente todos os redatores da *Guanabara*) publicou o seguinte anúncio:

Uma nova estrela de primeira grandeza cintila sobre o horizonte jornalístico. Agora começa o seu movimento, e, quando mais tiver avançado, é provável que se nos apresente como astro de intenso fulgor e gigantesco volume. Chama-se *Guanabara*, e em uma cinta

<sup>1978</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 51.

<sup>1979</sup> O CONDE LOPO, 1887, p. 1.

<sup>1980</sup> S., 1887, p. 324.

<sup>1981</sup> R.O., 1887, p. 1.

<sup>1982</sup> À época referiam-se à revista como *O Guanabara*, no masculino, ocultando talvez o uso da palavra “jornal” ou “periódico”. Eu, por minha vez, tomo a liberdade de referir-me à publicação no feminino, pressupondo tratar-se, conforme o uso atual da palavra, de uma “revista”, de uma “gazeta” ou de uma “publicação”, não de um “jornal”.

<sup>1983</sup> GUANABARA, 1849, p. 1.

<sup>1984</sup> PINHEIRO, 1856c, p. 299.

<sup>1985</sup> GUANABARA, 1849, p. 1.

brilhante que a circunda, como o anel de Saturno, leem-se em caracteres arabescos três nomes, que são os dos escolhidos para anunciarem e revelarem o seu destino. Esses nomes são — Manuel de Araújo Porto Alegre, Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo —. [...] Ainda na extremidade da órbita que tem de discorrer, a luz do *Guanabara* é bela e intensa. Nenhum amador passará por ela desapercibido, e todo aquele que o vir, por algum tempo ficará absorto na sua contemplação. Debaxo dos mais lisonjeiros auspícios desponta o *Guanabara*. Alegra-nos a mui fundada esperança de que não terá a marcha errante do cometa, nem a duração efêmera do meteoro.<sup>1986</sup>

A revista *Guanabara* foi, contudo, apenas aquilo que podia ser à época em que publicaram-na: revista fraca, desinteressante, irregular<sup>1987</sup>, ou, na linguagem sideral empregada pelo *Mercantil*, cometa opaco de marcha errante. De pouco lhe valeu ter dado continuidade ao pensamento que “presidiu à publicação da *Nitheroy* e da *Minerva*, pensamento que foi nobremente segundado pela *Revista Philomathica* em São Paulo, e pela *Revista Nacional e Estrangeira* nesta capital”<sup>1988</sup>. Ela não tinha, infelizmente, nem o fervor introdutório, nem o otimismo civilizacional de nenhuma dessas revistas (às quais, aliás, poder-se-ia acrescentar o *Jornal dos Debates*); a *Guanabara* é uma revista de redatores cansados, desiludidos, que abandonaram já a lida do progresso e depositaram as suas esperanças nas mãos de uma juventude futura:

Vivemos em uma época de pasmosa esterilidade: quando os nossos anos tiverem passado, os vindouros hão de reunir a história toda da geração atual em duas breves palavras: — politicou e negociou — dirão eles; e terão dito tudo de uma vez; terão feito nessas duas palavras o mais eloquente resumo de nossa vida inteira, e o epitáfio o mais apropriado para o túmulo de uma sociedade infecunda. Uma indiferença desesperadora para tudo que não é comercio ou política; uma indiferença capaz de enregelar o coração mais ardente vem sempre desanimar a aqueles poucos, que ousam acreditar na missão do artista, como em uma inspiração divina. A indiferença é mil vezes pior do que a perseguição: uma congela, a outra quase sempre acaba por provocar; a primeira extingue a chama do gênio, a segunda aviva-a de ordinário muito mais ainda. É por isso que o poeta, o músico, o pintor, o artista enfim, que no Brasil produz como dez, em um país mais animador teria produzido como cem. [...] Quadro de cores negras é este por certo; no entretanto, preciso se faz não torná-lo mais feio ainda olhando-o com o desespero n'alma: fortaleçamo-nos antes com a esperança; a aurora de um melhor dia começa de anunciar-se.<sup>1989</sup>

<sup>1986</sup> 7 DE DEZEMBRO, 1849, p. 1.

<sup>1987</sup> O primeiro tomo contém os números publicados entre 1849 e o início de 1852 (o 12º número, último do primeiro tomo, foi publicado em janeiro de 1852, cf. GUANABARA, 1852, p. 4); o segundo tomo, os números publicados de maneira esparsa entre 1852 e princípios de 1855; o terceiro tomo, por fim, encerra os números publicados entre 1855 e 1856.

<sup>1988</sup> GUANABARA, 1849, p. 1.

<sup>1989</sup> MACEDO, 1850, p. 166.

Desânimo sim, mas não desesperança. Araújo Porto Alegre, principal responsável pelos primeiros números da revista, é a própria encarnação desse sentimento. "As artes no Brasil", ele escreve, "ainda não têm raízes; são plantas parasitas que vegetam num ou noutra vergôntea do tronco social", e conclui no tom de quem expõe a realidade: "quereis que digamos que tudo está bom, que vamos bem, que somos um povo normal, que amamos a verdade e que vamos às mil maravilhas?"<sup>1990</sup>. A redação da *Guanabara* insiste na ideia de que o Brasil é terra de pouca sorte, "terra infeliz", porque "tem tudo grande, sublime, gigantesco, exceto o homem, que é pigmeu"<sup>1991</sup>, ou, posto de outra forma: "tudo é grande e prodigioso neste Brasil; tudo se apresenta debaixo das formas mais belas e mais colossais — exceto o homem!"<sup>1992</sup>. Porto Alegre, de vez em quando visitado pela musa da melancolia, chegou mesmo a verter essa divisa do destino brasileiro em meia dúzia de versos fatalistas:

À terra não pertença, e à raça infesta,  
Terrena e sem escopo que o destino,  
Para escárnio maior, deu-lhe por berço  
Este Elísio sem par, grande e sublime,  
Onde tudo é divino, exceto o homem.<sup>1993</sup>

Há ainda que ler-se outros dois poemas escritos na mesma época para formarmos uma ideia mais precisa do desalento que parecia dominar Araújo Porto Alegre: *A um jovem* e *Vigília*, ambos publicados mais tarde no livro das *Brasilianas*. É difícil conceber que esse sujeito melancólico fosse o mesmo autor por trás de comédias contemporâneas como *Angélica e Firmino*, como *A Estátua Amazônica*, o redator-em-chefe da *Lanterna Mágica*, ou o bem-humorado Porto Alegre das correspondências de Gonçalves Dias!... Aliás, se havia desânimo por parte de Macedo e Porto Alegre, pela parte de Gonçalves Dias também havia, além do mesmo desânimo, um nímio desinteresse — tanto na administração da revista (ele foi, segundo Hélio Lopes, "meio a reboque metido dentro da redação", e "tão logo pôde, safou-se dela"<sup>1994</sup>), quanto nos cargos de jornalista, professor do Pedro II e oficial da

---

<sup>1990</sup> PORTO ALEGRE, 1852g, p. 153.

<sup>1991</sup> MACEDO, 1850, p. 166.

<sup>1992</sup> GUANABARA, 1849, p. 2.

<sup>1993</sup> PORTO ALEGRE, 1863, p. 319.

<sup>1994</sup> LOPES, 1978, p. 154.

Secretaria dos Negócios Estrangeiros; “essas ocupações lhe pareciam estéreis, o futuro se lhe representava incerto”<sup>1995</sup>, e faltava-lhe a paciência para “aturar mais maçadas”<sup>1996</sup>. Em carta de abril de 1850, escreveu ao amigo Teófilo Leal: “estou horrivelmente zangado com o *Guanabara*, e, como não estou para maçadas, provavelmente dou conta da mão no fim do semestre”<sup>1997</sup>. Com efeito, deu conta. Deixou a redação no quinto número:

Gonçalves Dias estava muito pouco interessado na direção da *Guanabara*. [...] Embora de sua viagem ao Norte, por ordem do Imperador, Araújo Porto Alegre alerte os leitores de que o poeta enviará colaborações para a revista, dele nada mais aparece. O nome de Gonçalves Dias estampa-se até o número 5. Não quis mais saber dos aborrecimentos que a *Guanabara*, desde os primeiros números, já estava causando.<sup>1998</sup>

Assim, nesse estado de ânimos, arrastou-se a *Guanabara* por uma “peregrinação dolorosa”<sup>1999</sup> de sete longos anos, de 1849 a 1856, com grandes intervalos entre alguns números (“que faziam espalhar o sinistro boato da sua morte”<sup>2000</sup>), e conseguiu render três grossos tomos de aproximadamente 400 páginas cada, mais meia dúzia de composições publicadas à parte: *Rosa*, romance de Macedo; *Cobé*, tragédia modernizada do mesmo Macedo; *A Estátua Amazônica*, comédia de Araújo Porto Alegre; *O Cavaleiro Teutônico, ou A Freira de Marienburg*, tragédia romântica de Teixeira e Sousa; *Amador Bueno, ou A Fidelidade Paulistana*, drama de Joaquim Norberto; relatórios dos trabalhos apresentados pela Sociedade Velosiana no ano de 1850; e alguns excertos das *Memórias e Viagens* do coronel Bonifácio de Amarante. Como chegou a tanto? “Sob os auspícios e às expensas de S. M. O Imperador”<sup>2001</sup>; foi apenas por conta desse incentivo régio que, depois de 1853, época na qual Porto Alegre e Manuel de Macedo adoeceram gravemente e se afastaram da redação (o Rio de Janeiro começava a sofrer com surtos repentinos de febre amarela), a revista pôde reerguer-se e manter a sua circulação:

---

<sup>1995</sup> BANDEIRA, 1997, p. 389.

<sup>1996</sup> PEREIRA, 1943, p. 104.

<sup>1997</sup> DIAS, 1964, p. 120.

<sup>1998</sup> LOPES, 1978, p. 57.

<sup>1999</sup> LOPES, 1978, p. 60.

<sup>2000</sup> PINHEIRO, 1855d, p. 1.

<sup>2001</sup> O GUANABARA, 1855, p. 4.

O *Guanabara* vacilou sobre o seu pedestal, sua ruína era certa, quando uma voz PODEROSA fez-se ouvir, e o Lázaro da imprensa levantou-se do seu sepulcro envolto no sudário da imortalidade! Graças a essa GENEROSA E AUGUSTA PROTEÇÃO, o *Guanabara* tem a sua existência segura: os mais brilhantes talentos ilustrarão suas colunas, e a mirra da inteligência ser-lhe-á trazida de todos os ângulos do império.<sup>2002</sup>

Quem assinava esse relato otimista (mas logo baldado) era o novo diretor da folha, “companheiro ardente, desinteressado e disposto a sacrificar-se num trabalho sem lucros materiais”, o cônego Fernandes Pinheiro:

O *Guanabara*, debaixo da direção do Senhor Cônego, vai ter uma nova vida e uma existência segura, porque além da robustez do seu novo diretor, há nele toda aquela fé dos homens ardentes e conscienciosos, e essa predisposição natural tão necessária para esta espécie de labor.<sup>2003</sup>

Menos felizes, porém, foram os resultados dessa mudança. Nem o nome do cônego, nem o financiamento do Imperador puderam atrair novos colaboradores — Paula Menezes, por exemplo, preferiu fundar uma nova folha literária em 1855, a *Revista Brasileira*, periódico estreitamente ligado ao Conservatório Dramático, do que unir-se à redação da *Guanabara*<sup>2004</sup>. Fernandes Pinheiro, claro, sabendo o quanto sua própria revista vinha sofrendo com a “quase total ausência de colaboração, e para cuja sobrevivência mostrava não ser suficiente o amparo oficial”<sup>2005</sup>, incomodou-se com a dispersão de forças:

A redação do *Guanabara* felicita a sua nova companheira e lhe apresenta os seus sinceros desejos de uma longa vida e prosperidade em tão nobre tarefa; porém lastima a sua grande infelicidade em não ter sido até agora lida pelo ilustre fundador da *Revista*, que parece desconhecer ainda os fins de seus antigos colegas e amigos, ou o empenho que tomaram no ano de 1849 quando deram à luz o primeiro número daquela publicação.

Sectário dos mesmos princípios, colegas nos mesmos bancos, irmãos nas mesmas sociedades literárias e tendo uma publicação há seis anos, e suas páginas abertas a todas as inteligências, muito estimariam que o ilustre redator da *Revista Brasileira*, em vez de separar as suas forças, os viesse ajudar no seu antigo e mútuo empenho, cuja realização se tornaria mais fácil e mais evidente,

<sup>2002</sup> PINHEIRO, 1855d, p. 1.

<sup>2003</sup> MACEDO; PORTO ALEGRE, 1854, p. 211.

<sup>2004</sup> Curiosamente, com o fim da *Guanabara*, as duas revistas vieram efetivamente a unir-se em 1857: “a publicação literária que se dá hoje à luz sob a denominação de *Revista Brasileira* [sic] nada mais é que a transformação de outro jornal do mesmo gênero, o *Guanabara*, tomando maiores proporções e passando a ser trimensal”. Cf. PROSPECTO, 1857, n. p.

<sup>2005</sup> LOPES, 1978, p. 61.

momento depois que o *Guanabara* foi Honrado com a mais Alta Proteção do país.<sup>2006</sup>

É de se lamentar também que os portugueses Emílio Zaluar e Feliciano de Castilho, ambos no Rio de Janeiro à época da revista (Zaluar, chegado em 1850, passaria toda a vida no Brasil; Castilho, apenas o primeiro semestre de 1855), não contribuíssem com um só verso para as páginas régias da *Guanabara*. Tanto Castilho quanto Zaluar afinavam-se esteticamente com os pressupostos ecléticos, não-exclusivistas da revista: o primeiro, já vimos, não era “trânsfuga dos velhos para os novos arraiais”, nem estritamente clássico, nem estritamente romântico, mas “neutral”<sup>2007</sup>, “eclético”<sup>2008</sup>; o segundo, apesar dos seus cantos “sombrios e pesados”<sup>2009</sup>, indícios de uma morbidez juvenil que deviam desgostar Porto Alegre (quando velhice e juventude se confundem, ele escreveu, “e que a mocidade calcula e teme o dia de amanhã, a sociedade está no mais alto grau de corrupção”<sup>2010</sup>), era já exemplo do cosmopolitismo poético que se queria difundir em nossa literatura (português, leitor tanto de poetas europeus quanto americanos, inclusive de língua espanhola, Zaluar devia parecer um literato exemplar para a redação da *Guanabara*, que lutava ainda contra a predominante influência francesa sobre a nossa língua e as nossas letras<sup>2011</sup>), e confessou na introdução à sua primeira coleção de versos que não tinha preferências por autores, o que equivalia a dizer que não fazia caso de filiar-se a escolas poéticas:

Não adotei sistemas [...]. Não me pronunciei por este ou aquele gênero; segui a todos conforme à índole do assunto que procurava revelar. A musa de Victor Hugo não tem para mim maiores inspirações que a de Byron; a de Lamartine não merece maior culto que a de Petrarca; nem a de Zorrilla tem maior encanto que a de Garrett. Amo todos, e não sei preferir nenhum. O gênio tem a sua individualidade que se não pode comparar.<sup>2012</sup>

<sup>2006</sup> PINHEIRO, 1855b, p. 167.

<sup>2007</sup> CASTILHO, 1836, p. XVIII.

<sup>2008</sup> CASTILHO, 1861, p. 15.

<sup>2009</sup> ZALUAR, 1851, p. IX.

<sup>2010</sup> PORTO ALEGRE, 1850c, p. 117.

<sup>2011</sup> Como o Almeida Garrett dos tempos do *Chronista* (1827), o cônego Fernandes Pinheiro pensava também que uma das estratégias mais eficientes para “equilibrar a influência da língua e literatura francesas” (língua e literatura que, por reinarem “sem rival nas nossas bibliotecas”, vinham ocasionando a “progressiva corrupção do idioma pátrio”) consistia em “promover o estudo das outras línguas estrangeiras como a grega, a latina, a alemã, a inglesa, a espanhola e a italiana”, bem como (subentende-se) das suas literaturas. Cf. PINHEIRO, 1854, p. 264-266.

<sup>2012</sup> ZALUAR, 1851, p. X.

Como explicar, pois, que Castilho e Zaluar, poetas de tendência eclética, prolíficos e em plena atividade (“Feliciano de Castilho”, publicou o *Século* de Lisboa em setembro de 1855, “não teve ociosa a sua musa na capital do Império Brasileiro. Entre as fadigas da sua nova missão, a inspiração visitou-o por vezes, e os esplendores das regiões tropicais despertaram naquela alma todo o viço da poesia”<sup>2013</sup>) não contribuísem para a primeira folha literária do país, senão admitindo que o espectro do desinteresse público assombrava as suas imediações, afugentava os seus virtuais colaboradores?...

Quanto aos leitores da *Guanabara*, se desde o afastamento de Porto Alegre e Macedo começavam já a minguar (“o público”, escreveu Pinheiro ao assumir a direção da revista, “nem sempre justo, retirou-lhe quase que totalmente o seu auxílio”<sup>2014</sup>), debandaram de vez com a mudança de direção, e a tipografia de Paula Brito não devia mais imprimir uma quantidade significativa de exemplares em comparação aos outros periódicos da capital: na última listagem dos assinantes da *Guanabara* e acionistas da tipografia Dous de Dezembro (que a imprimia), são menos notáveis as personalidades presentes do que as faltosas; nela não aparecem os nomes dos antigos diretores, nem os de vários colegas do meio literário (Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Teixeira e Sousa, Joaquim Norberto... apenas para citar os mais conhecidos). É possível que folheassem-na de passagem na casa de um amigo, na livraria de Paula Brito, no Gabinete Português ou em qualquer outro espaço dedicado à leitura, mas será provável? Difícil dizer.

Não obstante esse cenário desalentador, a *Guanabara* deve interessar-nos pelo que possui de *juste-milieu* e moderadamente romântico nos textos dados à impressão. Perdura ainda nas suas páginas aquela velha convicção eclética a propósito da interdependência de todos os elementos civilizatórios e, conseqüentemente, a propósito da necessidade de organizar-se o desenvolvimento simultâneo, orientado por uma só doutrina espiritualista, de todas as partes do edifício social:

Nós temos balizas infalíveis para o pleno conhecimento do estado de um povo em qualquer época que seja logo que soubermos do estado de um dos seus elementos de civilização: não há indústria sem

---

<sup>2013</sup> MOSAICO ESTRANGEIRO, 1855, p. 1.

<sup>2014</sup> PINHEIRO, 1855d, p. 1.

comércio, não há filosofia sem ciências, e não há belas-artes sem literatura.<sup>2015</sup>

Não há, portanto, progresso material sem progresso espiritual, da mesma forma como não há progresso espiritual sem progresso material; atrelar um ao outro é alcançar o que tanto Porto Alegre quanto o círculo a que pertencia (lembremo-nos do que Magalhães e Pereira da Silva escreveram no *Jornal dos Debates*) consideravam o único e verdadeiro progresso possível: “vamos ao real, ao verdadeiro progresso, que é o de nacionalizar as artes e de promover a propriedade material”<sup>2016</sup>. Impaciente, nosso pintor-poeta procurava encorajar os seus leitores, replicando as mesmas imagens que um dia já empregara na *Minerva Brasiliense*<sup>2017</sup>: “basta de épocas críticas, basta de inúteis oscilações, basta de perda de tempo: — comecemos a nossa época orgânica”<sup>2018</sup>, quer dizer, a nossa época de desenvolvimento político, industrial, literário, artístico, arquitetônico, enfim, de completo e “verdadeiro” desenvolvimento civilizacional:

Os espíritos que consideram a civilização como um arcaz dividido em gavetas separadas, onde estão isolados todos os elementos dessa mesma civilização, dirão que confundimos alhos com bugalhos, [...] mas aqueles que consideram todos os fatos nacionais como letras do grande alfabeto civilizador estão do nosso lado, porque eles sabem traduzir um Irineu [Evangelista de Sousa] e um [Gonçalves de] Magalhães como dois versos dessa epopeia progressiva que narra a vida gloriosa das nações.<sup>2019</sup>

Magalhães e Mauá lado a lado, a epopeia e a estrada de ferro, o poeta e o industrial, companheiros na mesma empreitada pelo progresso do Império Brasileiro — eis a doutrina civilizacional do ecletismo francês posta em prática. Da mesma forma como Araújo Porto Alegre escrevia, em 1837, “onde estão a nossa literatura e as nossas fábricas?”<sup>2020</sup>, ele escreveria aqui, uma década mais tarde: “o senhor Magalhães e o senhor Irineu são dois homens civilizadores; a *Confederação dos Tamoios* e a estrada de ferro da Estrela hão de dar frutos”<sup>2021</sup>. Nota-se, contudo, uma mudança sutil na modulação da fórmula: antes, em 1837, reclamava-se uma solução

<sup>2015</sup> PORTO ALEGRE, 1850a, 110.

<sup>2016</sup> PORTO ALEGRE, 1852g, p. 154.

<sup>2017</sup> Cf. PORTO ALEGRE, 1844b, p. 153.

<sup>2018</sup> GUANABARA, 1849, p. 2.

<sup>2019</sup> PORTO ALEGRE, 1852g, p. 154.

<sup>2020</sup> PORTO ALEGRE, 1837a, p. 149.

<sup>2021</sup> PORTO ALEGRE, 1852g, p. 154.

imediatamente para a estagnação do país; agora, entrando já na década de 1850, posterga-se o desfecho: são frutos que só a juventude colherá. Não são de vindima os tempos da *Guanabara*, mas de plantio — e plantio, ainda por cima, em terreno árido, infecundo, impregnado de ervas daninhas: o egoísmo dissimulado, os interesses mesquinhos, a indiferença pública. São tempos, para resumir, “do *eu*, do terrível *eu*, que é o ponto central do círculo acanhado das gerações que tateiam entre a decadência e a imobilidade rotineira”<sup>2022</sup>. E o que esperar da literatura produzida em uma tal época, sobretudo se entendemos que a literatura “é sempre o mais fiel representante das ideias do tempo; é, por assim dizer, o daguerreótipo que apanha as feições da época e as transmite à posteridade”<sup>2023</sup>? Muito pouco; uma triste, pobre fotografia. Nada (ou quase nada; é preciso fazer justiça aos esforços no entorno do Instituto Histórico e Geográfico) de grandes quadros históricos, de monumentos aos heróis nacionais, de arte moral, religiosa, patriótica; estagnação completa da produção nacional — “a época é a do egoísmo, é a do eu, a do *retrato* somente”<sup>2024</sup>, época “de um revoltante ceticismo” em que “tudo é mesquinho, desarmônico e pobre de pensamento!”<sup>2025</sup>.

Note o leitor que as elucubrações de Araújo Porto Alegre, partam elas de artigos preocupados com questões especificamente arquitetônicas, pictóricas, dramáticas, musicais ou literárias, são sempre polifacéticas, sempre extensíveis aos demais campos da atividade artística. Na verdade, o próprio poeta permite que as julguemos assim quando escreve que “uma só alma é a do poeta, do pintor, escultor, músico e arquiteto; um só espelho, mas aplicado a refletir um lado ou uma harmonia da natureza”<sup>2026</sup>. A crise, portanto, é geral. Se a arte tem, como queria Porto Alegre, “um ponto de apoio no céu e outro na glória nacional”, se “a arte que não instrui, corrompe”<sup>2027</sup>, então *toda* a arte coetânea devia parecer-lhe, em grande medida, desequilibrada e corruptora. Faltava-lhe, de um lado, o sentimento da nacionalidade: “aonde não preside um profundo sentimento de nacionalidade, aonde não há um movimento espontâneo, nada pode existir de grande”<sup>2028</sup>, ou melhor, “a arte não

---

<sup>2022</sup> GUANABARA, 1849, p. 2.

<sup>2023</sup> PORTO ALEGRE, 1850a, p. 110.

<sup>2024</sup> PORTO ALEGRE, 1851, p. 310.

<sup>2025</sup> PORTO ALEGRE, 1850b, p. 139.

<sup>2026</sup> PORTO ALEGRE, 1852c, p. 179.

<sup>2027</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 44.

<sup>2028</sup> PORTO ALEGRE, 1851, p. 308.

progride, não forma escola, não adquire um caráter de superioridade e de permanência enquanto se não nacionaliza; apressar este passo é conquistar o futuro, é encurtar o tempo”<sup>2029</sup>, “nacionaliza-te, que a conquista é certa”<sup>2030</sup>. Faltava-lhe, do outro, a fé como força motriz, como impulso civilizador: “nos tempos de fé se erigem templos, e nos tempos de universal ceticismo nada se faz”<sup>2031</sup>;

Comparem-se as épocas religiosas com as de um dominante sensualismo; comparem-se os tempos guerreiros com os de um ceticismo geral, e ver-se-á sempre, a par das crenças, a par dos produtos literários, a arte se modificando e acompanhando as ideias contemporâneas, e isto será tanto mais saliente quanta será a mobilidade do povo que a exerce.<sup>2032</sup>

É com pouco entusiasmo que Porto Alegre se refere à literatura produzida entre as décadas de 40 e 50: “de 1840 para cá temos tido algumas aparições brilhantes, mas todas estas auras mais ou menos se têm empanado”<sup>2033</sup>. A cena contemporânea lhe parece desestimulante, insossa, ainda muito aquém do que poderia vir a ser; ele repreende a sua tendência ao cinismo (“os homens que assentam que há espírito e graça no cinismo”, escreveu ele em uma antiga correspondência ressignificada pela *Guanabara*, “deviam ser condenados a habitarem somente as sentinas, porque assim estaria livre a sociedade destes perigosos engraçados que não apreciam o aroma das flores, e só respiram o que é bem diferente”<sup>2034</sup>), o seu medievismo artificioso (desagradam-lhe os “rimadores de sextilhas, que vestem sobre o paletó a couraça tauxiada e um elmo de feltro que os nivela com o filho predileto de Cervantes”<sup>2035</sup>, muito embora ele mesmo viesse a incluir elementos cavaleirescos em seu *Colombo*), a sua licenciosidade (“basta de tanto amor carnal: amemos como Dante amou a sua Beatriz”<sup>2036</sup>, sigamos o exemplo de Joaquim Norberto, o “poeta esposo”, o “amante vate” que “dedicou à sua ilustre consorte, por certo bem digna de

<sup>2029</sup> PORTO ALEGRE, 1850b, p. 141.

<sup>2030</sup> PORTO ALEGRE, 1849, p. 20.

<sup>2031</sup> PORTO ALEGRE, 1851, p. 308.

<sup>2032</sup> PORTO ALEGRE, 1850a, p. 110.

<sup>2033</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 42.

<sup>2034</sup> PORTO ALEGRE, 1852a, p. 187.

<sup>2035</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 41. Vale notar que Porto Alegre, na crítica aos *Segundos Cantos* de Gonçalves Dias, publicada em 1848 pelo *Correio Mercantil*, não se refere de todo às *Sextilhas de Frei Antão*. Cf. PORTO ALEGRE, 1848, p. 2. Hélio Lopes sustenta a hipótese (a meu ver, improvável) de que Porto Alegre não incluía Gonçalves Dias entre os “rimadores de sextilhas”. Cf. LOPES, 1978, p. 140.

<sup>2036</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 44.

uma tão cara demonstração”, o pudico *Livro dos meus amores*, revelando toda a “felicidade doméstica que este filho das musas encontra na companhia de uma senhora amável e virtuosa”<sup>2037</sup>), a sua persistente subordinação à literatura francesa (“somos ainda colonos de França”, ele argumenta, “e mais depressa queremos ler as impressões de qualquer dos seus proscritos ou um romance da cética, perigosa e talentosa Sand do que o novo *Dicionário do Alto Amazonas* ou a *Revista do Instituto Histórico*”<sup>2038</sup>) e, sobretudo, repreende o seu egocentrismo, o “interminável egoísmo melodioso” dos poetas que só sabem exprimir os seus “cantares íntimos”<sup>2039</sup>, as “escabrosidades e afetações de todos esses imitadores que vivem num monólogo sem fim e enchem um livro com o monótono eu”<sup>2040</sup> — o “defeito da escola atual”, conclui, “é o de egoizar interminavelmente”<sup>2041</sup>. É essa a arte que, sempre segundo o autor das *Brasilianas*, “nada faz pela pátria, para a sociedade, para enobrecer o leitor e fortificá-lo no meio dos vaivéns da terra”<sup>2042</sup>, e com a qual podemos, sem muito esforço, identificar a escola ultrarromântica. A sua sugestão:

Estude-se a natureza, que foi a mestra dos mestres, e sejamos brasileiros, não caindo nos extremos, mas sim debaixo dos princípios de uma santa estética e de um moderado patriotismo, sem carregar as cores e os contornos da nova escola.<sup>2043</sup>

Em suma, sejamos românticos com moderação, quer dizer, sem *carregar as cores e os contornos da nova escola*, e sem desesperar do Brasil...

O cônego Pinheiro corrobora essa visão de literatura. “Quão negro não é o crime daquele”, ele argumenta,

que, abusando do seu espirito, das graças da linguagem e das seduções da poesia, propaga ideias funestas que plantam a descrença n’alma, fazendo murchar uma por uma as flores da esperança, ou então, tornando-se ainda mais culpável, santifica o vício emprestando-lhe as cores da virtude!<sup>2044</sup>

---

<sup>2037</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1850, p. 79.

<sup>2038</sup> NOTÍCIAS, 1852, p. 140.

<sup>2039</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 44.

<sup>2040</sup> NOTÍCIAS, 1852, p. 140.

<sup>2041</sup> PORTO ALEGRE, 1852c, p. 177.

<sup>2042</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 44.

<sup>2043</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 46.

<sup>2044</sup> PINHEIRO, 1855c, p. 18.

E conclui, direcionando suas advertências à escola ultrarromântica: “quem não lamentará conosco a rápida decadência dessa literatura romântica que, mostrando-se em seu berço tão casta e tão pura, precipitou-se nos abismos da impiedade julgando correr após o ideal e o vaporoso!”<sup>2045</sup>. São as mesmas reflexões que vamos encontrar nas primeiras páginas do *Jó* de Elói Ottoni (1852), cujo prefácio (na verdade, um discurso sobre poesia religiosa) assina o bom cônego:

...fazemos os mais ardentes votos para que [...] os nossos poetas, cujo brilhante gênio admiramos, arrastados talvez pela demasiada imitação da escola francesa, se possam preservar dos funestos desvarios em que têm caído os ilustres bardos que pulsam a lira nas margens do Sena e do Loire, que, buscando o original, sedentos de novidade, submergiram-se no monstruoso. Essa bela escola, que, como muito bem observa Mr. Menche de Loisne (na sua obra sobre a influência da literatura francesa de 1830 a 1850, e publicada este ano<sup>2046</sup>), começara

---

<sup>2045</sup> PINHEIRO, 1855c, p. 18.

<sup>2046</sup> A obra a que Fernandes Pinheiro se refere tem por título *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs* (1852), e está afinadíssima com o que pensava o bom cônego: “É durante a restauração, depois das terríveis revoltas da primeira revolução e das guerras do império, que acorda na França o gênio das belas-lettras. É a grande e gloriosa época da nossa literatura no século XIX. Ela nos deu as *Méditations* do senhor Lamartine e as *Orientais* do senhor Victor Hugo, os panfletos de P. L. Courier e as canções de Béranger, o teatro de Casimir Delavigne, o curso de literatura do senhor Villemain, os estudos históricos de madame Augustin e Amédée Thierry, Guizot, Thiers e Sismondi; os cursos do senhor Cousin e o primeiro e magnífico trabalho do senhor de Lamennais: *Ensaio sobre a indiferença em matéria de religião*, que fez a igreja crer por um momento que um novo Bossuet iria agitar o mundo com sua palavra sublime. Grande época que infelizmente só durou alguns anos! Uma nova veia, entrevista primeiro por Rousseau e aberta por Chateaubriand foi gloriosamente explorada pelos seus sucessores. Esses jovens homens, cheios de audácia e de gênio, buscavam e encontravam frequentemente com sucesso criações originais. Mas a nova escola que eles acabavam de fundar expirou por seus próprios excessos. No lugar de tomar por objetivo o belo e o verdadeiro, ela toma por objetivo a novidade. O novo! O novo! Dizia-se por toda parte. Logo pareceu que nossas inteligências eram como esses palatos embotados que não gostam senão de pratos fortemente temperados. Chegou-se paulatinamente às produções mais absurdas, mais imorais, mais antissociais; e esse encadeamento foi tão rápido que não se pôde reconhecer a tempo para onde essa literatura conduziria a França, e só nos apercebemos dela quando a sociedade, abalada em sua base, viu-se ameaçada de ranger sob uma tormenta revolucionária” [C’est pendant la restauration, après les terribles bouleversements de la première révolution et les guerres de l’empire, que se réveille en France le génie des belles-lettres. C’est la grande et glorieuse époque de notre littérature au XIXe siècle. Elle nous donna les *Méditations* de M. de Lamartine, et les *Orientales* de M. V. Hugo, les pamphlets de P. L. Courier et les chansons de Béranger, le théâtre de Casimir Delavigne, le cours de littérature de M. Villemain, les études historiques de MM. Augustin et Amédée Thierry, Guizot, Thiers et Sismondi ; les cours de M. Cousin, et le premier et magnifique ouvrage de M. de Lamennais : *Essai sur l’indifférence en matière de religion*, qui fit croire un moment à l’Église qu’un nouveau Bossuet allait remuer le monde de sa parole sublime. Grande époque, qui ne dura malheureusement que quelques années ! Une nouvelle veine, primitivement entrevue par Rousseau et ouverte par Chateaubriand, était glorieusement exploitée par ses successeurs. Ces jeunes hommes, pleins d’audace et de génie, cherchaient et rencontraient souvent avec bonheur des créations originales. Mais la nouvelle école qu’ils venaient de fonder périt par ses propres excès. Au lieu de prendre pour but le beau et le vrai, elle prit pour but, la nouveauté. Du nouveau ! du nouveau ! Il en fallut partout. Bientôt il sembla que nos intelligences étaient comme ces palais émoussés qui ne goûtent que les mets fortement épicés. On arriva par degrés aux

sob tão belos auspícios, que havia inspirado as *Meditações* de Lamartine, as *Orientais* de Victor Hugo, abismou-se no *Rolla* d'Alfredo de Musset e no *Ahasverus* d'Edgar Quinet. Deus preserve a Poesia Brasileira de semelhantes excessos...<sup>2047</sup>

É difícil compreender por que, apesar dessa aversão sistemática a tudo o que caracteriza a literatura ultrarromântica no Brasil, os redatores da *Guanabara* tenham tomado a decisão de publicar alguns poemas do byroniano Álvares de Azevedo, entre eles *O vagabundo* e *A minha esteira*, peças de preguiça e niilismo que, muito embora “longe de exprimir as verdadeiras tendências do poeta”<sup>2048</sup>, são sempre os frutos de algumas horas de *cinismo!*... Talvez, quem sabe, atendessem à vontade de Manuel de Macedo, que via no rapaz, de cujas próprias mãos recebera os versos de *Se eu morresse amanhã* (“alguns dias antes de adoecer, confiou-me ele uma poesia em que a sua morte parece profetizada”<sup>2049</sup>), um poeta casto e promissor.

#### 2.2.2.1. Éclogas romantizadas e outros poemas

Mas não é ultrarromântica a maior parte das composições publicadas pela *Guanabara*. Com a redação moralista que tinha, e sustida pela generosa mão de Pedro II, que “nunca viu com bons olhos aos byronianos”<sup>2050</sup> (dada a sua posição de monarca, não podia ele “transformar-se em protetor e guia dos imitadores do autor de *Childe Harold*, cujos poemas representavam a dúvida, a descrença, o ultraliberalismo, e não raro também a volúpia”, e por isso mesmo “manifestou-se francamente desafeito aos tresvarios byronianos”<sup>2051</sup>), publicou a revista somente o que convinha aos seus altos desígnios, e deu preferência ao que melhor quadrava com a sua doutrina poética

---

productions les plus absurdes, les plus immorales, les plus antisociales ; et cet enchaînement fur si rapide qu'on ne put reconnaître à temps où cette littérature allait conduire la France, et qu'on ne s'en aperçut que lorsque la société, ébranlée sur sa base, fut menacée de périr dans une tourmente révolutionnaire]. Cf. LOISNE, 1852, p. 8-9.

<sup>2047</sup> PINHEIRO *apud* OTTONI, 1852, p. XXXIX.

<sup>2048</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 62.

<sup>2049</sup> MACEDO, 1852, p. 2.

<sup>2050</sup> BROCA, 1979, p. 101. A propósito, vale lembrar que Pedro II propôs a Paula Menezes, em uma reunião do Instituto Histórico e Geográfico ocorrida em 1850, que respondesse à questão “O estudo e imitação dos poetas românticos promove ou impede o desenvolvimento da poesia nacional?” (cf. PORTO ALEGRE, 1850d, p. 66). Paula Menezes, ao contrário do que sugeriu Hélio Lopes (cf. 1978, p. 120), respondeu à questão (sua memória foi lida nas sessões de 20 de dezembro 1850, 9 de maio de 1851, e nas de 6 e 19 de junho de 1851), e a *Guanabara* noticiou que reproduziria a resposta (cf. NOTÍCIAS DIVERSAS, 1851b, p. 293), mas isso nunca aconteceu. Ferdinand Wolf, que foi informado por pessoas presentes nas ocasiões em que a memória foi lida, dá a entender que o parecer de Paula Menezes foi favorável apenas ao que chamou de “o verdadeiro romantismo” [le vrai romantisme] (cf. WOLF, 1863, p. 140); devia ele também ser avesso, portanto, à escola ultrarromântica.

<sup>2051</sup> ALMEIDA, 1962, p. 167-168.

moderadamente romântica. Dos bancos universitários da sombria São Paulo oitocentista, apenas os versos de Azevedo e uma menção furtiva ao novo livro de José Bonifácio (o moço), *Rosas e Goivos* (1849), que a revista prometia resenhar<sup>2052</sup>. O cenário completo é bem outra coisa.

Entre os tomos I e II, durante a gestão de Porto Alegre e Macedo (Gonçalves Dias, vimos, eximiu-se logo do cargo), dividiram espaço na revista, grosso modo, pequenos poemas de salão, de um lirismo medíocre e piegas (*Olhos verdes*, de Gonçalves Dias; *Não sei*, *O beijo inocente*, *O Anjo da Guarda* e *A Incógnita*, de Manuel de Macedo; etc.); poemas narrativos, compridos, de forma variável e assunto histórico ou imaginativo (*Os Palmares*, de Joaquim Norberto; excertos do *Colombo*, de Porto Alegre; da *Nebulosa*, de Macedo; da *Ilíada* traduzida para o português; fragmentos de um longo poema não assinado, mas que acredito tratar-se da *Inauguração do Quinto Império*, de Santiago Nunes Ribeiro etc., sem falar nas críticas à *Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa, acolhida com “glacial indiferença”<sup>2053</sup>, e ao raro poema de Manuel Pessoa da Silva, *A Caridade*, “romântico pelo estilo e pela forma”, mas “clássico quanto ao desempenho das regras e pelo seu depurado gosto”<sup>2054</sup>); poemas de fantasia, oscilando entre o lírico e o narrativo, às vezes lembrando baladas (*A bela encantada*, de Macedo; *O gigante de pedra*, de Gonçalves Dias; *O Céu*, de Porto Alegre; etc.); alguns poemas *juste-milieu*, de forma clássica e conteúdo romântico (*O Pouso*, écloga romantizada de Porto Alegre; o idílio *Itaé*, de Antônio Joaquim de Melo; etc.); e algumas poucas composições de forte sabor neoclássico (a *Ode sáfica* de Paulo José de Melo, escrita em 1797; uma anônimo *Ode à fortuna*; e depois, sob a direção de Fernandes Pinheiro, os madrigais de Joaquim Norberto, versos em que Hélio Lopes descobre um “duvidoso gosto neoclássico”<sup>2055</sup>). O terceiro tomo da revista, provavelmente por falta de colaboradores, tem uma configuração distinta das duas anteriores: desaparecem quase inteiramente os poemas de salão, ficam os fragmentos de poemas narrativos, alguns poemas sisudos e algumas peças de fantasia.

Da literatura indianista posta em evidência pelos *Cantos* de Gonçalves Dias, quase nenhum sinal em três tomos de *Guanabara*, apenas uma exígua divulgação

<sup>2052</sup> Cf. NOTÍCIAS DIVERSAS, 1850, p. 78.

<sup>2053</sup> PINHEIRO, 1855a, p. 57.

<sup>2054</sup> PINHEIRO, 1856a, p. 355.

<sup>2055</sup> LOPES, 1978, p. 155.

dos seus *Últimos Cantos*<sup>2056</sup>, a reprodução de alguns dos seus estudos sobre os indígenas brasileiros (os índios, ele argumenta, “são o princípio de todas as nossas cousas; são os que deram a base para o nosso caráter nacional”<sup>2057</sup>, e depois, “a história e a poesia do Brasil está nos índios”<sup>2058</sup>), três modestas contribuições em verso e prosa (refiro-me ao poema *Itaé*, de Antônio Joaquim de Melo, à narrativa *Aricó e Caocochee*, de João Henrique Heliott, e à brasileira *O Pouso*, de Porto Alegre), e a insistente notícia de que Gonçalves de Magalhães, primeiro, quase terminava a *Confederação dos Tamoios* (“por carta do senhor Domingos José Gonçalves de Magalhães soubemos que estava a concluir o seu poema da *Confederação dos Tamoios*, e que trabalha no último canto”<sup>2059</sup>), segundo, vinha ao Brasil publicá-la (“Gonçalves de Magalhães pediu uma licença ao Governo Imperial para vir ao Rio de Janeiro e traz consigo o seu poema da *Confederação dos Tamoios*”<sup>2060</sup>; aceito o pedido, “Gonçalves de Magalhães está no mar e traz consigo o seu poema dos *Tamoios*”<sup>2061</sup>); por último, poema e poeta estavam já no Rio de Janeiro, onde serviram de matéria para longas, intermináveis conversações<sup>2062</sup>:

Sabem os nossos leitores que se acha nesta corte o grande vate brasileiro, o Snr. Dr. Domingos José Gonsalves de Magalhães, que depois de tão longa ausência volta ao seu país natal trazendo-lhe o mais precioso de todos os tesouros na sua majestosa epopeia da *Confederação dos Tamoios*.<sup>2063</sup>

<sup>2056</sup> Cf. NOTÍCIAS DIVERSAS, 1851a, p. 266.

<sup>2057</sup> DIAS, 1849, p. 29.

<sup>2058</sup> DIAS, 1850, p. 63. A opinião de Gonçalves Dias, contudo, que não era exclusiva entre os sócios do Instituto Histórico e Geográfico, suscitou controvérsia no interior da *Guanabara*. Adolfo de Varnhagen, no seu conhecido *Memorial Orgânico*, publicado no primeiro tomo da revista, acusou Gonçalves Dias e outros “filotapuias”, como os intitulou, de “falsos filantropos”: “alegam os filotapuias, ‘eles são os verdadeiros donos da terra, e por isso...’. São os donos da terra? Pois então arranjem nossas trouxas e toca a marchar, que somos uns criminosos que estamos de posse do que é de outrem; vós, Augustos e Digníssimos Senhores Representantes da Nação, para fora de vossos bancos, que aí devem estar a arengar os tapuias: cidades, vilas, freguesias, arsenais, alfândegas, academias, colégios, misericórdias, conventos, bispos, cônegos, párocos, militares, juizes, empregados, toca tudo a embarcar, porque a terra é dos tapuias!...”. Cf. VARNHAGEN, 1851, p. 393.

<sup>2059</sup> NOTÍCIAS, 1852, p. 140.

<sup>2060</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1854a, p. 250.

<sup>2061</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1854b, p. 383.

<sup>2062</sup> A propósito da circulação da *Confederação* no ano de seu lançamento, leia-se esta “página menor” do *Correio Mercantil* de 22 de junho de 1856: “já circula também por aí, em muitas mãos ilustradas, o poema do senhor Magalhães, a *Confederação dos Tamoios*. Foi um dos assuntos de longas conversações durante a semana. Há quem ache a obra do poeta ótima, há quem a ache boa, e há quem a ache péssima. Todo esse movimento era natural. Trata-se de um livro escrito quase todo a duas mil léguas da pátria, dedicado a um imperador, e que tem por assunto um dos mais belos episódios da nossa história nacional”. Cf. M., 1856, p. 1.

<sup>2063</sup> NOTÍCIAS DIVERSAS, 1855, p. 22.

Nós, no contexto restrito desta tese, em coerência com o que já fizemos tratando de periódicos anteriores, ocupar-nos-emos apenas com a análise, sem a pretensão de esgotar o assunto, das composições mais evidentemente postas entre as escolas clássica e romântica — o que não quer dizer que o ecletismo estético dessa geração não agisse também sobre as mais composições dadas à estampa pela revista. Note-se, por exemplo (limito-me a este só), como o *Colombo* de Porto Alegre foi cuidadosamente pintado com as cores ecléticas de uma fantasia sem escolas, e como nele convivem ondinas, gnomos, silfos e salamandras com o titã Prometeu, com ninfas, com toda sorte de divindade grega, asiática, escandinava, com o demônio Pamórfio, com anjos inúmeros, com apsarás, com gandharvas etc., etc. Não há, na epopeia modernizada de Porto Alegre (modernização que se percebe também na forma do poema), fronteiras para o fantástico; é um poema que se pretende, do ponto de vista imaginativo, do ponto de vista do maravilhoso, universal e sumamente eclético. Fica a sua análise, contudo, postergada para uma pesquisa futura.

Começo pelo idílio americano de Antônio Joaquim de Melo, *Itaé*, publicado no quinto número (tomo I) da revista. Autor de um volume de *Versos* (1847) onde figuram, além de *Itaé*, “três cantatas, três odes, cinco sonetos e quinze [odes] anacreônicas”<sup>2064</sup>, Joaquim de Melo era, muito embora ufano de seu país e “chefe do partido que sustentava a abdicação do primeiro imperante”<sup>2065</sup>, um poeta de propensões claramente neoclássicas (mais um indício de que classicismo e lusitanismo não se identificavam, nem classicismo e patriotismo se excluíam<sup>2066</sup>). O idílio de *Itaé*, contudo, escapa ao rótulo; está na encruzilhada entre as escolas clássica e romântica. Seu cenário é pintado com cores virgilianas, de “amável desenfado” sob uma “árvore grande e bela” (é o frondoso *fagus* de Títiro que nos vem à mente), mas também com as cores desalentadoras de uma floresta em destruição, o que parece ressonar, em especial, a égloga primeira de Camões — no poema de Melo, lamentam-se as “folhas / Torcidas, murchas do arvoredo imóvel” e o sumiço das aves nativas (“pelos ares não cruzam lindas aves, / Nem d’entre a rama nos namora o vário /

---

<sup>2064</sup> BLAKE, 1883, p. 201.

<sup>2065</sup> BLAKE, 1883, p. 200.

<sup>2066</sup> A propósito dessa convivência pacífica entre classicismo (romantizado, convenhamos) e nacionalismo, há ainda que se ler outra das composições de Joaquim de Melo, a cantata *Os Caetés*, incluída no segundo tomo da coleção *Biografias de alguns poetas e homens ilustres da província de Pernambuco* (1858). Cf. MELO, 1858, p. 100-103.

Retintim feiticeiro”); no de Camões, o “carvalho que queimado / Tão gravemente foi do raio ardente” e “as aves” que “deixam seu suave canto”<sup>2067</sup> etc.

Protagonistas do idílio americano: dois indígenas de nome pastoril, Frondélio e Aônio (nomes já empregados por Camões e Antônio Ferreira, respectivamente, e que Hélio Lopes reputava já “perdidos há muito tempo nos bosques setecentistas”<sup>2068</sup>); Aônio, vítima da destruição provocada pelos invasores portugueses, hospeda-se na casa de Frondélio (precisamente como o Melibeu da primeira égloga de Virgílio: “A liberdade / Eu perdi desditoso! [...] / Fujo à sorte funesta do vencido”); este pede a Aônio que lhe cante “aqueles versos / De Itaé, nossa bela conterrânea”, dando ensejo a que o seu “hóspede amado” encete um comprido lamento de gosto romântico, nativista. Fala-se então em jambeiros, em gameleiras, em oiticicas, em colibris, em caititus, em jataís, em tucanos e, sobretudo, fala-se no romance entre os índios Potiguar e Itaé: aquele, desejoso de viver uma vida “cômoda e abastada” ao lado dos estrangeiros, foi feito prisioneiro e cortador de pau-brasil; esta, órfã de pai e mãe, sem irmãos, sem ninguém que lhe amparasse, temia os estrangeiros, queria fugir-lhes, e por isso embrenhou-se no mato à espera de Potiguar:

...Quantas vezes,  
Potiguar, apertando-te em meus braços,  
Quantas vezes, prevista e lacrimosa,  
Que fugíssemos longe te rogava?  
Mas tu, cego das manhas estrangeiras,  
Bem que aflito e abalado, te amarravas  
Em vivermos em meio de Emboabas.  
[...]  
Potiguar! Potiguar! Não fugiremos  
Antes que morta ou rebatada chores  
Para sempre Itaé, se me descobrem?  
[...]  
Potiguar! Potiguar! Detesto e fujo  
Esse belo fantasma de venturas  
Que te engoda e te arrasta e precipita.  
[...]  
Não vejo, não, vantagens, bens não vejo  
Que compensem a perda irreparável  
Da nossa cara e doce liberdade.  
Amor! És livre lá? Vem, vem buscar-me...<sup>2069</sup>

O *Pouso*, de Araújo Porto Alegre, brasileira impressa pela *Guanabara* no número imediatamente posterior ao de *Itaé*, se enquadra na mesma categoria do idílio

<sup>2067</sup> CAMÕES, 1843, p. 146.

<sup>2068</sup> LOPES, 1978, p. 152.

<sup>2069</sup> MELO, 1850, p. 161-163.

americano de Joaquim de Melo: trata-se também de uma perfeita écloga romantizada a julgar pelo cenário (um *locus amoenus* à beira de um rio no pé da Serra dos Órgãos; são inúmeras as referências à fauna e à flora do Brasil: urutau, juriti, ingá, anta, sabiá etc.), pela situação (um encontro de amigos em local de passagem e de pouso), pela ocupação dos interlocutores (pertencem todos ao mundo rural brasileiro; não são pastores da Arcádia soprando avenas ou tangendo liras, mas Sigismundo e Benardino, homens cristãos, tropeiro e boiadeiro que sabem dedilhar viola de arame e cantar modinhas tristes) e pela própria estrutura do poema, quer dizer, pela alternância entre diálogos dramatizados (cravejados, aliás, de palavras de gosto arcádico como “trípode”, “gleba”, “aquilão”, “opíparo” etc.) e canções lamurientas — ou melhor, nos oportunos, didáticos versos de Luís de Camões:

Um estava calado  
 Enquanto um pouco o outro se queixava;  
 Após ele tornava  
 A dizer de seu mal o que sentia,  
 E enquanto este falava, aquele ouvia.<sup>2070</sup>

A cena imaginada por Araújo Porto Alegre baseia-se, me parece, em éclogas melancólico-amorosas como são algumas das de Camões, de Antônio Ferreira e de outros poetas daquele tempo — e não só em éclogas, pois quando Bernardino, entre um gole e outro da “cordial essência” da “loura cana”, pergunta a Sigismundo se está apaixonado, este lhe responde com as cores paradoxais de um famoso soneto camoniano:

Com que amor, que no mundo me desterra  
 Se ausente dela vou trilhar um passo.  
 É um espinho que dói quando penetra,  
 Que fere como o dente da serpente,  
 Mas que o seio repassa de delícias.  
 Amor é inquietação que não se acalma,  
 É um contínuo sofrer entre sorrisos,  
 É um punhal que me fere e que eu sustenho;  
 É o trono e o cadafalso, o leito odoro  
 De rosas e de espinhos; é o perpétuo  
 Altar onde se imola a mesma vítima  
 Que se adora e deseja eternizar-se.<sup>2071</sup>

---

<sup>2070</sup> CAMÕES, 1843, p. 191.

<sup>2071</sup> PORTO ALEGRE, 1850e, p. 194.

Se nas éclogas quinhestistas temos, via de regra, pastores cantando os seus amores incorrespondidos, n' *O Pousso* encontramos, de maneira análoga, um boiadeiro e um tropeiro apaixonados, melancólicos, cantando as saudades das suas amadas Angélica e Inês (em estilo bastante popular, aliás, bastante ao gosto da época), lamentando a perda do viço juvenil, a desilusão do mundo e (assunto novo para o gênero!) rememorando os tempos de criança:

Onde era a tua voz, irmão querido,  
 Que em gêmeo canto, em solitária noite,  
 Na doce infância, no concerto harmônico,  
 Elevava minha alma, e fugitiva  
 A noite se encurtava, té que a fresca  
 D'alva serena nos beijasse a fronte,  
 E nos olhos, co'a névoa matutina,  
 O mundo nos cobrisse. Oh! Dias plácidos  
 De virgíneo pensar, onde dos lábios  
 Nem o fogo do amor, nem dos queixumes  
 A flor tisonavam com suspiros cálidos!<sup>2072</sup>

É a partir desse tema romântico por excelência, a infância, que Porto Alegre desenvolve uma pequena cantiga, de fundo indianista, sobre o mito do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o "Anhanguera"<sup>2073</sup>, homem terrível, capaz de incendiar rios e florestas. Despedindo-se Sigismundo e Bernardino, convida o tropeiro seu interlocutor a cantarem juntos uma "copla da infância", ao que o outro acede:

BOIADEIRO  
 Sim, cantemos, irmão, por despedida,  
 A Montanha Encantada, a Pedra Negra,  
 A Mãe d'Ouro, talvez, circunvoando  
 De monte a monte, qual perdida estrela,  
 E nas rochas cravando com mistério  
 Seu luzente metal, ou d'Anhanguera  
 O pavor do gentio?

TROPEIRO  
 Sim, desejo  
 A lenda de Anhanguera; amo os combates,  
 As crenças do gentio, a voz do piaga  
 Nos incultos sertões; dá-me a viola,  
 E tu, como na infância, o canto avulta  
 No delgado machete; comecemos.<sup>2074</sup>

<sup>2072</sup> PORTO ALEGRE, 1850e, p. 193.

<sup>2073</sup> Segundo a tradução aceita por Joaquim Manuel de Macedo (e, presumo, pelo seu círculo), "anhanguera" devia significar, na língua dos índios goyazes, "feiticeiro" ou "gênio do mal". Cf. MACEDO, 1876b, p. 295.

<sup>2074</sup> PORTO ALEGRE, 1850e, p. 204-205.

As estrofes que se seguem, meio anapésticas e meio hexassilábicas, foram claramente inspiradas pelos poemas indianistas de Gonçalves Dias, e em especial pelo *Canto do Piaga*. Ao som da viola, tropeiro e boiadeiro cantam:

Sobe o fumo, nos ares descreve  
Um fantasma terrível, medonho!  
Não é medo cobarde, nem sonho,  
Ó guerreiros da tribo Puri.  
Eu vi, eu vi, eu vi,  
Por entre o nevoeiro,  
Cantar ledó o saci,  
Piar mocho agoureiro;  
Sem flecha retorcer-se  
Na terra o sabiá,  
E nesta mão fender-se  
Calado o maracá.<sup>2075</sup>

Assim chega ao fim, com uma paráfrase de Gonçalves Dias, a écloga romântica de Porto Alegre. Terminado o dueto sertanejo-indianista de Sigismundo e Bernardino, combinam um batizado (“No dia em que de amor tu triunfares, / Ao teu lado serei. À pia santa / Meu filho levarás”) e despedem-se devotamente, pedindo bênção à Virgem dos Palmares.

Devotas são também as sextilhas rimadas d’*O Aventureto*, poema de Gonçalves de Magalhães publicado pela *Guanabara* em 1851 (mais tarde publicado em *Urânia*), e que adota uma linguagem muito similar à empregada nas composições moralistas e satíricas do tempo das *Poesias* (1832) — bastante arcádica, portanto. A expressão “sórdido aventureto”, por exemplo, com a qual se inicia o poema, e que Magalhães compartilha com vários autores neoclássicos (tanto portugueses quanto brasileiros; veja-se *Os vícios*, de Silva Alvarenga, ou a lira V de Gonzaga, *Oh! Quanto pode em nós a vária Estrela*, de onde Magalhães também pode ter tirado a rima ouro–tesouro), aparece duas vezes no seu livro de estreia. Disse, porém, que as sextilhas são devotas, e com isso quero sugerir que, muito embora construído com uma linguagem que faz pensar na literatura do século XVIII, *O Aventureto* possui um fundo propriamente cristão e propriamente romântico. Note-se a interessante relação estabelecida por Gonçalves de Magalhães, muito ao gosto de Lamartine, entre amor e religião, entre o amor carnal e o amor divino, ou, finalmente, entre o amor (*lato sensu*, carnal e divino)

---

<sup>2075</sup> PORTO ALEGRE, 1850e, p. 205.

e a superação de suas obsessões filosóficas (tema já explorado em poemas anteriores, vide *Ode à filosofia*):

Amor! — Foi como se eu visse  
A sonhada realidade,  
E a verdade descobrisse!  
E se amor não é verdade,  
Onde mais a hei de achar?  
Onde na terra a encontrar?

Razão, bem alto proclamas  
Que essa verdade suprema,  
Eterna verdade, que amas,  
E que a alma do lodo extrema,  
Toda está no puro amar,  
E a Deus a mente elevar.

E eu sinto que a chama ardente  
Deste amor que me remoça,  
A Deus me levante a mente,  
E de minha alma se apossa,  
E me faz como acordar  
Lá no céu, de um Anjo a par.

Sinto que o amor beatifica  
O coração em que mora,  
Como o fogo purifica  
O ouro qu'ele devora,  
Ou como o meteoro, que o ar  
Agita, pra o aclarar.

Pura virgem, sacro objeto  
Deste amor que em mim se acende,  
Teu santo e divino aspecto  
Toda a minha alma suspende,  
Que para ti quer voar  
Como para te incensar.<sup>2076</sup>

Quero me fazer claro: é o amor da mulher que afasta o poeta das vãs especulações filosóficas (é esta a sua avareza, a de “verdades entesourar”) e o aproxima da única verdade possível, que é a “suprema graça”, o amor divino: “só Deus sabe se alguma / Verdade há nesta vida / Que a ciência possa dar / Sem depois a renegar”. Beatificação do amor, pois, e erotização da religião. Não há nisso, convenhamos, um forte sabor romântico, e até mesmo uma premonição simbolista?

---

<sup>2076</sup> MAGALHÃES, 1851, p. 262.

### 2.2.2.2. Últimas palavras sobre a revista *Guanabara*

O terceiro tomo da *Guanabara*, que incorpora todos os números publicados entre 1855 e 1856, é de uma flagrante e confessa esterilidade: “se há falta de variedade em seus artigos, é esta originada pela atual e momentânea esterilidade da nossa literatura”<sup>2077</sup> — esterilidade, contudo, que não parecia afligir a redação da menos pretensiosa *Marmota Fluminense*, saída da mesma tipografia... A verdade é que o “alto romantismo” do círculo niteroiense perdia cada vez mais espaço para os divertimentos inocentes daquele romantismo *fashionable* de que falamos anteriormente, romantismo de salão, de baixos voos líricos, e no qual os próprios moderados, ciosos talvez de influir na literatura do dia-a-dia, também buscavam se exercitar de tempos em tempos, quando não através de romances amenos e moralizantes, através de poemas musicados<sup>2078</sup>.

Pelo menos desde 1851, ao que parece, a revista *Guanabara* vinha sendo estritamente associada a “altas questões literárias”, quer dizer, a questões incapazes de despertar o interesse de seus leitores e que não diziam respeito ao maior número da população fluminense — é isso, ao menos, o que sugere o anúncio de uma efêmera folhinha contemporânea, o *Álbum Semanal*:

De há muito que uma publicação literária semanal adequada à inteligência do maior número se fazia sentir. Dizemos adequada ao maior número porque para discutir as altas questões literárias aí está o *Guanabara*, a primeira publicação literária das que tem tido o Rio de Janeiro. Esta lacuna que acima apontamos acaba de ser preenchida pela nova publicação que saiu à luz da imprensa: queremos falar do *Álbum Semanal*...<sup>2079</sup>

<sup>2077</sup> PINHEIRO, 1855d, p. 2.

<sup>2078</sup> Cf. MAURICINAS, 1851, p. 333, onde o leitor encontrará uma lista de canções e poemas recentemente musicados, alguns dos quais assinados por Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Macedo e Paula Brito. veja-se, além disso, as *Melodias românticas*, proposta de Joaquim Norberto para “a reforma de nossas modinhas, que pecam pela monotonia de seus assuntos sempre eróticos”, cf. SOUSA SILVA, 1855b. Segundo Antonio Candido, a vulgarização dos procedimentos românticos começou em fins dos anos 1850, com a criação do Teatro Lírico e a musicalização de poemas por José Amat. Nos salões da Corte, os recitativos “divulgaram e tornaram queridos os poemas dessa geração, formando um tipo de público que influiu nos ritmos e no próprio espírito da poesia, dela requerendo inflexões de ternura e imagens acessíveis; favorecendo, numa palavra, o patético e a pieguice que marcam grande parte da convenção romântica”. Cf. CANDIDO, 2000b, p. 135-136. A musicalização da poesia romântica foi de tal forma exitosa que se estendeu ao último quartel do século XIX, com a publicação da tardia Cantora Brasileira (1878), antologia poético-musical organizada em três grossos tomos dedicados às modinhas, recitativos, hinos, canções e lundus amorosos e sentimentais do Brasil.

<sup>2079</sup> NOTÍCIAS, 1851, p. 2.

Seja como for, lidando ou não com assuntos de alta literatura, o cômego Fernandes Pinheiro, antes de completar as 438 páginas de que se compunham cada um dos tomos anteriores, abdicou da posição de diretor e quis passar a outras mãos “a responsabilidade de tocar para a frente uma empresa tão desanimadora”<sup>2080</sup>:

Com este número termina o terceiro número [sic] do *Guanabara*; e assim como fizemos o *exórdio*, julgamos que também devêramos fazer o *epílogo*. Tínhamos as mais bem fundadas esperanças em março de 1855 que a nossa *Revista* pudesse atingir ao grau de interesse de que se torna digna pela Alta Proteção sob que se acha colocada, havendo nós convidado as mais brilhantes penas do país para sua colaboração. Algumas acederam logo ao nosso convite suas produções, que ficaram registradas nas colunas do *Guanabara*, nos dispensam de emitir sobre elas o nosso juízo; outras, porém, por suas numerosas ocupações, ou por outro qualquer motivo que não nos cumpre averiguar deixaram de corresponder à nossa expectativa, privando assim ao público de apreciar novamente a beleza e primor dos seus escritos. [...] A mãos mais hábeis que as nossas deve estar entregue a primeira *Revista* literária do Brasil; receamos que possa ela perecer por insuficiência nossa, ainda que nos sobeje a boa vontade de bem servir; assim, pois, pretendemos suplicar mui humildemente a nossa demissão do honroso cargo de redator em chefe...<sup>2081</sup>

A decadência estava em curso; dissolvía-se a *Guanabara* na “melancolia de uma confessada impotência de prosseguir”<sup>2082</sup>, e com ela “extinguiu-se o brilho envolvente da figura de Magalhães”<sup>2083</sup>, ou melhor, o brilho envolvente de toda a “escola do senhor Magalhães e do senhor Gonçalves Dias”<sup>2084</sup>. Sintomas inequívocos: a periodicidade irregular da revista, a mudança rotineira de editores, a ausência de colaboração, o número exíguo de leitores. Sobre o projeto romântico-moderado do círculo niteroyense, a sombra do desinteresse público, do “*indiferentismo* que apouca e desonra a época”<sup>2085</sup> — “quantas vezes”, perguntava um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* em 1855, “não tem [o *Guanabara*] parado no meio do caminho, desanimado pela indiferença?”; contava já alguns anos de existência no momento em que sucumbiu, é verdade, mas sempre “vividos entre a vida e a morte, entre a dúvida e a esperança”<sup>2086</sup>.

<sup>2080</sup> LOPES, 1978, p. 61.

<sup>2081</sup> PINHEIRO, 1856b, p. 359-360.

<sup>2082</sup> LOPES, 1978, p. 123.

<sup>2083</sup> LOPES, 1978, p. 5.

<sup>2084</sup> PORTO ALEGRE, 1852f, p. 41.

<sup>2085</sup> MACEDO, 1850, p. 166.

<sup>2086</sup> A IMPRENSA, 1855, p. 1.

Para a história de nossa vida literária, o vagaroso padecimento da revista *Guanabara* representa a etapa derradeira de um ideal orgânico de cultura, o crepúsculo de toda uma geração dedicada ao progresso consciencioso, ao *juste-milieu* de todas as coisas. “Agora”, para dizermos com Hélio Lopes, “noutro plano iriam desenvolver-se as letras. Acabava a literatura dos barões e dos viscondes”<sup>2087</sup>. Com efeito, acabava. Finda a *Guanabara*, último bastião de nosso romantismo moderado, vem abaixo não só o projeto civilizacional do grupo nitheroyense (gestado, vale lembrar, desde os tempos da velha Sociedade Defensora) e sua prevalência no sistema literário da época, como a sua concepção mesma de alta literatura (desenvolvida desde os tempos da Sociedade Filomática), abrindo caminho para a reconfiguração do campo (que terá agora, a partir do final da década de 50, o romance como centro gravitacional), para a completa simplificação do conceito de “romantismo”, e para a identificação exclusiva, cada vez mais acentuada, de toda a escola romântica com o sentimentalismo de ocasião, piegas, *fashionable* dos imitadores tardios, e contra o qual se bateriam os arautos da “ideia nova” daí a poucos anos, aparentemente sem se darem conta de que enfrentavam a mera ruína de uma estética macerada. Diluem-se as gradações; confundem-se as tendências; esquecem-se os poetas de que a palavra “romantismo” já esteve ligada às ideias de progresso, de moderação, de civilização. Com a derrocada da revista *Guanabara*, enfim, instala-se a hegemonia do romantismo de salão e a decadência do romantismo moderado.

---

<sup>2087</sup> LOPES, 1978, p. 5.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corto aqui o fio desta narrativa que, sem grande dificuldade, poder-se-ia estender pelo menos até a década de 70, época do “surto de ideias novas”, e que corresponde, na esfera literária, à guinada definitiva da *intelligentsia* brasileira às ideias realistas, cientificistas, positivistas. Assistiríamos então à deterioração gradativa do projeto romântico-moderado em lugares-comuns e lirismos de ocasião, ao menoscabo da doutrina eclético-espiritualista nas agremiações pensantes do Rio de Janeiro, e, por fim, ao esmorecimento completo da ideologia monarquista-constitucional. Juntos se sustentavam, juntos degeneraram. Fica o estudo rigoroso dessa lenta dissolução, porém, postergado para uma ocasião futura. É preciso nos encaminharmos para o fim.

Esta pesquisa, confessei-o desde as primeiras páginas, surgiu de uma insatisfação com a historiografia do século XX, que insistia em reconhecer no característico estilo *juste-milieu* do círculo nitheroyense apenas os indícios de um atraso estético ou de uma crise transitória, jamais os efeitos de uma moderação programática. Faltavam a esses historiadores, me parece, tanto a flexibilidade terminológica quanto os valiosos recursos investigativos de que hoje dispomos (acesso online a documentos raros, ferramentas de pesquisa automática em bibliotecas e hemerotecas etc.) para avaliar com justiça as teorias de escritores que pretendiam operar uma síntese entre as correntes clássica e romântica, evitando os excessos de um lado e de outro. Procurei remediar essas duas faltas. Convencido de que uma história circunstanciada da literatura desenvolvida pelos membros desse grupo malcompreendido devia partir de uma reflexão sobre o que almejavam e entendiam por romantismo, busquei assumir o seu ponto de vista e, tanto quanto possível, deixá-los falar através de artigos jornalísticos, prefácios, correspondências privadas e assim por diante. Acompanhei passo-a-passo o desenvolvimento da tendência romântico-moderada em nossa literatura, desde as suas manifestações iniciais (com a Sociedade Filomática e o círculo da Sociedade Defensora), passando pelos seus ciclos de formação (1827-1837) e vigência (1837-1856), até chegar às portas de sua fase decadente. Consegui assim, como planejado, demonstrar que o romantismo moderado foi uma tendência estético-ideológica fundamental na configuração do campo literário oitocentista? Dirá o leitor.

Há ainda duas frentes, me parece, a partir das quais é possível e pretendo dar continuidade a esta pesquisa: uma é a persistência da poesia neoclássica nos inúmeros periódicos dedicados ao entretenimento no Rio de Janeiro, especialmente nas “gazetas amenas publicadas por Paula Brito”<sup>2088</sup>, fenômeno notável que serve à revelação, entre outras coisas, da conexão profunda entre o sentimentalismo da lírica médio-romântica e a espontaneidade das modinhas, décimas, lundus, glosas e mais gêneros pertencentes à tradição popular setecentista. É minha convicção que uma investigação como essa poderia nos ajudar a compreender a maneira natural com que se processou, nos diferentes níveis da sociedade Imperial, tanto entre os homens de letras quanto entre a gente do povo, uma espécie de sincretismo clássico-romântico pouco condizente com a teleologia tradicional de nossas histórias literárias. A outra frente, menos restrita ao campo das letras oitocentistas, diz respeito à persistência do espírito de moderação ou compromisso entre extremos opostos no quadro geral da literatura brasileira, indicativo talvez (a hipótese é ambiciosa) de um traço de longa duração na constituição de nossa mentalidade, com a qual se coadunariam ideias políticas e filosóficas (penso aqui na convergência entre ecletismo espiritualista, romantismo moderado e monarquia constitucional), e cujo exame diacrônico caberia tanto ao historiador *stricto sensu* quanto ao estudioso da literatura.

Eis o que fiz e o que pretendo fazer.

---

<sup>2088</sup> MACEDO, 1880, p. 79.

## REFERÊNCIAS

- ..... . **O Chronista**. Número 3. Rio de Janeiro, 5 out. 1836, p. 9-10.
- 7 DE DEZEMBRO. **Correio Mercantil**. Ano VI. Número 335. Rio de Janeiro, 8 dez. 1849, p. 1.
- A. Revista dramática. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 243. Rio de Janeiro, 30 out. 1838a, p. 1-2.
- A. Revista dramática. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 263. Rio de Janeiro, 23 nov. 1838b, p. 2-3.
- A. Revista dramática. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 284. Rio de Janeiro, 19 dez. 1838c, p. 2.
- A. A. Imitação. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 3. São Paulo, mai. 1848, p. 67-68.
- A CAMARA ARDENTE. **Jornal do Commercio**. Ano XV. Número 30. Rio de Janeiro, 2 fev. 1840, p. 1-2.
- A IMPRENSA periódica no Brasil. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXXIV. 2ª série. Número 2. Rio de Janeiro, 7 out. 1855, p. 1.
- A MALAGUETA. **O Homem e a América**. Número 15. Rio de Janeiro, 21 jan. 1832, p. 59 [página duplicada].
- A MULHER DO SIMPLÍCIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 18. Rio de Janeiro, 22 dez. 1837, p. 1.
- A NOVA MINERVA BRASILIENSE. **Sentinella da Monarchia**. Número 708. Rio de Janeiro, 28 nov. 1845, p. 4.
- A REGÊNCIA. **O Homem e a América**. Número 28. Rio de Janeiro, 12 mai. 1832, p. 113.
- A REVOLUÇÃO NO THEATRO. **O Brasil**. Volume I. Número 73. Rio de Janeiro, 19 dez. 1840, p. 4.
- A. T. Liberdades das repúblicas. **Jornal dos Debates**. Número 48. Rio de Janeiro, 22 nov. 1837, p. 189.
- A TORRE DE NESLE. **O Chronista**. Número 1. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3-4.
- ABERTURA DO THEATRO de S. Pedro de Alcântara. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 210. Rio de Janeiro, 10 set. 1839, p. 3.
- ABRAMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp**. Londres: Oxford University Press, 1971.

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. **Introdução à historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. **Variações sobre o mesmo tema**. Chapecó: Argos, 2015.

ACTA DO CONCURSO à cadeira pública de philosophia desta corte. **Jornal do Commercio**. Ano XIX. Número 191. Rio de Janeiro, 22 jul. 1844, p. 1.

ADET, Emílio. A leitura de uma tragédia inédita. **Minerva Brasiliense**. Número 12. Volume I. Rio de Janeiro, 15 abr. 1844a, p. 355-364.

ADET, Emílio. Censura dramática. *Charles VII chez ses grands vassaux*; tragédia de A. Dumas. **Minerva Brasiliense**. Número 3. Volume III. Rio de Janeiro, 15 dez. 1844b, p. 53.

ADET, Emílio. Da arte dramática no Brasil. **Minerva Brasiliense**. Número 5. Volume I. Rio de Janeiro, 1 jan. 1844c, p. 154-157.

ADET, Emílio. Litteratura contemporanea franceza. **Minerva Brasiliense**. Número 2. Volume I. Rio de Janeiro, 15 nov. 1843, p. 37-41.

ADET, Emílio; SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Algumas palavras sobre huma nova publicação. **Minerva Brasiliense**. Número 13. Volume I. Rio de Janeiro, 1 mai. 1844, p. 392-393.

AIGNAN, Étienne. Sur la littérature allemande. **La Minerve Française**. Tomo IV. Paris: bureau de la Minerve Française, 1818, p. 51-58.

ALENCAR, José de [lg.]. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **A escola byroniana no Brasil**. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1962.

ALMEIDA, Rafael Loureiro de. **Martins Pena**: a tragicomédia de um dramaturgo brasileiro. Tese (doutorado em Letras Vernáculas) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ALVES, Antônio de Castro. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.

AMORA, Antônio Soares. **Classicismo e romantismo no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Edição Saraiva, 1960.

AMORA, Antônio Soares. **O romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1969.

AMORA, Antônio Soares. Um precioso documento. *In*: **Revista da Sociedade Philomathica**. São Paulo: Metal Leve S.A., 1977.

AMORIM, Francisco Gomes de. **Garrett**: memórias biográficas. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

AMORIM, Francisco Gomes de. **Garrett**: memórias biográficas. Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884.

ANCILLON, Friedrich. **Du juste milieu**, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions. Tomo II. Bruxelas: Société Belge de Librairie, etc., Hauman, Cattoir et compagnie, 1837.

ANNUNCIO. **O Novo Farol Paulistano**. Número 208. São Paulo, 27 set. 1833, p. 886.

ANNUNCIOS. **Correio Mercantil**. Ano VI. Número 168. Bahia, 12 ago. 1839a, p. 4.

ANNUNCIOS. **Jornal do Commercio**. Ano XII. Número 277. Rio de Janeiro, 14 dez. 1837, p. 3.

ANNUNCIOS. **Jornal do Commercio**. Ano XVI. Número 219. Rio de Janeiro, 28 ago. 1841, p. 4.

ANNUNCIOS. **O Despertador**. Número 413. Rio de Janeiro, 24 ago. 1839b, p. 4.

AO LEITOR. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 5-6.

AO REDACTOR. **Jornal dos Debates**. Número 29. Rio de Janeiro, 13 set. 1837, p. 116.

**APOLOGIE de l'école romantique**. Paris: Chez Dentu, 1824.

ARAÚJO, Antônio José de. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório da peça: O Marujo Virtuoso, a ser encenada em Teatro Particular**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 14 out. 1844. 2 doc. (2 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

ARAÚJO, Oliveira. Adeus... **Ensaio Litterarios**. 1ª série. Número 3. São Paulo, nov. 1847a, p. 19-21.

ARAÚJO, Oliveira. Imaginação. O Poeta. **Ensaio Litterarios**. 1ª série. Número 1. São Paulo, set. 1847b, p. 11-13.

ARAÚJO, Oliveira. O dia. **Ensaio Litterarios**. 4ª série. Número 1. São Paulo, mai. 1849, p. 19-22.

ARCHIVO NACIONAL. Cartas de Silvestre Pinheiro Ferreira a Victor Cousin. **Publicações do Archivo Nacional**. Volume 34. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Archivo Nacional, 1937, p. 355-361.

ARCHIVO THEATRAL. **Jornal do Commercio**. Ano XXII. Número 285. Rio de Janeiro, 15 out. 1847, p. 3.

ARNAULT, Antoine-Vincent. **Oscar, fils d'Ossian**. Paris: Chez du Pont, 1796 [4º ano da Primeira República Francesa].

ARTE DRAMATICA. Conselhos aos actores. **O Despertador**. Número 505. Rio de Janeiro, 12 dez. 1839, p. 2.

ARTIGO TRADUZIDO. **O Homem e a América**. Número 36. Rio de Janeiro, 28 jul. 1832, p. 146.

ARTIGOS não officiaes. **Correio Official**. Volume I. Número 109. Rio de Janeiro, 20 mai. 183, p. 434.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Alvares d'Azevedo. **A Marmota**. Número 916. Rio de Janeiro, 12 jan. 1858, p. 3.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Semana litteraria. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XLVI. Número 31. Rio de Janeiro, 6 fev. 1866, p. 1.

AUGER, Louis-Simon. **Discours sur le romantisme**. Paris: Imprimerie de Firmin Didot, 1824.

AVISO. **O Observador Constitucional**. Número 64. São Paulo, 2 jul. 1830, p. 256.

AVISOS. **O Farol Paulistano**. Número 354. São Paulo, 17 jun. 1830, p. 1522.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Literatura e civilização em Portugal**. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Obras de Manoel Antônio Álvares de Azevedo**. Volume I. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de J. J. da Rocha, 1853.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Obras de Manoel Antônio Álvares de Azevedo**. Volume II. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1855.

BANDECCHI, Brasil. A faculdade de direito, a poesia e a história. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. Volume LXXIX. São Paulo, [s.n.], 1984, p. 299-330.

BANDEIRA, Manuel. A poética de Gonçalves Dias. *In*: DIAS, Antônio Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA, 1959, p. 67-78.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. *In*: **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 361-467.

BARBOSA, Januário da Cunha. **Parecer censório do cônego Januário da Cunha Barbosa para a peça: Amador Bueno**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 15 jun. 1845. 3doc. (4p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX**. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. **Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. **A significação educativa do romantismo brasileiro**: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Fósforo, 2022.

BERNARDINO RIBEIRO, Francisco. Economia política. **Minerva Brasiliense**. Número 18. Volume II. Rio de Janeiro, 15 jul. 1844, p. 539-546.

BERNARDINO RIBEIRO, Francisco. Epístola ao Sr. J. B. Montauray. **Revista da Sociedade Philomathica**. Número 3. São Paulo, 1833, p. 85-90.

BERNARDINO RIBEIRO, Francisco. Scena de Bosque —Riacho do Ypiranga. **Aurora Fluminense**. Número 681. Rio de Janeiro, 28 set. 1832, p. 2901-2902.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Segundo volume. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Terceiro volume. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895.

BOISSIÈRE, Frédéric. De la méthode historique, premier article: de la méthode historique en général. **Journal de l'Institut Historique**. Primeiro tomo. Paris: P. Baudouin, imprimeur-libraire de l'Institut Historique, 1834, p. 4-9.

BORGERHOFF, Joseph Leopold. **Le théâtre anglais à Paris sous la restauration**. Paris: Librairie Hachette et cie., 1913.

BOSI, Alfredo. **Histórica concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Alfredo. Imagens no romantismo no Brasil. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**: introdução. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

BRAGA, Teófilo. **História do teatro português** (no século XIX). Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

BRANCO, Manuel Alves. Ode à primavera. **Minerva Brasiliense**. Número 2. Volume I. Rio de Janeiro, 15 nov. 1843a, p. 46-47.

BRANCO, Manuel Alves. Ode à proclamação da constituição portuguesa em 24 de agosto de 1820. **Minerva Brasiliense**. Número 3. Volume 1. Rio de Janeiro, 1 dez. 1843b, p. 82-85.

BRASIL. **O Despertador**. Número 515. Rio de Janeiro, 22 dez. 1839, p. 1.

BRISSON, Adolphe. Causerie théâtrale. **Les annales politiques et littéraires**. Ano 2. Número 64. Paris, 14 set. 1884, p. 167-168.

BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE. **La Quotidienne**. Número 349. Paris, 14 dez. 1836, p. 4.

BURGAIN, Luís Antônio. Cornélia. **Minerva Brasiliense**. Número 24. Volume II. Rio de Janeiro, 15 out. 1844, p. 751-756.

BURGAIN, Luís Antônio. Theatro de Nictherohy — *Aristodemo*. **O Despertador**. Número 273. Rio de Janeiro, 28 fev. 1839, p. 3.

BYRON, George Gordon. **The poetical works of Lord Byron**. Londres: John Murray, 1859.

C. A realidade. **Ensaaios Litterarios**. 3ª série. Número 2. São Paulo, 1848a, p. 44-45.

C. Dia de finados. **Ensaaios Litterarios**. 1ª série. Número 3. São Paulo, nov. 1847a, p. 7-11.

C. Um meditar. **Ensaaios Litterarios**. 1ª série. Número 1. São Paulo, set. 1847b, p. 7-9.

C. Um recordar. **Ensaaios Litterarios**. 2ª série. Número 2. São Paulo, jan. 1848b, p. 10-13.

C. Uma lágrima. **Ensaaios Litterarios**. 1ª série. Número 1. São Paulo, set. 1847c, p. 22.

C. Uma tarde. **Ensaaios Litterarios**. 2ª série. Número 2. São Paulo, jan. 1848c, p. 21-23.

CALASANS, Pedro de. Esboço crítico-literário. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 28 abr. 1856, p. 2.

CAMILO, Vagner. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: Editora da Universidade e São Paulo, 1997.

CAMÕES, Luís de. **Obras completas de Luís de Camões**. Tomo II. Lisboa: Livraria Europeia de Baudry, 1843.

CAMPOS, C. Carneiro *et al.* Introdução. **Revista da Sociedade Philomathica**. Número 1. São Paulo, jun. 1833, p. 3-17.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Primeiro volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Segundo volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000b.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CAÑO, Antonio Ramajo. El sustrato horaciano en un poema romántico: la *Canción del pirata* de Espronceda. **Anuario de Estudios Filológicos**. Volume XXVI. Cáceres: Universidad de Extremaduras, 2003, p. 325-334.

CANTICOS LYRICOS. **Jornal do Commercio**. Ano XVII. Número 342. Rio de Janeiro, 24 dez. 1842, p. 3.

CANTÙ, Cesare. **Il Conciliatore e i carbonari**. Milão: Fratelli Treves, 1878.

CAPRI, Filippo. **Monografie letterarie**. Régio da Calábria: Tipografia di Paolo Siclari, 1891.

CARILLA, Emilio. **El Romanticismo en la América Hispánica**. Madri: Editorial Gredos, 1958.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

CARTA ao meu amigo A. Gonçalves Dias. **Chronica Litteraria**. Número 25. Volume I. Rio de Janeiro, 18 jun. 1848, p. 193-196.

CARTA que a seu amigo Y dirigem os redactores do CHRONISTA. **O Chronista**. Número 157. Rio de Janeiro, 20 mar. 1838, p. 625-626.

CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições elementares de poética nacional**. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840.

CARVALHO, M. M. de. A philosophia no Brasil. **Minerva Brasiliense**. Número 8. Volume I. Rio de Janeiro, 15 fev. 1844, p. 225-227.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1937.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. Primeiro volume. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias do período colonial**. São Paulo: Cultrix, 1972.

CASTELLO, José Aderaldo. Os pródromos do romantismo. *In*: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). **A literatura no Brasil: era romântica**. São Paulo: Global, 1997, p. 37-69.

CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à história do romantismo**. Volume I. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à história do romantismo**. Volume II. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. **A noite do castelo e os ciúmes do bardo**. Lisboa: Tipografia Lisbonense, 1836.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. **Amor de Melancolia, ou A Novíssima Heloísa**. Lisboa: Tipografia da Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa, 1861.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. O theatro romantico. **Revista Nacional e Estrangeira**. Número 5, setembro. Rio de Janeiro: Tipografia de João do Espírito Santo Cabral, 1839, p. 14-23.

CHATEAUBRIAND, François-René de. **O gênio do cristianismo**. Segundo volume. Porto Alegre; Rio de Janeiro; São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952.

CHATEAUBRIAND, François-René de. **Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand** [Études historiques, tomo I]. Quarto tomo. Paris: Pourrat frères, 1835.

CHAVES, Vania Pinheiro. Apontamentos para a biografia moral e intelectual de Manuel de Araújo Porto Alegre no Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro. **Revista Historiæ**. Volume 9. Número 1. Rio Grande, 2018, p. 83-112.

CLAVEAU, Anatole. Chronique théâtrale. **Le Soleil**. Ano 26. Número 241. Paris, 29 out. 1898, p. 1.

CLERICI, Edmondo. **Il Conciliatore**: periodico milanese (1818-1819). Pisa: Tipografia Successori FF. Nistri, 1903.

CÓDIGO. **El Iniciador**. Segundo tomo. Número 4. Montevidéo, 1 jan. 1839, p. 65-85.

COLIN, Augusto Frederico. A Poesia — Tributo de admiração ao gênio. **Sentinella da Monarchia**. Número 916. Rio de Janeiro, 14 mai. 1847, p. 1-2.

- COLIN, Augusto Frederico. A poesia lírica (por Emílio Spaag). **Jornal de Instrução e Recreio**. Volume 1. Maranhão, 15 mar. 1845, p. 17-18.
- COLLEGIO EMULAÇÃO. **Jornal do Commercio**. Número 13. Rio de Janeiro, 17 jan. 1838, p. 2.
- COMMUNICADO. **O Sete d'Abril**. Número 622. Rio de Janeiro, 17 out. 1838, p. 4.
- COMMUNICADO. Theatro Francez. **Jornal do Commercio**. Ano XVII. Número 176. Rio de Janeiro, 5 jul. 1842, p. 2.
- CONSTANT, Benjamin. Du Théâtre français et du Théâtre étranger. **Mercure de France**. Paris, 13 dez. 1817, p. 484-490.
- CORRESPONDÊNCIA. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 205. Rio de Janeiro, 14 set. 1838, p. 2.
- CORRESPONDENCIAS e annuncios. **O Despertador**. Número 471. Rio de Janeiro, 31 out. 1839, p. 4.
- CORRESPONDENCIAS e annuncios. **O Despertador**. Número 744. Rio de Janeiro, 26 ago. 1840, p. 4.
- COSTA, João Cruz. **Contribuição à história das ideias no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- COSTA, Maciel da. Comunicado. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 212. Rio de Janeiro, 22 set. 1838, p. 2.
- COUSIN, Victor. **Cours de philosophie**. 13ª lição. Paris: Pichon et Didier, éditeurs, 1828c.
- COUSIN, Victor. **Cours de philosophie**. 2ª lição. Paris: Pichon et Didier, éditeurs, 1828a.
- COUSIN, Victor. **Cours de philosophie**. 9ª lição. Paris: Pichon et Didier, éditeurs, 1828b.
- COUSIN, Victor. Préface. In: TENNEMANN, Wilhelm Gottlieb. **Manuel de l'histoire de la philosophie**. Paris: A. Sautelet et cie., éditeurs, 1829, p. v-xxvii.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968a.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora distribuidora de livros escolares Ltda., 1968b.
- CS. *Louis XI*, tragédie par M. Casimir Delavigne (troisième article). **Journal des débats politiques et littéraires**. Paris, 23 fev. 1832, p. 1-2.
- CUNHA, Cilaine Alves. Atavismo neoclássico de Gonçalves Dias. **Língua e Literatura**. Número 27. São Paulo: USP, 2003, p. 227-244.

CUNHA, Delfina Benigna da. **Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses**. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1838.

D. M. N. Dirceu de Marília, lyras attribuidas a Dona Maria Joaquina Dorothea de Seixas. **Nova Minerva**. Tomo I. Número 12. Rio de Janeiro, fev. 1846, p. 6-10.

D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DAMIRON, Jean-Philibert. **Essai sur l'histoire de la philosophie en France au dix-neuvième siècle**. Paris: Ponthieu et compagnie, 1828.

DAURAY DE BRIE, J. F. **O Homem e a América**. Número 16. Rio de Janeiro, 28 jan. 1832, p. 67-68.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Tomo II. Volume III. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1839.

DECLARAÇÃO. **Correio das Modas**. Volume 1. Número 11. Rio de Janeiro, 16 mar. 1839, p. 96.

DECLARAÇÕES. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 133. Rio de Janeiro, 19 jun. 1837, p. 3.

DELAPLACE, Eugène. A litteratura brasileira. **Correio Mercantil**. Ano XXIII. Número 164. Rio de Janeiro, 15 jun. 1866, p. 2-3.

DELAPLACE, Eugène. La littérature brésilienne. **Revue Contemporaine**. Ano 14. 2ª série. Tomo 48. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1865, p. 497-518.

DELAVIGNE, Casimir. **Marino Faliero**. Bruxelas: Ode et Wodon, 1829.

DESFORGES-MAILLARD, Paul. **Œuvres en vers et en prose de M. Desforges-Maillard**. Primeiro tomo. Amsterdã: Jean Schreuder & Pierre Mortier, 1759.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Anais da Biblioteca Nacional**: correspondências ativas de Antônio Gonçalves Dias. Volume 84. Rio de Janeiro: Divisão de publicações e divulgação, 1964.

DIAS, Antônio Gonçalves. Historia Patria. Reflexões sobre os Annaes Historicos do Maranhão por Bernardo Pereira de Berredo [primeiro artigo]. **Guanabara**. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, 1849, p. 25-30.

DIAS, Antônio Gonçalves. Historia Patria. Reflexões sobre os Annaes Historicos do Maranhão por Bernardo Pereira de Berredo [segundo artigo]. **Guanabara**. Tomo I. Número 2. Rio de Janeiro, 1850, p. 58-63.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1959.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão**. Rio de Janeiro: Tipografia Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, solicitando exame censório para a peça: Leonor de Mendonça**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 19 out. 1846a. 3 doc. (15 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro, solicitando exame censório para a peça: Beatriz Cenci**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2 set. 1846b. 4 doc. (7 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

DIDIER, Charles. Poètes et romanciers modernes de l'Italie, II — Silvio Pellico. **Revue des Deux Mondes**. Quarta série. Número 6. 15 set. 1842, p. 914-938.

DUCIS, Jean-François. **Othello**, ou Le More de Venise. Paris: Chez André, Imprimeur-Libraire, 1800.

DUMAS, Alexandre. **Souvenirs dramatiques**. Primeiro tomo. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

E. Benefício do sr. Noronha. **Minerva Brasiliense**. Número 15. Volume II. Rio de Janeiro, 1 jun. 1844, p. 468-470.

E. Theatro Francez. **Minerva Brasiliense**. Número 1. Volume I. Rio de Janeiro, 1 nov. 1843, p. 27-28.

E. L. O Byronismo. **A Saudade**. 2ª série. Número 13. Rio de Janeiro, out. 1861, p. 105-106.

ECKSTEIN, Ferdinand [Baron d'Eckstein]. Du romantique [primeiro artigo]. **Le drapeau blanc**. Número 2. Paris, 2 jan. 1824a, p. 3 [trata-se, na verdade, da quarta página].

ECKSTEIN, Ferdinand [Baron d'Eckstein]. Du romantique [segundo artigo]. **Le drapeau blanc**. Número 4. Paris, 4 jan. 1824b, p. 4.

ELLA. **Ensaio Litterarios**. 2ª série. Número 2. São Paulo, jan. 1848, p. 19-21.

EM UM ARTIGO. **Correio Mercantil**. Ano IX. Número 331. Rio de Janeiro, 27 nov. 1852, p. 2.

EMILIA M. Modas (correspondência). **Correio das Modas**. Volume 1. Número 15. Rio de Janeiro, 13 abr. 1839, p. 121-122.

ENGASGADO. Correspondências. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 247. Rio de Janeiro, 3 nov. 1838a, p. 1.

ENGASGADO. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 237. Rio de Janeiro, 23 out. 1838b, p. 2-3.

EPHEMEROS. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXIII. Número 6700. Rio de Janeiro, 26 ago. 1844, p. 3.

ESPECTÁCULOS. **Correio Mercantil** Número 178. Rio de Janeiro, 29 jun. 1855, p. 3.

ESPÍRITO da philosophia moderna em França e Allemanha. **Jornal dos Debates**. Número 40. Rio de Janeiro, 21 out. 1837, p. 159-161.

ESQUIROS, Alphonse. Le théâtre moderne. **La France Littéraire**. Tomo II. Paris: Bureaux de la France Littéraire, 1840, p. 5-19.

ESSARTS, Emmanuel des. Les romantiques oubliées: Alexandre Soumet. **La Revue politique et littéraire [Revue bleue]**. 4<sup>a</sup> série. Tomo XVI. Número 10. Paris, 7 set. 1901, p. 305-310.

ESTEVEVES, Gabriel. A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836). **O Eixo e a Roda**. Volume 32. Número 2. Belo Horizonte: UFMG, 2023a, p. 11-27.

ESTEVEVES, Gabriel. Alguns aspectos românticos do melodrama antes de 1827. **Scripta Uniandrade**. Volume 18. Número 3. Curitiba: UNIANDRADE, 2020, p. 337-355.

ESTEVEVES, Gabriel. Antônio José, uma tragédia fora de hora?. **O Eixo e a Roda**. Volume 30. Número 3. Belo Horizonte: UFMG, 2021a, p. 246-268.

ESTEVEVES, Gabriel. Tragédia histórica e drama romântico. **Anuário de Literatura**. Volume 26. Florianópolis: UFSC, 2021b, p. 1-22.

ESTEVEVES, Gabriel. Um breve panorama das ideias teatrais do *Jornal dos Debates*. **Cena**. Volume 41. Número 3. Porto Alegre: UFRGS, 2023b, p. 1-11.

ESTEVEVES, Gabriel. Uma leitura moderada da *Revista da Sociedade Philomathica*. **O Eixo e a Roda**. Volume 31. Número 3. Belo Horizonte: UFMG, 2022, p. 255-273.

ESTEVEVES, Gabriel; PERGHER, Paulo (Orgs.). **Literatura e seus híbridos IV**. Florianópolis: UFSC, 2023.

EXPOSIÇÃO da Academia das Bellas Artes. **O Despertador**. Número 511. Rio de Janeiro, 18 dez. 1839, p. 2.

EXTRAIT des procès-verbaux des assemblées générales et des séances de classe de l'Institut Historique. **Journal de l'Institut Historique**. Primeiro tomo. Paris: P. Baudouin, imprimeur-libraire de l'Institut Historique, 1834a, p. 22-27.

EXTRAIT des procès-verbaux des assemblées générales et des séances de classe de l'Institut Historique. **Journal de l'Institut Historique**. Primeiro tomo. Paris: P. Baudouin, imprimeur-libraire de l'Institut Historique, 1834b, p. 182-187.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. **Sala Preta**, [s. l.], volume 10, 2010, p. 9-25.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARIA, João Roberto. Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro. **Sala Preta**, [s. l.], volume 19, número 1, 2019, p. 18-46.

FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. **Lettres Françaises**. Número 5. Araraquara: UNESP, 2003, p. 105-116.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Brasileiros no Instituto Histórico de Paris**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

FERRETTI, Danilo José Zioni. A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. **História da historiografia**. Ouro Preto, volume 8, número 17, 2015, p. 171-191.

FEUILLETON. **Gazette du Languedoc**. Ano 6. Número 890. Toulouse, 20 abr. 1832, p. 1-2.

FILHO, Almeida Pereira. Amor e descrença. **Ensaio Litterarios**. Número 2. São Paulo, 1850a, p. 52-53.

FILHO, Almeida Pereira. Desengano. **Ensaio Litterarios**. 4ª série. Número 2. São Paulo, 1850b, p. 45-46.

FOLHETIM do Jornal do Commercio. **Jornal do Commercio**. Ano XXI. Número 266. Rio de Janeiro, 25 set. 1846, p. 1-2.

FOLHETIM do Jornal do Commercio. **Jornal do Commercio**. Ano XXVIII. Número 120. Rio de Janeiro, 1 mai. 1853, p. 1.

FOLHETIM. Theatro de S. Pedro d'Alcântara. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 262. Rio de Janeiro, 2 nov. 1839, p. 1.

FONSECA, Pedro José da. **Elementos da poética**. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1765.

FONTANILLES, Isidoro Frias. **Retórica y poética**. Reus: Imprenta y librería de Torroja y Tarrats, 1881.

FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 7, 2002.

FREIRE, Francisco José. **Arte poética**. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1748.

FREIRE, Luís José Junqueira. **Elementos de retórica nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. O Broussesismo. **O Carapuceiro**. Número 41. Pernambuco, 17 set. 1839, p. 1-4.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. O philosopho na côrte a seu compadre na provincia. **A Marmota Fluminense**. Número 310. Rio de Janeiro, 2 nov. 1852, p. 3-4.

GARÇÃO, Pedro António. **Obras poéticas de Pedro António Correia Garção**. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1778.

GARMES, Hélder. **O romantismo paulista**. São Paulo: Alameda, 2006.

GARMES, Helder. **A Convenção Formadora**: uma contribuição para a história do periodismo literário nas colônias portuguesas. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GARRETT, Almeida. **Camões**. Paris: Livraria nacional e estrangeira, 1825.

GARRETT, Almeida. **Catão**. Segunda edição. Londres: S. W. Sustenance, 1830.

GARRETT, Almeida. **D. Branca**, ou A Conquista do Algarve. Paris: J. P. Aillaud, 1826a.

GARRETT, Almeida. **Lírica de João Mínimo**. Londres: Sustenance e Stretch, 1829.

GARRETT, Almeida. **O Chronista**. Volume 1 [março, abril e maio de 1827]. Lisboa: Imprensa do português, 1827a.

GARRETT, Almeida. **O Chronista**. Volume 2 [junho, julho e agosto de 1827]. Lisboa: Imprensa do português, 1827b.

GARRETT, Almeida. O teatro nacional. **Revista do Conservatório Real de Lisboa**. Número 2. Lisboa: Tipografia Lusitana, 1842, p. 17-19.

GARRETT, Almeida. **Obras completas de Almeida Garrett**. Volume XIV. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1910.

GARRETT, Almeida. **Parnaso lusitano**. Primeiro tomo. Paris: J. P. Aillaud, 1826b.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Primeiro tomo. Lisboa: Casa da viúva Bertrand e Filhos, 1863.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Segundo tomo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

GARRETT, Almeida. **Teatro de Almeida Garrett**, III: Frei Luís de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.

GARRETT, Almeida. **Teatro de J. B. de Almeida Garrett**, I: Catão. Quarta edição. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

GARRETT, Almeida. **Teatro de J. B. de Almeida Garrett**, I: Catão. Terceira edição. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando, 1840.

GARRETT, Almeida. **Teatro de J-B. S. L. A. Garrett**. Tomo I. Lisboa: Imprensa Liberal, 1822.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Tipografia da Gazeta dos Tribunais, 1846.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Examen de la tragédie de M. Manzoni, intitulée Il Conte di Carmagnola. *In*: MANZONI, Alessandro. **Le comte de Carmagnola et Adelphis**. Paris: Bossange frères, 1823, p. 128-148.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Lisboa: Oficina Nunesiana, 1799.

GOZLAN, Léon. Uma orgia de Lord Byron em Veneza. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 1. São Paulo, 1848, p. 19-21.

GUANABARA. **Correio Mercantil**. Ano IX. Número 28. Rio de Janeiro, 28 jan. 1852, p. 4.

GUANABARA. **Correio Mercantil**. Número 243. Rio de Janeiro, 3 set. 1854, p. 3.

GUANABARA. **Guanabara**. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, 1849, p. 1-2.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. Reflexões sobre a poesia brasileira [primeira parte]. **Ensaio Litterarios**. 1ª série. Número 1. São Paulo, set. 1847a, p. 13-15.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. Reflexões sobre a poesia brasileira [segunda parte]. **Ensaio Litterarios**. 1ª série. Número 2. São Paulo, out. 1847b, p. 13-20.

GUIMARÃES, Bernardo. Aureliano Lessa. *In*: LESSA, Aureliano. **Poesias Póstumas**. Rio de Janeiro: Tipografia da Luz, 1873.

GUIMARÃES, Vicente Pereira de Carvalho. O Tocador de Lote. **Museo Universal**. Número 12. Rio de Janeiro, 17 set. 1842, p. 93-94.

GUINSBURG, Jacó; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 261-274.

GUIZOT, François. Vie de Shakespeare. *In*: SHAKESPEARE, William. **Œuvres complètes de Shakespeare**. Paris: Chez l'Advocat, 1821, p. iii-clii.

HADDAD, Jamil Almansur. **Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HERCULANO, Alexandre. Futuro litterario de Portugal e do Brazil. **Revista Universal Lisbonense**. 7º tomo. Número 1. Lisboa, 9 dez. 1837, p. 6-8.

HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos**. Tomo IX. Lisboa: José Bastos & Cia., 1907.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. 1ª parte. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

HIMMELSBACH, Siegbert. François Ponsard, poète du juste milieu. **Revue d'histoire littéraire de la France**. Ano 81. Número 1 (jan.-fev.). Paris: Presses Universitaires de France, 1981, p. 99-109.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.); BARRETO, Célia de Barros *et alii*. **História geral da civilização brasileira: o Brasil monárquico**. Tomo II. Volume 3. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros Poéticos e Saudades**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986, p. 13-32.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. [Com este número finaliza o segundo trimestre]. **Jornal dos Debates**. Número 49. Rio de Janeiro, 28 nov. 1837c, p. 198.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. A bibliotheca do pobre — a liberdade das repúblicas, pelo sr. Montezuma. **Jornal dos Debates**. Número 17. Rio de Janeiro, 1 jul. 1837a, p. 66.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. A bibliotheca do pobre — a liberdade das repúblicas, pelo sr. Montezuma [segunda parte]. **Jornal dos Debates**. Número 18. Rio de Janeiro, 5 jul., 1837b, p. 69-70.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Da opposição nas câmaras. **Jornal dos Debates**. Número 21. Rio de Janeiro, 15 jul. 1837d, p. 81-83.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Instrucção publica. **Minerva Brasiliense**. Número 10. Volume I. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844, p. 287-289.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Interior. **Jornal dos Debates**. Número 3. Rio de Janeiro, 10 mai. 1837e, p. 9-10.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Interior. **Jornal dos Debates**. Número 8. Rio de Janeiro, 27 mai., 1837f, p. 29-30.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Interior. **Jornal dos Debates**. Número 21. Rio de Janeiro, 15 jul., 1837g, p. 81.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Interior. **Jornal dos Debates**. Número 22. Rio de Janeiro, 19 jul. 1837h, p. 85.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Interior. **Jornal dos Debates**. Número 23. Rio de Janeiro, 26 jul., 1837i, p. 89-90.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Introdução. Progressos do século actual. **Minerva Brasiliense**. Número 1. Rio de Janeiro, 1 nov. 1843, p. i-vi.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Necrologia. **Jornal dos Debates**. Número 4. Rio de Janeiro, 13 mai. 1837j, p. 14.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Programa do curso de direito público constitucional. **O Homem e a América**. Número 29. Rio de Janeiro, 9 jun. 1832, p. 118.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Suspiros poético e saudades, per D. J. G. de Magalhaens. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 246-256.

HUGO, Victor. **Cromwell**. Paris: Ambroise Dupont et cie., 1828.

HUGO, Victor. **Nouvelles odes**. Paris: Chez Ladvocat, 1824.

HUM ADMIRADOR DOS GÊNIOS. Correspondência. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 207. Rio de Janeiro, 18 set. 1838, p. 3.

HUM ADMIRADOR. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 65. Rio de Janeiro, 22 mar. 1838, p. 2.

HUM AMANTE DO THEATRO. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 208. Rio de Janeiro, 24 set. 1836, p. 2.

HUM AMIGO DA EMPRESA. Duas palavras sobre o Sr. João Caetano. **O Despertador**. Número 412. Rio de Janeiro, 23 ago. 1839a, p. 3.

HUM AMIGO DA EMPRESA. **O Despertador**. Número 417. Rio de Janeiro, 29 ago. 1839b, p. 3.

HUM APAIXONADO DO THEATRO. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 232. Rio de Janeiro, 25 out. 1836, p. 2.

HUM APAIXONADO DOS THEATROS. **O Despertador**. Número 390. Rio de Janeiro, 29 jul. 1839, p. 3.

HUM BRASILEIRO. Comunicado. **Pharol do Império**. Ano 1. Número 66. Rio de Janeiro, 10 jun. 1837, p. 3.

HUM BRASILEIRO. **O Despertador**. Número 207. Rio de Janeiro, 7 dez. 1838, p. 3.

HUM DA PLATÉA. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 212. Rio de Janeiro, 12 set. 1839, p. 2-3.

HUM ESPECTADOR. Correspondência. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 152. 11 jul. 1838, p. 3.

HUM FLUMINENSE. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 152. Rio de Janeiro, 15 jul. 1836, p. 2.

HUM PRAIA-GRANDENSE. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 190. Rio de Janeiro, 31 ago. 1836, p. 2.

HUM QUE DESFARÁ A INTRIGA. **O Despertador**. Número 180. Rio de Janeiro, 6 nov. 1838, p. 4.

HUM SEU ASSIGNANTE. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 53. Rio de Janeiro, 19 nov. 1836, p. 2.

HYERONIMUS. Litteratura. **Sentinella da Monarchia**. Número 903. Rio de Janeiro, 14 abr. 1847, p. 3-4.

IDIOSYNCRASIA. **Museo Universal**. Número 6. Rio de Janeiro, 5 ago. 1843, p. 47-48.

IL CONCILIATORE. Sovra un Discorso del cavaliere Luigi Mabil professore nell'Uniersità di Padova. **Il Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 40. Milão, 17 jan. 1819, p. 159-160.

INTERIEUR. **Le Constitutionnel**. Número 309. Paris, 5 nov. 1827, p. 2-3.

INTERIOR [São Paulo]. **Aurora Fluminense**. Número 681. Rio de Janeiro, 28 set. 1832, p. 2901-2902.

INTERIOR. **O Chronista** Número 122. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837, p. 485.

INTERIOR. **O Chronista** Número 16. Rio de Janeiro, 19 nov. 1836, p. 61-63.

INTERIOR. **O Observador Constitucional**. Número 170. São Paulo, 12 ago. 1831a, p. 677-679.

INTERIOR. **O Observador Constitucional**. Número 175. São Paulo, 2 set. 1831b, p. 697-699.

INTRODUÇÃO. **Ensaio Litterarios**. 1ª série. Número 1. São Paulo, set. 1847a, p. I-IV.

INTRODUÇÃO. In: SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. **Amador Bueno**, ou A Fidelidade Paulistana. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, de Paula Brito, Impressor da Casa Imperial, 1855, p. v-viii.

INTRODUÇÃO. **Espelho Fluminense**. Número 1. Rio de Janeiro, 1 jan. 1843, p. 1-2.

INTRODUÇÃO. **Gabinete de Leitura**. Número 1. Rio de Janeiro, 13 ago. 1837, p. 1.

INTRODUÇÃO. **Revista Nacional e Estrangeira**. Tomo I. Rio de Janeiro: Typ. de J. E. S. Cabral, 1839, p. V-VI.

J. B. C. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 14. Rio de Janeiro, 17 nov. 1836, p. 3-4.

J. F. C. M. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 17. Rio de Janeiro, 21 nov. 1836, p. 3-4.

J. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 6. Rio de Janeiro, 7 dez. 1837, p. 3.

J.T. Première représentation (à ce théâtre) de *Marino Faliero*. **La Quotidienne**. Número 32. Paris, 1 fev. 1836, p. 1-2.

JAKARÉ-UASSU. **Revista da Sociedade Philomathica**. Número 3. São Paulo, ago. 1833, p. 92-98.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e literatura brasileira**: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JORNAL DOS DEBATES. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 92. Rio de Janeiro, 26 abr. 1837, p. 3.

JOUFFROY, Théodore. **Cours de droit naturel**. Dixième Leçon, sur le scepticisme de notre époque, extraite du premier volume de cette publication. Paris: Prévost-Crocius, 1834.

JOUFFROY, Théodore. **Mélanges philosophiques**. Paris: Paulin, libraire-éditeur, 1833.

JOUVIN, Benoît. Casimir Delavigne. **Le Figaro**. Ano 10. Número 865. Paris, 31 mai. 1863, p. 1-2.

JUIISO da Revista de Edimburgo sobre a litteratura franceza contemporânea. **Revista Nacional e Estrangeira**. Número 3, julho. Rio de Janeiro: Tipografia de João do Espírito Santo Cabral, 1839, p. 145-162.

K. Comunicado. O Theatro de S. Pedro de Alcântara. **O Despertador**. Número 509. Rio de Janeiro, 16 dez. 1839a, p. 2-3.

K. Comunicado. Revista dramática. Theatro de S. Pedro de Alcântara —*Ackmet e Rakima*. **O Despertador**. Número 478. Rio de Janeiro, 9 nov. 1839b, p. 1-2.

K. *Joanna de Flandres, ou A filha rebelde e desnaturada*. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 202. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3.

LAFAYE, Pierre-Benjamin. Éclectisme. **Encyclopédie des gens du monde**. Tomo 9. Paris: Librairie de Treuttel et Würtz, 1837, p. 70-74.

LAMARTINE, Alphonse de. **Harmonies poétiques et religieuses**. Primeiro tomo. Paris: Charles Gosselin, Furne et Cie, 1840.

LATOURE, Antoine de. Silvio Pellico. *In*: PELLICO, Silvio. **Mes prisons**, mémoires de Silvio Pellico. Paris: H. Fournier Jeune, 1833, p. i-xxxvi.

LEÃO, Antônio Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.

LEÃO, José. **Gritos da Carne**. Rio de Janeiro: Tipografia Cinco de Março, 1875.

LEGALISTA. Methamorphose dos grandes homens! Solemne cassuada do governo!. **Jornal dos Debates**. Número 63. Rio de Janeiro, 19 abr. 1838, p. 56.

LIMA, André Pereira. **Parecer censório da peça *Alix, ou Les deux mères***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 19 mar. 1844. 2 doc. (2 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

LIMA, José Inácio de Abreu e. **Compêndio de história do Brasil**. Tomo II. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

LISBOA, Miguel Maria. **Romances históricos** por um brasileiro. Bruxelas: Tipografia de A. Lacroix, Verboeckhoven e cia., 1866.

LITERATURA DRAMATICA. Olgiato, drama em 5 actos, pelo Sr. Magalhães (2º artigo). **O Despertador**. Número 432. Rio de Janeiro, 16 set. 1839a, p. 1-2.

LITERATURA DRAMATICA. Theatro de S. Pedro de Alcantara. Restauração da sala: 1ª representação de *Olgiato*: analyse do drama: os actores, as decorações, etc. **O Despertador**. Número 427. Rio de Janeiro, 10 set. 1839b, p. 1.

LOBO, Hélio. **Manuel de Araújo Porto Alegre**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1938.

LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LOISNE, Charles Menche de. **Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs**. Paris: Garnier Frères, 1852.

LOPES, Hélio. **A divisão das águas**: contribuição ao estudo das revistas românticas *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e *Guanabara* (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

LOPES, Roberto (Org.). **Cartas a Monte Alverne**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

LOPES, Santos. Eclectismo moderno. **Ensaio Litterarios**. Número 1. São Paulo, 1850, p. 2-4.

LOVEJOY, Arthur O. On the Discrimination of Romanticisms. **PMLA**. Volume 39, Número 2, 1924, p. 229-253.

LUCAS, Frank Laurence. **The Decline and Fall of the Romantic Ideal**. Cambridge: University Press, 1948.

M. O Romântico. **A Violeta**. Número 4. São Paulo, 27 ago. 1848, p. 1-3.

M. Páginas menores. **Correio Mercantil**. Ano XIII. Número 172. Rio de Janeiro, 22 jun. 1856, p. 1.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Ano Biográfico Brasileiro**. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876a.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Ano Biográfico Brasileiro**. Segundo volume. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876b.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Conservatorio de musica. **Guanabara**. Tomo I. Número 5. Rio de Janeiro, 1850, p. 166-170.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Discurso do orador o Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo. **Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnografico do Brasil**. 3º trimestre. Rio de Janeiro, 1864, p. 403-440.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Publicações a pedido [Acaba de apagar-se uma vida bem preciosa...]. **Correio Mercantil**. Ano IX. Número 121. Rio de Janeiro, 1 mai. 1852, p. 2.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Relatorio do primeiro secretario o Dr. Joaquim Manoel de Macedo. **Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil**. Suplemento ao tomo XVIII. 3ª série. Rio de Janeiro, 1855, p.3-33.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Suplemento do Ano Biográfico Brasileiro**. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1880.

MACEDO, Joaquim Manuel de; PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Aos nossos assignantes. **Guanabara**. Tomo II. Número 7. Rio de Janeiro, 1854, p. 211-213.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Gonçalves de Magalhães, ou o romântico arrependido**. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1936.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

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

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. **Antônio José**, ou O Poeta e a Inquisição. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de [O Imparcial]. Comunicados. **O Sete d'Abril**. Número 509. Rio de Janeiro, 13 nov. 1837c, p. 4.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A mudança. **Correio das Modas**. Volume 1. Número 17. Rio de Janeiro, 27 abr. 1839a, p. 143.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A sciencia do mundo. **Correio das Modas**. Volume 1. Número 9. Rio de Janeiro, 2 mar. 1839b, p. 80.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A. S. MAGESTADE. **O Despertador**. Número 781. Rio de Janeiro, 4 out. 1840, p. 1.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Amância [primeira parte]. **Minerva Brasiliense**. Número 9. Volume I. Rio de Janeiro, 1 mar. 1844, p. 267-275.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ao *Correio Oficial*. **Jornal dos Debates**. Número 22. Rio de Janeiro, 19 jul. 1837a, p. 85-86.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Biografia do padre-mestre Frei Francisco de Monte Alverne. **Revista Trimestral do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil**. Tomo XLV. Parte II. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de H. Laemmert, 1882, p. 391-404.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Cânticos Fúnebres**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1864.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Cemitérios no Rio de Janeiro. **Jornal dos Debates**. Número 16. Rio de Janeiro, 28 jun. 1837b, p. 62-64.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Comentários e pensamentos**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1880.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Considerações sobre o ensino público; necessidade de um lyceo. **Jornal dos Debates**. Número 9. Rio de Janeiro, 31 mai. 1837d, p. 34-35.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Cópia. **Correio Oficial**. Tomo III. Número 51. Rio de Janeiro, 30 ago. 1834, p. 202.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Da indiferença em questões políticas (communicado). **Jornal dos Debates**. Número 27. Rio de Janeiro, 2 set. 1837e, p. 105.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Elementos de lógica escriptos em vulgar, e apropriados para as escolas brasileiras, por José Saturnino da Costa Pereira, senador do Império. **Jornal dos Debates**. Número 8. Rio de Janeiro, 27 mai. 1837f, p. 32.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836a, p. 132-159.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Episódio da Infernal Comédia**. Paris: Imprimerie de Beaulé et Jubin, 1836b.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Episódio de uma viagem ao outro mundo. Diálogo de duas sombras sobre o Brasil. **Jornal dos Debates**. Número 25. Rio de Janeiro, 2 ago. 1837g, p. 99-100.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Estado crítico do Brasil. **Jornal dos Debates**. Número 19. Rio de Janeiro, 8 jul. 1837h, p. 73-74.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Litteratura brasileira — Estudos sobre a historia litteraria do Brasil. **Jornal dos Debates**. Número 30. Rio de Janeiro, 16 set. 1837k, p. 121-122.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Litteratura brasileira. **Jornal dos Debates**. Número 43. Rio de Janeiro, 4 nov. 1837j, p. 173-174.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Litteratura. **Jornal dos Debates**. Número 22. Rio de Janeiro, 19 jul. 1837i, p. 87-88.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Movimento de decomposição no Brasil. **Jornal dos Debates**. Número 17. Rio de Janeiro, 1 jul. 1837i, p. 66-67.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Novo episódio de uma viagem ao outro mundo. O sonho. **Jornal dos Debates**. Número 40. Rio de Janeiro, 21 out. 1837m, p. 162.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. O Avarento. **Guanabara**. Tomo I. Número 7. Rio de Janeiro, 1851, p. 259-263.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. O desengano. **Correio das Modas**. Volume 1. Número 15. Rio de Janeiro, 13 abr. 1839c, p. 128.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **O Despertador**. Número 430. Rio de Janeiro, 13 set. 1839d, p. 3.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **O Despertador**. Número 432. Rio de Janeiro, 16 set. 1839e, p. 3.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. O que se deve entender por – metaphisica e planta exótica – em phrase official. **Jornal dos Debates**. Número 24. Rio de Janeiro, 29 jul. 1837n, p. 94.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Olgiato**, tragédia em cinco actos. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. Paula Brito, 1841.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Opúsculos Históricos e Literários**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865a.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Philosophia da Religião: sua relação com a moral, e sua missão social. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836c, p. 9-38.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Tipografia de R. Ogier, 1832.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Sobre a religião no Brazil em relação com os Estados Unidos, França, e Inglaterra. **Jornal dos Debates**. Número 12. Rio de Janeiro, 10 jun. 1837o, p. 46-47.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros Poéticos e Saudades**. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836d.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Tendências irreligiosas. **Jornal dos Debates**. Número 18. Rio de Janeiro, 5 jul. 1837p, p. 71.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Theatro da Praia de D. Manoel — *Uma mulher no cadafalso*. **Jornal dos Debates**. Número 48. Rio de Janeiro, 22 nov. 1837q, p. 192.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Theatro de S. Pedro de Alcântara. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 152. Rio de Janeiro, 11 jul. 1839f, p. 3.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Tragédias**: Antônio José, Ogiato e Othelo. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865b.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Urânia**. Viena: Imperial e Real Tipografia; Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.

MAGALHÃES, Gonçalves de; PORTO ALEGRE, Araújo; HOMEM, Sales Torres. Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil. **Journal de l'Institut Historique**. Primeiro tomo. Paris: P. Baudouin, imprimeur-libraire de l'Institut Historique, 1834, p. 47-53.

MAGALHÃES, Valentim. **A literatura brasileira (1870-1895)**. Lisboa: Cada Editora António Maria Pereira, 1896.

MARANHÃO, 31 de agosto. **Jornal do Commercio**. Ano XV. Número 262. Rio de Janeiro, 4 out. 1840, p. 1.

MARIE. Rapport sur les travaux de la deuxième classe de l'Institut Historique. **Journal de l'Institut Historique**. Primeiro tomo. Paris: P. Baudouin, imprimeur-libraire de l'Institut Historique, 1834, p. 29-36.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

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

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. Volume II. São Paulo: Cultrix, 1978.

MASCARENHAS, Nelson Lage. **Um jornalista do Império** (Firmino Rodrigues Silva). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

MAURICINAS. **Guanabara**. Tomo I. Número 9. Rio de Janeiro, 1851, p. 332-334.

MAZURE, Adolphe. Influencia do espiritalismo sobre o genio litterario. **Minerva Brasiliense**. Número 7. Volume I. Rio de Janeiro, 1 fev. 1844, p. 199-204.

MÉLANGES. **Le Constitutionnel**. Número 258. Paris, 15 set. 1834a, p. 2-3.

MÉLANGES. **Le Moniteur Universel**. Número 22. Paris, 29 set. 1834b, p. 1886.

MELO, Antônio Francisco Dutra e. Algumas reflexões, a proposito da nova edição da Marília de Dirceu. **A Nova Minerva**. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, dez. 1845, p. 7-13.

MELO, Antônio Francisco Dutra e; ROSÁRIO, José Manuel do. **Ramalhete de Flores** oferecido às jovens fluminenses. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de I. P. da Costa, 1844.

MELO, Antônio Joaquim de. **Biografias de alguns poetas e homens ilustres da província de Pernambuco**. Tomo II. Recife: Tipografia Universal, 1858.

MELO, Antônio Joaquim de. Itaé, idyllio americano. **Guanabara**. Tomo I. Número 5. Rio de Janeiro, 1850, p. 157-165.

MENDONÇA, António Pedro Lopes de. **Memórias de literatura contemporânea**. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1855.

MENDONÇA, António Pedro Lopes de. Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo. **Jornal do Commercio**. Ano XXX. Número 238. Rio de Janeiro, 29 ago. 1855, p. 2.

MEO ULTIMO desejo, e meo ultimo conselho. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 2. São Paulo, 1848, p. 42-43.

MEPHISTOPHELES. Correspondência. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 234. Rio de Janeiro, 19 out. 1838, p. 2.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

MES PRISONS. **Le Constitutionnel**. Número 206. Paris, 25 jul. 1833, p. 1-2.

MIDOSI, Paulo. D. Sancho II. **Revista Acadêmica**: jornal litterario e scientifico. Volume Primeiro. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 382-387.

MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. **Correio Oficial**. Volume 1. Número 134. Rio de Janeiro, 20 jun. 1838, p. 541-542.

MIXOLETA, Antônio Canhanha [pseudônimo]. Carta quarta. **Marmota Fluminense**. Número 494. Rio de Janeiro, 8 ago. 1854, p. 1-2.

MODULAÇÕES POETICAS, por *Joaquim Norberto de Souza Silva*. **O Despertador**. Número 1034. Rio de Janeiro, 2 jul. 1841, p. 4.

MONGLAVE, Eugène. Adieux de l'impératrice Amélie au jeune enfant empereur, encore endormi. **L'investigateur**, Journal de l'Institut Historique. Primeiro tomo. 2ª série. Paris: Administration de l'Institut Historique, 1841, p. 120-122.

MONGLAVE, Eugène. Nitheroy, Revista Brasiliense. **Journal de l'Institut Historique**. Quarto tomo. Paris: Administration de l'Institut Historique, 1836, p. 209-211.

- MONGLOND, André. **Le préromantisme français**. Paris: Librairie José Corti, 1965.
- MONTANDON, Alain. La harpe éolienne mise en scène dans la poésie et le roman européens. **Topiques, Études Satoriennes**. Volume 6. Vitória [Canadá], 22 dez. 2022.
- MONTE ALVERNE, Francisco do. **Compêndio de filosofia**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1859.
- MONTE ALVERNE, Francisco do. **Obras oratórias do padre mestre frei Francisco do Monte Alverne**. Primeiro tomo. Porto: P. Podestá, 1867.
- MONTE ALVERNE, Francisco do. Querela do Silva Lisboa. **Aurora Fluminense**. Número 842. Rio de Janeiro, 18 nov. 1833, p. 3593-3598.
- MONTEIRO, Domingos Jaci. Discurso biográfico do bacharel M. A. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. **Obras de Manoel Antônio Álvares de Azevedo**. Volume I. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de J. J. da Rocha, 1853, p. I-XXVII.
- MONTEIRO, José Ferreira. Propriedade litteraria dos escriptores portuguezes no Brasil. **Chronica Litteraria**. Número 17. Rio de Janeiro, 23 abr. 1848, p. 129-131.
- MORA, José Joaquín de. **Leyendas españolas**. Paris: Libreria de Don Vicente Salvá, 1840.
- MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. **Fatos e memórias**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991.
- MORENO, Guillermo Alonso. La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos**. Volume 21. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2001, 195-210.
- MOSAICO ESTRANGEIRO. **Correio Mercantil**. Ano XII. Número 261. Rio de Janeiro, 21 set. 1855, p. 1.
- MOUTINHO, Luís. Correspondência. **O Chronista**. Número 85. Rio de Janeiro, 5 ago. 1837, p. 340.
- MOVIMENTO do porto. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 109. Rio de Janeiro, 18 mai. 1837b, p. 4.
- MOVIMENTO do porto. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 81. Rio de Janeiro, 13 abr. 1837a, p. 4.
- MUSICA. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVIII. Número 9. Rio de Janeiro, 11 jan. 1839, p. 3.

MUSICA. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 281. Rio de Janeiro, 15 dez. 1838, p. 4.

NASCIMENTO, Francisco Manuel do. **Obras completas de Filinto Elísio**. Tomo IV. Paris: oficina de A. BOBÉE, 1818.

NICOLINI, Giuseppe. Sulla poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. **Il Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 79. Milão, 3 jun. 1818, p. 318-320.

NODIER, Charles. Critique littéraire. *Le petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess [primeiro artigo]. **Annales de la littérature et des arts**. Tomo II. Paris: Bureau des Annales de la littérature et des arts, 1821, p. 77-83.

NODIER, Charles. Variétés. **Journal des débats politiques et littéraires**. Paris, 8 nov. 1818, p. 1-4.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Correio Mercantil**. Ano XII. Número 178. Rio de Janeiro, 29 jun. 1855, p. 1.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Correio Mercantil**. Ano XVI. Número 252. Rio de Janeiro, 14 set. 1859, p. 1.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Correio Oficial**. Tomo II. Número 2. Rio de Janeiro, 3 jan. 1834, p. 8.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo I. Número 2. Rio de Janeiro, 1850, p. 78-80.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo I. Número 7. Rio de Janeiro, 1851a, p. 264-266.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo I. Número 8. Rio de Janeiro, 1851b, p. 291-294.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo II. Número 10. Rio de Janeiro, 1854b, p. 382-385.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo II. Número. Rio de Janeiro, 1854a, p. 250.

NOTÍCIAS DIVERSAS. **Guanabara**. Tomo III. Número 1. Rio de Janeiro, 1855, p. 22-24.

NOTÍCIAS e factos diversos. **Correio Mercantil**. Ano VIII. Número 272. Rio de Janeiro, 8 nov. 1851, p. 2.

NOTÍCIAS. **Guanabara**. Tomo II. Número 4. Rio de Janeiro, 1852, p. 140.

NOUVELLES et faits divers. **Le Globe**. Paris, 11 dez. 1843, p. 4.

**NOVA COLLECÇÃO de modinhas brasileiras**, tanto amorosas como sentimentais, precedidas de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878.

NOVA PUBLICAÇÃO. **Império do Brasil**: diário do governo. Número 1. Volume 21. 2 jan. 1833, p. 22.

NUNES DA SILVA, Luciane. **Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX**. Tese (doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

O AMANTE DO THEATRO. [Sr. Redactor]. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 89. Rio de Janeiro, 23 abr. 1836, p. 3.

O AMIGO DA EMPRESA. **O Despertador**. Número 428. Rio de Janeiro, 11 set. 1839, p. 3.

O AMIGO DO QUE HE BOM. Correspondência. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 132. Rio de Janeiro, 18 jun. 1836, p. 3.

O CEGO. **Correio Mercantil**. Ano VI. Número 149. Rio de Janeiro, 2 jun. 1849, p. 3.

O CENSOR JUSTO. Correspondência. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 91. 24 abr. 1838, p. 2.

O CHRONISTA. **O Chronista**. Número 3. Rio de Janeiro, 5 out. 1836, p. 12.

O CININNATO. O Correio das Modas. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVIII. Número 9. Rio de Janeiro, 11 jan. 1839, p. 1.

O CONDE LOPO. **O Paiz**. Ano 4. Número 1099. Rio de Janeiro, 9 out. 1887, p. 1.

O DA PLATÉA. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 218. Rio de Janeiro, 18 set. 1839, p. 3.

O DIA 2 DE DEZEMBRO. **O Despertador**. Número 497. Rio de Janeiro, 3 dez. 1839, p. 1-2.

O ENGASGADO. Correspondência. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 246. Rio de Janeiro, 2 nov. 1838, p. 1-2.

O ESCANDALISADO. O Ageita-Heranças e Loterias!. **O Sete d’Abril**. Número 393. Rio de Janeiro, 29 out. 1836, p. 4.

O ESPECTADOR. Critica bibliographica [2ª parte]. **Chronica Litteraria**. Volume 1. Número 2. Rio de Janeiro, 9 jan. 1848a, p. 13-16.

O ESPECTADOR. Critica bibliographica [3ª parte]. **Chronica Litteraria**. Volume 1. Número 3. Rio de Janeiro, 16 jan. 1848b, p. 21-24.

O ESPECTADOR. Critica bibliographica [4ª parte]. **Chronica Litteraria**. Volume 1. Número 4. Rio de Janeiro, 23 jan. 1848c, p. 29-31.

- O GUANABARA. **Marmota Fluminense**. Número 555. Rio de Janeiro, 23 fev. 1855, p. 4.
- O INFERNAL DRAMA. **O Parlamentar**. Número 28. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837, p. 118-119.
- O INIMIGO dos máos livros. Comunicado. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 19. Rio de Janeiro, 23 nov. 1836, p. 1-2.
- O JUSTICEIRO. Correspondências. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 249. Rio de Janeiro, 6 nov. 1838, p. 2.
- O LEGALISTA. **Jornal dos Debates**. Número 66. Rio de Janeiro, 10 mai. 1838, p. 67.
- O MENTIROSO. Correspondências. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVIII. Número 209. Rio de Janeiro, 18 set. 1839, p. 2.
- O MORALISTA. Rio de Janeiro. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 10. Rio de Janeiro, 12 nov. 1836, p. 1.
- O NOSSO THEATRO. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 213. Rio de Janeiro, 30 set. 1836, p. 2.
- O OBSERVADOR. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 9. Rio de Janeiro, 10 ago. 1837, p. 3.
- O POETA E A INQUISIÇÃO. **Revista Brasileira**: Jornal de Litteratura, Theatros e Industria. Número 1. Rio de Janeiro, jul. 1855, p. 4-7.
- O PROFESSOR S.P. O Jornalismo. **Minerva Brasiliense**. Número 4. Volume I. Rio de Janeiro, 15 dez. 1843, p. 122-123.
- O PROGRESSIVO. Os dramas da nova escola. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 247. Rio de Janeiro, 12 nov. 1836, p. 2-3.
- O PROGRESSO [extrato da *Revista Universal Brasileira*]. **O Progresso**. Número 162. Maranhão, 18 ago. 1847, p. 3.
- O SR. VISCONDE com grandeza de Araguaya. **O Apóstolo**. Ano IX. Número 96. Rio de Janeiro, 23 ago. 1874, p. 1-2.
- O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVIII. Número 202. Rio de Janeiro, 10 set. 1839a, p. 2.
- O THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 205. Rio de Janeiro, 4 set. 1839b, p. 3.
- O THEATRO DE S. PEDRO. — Seu director. — Luiza de Lignerolles. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XX. Número 13. Rio de Janeiro, 18 jan. 1841, p. 1-2.

O THEATRO S. JANUARIO. **O Brasil**. Volume II. Número 142. Rio de Janeiro, 19 jun. 1841, p. 4.

O VERDADEIRO ENGASGADO. Correspondências. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 253. Rio de Janeiro, 10 nov. 1838, p. 2.

O. J. Ao actor João Caetano dos Santos. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXI. Número 202. Rio de Janeiro, 14 set. 1842, p. 2.

O. O. A. A. Minha esperança. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 1. São Paulo, 1848, p. 15-19.

OBRAS PUBLICADAS. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 13. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837b, p. 2.

OBRAS PUBLICADAS. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 9. Rio de Janeiro, 10 ago. 1837a, p. 2.

OBSERVAÇÃO FINAL. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 261-262.

ORICO, Osvaldo. **Evaristo da Veiga e sua época**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, Waissman, Koogan, Ltda., 1932.

ORIOLI, Francesco. Littérature italienne (deuxième article). **Le temps**. Ano 4. Número 1345. Paris, 24 jun. 1833, p. 1-3.

OS FESTEJOS do dia dous de dezembro. **O Despertador**. Número 498. Rio de Janeiro, 4 dez. 1839, p. 1-2.

OS INIMIGOS DE NOSSA REGENERAÇÃO. **O Homem e a América**. Número 45. Rio de Janeiro, 28 set. 1832, p. 181-182.

OS POETAS á Byron. **Nova Minerva**. Tomo I. Número 5. Rio de Janeiro, jan. 1846, p. 1-3.

OS PRIMEIROS CANTOS do Snr. Dr. Antonio Gonçalves Dias. **O Progresso**. Número 177. Maranhão, 9 set. 1847, p. 1-3.

OS REDACTORES. Noticia Bibliographica extrahida da Revista Encyclopedica. **Revista da Sociedade Philomathica**. Número 2. São Paulo, jul. 1833, p. 62-66.

OTTONI, Elói. **Jó**. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense de F. Manoel Ferreira, 1852.

P. D—S. Olga, tragédie en cinq actes et en vers, par M. Ancelot. **Le Globe**. Tomo VI. Número 94. Paris, 17 set. 1828, p. 695-697.

PACHECO, Félix. Manuel de Araujo Porto-Alegre e Evaristo da Veiga. **Revista da Academia Brasileira de Letras**. Ano 23. Número 125. Volume 39. Rio de Janeiro, mai. 1932, p. 90-100.

PAIM, Antônio. **A escola eclética**. Londrina: CEFIL, 1999.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.

PALACIOS, José Manuel Valdez e. Introdução. **A Nova Minerva**. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, dez. 1845, p. 1-5.

PAMPLONA, Zoroastro Augusto. Casimiro de Abreu. **Forum Litterario**. Número 2. São Paulo, 27 jul. 1861, p. 9-10.

PANCRACIO. **O Despertador**. Número 860. Rio de Janeiro, 24 dez. 1840, p. 2-3.

PARANHOS, Haroldo. **História do romantismo no Brasil**. São Paulo: Edições Cultura Brasileira S.A., 1937.

PARTE LITTERARIA, científica e industrial. **O Chronista**. Número 1. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3-4.

PAULO, Júlio. Modas (ao redactor). **Correio das Modas**. Volume 1. Número 21. Rio de Janeiro, 25 mai. 1839, p. 171-173.

PEERS, Edgar Allison. **Historia del movimiento romántico español**. Tomo 2. Madri: Gredos, 1954.

PEIXOTO, Afrânio. **Poeira da Estrada**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921.

PEIXOTO, Afrânio. Um precursor do romantismo. *In*: BARROS, Domingos Borges de. **Os túmulos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1945.

PELLICO, Silvio. Gertrude of Wyoming. **Il Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 40. Milão, 17 jan. 1819, p. 157-159.

PENA, Martins. **Designação censória do 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro ao censor Ernesto Pires Camargo, para examinar a peça: O capitão sem o ser, a ser encenada no Teatro São Pedro d'Alcantara**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2 mai. 1845. 4p. Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. [Dizem que governo trata...]. **Jornal dos Debates**. Número 42. Rio de Janeiro, 28 out. 1837f, p. 168.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Adeuses ao público. **Jornal dos Debates**. Número 85. Rio de Janeiro, 20 set. 1838a, p. 145-146.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Ainda os estrangeiros, e o Sr. A. Carlos. **Jornal dos Debates**. Número 79. Rio de Janeiro, 9 ago. 1838b, p. 120-121.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Alexandre Dumas — Eugênio Scribe. **Jornal dos Debates**. Número 44. Rio de Janeiro, 11 nov. 1837a, p. 178.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Artigo communicado. **Jornal dos Debates**. Número 45-46. Rio de Janeiro, 15 nov. 1837b, p. 180-181.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. As catacumbas de São Francisco de Paula. **Jornal dos Debates**. Número 68. Rio de Janeiro, 25 mai. 1838c, p. 75-76.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Bibliographia. *Último dia de um condenado* de Victor Hugo, tradusido por um brasileiro. **Jornal dos Debates**. Número 41. Rio de Janeiro, 25 out. 1837c, p. 165.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Casimir Delavigne. **Jornal dos Debates**. Número 36. Rio de Janeiro, 3 abr. 1837d, p. 146.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Communicado. **Jornal dos Debates**. Número 40. Rio de Janeiro, 21 out. 1837e, p. 161-162.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estado da litteratura dramática em França. Victor Hugo. **Jornal dos Debates**. Número 33. Rio de Janeiro, 27 set. 1837g, p. 133-134.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estado dos theatros na Europa. **Jornal dos Debates**. Número 17. Rio de Janeiro, 1 jul. 1837h, p. 67-68.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estudos sobre a litteratura. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 214-243.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Galeria brazileira. Introducção. **Revista Nacional e Estrangeira**. Número 6, outubro. Rio de Janeiro: Tipografia de João do Espírito Santo Cabral, 1839a, p. 104-118.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Introducção. **Parnaso brasileiro**, ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil. Tomo I. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843, p. 7-45.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Litteratura — Frey Francisco de S. Carlos. **Jornal dos Debates**. Número 39. Rio de Janeiro, 18 out. 1837j, p. 157-158.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Litteratura allemãa — Goethe. **Jornal dos Debates**. Número 30. Rio de Janeiro, 16 set. 1837i, p. 119-121.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Litteratura. Lord Byron. **Jornal dos Debates**. Número 24. Rio de Janeiro, 29 jul. 1837k, p. 95-96.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Meios de governo — instrucção pública. **Jornal dos Debates**. Número 52. Rio de Janeiro, 25 jan. 1838d, p. 9-10.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. O dia dous de dezembro de 1837. **Jornal do Commercio**. Ano XII. Número 270. Rio de Janeiro, 5 dez. 1837l, p. 1.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Pede-se-nos a publicação da seguinte resposta ao Redactor do *Correio Official*. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 12. Rio de Janeiro, 15 dez. 1837m, p. 1.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Política. **Jornal dos Debates**. Número 53. Rio de Janeiro, 1 fev. 1838e, p. 13.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Política. **Jornal dos Debates**. Número 57. Rio de Janeiro, 8 mar. 1838f, p. 29-30.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Programa [segunda parte]. **Jornal dos Debates**. Número 51. Rio de Janeiro, 18 jan. 1838h, p. 6-8.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Programa. **Jornal dos Debates**. Número 50. Rio de Janeiro, 11 jan. 1838g, p. 2-3.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Teoria e influência dos theatros. **Jornal dos Debates**. Número 10. Rio de Janeiro, 3 abr. 1837n, p. 38-39.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Constitucional Fluminense. **Jornal dos Debates**. Número 26. Rio de Janeiro, 30 ago. 1837o, p. 102-104.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro da Praia de D. Manoel — 1ª representação da *Noiva de Lammermoor*, drama em 5 actos, traduzido do francez, e tirado de um romance de Walter Scott. **Jornal dos Debates**. Número 19. Rio de Janeiro, 8 jul. 1837r, p. 74-75.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro da Praia de D. Manoel — *A mulher vingativa* — comédia de Goldoni — theatro italiano do século passado. **Jornal dos Debates**. Número 22. Rio de Janeiro, 19 jul. 1837q, p. 86-87.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro da Praia de D. Manoel. **Jornal dos Debates**. Número 28. Rio de Janeiro, 6 set. 1837p, p. 110.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro de D. Manoel — *Fayel*. **Jornal dos Debates**. Número 38. Rio de Janeiro, 14 out. 1837s, p. 153-154.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro de D. Manoel — *Os fabricantes do chanchan em Pernambuco*, comédia em três actos. **Jornal dos Debates**. Número 42. Rio de Janeiro, 28 out. 1837t, p. 170.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro de S. Pedro — Oscar — tragédia. **Jornal dos Debates**. Número 76. Rio de Janeiro, 19 jul. 1838i, p. 109-110.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Fluminense — 1ª representação de *Ricardo Darlington*, drama de Dinaux, traduzido do francez. **Jornal dos Debates**. Número 23. Rio de Janeiro, 26 jul. 1837u, p. 91-92.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Fluminense — 1ª representação do *Ministro traidor*, comédia em 3 actos, por um fluminense. **Jornal dos Debates**. Número 19. Rio de Janeiro, 8 jul. 1837v, p. 75-76.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Fluminense — nova Tragedia intitulada — O POETA E A INQUISIÇÃO — composta pelo Sr. D. J. G. DE MAGALHÃES. **Jornal dos Debates**. Número 59. Rio de Janeiro, 22 mar. 1838j, p. 38-39.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Fluminense — *O criado de dous amos* — Comédia de Goldoni, traduzida. **Jornal do Commercio**. Ano XII. Número 275. Rio de Janeiro, 12 dez. 1837w, p. 2.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Theatro Fluminense — *Última assembléa dos condes-livres*, drama do sr. Burgain — *Gomes Freire de Andrade*, drama e 3 actos. **Jornal dos Debates**. Número 25. Rio de Janeiro, 2 ago. 1837x, p. 98-99.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Variedades. **Jornal dos Debates**. Número 51. Rio de Janeiro, 18 jan. 1838k, p. 8.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Variedades. **Jornal dos Debates**. Número 58. Rio de Janeiro, 15 mar. 1838l, p. 34-35.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Viagem pela Allemanha. **Revista Nacional e Estrangeira**. Número 8, dezembro. Rio de Janeiro: Tipografia de João do Espírito Santo Cabral, 1839b, p. 303-323.

PEREIRA, José Clemente. **Parecer censório sobre o drama de Victor Hugo: Maria Tudor, negando a licença por julgá-lo imoral**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 20 jan. 1844. 3 p. Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A vida de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1943.

PERPLEXUS. Os theatros. **O Despertador**. Número 554. Rio de Janeiro, 4 fev. 1840, p. 2.

PHILOSOPHIE. **Le Globe**. Número 160. Paris, 26 jul. 1830, p. 639-640.

PIMENTEL, Alberto. **Figuras humanas**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1905.

PIMENTEL, José Freire de Serpa. **Dom Sisnando**, conde de Coimbra: drama em três atos e em verso. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1838.

PIMENTEL, José Freire de Serpa. Parecer sobre o *Chatterton*. **Revista Acadêmica**: jornal litterario e scientifico. Volume Primeiro. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 337-338.

PINASSI, Maria Orlanda. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. A Caridade, poema-heroico pelo snr. Manoel Pessoa da Silva. **Guanabara**. Tomo III. Número 13; Rio de Janeiro, 1856a, p. 353-357.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. A Independencia do Brazil, poema épico, pelo snr. A. G. Teixeira e Sousa. **Guanabara**. Tomo III. Número 2. Rio de Janeiro, 1855a, p. 57-64.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. A Revista Brasileira. **Guanabara**. Tomo III. Número 6. Rio de Janeiro, 1855b, p. 167-168.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Bibliographia. Vicentina, romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. **Guanabara**. Tomo III. Número 1. Rio de Janeiro, 1855c, p. 17-20.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Biographia dos brasileiros illustres por armas, letras, virtudes, etc. Fr. Francisco de Monte-Alverne. **Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil**. Tomo XXXIII. Parte primeira. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870, p. 143-156.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. **Curso elementar de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Epilogo. **Guanabara**. Tomo III. Número 13. Rio de Janeiro, 1856b, p. 359-360.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Esboço biographico e necrologico do conselheiro José Bonifacio d'Andrada e Silva [nota preliminar]. **Guanabara**. Tomo III. Número 12. Rio de Janeiro, 1856c, p. 299.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. O Guanabara. **Guanabara**. Tomo III. Número 1. Rio de Janeiro, 1855d, p. 1-2.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Reacção linguística. **Guanabara**. Tomo II. Número 8. Rio de Janeiro, 1854, p. 263-268.

POR INATTENÇÃO de quem está encarregado. **O Despertador**. Número 395. Rio de Janeiro, 3 ago. 1839, p. 3.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. A Ressurreição de Amor (chronica rio-grandense). **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 45. Rio de Janeiro, 23 fev. 1839a, p. 1.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. A velhice e a mocidade. **Guanabara**. Tomo I. Número 3. Rio de Janeiro, 1850c, p. 116-117.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil [1º artigo]. **Guanabara**. Tomo I. Número 3. Rio de Janeiro, 1850a, p. 108-115.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil [2º artigo]. **Guanabara**. Tomo I. Número 4. Rio de Janeiro, 1850b, p. 135-142.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas idéas sobre as Bellas Artes e a Industria no Imperio do Brasil [3º artigo]. **Guanabara**. Tomo I. Número 9. Rio de Janeiro, 1851, p. 305-310.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Brasiliana ao faustíssimo consórcio da sereníssima princeza imperial a senhora D. Januária com sua alteza real o senhor D.

Luiz de Bourbon, conde d'Áquila. **Minerva Brasiliense**. Número 14. Volume II. Rio de Janeiro, 15 mai. 1844a, p. 433-434.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Brasilianas**. Viena: Imperial e Real Tipografia, 1863.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Contornos de Nápoles. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836a, p. 161-213.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Discurso do orador, o sr. Manoel de Araujo Porto-Alegre. **Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil**. [Suplemento ao] tomo XVIII. Tomo 5º da terceira série. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1896 [1855], p. 511-553.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Duas cartas a Evaristo Ferreira da Veiga. **Guanabara**. Tomo II. Número 6. Rio de Janeiro, 1852a, p. 181-190.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Encarregado da restauração do theatro. **O Despertador**. Número 429. Rio de Janeiro, 12 set. 1839b, p. 3.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição de 1843 [3ª parte]. **Minerva Brasiliense**. Número 5. Volume I. Rio de Janeiro, 1 jan. 1844b, p. 148-154.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição pública, 1º artigo. **Minerva Brasiliense**. Número 4. Volume I. Rio de Janeiro, 15 dez. 1843a, p. 116-121.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Fragmentos de notas de viagem de hum artista brasileiro. **Minerva Brasiliense**. Número 3. Volume I. Rio de Janeiro, 1 dez. 1843b, p. 71-76.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Huma palavra ao Illm. Sr. Brasileiro nato. **Minerva Brasiliense**. Número 10. Volume I. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844c, p. 308-311.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836b, p. 160-183.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Instituto Historico e Geographico Brasileiro. **Guanabara**. Tomo I. Número 2. Rio de Janeiro, 1850d, p. 64-68.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Mais um livro bom. **Guanabara**. Tomo II. Número 5. Rio de Janeiro, 1852b, p. 156-157.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O Cassino, poema lyrico do Snr. Ernesto Ferreira França Filho. **Guanabara**. Tomo II. Número 6. Rio de Janeiro, 1852c, p. 177-180.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O nosso theatro dramático. **Correio Mercantil**. Ano IX. Número 336. Rio de Janeiro, 2 dez. 1852d, p. 2.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O nosso theatro dramático. **Guanabara**. Tomo II. Número 3. Rio de Janeiro, 1852e, p. 97-104.

- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O Pouso. **Guanabara**. Tomo I. Número 6. Rio de Janeiro, 1850e, p. 189-208.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Obras públicas. **Jornal dos Debates**. Número 37. Rio de Janeiro, 11 out. 1837a, p. 148-149.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Os hymnos da minha alma. **Guanabara**. Tomo II. Rio de Janeiro, 1852f, p. 41-46.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Peça a palavra. *In*: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Episódio da Infernal Comédia**. Paris: Imprimerie de Beaulé et Jubin, 1836c, p. 5-27.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Prólogo Dramático**. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. P. Brito, 1837b.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ramalhete das flores oferecido às jovens fluminenses. **Minerva Brasiliense**. Número 14. Volume II. Rio de Janeiro, 15 mai. 1844d, p. 420-423.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Rio de Aneiro [sic]. **Aurora Fluminense**. Número 1068. Rio de Janeiro, 13 jul. 1835, p. 3978-3979.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Scenographia. Os Srs. Tagliabue e Picozzi. **Guanabara**. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, 1849, p. 19-22.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Segundos Cantos e Sextilhas de Fr. Antão. **Correio Mercantil**. Ano V. Número 161. Rio de Janeiro, 12 jun. 1848, p. 2.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Theatro provisório. **Guanabara**. Tomo II. Número 5. Rio de Janeiro, 1852g, p. 151-154.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Uma carta. **Revista do Parthenon Litterario**. Terceiro ano [abril]. Porto Alegre: Imprensa Litteraria, 1874, p. 715-717.
- PORTO-ALEGRE. **Jornal do Commercio**. Ano 96. Número 137. Rio de Janeiro, 19 mai. 1922, p. 4.
- PORTUGAL, José Antônio. **Requerimento ao presidente do Conservatório Dramático Brasileiro de exame**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 31 jul. 1845. 4 doc. (8 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o autor, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PRECISA-SE alugar. **Jornal do Commercio**. Ano XXII. Número 8. Rio de Janeiro, 8 jan. 1847, p. 4.

PREFÁCIO DOS EDITORES. *In*: GARRET, Almeida. **Teatro de J. B. de Almeida Garrett**. Volume II: Mérope - Gil Vicente. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando, 1841, p. 155-181.

PRÓLOGO INFERNAL. Appendice ao *Chronista* nº 122. **O Chronista**. Número 122. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837.

PROSPECTO. Minerva Brasiliense: jornal de sciencias, letras e artes. **Jornal do Commercio**. Ano XVIII. Número 249. Rio de Janeiro, 20 set. 1843, p. 5.

PROSPECTO. **Revista Brasileira**: jornal de sciencias, letras e artes. Tomo I. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1857.

R. O. Cornucópia. **Diário de Notícias**. Ano 3. Número 849. Rio de Janeiro, 6 out. 1887, p. 1.

RAMALHETE de Flores. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXIII. Número 6538. Rio de Janeiro, 3 fev. 1844, p. 2.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

REIS, Jacinto Rodrigues Pereira. Avisos. **O Homem e a América**. Número 9. Rio de Janeiro, 10 dez. 1831, p. 40.

REPRESENTOU-SE ANTE-HONTEM. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 214. Rio de Janeiro, 14 set. 1839, p. 3.

**REQUERIMENTO** de autor não identificado, ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório para a peça: *A Noite do Castello*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 19 out. 1845. 3 doc. (8 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

REVISTA DOS JORNAES. **A Semana**. Volume I. Número 5. Rio de Janeiro, 6 jan. 1856, p. 63.

REVISTA DRAMATICA. Theatro de S. Januário. *Othello*, tragédia de Ducis, vertida em versos portuguezes pelo sr. D. J. G. de Magalhaens. **O Despertador**. Número 482. Rio de Janeiro, 14 nov. 1839a, p. 1-2.

REVISTA DRAMATICA. Theatro de S. Pedro de Alcântara. *Lord Surrey* — drama em cinco actos. **O Despertador**. Número 442. Rio de Janeiro, 27 set. 1839b, p. 1-2.

REVISTA LITTERARIA. **Revista Litteraria**. Segundo volume. Porto: Typographia Commercial Portuense, 1839 [grifado 1838], p. 381-385.

REVISTA THEATRAL. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XX. Número 108. Rio de Janeiro, 15 mai. 1841, p. 1-2.

REYMOND, William. **Corneille, Shakespeare et Goethe**: études sur l'influence anglo-germanique en France au XIXe siècle. Berlim: Librairie Luederitz, 1864.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Garrett e as instituições culturais do Brasil. **Colóquio Letras**. Número 153/154. Lisboa, jul.-dez. 1999, p. 23-33.

RIBEIRO, Santiago Nunes. A Minerva Brasiliense no seu 2º anno. — O Brasil insultado pela Revista dos Dous Mundos. **Minerva Brasiliense**. Número 22. Volume II. Rio de Janeiro, 15 set. 1844a, p. 667-668.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Bibliographia. **Minerva Brasiliense**. Número 17. Volume II. Rio de Janeiro, 1 jul. 1844d, p. 533-535.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Concurso à cadeira de philosophia [terceiro artigo]. **Minerva Brasiliense**. Número 21. Volume II. Rio de Janeiro, 1 set. 1844b, p. 642-648.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Considerações geraes sobre a litteratura brasileira. **Minerva Brasiliense**. Número 14. Volume II. Rio de Janeiro, 15 mai. 1844c, p. 415-417.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da litteratura brasileira [primeiro artigo]. **Minerva Brasiliense**. Número 1. Volume I. Rio de Janeiro, 1 nov. 1843a, p. 7-23.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da litteratura brasileira [segundo artigo]. **Minerva Brasiliense**. Número 4. Volume I. Rio de Janeiro, 15 dez. 1843b, p. 111-115.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Fragmentos de hum poema intitulado *Inauguração do Quinto Império*. **Minerva Brasiliense**. Número 2. Volume I. Rio de Janeiro, 15 nov. 1843c, p. 47-51.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Hum fragmento do poema romântico *Três dias de um noivado* [nota de rodapé]. **Minerva Brasiliense**. Número 5. Volume I. Rio de Janeiro, 1 jan. 1844e, p. 137.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Priere à Dieu, pour Son Altesse Impériale. **Minerva Brasiliense**. Número 10. Volume I. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844f, 311-313.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. *In*: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). **A literatura no Brasil**: era romântica. São Paulo: Global, 1997, p. 70-138.

RICARDO, Cassiano. **O indianismo de Gonçalves Dias**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

RINIERI, Ilario. **Della vita e delle Opere di Silvio Pellico**. Primeiro volume. Turim: Renzo Streglio, 1898.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 1055. Rio de Janeiro, 5 jun. 1835, p. 3925-3926.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 155. Rio de Janeiro, 27 jun. 1839, p. 2-4.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 287. Rio de Janeiro, 11 jan. 1830, p. 1200-1202.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 573. Rio de Janeiro, 23 dez. 1831, p. 2430-2431.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 696. Rio de Janeiro, 5 nov. 1832, p. 2968-2970.

RIO DE JANEIRO. **Aurora Fluminense**. Número 816. Rio de Janeiro, 16 set. 1833, p. 3470-3473.

RIO DE JANEIRO. **Correio Oficial**. Volume 2. Número 10. Rio de Janeiro, 12 jul. 1837a, p. 39-40.

RIO DE JANEIRO. **Correio Oficial**. Volume 2. Número 18. Rio de Janeiro, 21 jul. 1837b, p. 71-72.

RIO DE JANEIRO. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 262. Rio de Janeiro, 20 nov. 1838, p. 1.

RIOS, Adolfo Morales de los. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

ROCHA, Justiniano José da [Beócio]. Correspondência. **O Sete d'Abril**. Número 510. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837b, p. 4.

ROCHA, Justiniano José da Rocha. Appendice. **O Chronista**. Número 121. Rio de Janeiro, 13 dez. 1837a, p. 482-484.

ROCHA, Justiniano José da. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 214. Rio de Janeiro, 14 set. 1839a, p. 3.

ROCHA, Justiniano José da. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 217. Rio de Janeiro, 17 set. 1839b, p. 3.

ROCHA, Justiniano José da. Educação. **O Chronista**. Número 52. Rio de Janeiro, 8 abr. 1837c, p. 205-206.

ROCHA, Justiniano José da. Ensaio critico sobre a Collecção de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães. **Revista da Sociedade Philomathica**. Número 2. São Paulo, jul. 1833, p. 47-57.

ROCHA, Justiniano José da. Folha dramática. **O Chronista**. Número 16. Rio de Janeiro, 19 nov. 1836a, p. 61-63.

ROCHA, Justiniano José da. Folha dramática. **O Chronista**. Número 17. Rio de Janeiro, 23 nov. 1836b, p. 65-67.

ROCHA, Justiniano José da. Roga-se-nos a seguinte inserção. **O Chronista**. Número 122. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837d, p. 488.

ROCHA, Justiniano José da. Theatro da Praça da Constituição. **O Chronista**. Número 119. Rio de Janeiro, 6 dez. 1837e, p. 474-476.

ROCHA, Jutiniano José da. Revista theatral. **O Brasil**. Volume II. Número 140. 15 jun. 1841, p. 1-3.

ROMAGNOSI, Gian Domenico. Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni. **Il Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 3. Milão, 10 set. 1818, p. 11-12.

ROMEIRO, José Antônio Thomas. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro para exame da peça A Abadia de Castro**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 22 jan. 1844. 5 doc. (6 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

ROMEIRO, José Antônio Thomas. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório da peça: D. Leonor Teles de Menezes**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 21 out. 1845a. 5 doc. (60 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

ROMEIRO, José Antônio Thomas. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exames censórios para as peças limitadas pelo Teatro São Pedro d'Alcântara**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1 set. 1845b. 4 doc. (6 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Primeiro tomo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888a.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Segundo tomo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888b.

ROSA, Francisco Martínez de la. **La Conjuracion de Venecia**, año de 1310. Paris: Imprenta de Julio Didot, 1830.

ROSA, Francisco Martínez de la. **Poesías**. Madri: Imprenta de D. Tomas Jordan, 1833.

S. Notas bibliographicas. **A Semana**. Ano 3. Número 145 e 146. Rio de Janeiro, 15 out. 1887, p. 324.

SAHIRÃO À LUZ. **O Despertador**. Número 987. Rio de Janeiro, 10 mai. 1841, p. 3.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de São Paulo** e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. **Ilustração Brasileira (1854-1855) e A Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858 e 1859)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SANTOS, João Caetano dos. Ao respeitável público. **O Despertador**. Número 387. Rio de Janeiro, 24 jul. 1839a, p. 3.

SANTOS, João Caetano dos. Correspondências. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 237. Rio de Janeiro, 23 out. 1838, p. 2.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve & C., 1862.

SANTOS, João Caetano dos. **O Despertador**. Número 421. Rio de Janeiro, 3 set. 1839b, p. 2.

SANTOS, João Caetano dos. Resposta às duas palavras do amigo da empresa. **O Despertador**. Número 415. Rio de Janeiro, 27 ago. 1839c, p. 3.

SCHLEGEL, August. **Cours de littérature dramatique**. Segundo tomo. Paris: chez J. J. Paschoud, 1814a.

SCHLEGEL, August. **Cours de littérature dramatique**. Terceiro tomo. Paris: chez J. J. Paschoud, 1814b.

SCHNITZLER, Jean-Henri. Juste-milieu. **Encyclopédie des Gens du Monde**. Tomo 15. Paris: Librairie de Treuttel et Würtz, 1841, p. 559-561.

SEILLIÈRE, Ernest. **La religion romantique et ses conquêtes**. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1930.

SELANCOUR, Étienne Pivert de. Considerações sur la littérature romantique. **Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle**. Tomo II. Paris: Baudoin Frères, 1823, p. 216-228.

SESSÃO DE 10 DE MAIO. **Annaes do parlamento brasileiro**: câmara dos senhores deputados, quarto ano da segunda legislatura, sessão de 1833. Tomo primeiro. Rio de Janeiro: Tipografia de Viúva Pinto & Filho, 1887, p. 112-125.

SESSÃO DE 12 DE JULHO. **Annaes do parlamento brasileiro**: câmara dos senhores deputados, quarto ano da segunda legislatura, sessão de 1833. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Tipografia de Viúva Pinto & Filho, 1887, p. 62-66.

SESSÃO DE 15 DE MAIO. **Annaes do parlamento brasileiro**: câmara dos senhores deputados, segundo ano da terceira legislatura, sessão de 1835. Tomo primeiro. Rio de Janeiro: Tipografia de Viúva Pinto & Filhos, 1887, p. 72-75.

SILVA, Firmino Rodrigues da. Nênia à morte do meu bom amigo, o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro. **O Brasil**. Número 107. Rio de Janeiro, 16 mar. 1841, p. 1-2.

SILVA, Firmino Rodrigues da. *Primeiros Cantos* do sr. Gonçalves Dias. **Jornal do Commercio**. Ano XXII. Número 129. Rio de Janeiro, 10 mai. 1847, p. 2-3.

SILVA, Inocência Francisco da. **Dicionário bibliográfico português**. Tomo quarto. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

SILVA, Inocêncio Francisco da. **Dicionário bibliográfico português**. Tomo quinto. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. A religião e a humanidade. **Ensaio Litterarios**. 4ª série. Número 1. São Paulo, mai. 1849, p. 14-16.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. Descrença. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 3. São Paulo, mai. 1848, p. 71-72.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. Fatalidade. **Ensaio Litterarios**. Número 2. São Paulo, 1850a, p. 33-37.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. Flor sem perfume. **Ensaio Litterarios**. Número 1. São Paulo, 1850b, p. 10-11.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVA, Manuel Nogueira da. **Bibliografia de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Da litteratura byronica. **Forum Litterario**. Número 2. São Paulo, 1861, p. 11-14.

SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. José Alexandre Teixeira de Mello. **Correio Mercantil**. Ano XVII. Número 142. Rio de Janeiro, 23 mai. 1860, p. 2.

SOARES, Macedo. Da litteratura byronica. **Forum Litterario**. Número 2. São Paulo, 1861, p. 11-14.

SOARES, Maria Angélica Lau Pereira. **Visão da modernidade: a presença britânica no Gabinete de Leitura (1837-1838)**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SOCIEDADE DEFENSORA. **Aurora Fluminense**. Número 586. Rio de Janeiro, 30 jan. 1832, p. 2490.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. A língua brasileira. **Guanabara**. Tomo III. Número 4. Rio de Janeiro, 1855a, p. 99-194.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Bosquejo da história da poesia brasileira [época sexta]. **O Despertador**. Número 979. Rio de Janeiro, 2 mai. 1841, p. 2.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Considerações geraes sobre a litteratura brasileira. **Minerva Brasileira**. Número 14. Volume II. Rio de Janeiro, 15 mai. 1844a, p. 415-417.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. **Crítica reunida**: 1850–1892. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Indagações sobre a litteratura argentina contemporânea. **Minerva Brasiliense**. Número 10. Volume I. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844b, p. 294-301.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Litteratura brasileira [segunda parte]. **Revista Popular**. Ano 4. Décimo sexto tomo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862, p. 344-351.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Litteratura brasileira: Basílio da Gama. **O Despertador**. Número 818. Rio de Janeiro, 10 nov. 1840, p. 1-3.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Litteratura. Nacionalidade da litteratura brasileira. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXII. Número 265. Rio de Janeiro, 25 nov. 1843, p. 1.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Melodias romanticas. **Guanabara**. Tomo III. Número 5. Rio de Janeiro, 1855b, p. 133-143.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. **Modulações poéticas**. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. O último abraço. **Minerva Brasiliense**. Número 12. Volume III. Rio de Janeiro, 15 jun. 1845, p. 186-187.

SOUSA, João Cardoso de Menezes e. **A Harpa Gemedora**. São Paulo: Tipografia de Silva Sobral, 1849.

SOUTO, Luís Filipe Vieira. A glória de Cândido Borges Monteiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Volume 184, jul.-set. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 134-170.

SPECTACLES. **Le Constitutionnel**. Número 152. Paris, 1 jun. 1829, p. 3.

SPECTACLES. **Le Moniteur Universel**. Número 261. Paris, 17 set. 1828, p. 1472.

STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise Germaine de. **De l'Allemagne**. Segundo tomo. Paris: H. Nicolle à la Librairie Stéréotype, 1813.

STASSART, Caroline de. Avant-propos. *In*: ANCILLON, Friedrich. **Du juste milieu**, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions. Primeiro tomo. Bruxelas: Société Belge de Librairie, etc., Hauman, Cattoir et compagnie, 1837, p. i-xxviii.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STENDHAL. **Correspondance de Stendhal**. Segundo tomo. Paris: Charles Bosse, 1908.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**: études sur le romantisme. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.

STENDHAL. **Rome, Naples, et Florence**. Primeiro tomo. Paris: Édouard Champion, 1919.

TARQUÍNIO DE SOUSA, Otávio. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Volume IV: Evaristo Ferreira da Veiga. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. **Cânticos Líricos**. Volume II. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1842.

TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. **Os três dias de um noivado**. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Paula Brito, 1844.

TEIXEIRA, Joaquim José. Publicações a pedido [Senhores. — Duas palavras ao pé desta cova]. **Correio Mercantil**. Ano IX. Número 121. Rio de Janeiro, 1 mai. 1852, p. 2.

THÉÂTRE. **Le Globe**. Tomo VII. Número 44. Paris, 3 jun. 1829, p. 348-349.

THÉÂTRE-FRANÇAIS. **Le Figaro**. Ano VII. Número 41. Paris, 10 fev. 1832a, p. 3.

THÉÂTRE-FRANÇAIS. **Le Figaro**. Ano VII. Número 46. Paris, 15 fev. 1832b, p. 2-3.

THÉÂTRE-FRANÇAIS. **Le Globe**. Tomo VII. Número 98. Paris, 9 dez. 1829, p. 780-781.

THÉÂTRE DE BOURGES. **Journal du Cher**. Ano 25. Número 89. Burges, 26 jul. 1832, p. 3.

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN. **Journal des débats politiques et littéraires**. Paris, 1 jun. 1829, p. 1-3.

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN. **Le Figaro**. Número 97. Paris, 7 abr. 1829, p. 1-2.

THÉÂTRE DE TROYES. **Journal politique, commercial et littéraire du département de l'Aube**. Número 1137. Troyes, 29 nov. 1829, p. 2.

THEATRO. **Correio das Modas**. Volume 1. Número 3. Rio de Janeiro, 19 jan. 1839, p. 19.

THEATRO. **O Brasil**. Volume I. Número 43. Rio de Janeiro, 6 out. 1840, p. 4.

THEATRO. **O Chronista**. Número 16. Rio de Janeiro, 20 ago. 1836, p. 87-88.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano IX. Número 238. Rio de Janeiro, 28 out. 1835a, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano IX. Número 267. Rio de Janeiro, 1 dez. 1835b, p. 2-3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 178. Rio de Janeiro, 17 ago. 1836a, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 188. Rio de Janeiro, 29 ago. 1836b, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 246. Rio de Janeiro, 11 nov. 1836c, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano X. Número 262. Rio de Janeiro, 1 dez. 1836d, p. 2.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 266. Rio de Janeiro, 29 nov. 1837, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 19. Rio de Janeiro, 23 jan. 1839, p. 2.

THEATRO DA PRAIA DE D. MANOEL. **Jornal do Commercio**. Ano VIII. Número 270. Rio de Janeiro, 1 dez. 1834, p. 3.

THEATRO DA PRAIA DE D. MANOEL. **Jornal do Commercio**. Ano XI. Número 168. Rio de Janeiro, 2 ago. 1837, p. 2.

THEATRO DE S. FRANCISCO. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XXI. Número 188. Rio de Janeiro, 27 ago. 1842, p. 2.

THEATRO DE S. FRANCISCO. **O Despertador**. Número 1003 [erroneamente impresso 1004]. Rio de Janeiro, 27 mai. 1841, p. 3.

THEATRO DE S. JANUARIO. **O Brasil**. Volume II. Número 213. Rio de Janeiro, 4 jan. 1842, p. 4.

THEATRO DE S. PEDRO D'ALCANTARA. **Correio das Modas**. Volume I. Número 26. Rio de Janeiro, 29 jun. 1839a, p. 212.

THEATRO DE S. PEDRO D'ALCANTARA. **Jornal do Commercio**. Ano XIV. Número 210. Rio de Janeiro, 10 set. 1839b, p. 3.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **A Aurora Fluminense**. Número 53. Rio de Janeiro, 19 set. 1838, p. 3-4.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVIII. Número 199. Rio de Janeiro, 6 set. 1839a, p. 1-2.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 176. Rio de Janeiro, 27 jun. 1855, p. 3.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. **O Despertador**. Número 470. Rio de Janeiro, 30 out. 1839b, p. 1.

THEATRO FLUMINENSE. — Primeira representação de *Oscar, filho de Ossian* tragedia hespanhola tradusida pelo Sr. Magalhães. — *O espião de Bonaparte*. **A Aurora Fluminense**. Número 29. 16 jul. 1838a, p. 3-4.

THEATRO FLUMINENSE. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 64. Rio de Janeiro, 21 mar. 1838b, p.2.

THEATRO FRANCEZ. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XX. Número 103. Rio de Janeiro, 10 mai. 1841a, p. 3.

THEATRO FRANCEZ. **Jornal do Commercio**. Ano XVII. Número 97. Rio de Janeiro, 11 abr. 1842, p. 1-2.

THEATRO FRANCEZ. **O Despertador**. Número 1045. Rio de Janeiro, 13 jul. 1841b, p. 3 [do suplemento].

THEATRO S. PEDRO D'ALCANTARA. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 322. Rio de Janeiro, 25 nov. 1854, p. 4.

THEATROS. **Correio Mercantil**. Ano V. Número 308. Rio de Janeiro, 11 nov. 1848, p. 1-2.

THEATROS. **Correio Mercantil**. Ano VI. Número 19. Rio de Janeiro, 21 jan. 1849, p. 3.

THEATROS. **Diário do Rio de Janeiro**. Número 63. Rio de Janeiro, 20 mar. 1841a, p. 2.

THEATROS. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 135. Rio de Janeiro, 19 jun. 1838a, p. 3.

THEATROS. **Jornal do Commercio**. Ano XIII. Número 151. Rio de Janeiro, 10 jul. 1838b, p. 3.

THEATROS. **Jornal do Commercio**. Número 74. Rio de Janeiro, 21 mar. 1841b, p. 3.

THEATROS. **O Brasil**. Volume II. Número 159. Rio de Janeiro, 17 ago. 1841, p. 4.

THOMAS MAUREVERT. **Jornal do Commercio**. Ano XV. Número 118. Rio de Janeiro, 5 mai. 1840, p. 2-3.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TIEGHEM, Paul Van. **Le mouvement romantique**. Paris: Librairie Vuibert, 1923.

TIEGHEM, Paul Van. **Le romantisme dans la littérature européenne**. Paris: Éditions Albin Michel, 1948.

TILLET, Jacques du. Comédie-Française: reprise de *Louis XI*, tragédie en cinq actes, en vers, de Casimir Delavigne. **La Revue politique et littéraire [Revue bleue]**. 4<sup>a</sup> série. Tomo X. Número 12. Paris, 17 set. 1898, p. 380-382.

TITARA, Ladislau dos Santos. **Tratado das figuras e tropos**. Bahia: Tipografia de G. J. Bezerra e companhia, 1839.

TRAÇOS da minha vida de estudante. **Ensaio Litterarios**. 3ª série. Número 3. São Paulo, mai. 1848, p. 62-67.

UM BRASILEIRO. Correspondências. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 18. Rio de Janeiro, 24 jan. 1838, p. 2.

UM INIMIGO de obsenidades. Correspondência. **Diário do Rio de Janeiro**. Ano XVII. Número 278. Rio de Janeiro, 7 dez. 1838, p. 2.

USCO. Vinte e cinco de abril. **Dezenove de dezembro**. Ano XXXII. Número 93. Curitiba, 25 abr. 1885, p. 3.

V. HUGO, e A. Dumas julgados pelos criticos inglezes. **Jornal do Conservatório**. Número 3. Lisboa, 22 dez. 1839, p. 17-19.

VAILLANT, Alain. **Qu'est-ce que le romantisme?** Paris: CNRS Éditions, 2016.

VARIIDADES. **O Chronista**. Número 9. Rio de Janeiro, 26 out. 1836, p. 35-36.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Memorial Orgânico. **Guanabara**. Tomo I. Número 11. Rio de Janeiro, 1851, p. 384-402.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Encaminhamento do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro pedindo exame censório para a peça: A Torre de Nesle, para encenação no Teatro de São Francisco**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 14 mai. 1844g. 4 doc. (6 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designação censória do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro ao censor Luiz Vicente de Simoni, para examinar a peça: A Roda da Fortuna, a ser encenada em Teatro Particular**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 7 jun. 1845a. 3 doc. (6p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designação do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório para a peça: Frei Luiz de Souza, a ser encenada no Teatro São Francisco, censor José Lopes Pereira Cardal**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 30 jul. 1844a. 2 doc. (5 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designação do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro para exame censório da peça: Última Assembleia dos Condes Livres, para ser encenada em Teatro Particular**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 04 set. 1844b. 2 doc. (2 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designação para Carlos Delamare examinar o drama: *A irmã da Rainha***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 22 ago. 1845b. 3 doc. (6 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designações censórias do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro para os censores Thomas Pinto Cerqueira e José Lopes Pereira Cardal, para examinarem a peça: *Albertina, a ser encenada em Teatro Particular***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 31 jan. 1845c. 2doc. (7p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designações do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, aos censores José Rufino Rodrigues de Vasconcelos e Thomas José Pinto de Serqueira, para examinar a peça: *Vitiza ou o Nero da Espanha, a ser encenada no Teatro São Pedro d'Alcântara***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 07 dez. 1844c. 2doc. (2p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designações para Inácio Manuel Álvares de Azevedo e Manuel de Araújo Porto Alegre examinarem o drama: *Os Salteadores***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 8 ago. 1845d. 3 doc. (10 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Designações para João Caetano dos Santos e Joaquim Noberto de Sousa e Silva examinarem o drama: *Ruy Blas***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 8 ago. 1845e. 3 doc. (5 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Encaminhamento do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de pedido para exame censório da peça *Antony, de Alexandre Dumas, para encenação no Teatro São Francisco***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 21 abr. 1844d. 4 doc. (4 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Encaminhamento do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de requerimento de exame censório da peça: *Casanova no forte de Santo André, a ser encenada no Teatro São Francisco***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 07 set. 1844e. 3 doc. (4 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues de. **Encaminhamento do 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro dos pedidos de exames censórios das peças: *O Defunto não está morto, e Carlos e Carolina ou o Triunfo da Natureza, para encenação em Teatro Particular***. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 10 out. 1844f. 4 doc. (7 p.). Original. Manuscrito. Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro.

VEIGA, Evaristo Ferreira da. Extracto de algumas cartas do falecido Evaristo Ferreira da Veiga relativamente à política actual. **Jornal dos Debates**. Número 12. Rio de Janeiro, 10 jun. 1837, p. 46.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**: segunda série (1899). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. Paris: Aillaud, 1916.

VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo LXXVIII. Parte II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1916, p. 505-608.

VIANNA, Hélio. Francisco de Sales Torres Homem, visconde de Inhomirim. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Volume 246, jan.-mar. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1960, p. 253-281.

VIGNY, Alfred de. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1955.

VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo primo. II **Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 23. Milão, 19 nov. 1818, p. 89-90.

VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo quarto. II **Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 26. Milão, 29 nov. 1818, p. 101.

VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo quinto. II **Conciliatore**: foglio scientifico-letterario. Número 27. Milão, 3 dez. 1818, p. 105-106.

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

WOLF, Ferdinand. **Le Brésil littéraire**: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin: A. Asher & Co., 1863.

X. Theatro francez. Mlle. Mélanie. **Jornal do Commercio**. Ano XVII. Número 170. Rio de Janeiro, 28 jun. 1842, p. 2.

Y. Appendice. Atticos e beócios. **O Chronista**. Número 122. Rio de Janeiro, 16 dez. 1837, p. 485-487.

Y. Correspondência. **Jornal do Commercio**. Ano XVII. Número 3. Rio de Janeiro, 4 jan. 1842, p. 1.

Z. *Élisabeth d'Angleterre*, tragédie en cinq actes, par M. Ancelot. **La Gazette de France**. Número 706. Paris, 6 dez. 1829, p. 1-3.

ZALUAR, Augusto Emílio. **Dores e Flores**. Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1851.

ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)**. Rio de Janeiro: Livraria de B.-L. Garnier, 1863.

ZILBERMAN, Regina. Memórias de Chateaubriand no Brasil. **Revista brasileira de literatura comparada**. Número 31. Niterói, 2017, p. 3-17.

ZILBERMAN, Regina. O jornal e a vida literária brasileira. *In*: BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e Literatura**: a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007, p. 11-13.