

BRUNO COLLA

A POESIA LÍRICA NA REVISTA *GUANABARA* (1849-1856)

ASSIS

2013

BRUNO COLLA

A POESIA LÍRICA NA REVISTA *GUANABARA* (1849 – 1856)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP - Universidade Estadual Paulista - para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Luiz Roberto Velloso Cairo

ASSIS

2013

B869 C697p	Colla, Bruno A poesia lírica na revista Guanabara (1849-1856) / Bruno Colla. - Rio Claro : [s.n.], 2013 173 f. : il. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro Orientador: Luiz Roberto Velloso Cairo 1. Literatura brasileira. 2. Romantismo brasileiro. 3. Literatura e imprensa. 4. Nacionalismo. 5. Periódico. I. Título .
---------------	--

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP
Campus de Rio Claro/SP

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao prof. Dr. Wilton José Marques, meu professor de graduação em Letras, na UFSCar, que acreditando na minha capacidade, gentilmente convidou-me a desenvolver uma pesquisa de Iniciação Científica sobre a revista *Guanabara*, estudo o qual aprofundo nesta Dissertação de Mestrado. Sem ele, eu nem sequer conheceria o tal periódico. Sou grato a esse docente também por ter contribuído para a minha formação em literatura, sobretudo em análise de poesia.

Devo iguais agradecimentos ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Roberto Cairo Velloso, que, mesmo sem ter sido meu professor na graduação, e conhecendo-me apenas pela minha escrita de poucas páginas, também pôs fé em minhas habilidades como pesquisador de poesia e aceitou orientar-me no Mestrado. Seus conselhos, quer sejam via e-mail ou em reuniões presenciais bem como suas aulas no cumprimento de créditos no Programa de Pós Graduação, colaboraram para que eu pudesse aprofundar o texto que eu escrevera previamente na Iniciação Científica.

Sou muito grato às instituições de fomento à pesquisa FAPESP, pela Bolsa de Iniciação, e Capes, pela Bolsa de Mestrado, sem as quais não seria possível viabilizar esta pesquisa.

Academicamente agradeço ainda os professores Dra. Tânia Pellegrini, um verdadeiro monstro sagrado na crítica literária nacional, Dr. Jorge Vicente Valentim, ambos meus professores de literatura na graduação, além das professoras Dr. Sandra Aparecida Ferreira e Dra. Daniela Mantarro Callipo que, durante disciplinas do Mestrado, também acabaram por cooperar com o resultado final desta Dissertação. Não posso deixar de me esquecer do Prof. Márcio Roberto Pereira e da Profª. Dra. Silvia Maria Azevedo, os quais, em Exame de Qualificação, deram-me sugestões extremamente importantes para o aperfeiçoamento de meu texto e minhas análises.

Por fim, devo muito à minha família pelo seu apoio, sobretudo, minha avó Helia Noveti Colla, minha mãe Eliana Colla, minha tia Sandra Colla Stelita Ferreira e meu tio Valdemar Stelita Ferreira, bem como meus colegas de graduação Carlos Rocha, Julio Cesar Bastoni da Silva e Renata Fernandes de Araújo e nossas “conversas literárias”. Também não omito o companheirismo dos meus queridos Arthur Vaz de Lima Neto e Glauco de Pieri.

A todos eles, meu muito obrigado.

COLLA, B. *A poesia lírica na revista Guanabara (1849 – 1856)*. 2013, 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

A presente dissertação propõe-se a estudar o papel histórico da *Guanabara*, *revista mensal, artística, científica e literária* (1849-1856) dentro do projeto romântico brasileiro de construção de uma literatura nacional. Para isso, far-se-á um mapeamento das formas de expressão do nacionalismo literário, concebido desde a exaltação da cor local até inovações na poesia lírico-amorosa. Nesse sentido, este trabalho apresentará um levantamento e análise dos poemas líricos publicados neste importante periódico. Por fim, além de discutir a importância da *Guanabara* para o Romantismo brasileiro, é preciso destacar que a pesquisa também se propõe a recuperar os textos literários, tanto de autores consagrados como Gonçalves Dias e Manuel de Araújo Porto Alegre, quanto de autores pouco conhecidos como, por exemplo, Antonio Joaquim de Melo. Espera-se com esses resgates literários contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre a literatura romântica no Brasil.

Palavras-chave: Romantismo brasileiro, poesia lírica, nacionalismo, periódico, revista, *Guanabara*.

COLLA, B. *The poetry in the magazine Guanabara (1849 – 1856)*. 2013, 173 p. Dissertation (Master Degree in Literature) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

This research proposes to study the historical role of *Guanabara, montly, artistic, cientifical and literary magazine* (1849-1856) for the process of the Romanticism consolidation in Brazil, mainly to create a national literature. To reach this goal, it will be done a mapping of the forms to express the literary nationalism, conceived from the glorification of local color to innovations in the loving lyric. Due to it, the research will discuss this subject through the reading and analyses of lyrical poems published in this important magazine, in which it can be verified a nationalist character. At last, besides the discussion of the importance of *Guanabara* for the Brazilian Romanticism, it is needed to emphasize that the research also proposes to recuperate literary texts of canonic authors, such as Gonçalves Dias and Manuel de Araújo Porto Alegre, as well as others almost unknown nowadays, for instance, Antonio Joaquim de Melo. It is expected, through this literary recuperation, to contribute to profound the studies on the Romanticism in Brazilian literature.

Keywords: Brazilian Romanticism, lyric poetry, nacionalism, periodical, magazine, *Guanabara*.

ÍNDICE

Introdução	p. 9.
1. O projeto literário da primeira geração de poetas românticos no Brasil.....	p. 12.
• A imprensa e a disseminação do pensamento romântico.....	p. 22.
2. A <i>Guanabara</i> : um histórico geral e a sua relação com os primeiros poetas do Romantismo brasileiro	p. 31.
3. O ser e o tempo na poesia lírica da <i>Guanabara</i>	p. 45.
4. Considerações finais acerca do nacionalismo literário na revista <i>Guanabara</i>	p.109.
5. Bibliografia.....	p. 118.

ANEXOS: OS POEMAS ESTUDADOS:

“ Itaé. Idílio Americano – Ao muito alto e muito poderoso senhor D. Pedro II ”, de Antonio Joaquim de Melo.....	p. 123.
“ O Gigante de Pedra ”, de Gonçalves Dias.....	p. 129.
“ Ode Sáfica ” (inédita), de Paulo José de Melo.....	p. 132.
“ Versos inéditos de Gonzaga ”, atribuído a Tomás Antonio de Gonzaga. p.	136.
“ Não sei (Escrito no álbum de uma Senhora) ”, de Joaquim Manuel de Macedo.....	p. 137.
“ A bela encantada (Escrita no álbum de uma senhora) ”, de Joaquim Manuel de Macedo.....	p. 140.
“ O Pousio (Brasiliana oferecida ao Ilmo. E Exmo. Sr. Inácio Dias Pais Leme e à Ilma e Exma. Sra. D. Joaquina Leithold Pinheiro Pais Leme) ”, de Manuel de Araújo Porto Alegre.....	p. 141.
“ O céu ”, de Manuel de Araújo Porto Alegre.....	p. 158.

“A poetisa – A Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva..... p. 166.

“Ao Ilmo Sr. J. Norberto de S. e S”, de Beatriz Francisca de Assis Brandão p. 168.

“A beleza campestre. A Ilma. Sra. D. C. U. dos Reis”, de Frederico Colin p. 171.

“A mulher. No álbum da Ilma. e Exma. Sra. D. M. L. A. d’Azevedo”, de Frederico Colin p. 172.

Introdução

O Romantismo foi um divisor de águas na literatura brasileira. Esse movimento tornou-se o primeiro após a Independência política do Brasil. Tal fato histórico criou uma euforia nos escritores da época num empenho em constituir uma autonomia das letras nacionais em relação à europeia, sobretudo a ex-Metrópole. Mesmo diante das condições sociais oitocentistas no país, com alto índice de analfabetismo, a imprensa periódica tornou-se um meio eficaz de propagar a missão literária e patriótica.

A revista *Guanabara* (1849 – 1856) foi um importante órgão de disseminação da independência cultural, artística e literária da nova nação, embora tenha recebido pouca atenção da crítica especializada. O mesmo desinteresse incidiu-se sobre diversos poemas e poetas que publicaram nesse periódico, que teve como fundadores importantes escritores românticos.

Dessa maneira, urge um trabalho de revisão do cânone literário a fim de emergir do ostracismo textos poéticos e autores que contribuíram e ainda podem enriquecer as letras brasileiras por meio deste estudo. Para isso, o trabalho conta com os seguintes capítulos:

2. “O projeto literário da primeira geração de poetas românticos no Brasil”, em que se discute o modo pelo qual a poesia romântica surgiu e estabeleceu-se no Brasil, a missão nacionalista de seus poetas e seu caráter plural, ou seja, um estilo de época capaz de agregar uma multiplicidade de formas de expressão. Nessa parte, há uma subdivisão: “A imprensa e a disseminação do pensamento romântico”, na qual se analisa o papel de revistas e jornais na difusão dos ideais românticos;
3. A *Guanabara*: um histórico geral e a sua relação com os primeiros poetas do Romantismo brasileiro. Nesse capítulo, a revista em questão é contextualizada, associando-a com o momento de produção, a explicitação das intenções de seus redatores, além de tecer comentários breves sobre os seus poemas, no intuito de se ter uma visão global da poesia nessa revista.
4. “O ser e o tempo na revista *Guanabara*”, em que se analisam com maior profundidade sobretudo os poemas mais capazes de colaborar qualitativamente com a ampliação do cânone literário brasileiro. Os poemas escolhidos são os seguintes:
5. “Itaé. Idílio Americano - Ao muito alto e muito poderoso senhor D.

- Pedro II”, de Antonio Joaquim de Melo;
6. O Gigante de Pedra”, de Gonçalves Dias;
 7. “O Pouso (Brasiliana oferecida ao Ilmo. E Exmo. Sr. Inácio Dias Pais Leme e à Ilma e Exma. Sra. D. Joaquina Leithold Pinheiro Pais Leme)”, de Manuel de Araújo Porto Alegre;
 8. da autoria de Joaquim Manuel de Macedo: “ Não sei (Escrito no álbum de uma senhora)” e “A bela encantada (Escrito no álbum de uma senhora)”;
 9. da autoria de Frederico Colin: “A beleza campestre. A Ilma. Sra. D. C. U. dos Reis” e “A mulher. No álbum da Ilma. e Exma. Sra. D. M. L. A. d’Azevedo”;
 10. “A poetisa – A Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva;
 11. “Ao Ilmo Sr. J. Norberto de S. e S”, de Beatriz Francisca de Assis Brandão;
 12. “Ode Sáfica”, de José Paulo de Melo;
 13. “Versos inéditos de Gonzaga”, atribuído a Tomás Antonio Gonzaga.
 14. “Considerações finais acerca do nacionalismo literário na revista *Guanabara*”: uma conclusão a respeito da maneira pela qual os poemas analisados inserem-se no projeto de construção de uma literatura nacional.

Os poemas foram selecionados em fonte primária através de cópias em microfilme adquiridas no Arquivo Edgard Leuenroth Centro de Pesquisa e Documentação Social Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas (AEL/ Unicamp) e Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, *campus* Assis – SP.

Em seguida, o português dos poemas foi atualizado de acordo com as regras de ortografia e acentuação, porém tomando-se o devido cuidado para não se interferir no ritmo e métrica dos textos.

Na análise propriamente das composições poéticas, o objetivo maior foi combinar os elementos formais, verificando como a estética cria efeitos de sentido. Para isso, as interpretações tiveram como base especialmente as obras *Estudo analítico do poema e Na sala de aula*: caderno de análise literária, ambas de Antonio Cândido,

Conceitos fundamentais da poética, de Emil Staiger e *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi. Esta última, por acaso, apresenta uma concepção de poesia que une forma e conteúdo, cujo significado reflete o período de produção das obras, inclusive com resistência às ideologias dominantes.

1. O projeto literário da primeira geração de poetas românticos no Brasil

A independência política do Brasil, em 1822, criou a necessidade de se configurar no país a concepção de uma “nação brasileira” contraposta ao fantasma do passado colonial. Para legitimá-la, foi necessário difundir no imaginário popular um sentimento patriótico. Diante disso, a afirmação do Brasil, como uma nação, assume uma importância fundamental para os escritores locais, tornando-se, inclusive, uma espécie de missão patriótica. Desse modo, "a intelectualidade brasileira passa a se empenhar na proposição de mecanismos capazes de legitimar, no plano cultural, o recente fato político."¹ Esse projeto coletivo visava, em última instância, intensificar as atividades intelectuais no país para que de escassas se tornassem sistemáticas, sobretudo nas áreas de ciências e artes. Nestas últimas, era preciso romper com os modelos coloniais portugueses e buscar, ou mesmo criar novas formas de representação.

Depois do momento específico da própria independência, sobretudo no campo das letras, foi preciso esperar quatorze anos. Somente com o Romantismo, ou seja, a partir de 1836, os escritores brasileiros encontrariam os parâmetros necessários tanto à nova expressão literária quanto aos novos modelos. No primeiro momento romântico, destacam-se, entre outros, os seguintes autores: Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo de Porto Alegre, Joaquim Norberto e Gonçalves Dias. Através principalmente da ação dessa primeira geração, o plano nacionalista encontraria no ideário romântico uma verdadeira razão de ser. Segundo o ponto de vista de Luiz Roncari, o Romantismo “trata-se do período mais importante de tomada de consciência da peculiaridade [brasileira], ou seja, de que [os brasileiros] não poderia[m] mais continuar considerando-[se] ‘europeus’ ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português.”² Nesse mesmo sentido, para Antonio Candido, a independência contribui com pelo menos três importantes premissas decisivas para os escritores românticos em relação às suas preocupações estéticas e temáticas literárias: “o orgulho patriótico; o desejo de se criar uma literatura independente que investigasse modelos novos em que a literatura pudesse se adequar ao presente e a expansão da literatura

¹ MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991, p. 51.

² RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 278.

como uma atividade intelectual.”³

Em outras palavras, o orgulho patriótico se ancorava na preocupação generalizada dos escritores românticos em construir uma literatura nacional, a “busca da expressão artística original.”⁴ O estímulo de contribuir para a grandeza da nação conduziu-os a um forte senso patriótico pautado numa afirmação do “próprio”, particular, contra o “imposto.”⁵ Esse sentimento foi a mola motora de quase todo o Romantismo, especialmente na primeira geração, na qual a elaboração de um conceito de nação brasileira passou a ser um verdadeiro dever. Esses artistas, a propósito, viam suas obras como um meio para atingir o progresso do país, pois, por meio delas, o Brasil seria então reconhecido como uma pátria independente na América. Nessa época, a noção de América estendia-se a todo o continente e não apenas aos Estados Unidos. Assim, muitos escritores acreditavam que, exaltando o continente americano, estariam, por consequência, enaltecendo a pátria brasileira.

Para cantar a recente nação, a literatura passou a priorizar a soberania do tema local, exaltando a terra e o povo. Sendo assim, era preciso encontrar as linhas estéticas e as preocupações temáticas capazes de expressar essa nova realidade. A esse respeito, alguns escritores acreditavam que a representação do local passava diretamente pela figura do índio, pensado como representante do brasileiro primitivo e símbolo maior da brasilidade. Apesar disso, muitos poetas e alguns romancistas equiparavam o “bom selvagem” ao cavaleiro medieval. Em outras palavras, segundo Alfredo Bosi, supria-se a necessidade de se criar um mito lendário e histórico tal qual o cavaleiro medieval representava aos europeus, devido à pureza de valores e hombridade de ambos⁶.

A principal novidade proposta pelo indianismo romântico foi a de equiparar qualitativamente esses brasileiros aos conquistadores, suscitando uma revisão da maneira como eles haviam sido retratados até então na literatura brasileira. Antes o índio era tido “como impermeável à civilização cristã, ou o viam como atração exótica e como modelo misto de ingenuidade e pureza.”⁷ No período arcádico, em poemas como

³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 10^a ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 329.

⁴ MOREIRA. *Op. Cit.*, p.14.

⁵ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 333.

⁶ Alfredo Bosi. *História concisa a literatura brasileira*. 33^a ed., São Paulo: Cultrix, 1994, p. 92.

⁷ CASTELO. José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 143.

O Uruguai, de Basílio da Gama e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, os indígenas já haviam ganhado voz poética, mas neste último, o brasileiro primitivo “depois de lutar heroicamente” apresenta-se “já catequizado... empanado pela obediência e submissão e uma ação e disciplina impostas.”⁸

Com a temática indianista, os poetas começaram a reavaliar a maneira de retratar a natureza. Isso porque a imagem criada a cerca dos indígenas remetia a uma integração plena com a natureza e, em muitos momentos, percebe-se a constituição de uma relação espelhada entre eles. No Romantismo, a paisagem passou então a ser considerada muito mais que um dado puramente ilustrativo, ganhando um cunho extremamente explicativo e intrínseco à estrutura interna dos poemas, pois, em muitos casos, ela refletia o estado de espírito dos sujeitos poéticos, não somente na poesia indianista, mas em grande parte da poética romântica no Brasil.

Apesar de no Arcadismo já haver um apego aos elementos naturais, essa tendência aproximava-se mais do sentimento nativista. Entretanto, “esse nativismo de louvor da terra seria uma espécie de nativismo material e pragmático, descritivo por excelência” e que vem a “esboçar a história no Período Colonial.”⁹ Portanto, a situação de colonizado não permitia uma ruptura mais profunda, como ocorreu no Romantismo.¹⁰ Arcades, como Tomas Antonio de Gonzaga, também aderiram a essa tendência “respirando os ares da pátria, (mas) não souberam desligar-se das faixas da Arcádia,”¹¹ especialmente por ainda estarem muito presos aos modelos miméticos clássicos. É no Romantismo que o nativismo cedeu lugar ao nacionalismo, pois o poeta do período “exalta [a natureza] com verdadeiro sentimento de adoração religiosa e mística.”¹² Além disso, o nacionalismo se reveste de um sentimento de antilusitanismo e de um patriotismo exaltado.¹³ Para atingir tal objetivo, os escritores tiveram de mudar as perspectivas de seus olhares sobre a Natureza. Já os primeiros românticos brasileiros entenderam que “em lugar de uma natureza distante deveria(m) olhar em torno e dentro de si para pintá-la e traduzir os sentimentos com ela condizentes e por ela

⁸ CASTELO. *Op. Cit.*, p. 152.

⁹ CASTELO. *Op. Cit.*, p. 141-2.

¹⁰ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 327.

¹¹ ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade” *apud* COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: José Olympio/EDUSP, 1968, p. 4-5.

¹² COUTINHO. *Op. Cit.*, p. 164.

¹³ CASTELO. *Op. Cit.*, p. 188.

despertados.”¹⁴

Dessa maneira, a Natureza adequou-se ao estado de espírito do eu-lírico e, em muitos casos, até dos próprios poetas, uma vez que, para muitos destes, era preciso antes vivenciar a experiência para depois apresentá-la em versos. Esse dado demonstra uma explosão do individualismo romântico, o que, convém ressaltar, nem sempre passa pela integração com a paisagem brasileira/americana. O fato é que essa visão romântica, pensando cada ser como único, rompeu com um forte traço dos escritores do período colonial, em especial os árcades, “que reuniam todos numa mesma humanidade, comungando na razão e nas verdades objetivas.”¹⁵ Por isso, a visão neoclássica de que a palavra é algo imutável e passível apenas de imitação passou a não ser mais coerente com o novo espírito particularista dos românticos. Para estes, era preciso demonstrar os sentimentos mais profundos, oriundos de uma inspiração momentânea e individual. Assim, a palavra, na perspectiva da nova escola literária, deveria acompanhar as variações de estado d’alma dos poetas, portanto, passa a ser “renovável a cada experiência.”¹⁶

Porém, nem sempre os românticos exprimiam apenas sentimentos individuais, já que a consciência artística era “ora cultivada em altivo isolamento, ora traduzida a público, em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte.”¹⁷ No caso do Romantismo brasileiro, essa missão foi expressa, principalmente, pela obrigação de contribuir para o projeto nacionalista, ou seja, para a criação de uma literatura com caráter próprio. Logo, essa é uma prova do lado social de grande parte dos escritores do Romantismo brasileiro, que, dessa forma, consideravam-se como “mediador(es) entre o Eu e a Natureza.”¹⁸ Assim, o poeta acreditava dispor de uma forte capacidade criadora e uma sensibilidade extremamente profunda, capaz de “penetrar num mundo invisível, o qual torna-o um visionário.”¹⁹ Portanto, do ponto de vista romântico, o escritor possuía uma espécie de divindade, destacando-o num nível

¹⁴ COUTINHO. *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁵ RONCARI. *Op. Cit.*, p. 289.

¹⁶ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 347.

¹⁷ NUNES, Benedito. “A visão romântica” *O Romantismo*. J. Guinsburg (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 55.

¹⁸ NUNES. *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁹ NUNES. *Op. Cit.*, p. 67.

superior aos outros homens.²⁰ Essa posição o coloca em total comunhão com Deus, o que atribui aos poetas-vates um senso de religiosidade. Praticamente todos os românticos pagam-lhe algum tributo em menor ou maior grau.²¹ Isso se deu especialmente com o intuito de negar o paganismo dos modelos clássicos e neoclássicos. Todavia esse anseio não deve ser confundido apenas com a revalorização do catolicismo, mas com o espiritualismo em geral, ou seja, a valorização dos caracteres espirituais dos indivíduos.

Tais temas foram introduzidos no Brasil por poetas esteticamente vacilantes, pois hesitavam entre a nova e a velha escola, o que, de modo geral, torna-os literariamente medíocres. Segundo Antonio Candido, essa primeira geração é formada por três estratos de autores: o primeiro representado por Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco Salles de Torres-Homem e Joaquim Manuel Pereira da Silva; o segundo apresenta os discípulos mais jovens: Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Norberto, Dutra e Melo, Teixeira e Souza, e o terceiro é marcado principalmente por Gonçalves Dias. Para Candido, Gonçalves Dias é primeiro grande exemplo de Romantismo completo, pois ele é o primeiro a unir o estilo e a estética de uma maneira plenamente romântica.²² De qualquer forma, a principal importância desse grupo estava no intuito de oficializar a reforma, inaugurando a nova escola e procurando a aceitação pública, não havendo grandes ousadias, por parte dos escritores, mais comedidos que as gerações seguintes.²³

Apesar de uma predominante mediocridade poética, não se deve menosprezar a importância desse primeiro grupo de românticos, afinal eles foram os fundadores do Romantismo no Brasil. Isso porque entre 1833 e 1836, sob a liderança de Gonçalves de Magalhães, artistas como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Torres Homem, Pereira e Silva e Azeredo Coutinho foram para a França a fim de estudar as novas produções européias que pudessem espelhar a nossa. Esse período foi decisivo para a realização das produções pioneiras do Romantismo: a revista *Niterói* e o livro de Magalhães, *Suspiros Poéticos e Saudades*, ambos em 1836. Embora os versos deste livro pareçam clássicos, eles já apresentam certo afastamento das normas tradicionais, em especial no tocante aos temas, à concepção de mundo e ao papel da própria poesia. A viagem de

²⁰ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 344.

²¹ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 334 – 335.

²² CANDIDO. *Op. Cit.* p. 367.

²³ CANDIDO. *Op. Cit.* p. 368.

Magalhães a Paris foi importante para a renovação dos assuntos abordados, pois a produção francesa trouxe-lhe profundas inspirações como a exaltação do “eu”, a valorização da pátria e o repúdio, ainda que não de maneira radical, aos modelos clássicos.²⁴

Um de seus mais importantes parâmetros foi o estudo do francês Ferdinand Denis *Resumo da História literária de Portugal*, com um anexo à parte intitulado *Resumo da História literária do Brasil*, datado de 1826. Este trabalho foi o primeiro a considerar produções de escritores brasileiros, desvinculando-as do cânone português. A própria divisão do livro é um reflexo de que o estudioso,

...ao tratar das manifestações da nação americana, coloca em primeiro lugar o material português e, depois, o brasileiro... A posição assumida não só estimula a autonomia literária como fornece dados para sustentar a sua reivindicação."²⁵

As ideias do estudioso francês que influenciaram Magalhães estão principalmente no primeiro capítulo com o título de "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo", no qual "a primeira lição oferecida diz respeito ao Classicismo."²⁶ Segundo Denis que "as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia... não harmonizam, não estão de acordo nem como clima, nem com a natureza, nem com as tradições."²⁷ A representação da natureza é, a propósito, o centro dos argumentos do crítico francês. Para ele, os escritores deveriam encontrar inspiração na própria paisagem nativa do Brasil. Neste tocante, o crítico francês foi o primeiro a mencionar o termo "cor local", ao tratar dos épicos do século XVIII, especialmente em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, pois neste texto já havia um esboço do que poderia ser a expressão da realidade local. Com isso, Denis sugeria que bastavam os escritores do pós-independência seguirem esse exemplo, "optando sistematicamente pelos assuntos locais e o patriotismo."²⁸

Uma outra importância da viagem de Magalhães à França foi o contato que ele teve com as mais diversas produções literárias do Ocidente, através de obras de diversos escritores europeus como Goethe, Madame de Staël, Wordsworth, Byron, Shelley,

²⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 60.

²⁵ MOREIRA. *Op. Cit.*, pp. 30-31.

²⁶ MOREIRA. *Op. Cit.*, pp. 31.

²⁷ DENIS, Ferdinand. *Resumo da História literária do Brasil*. (tradução de Guilhermino César) *apud* MOREIRA. *Op. Cit.*, pp. 31.

²⁸ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 13.

Keats, Espronceda, Garret, Herculano. Tais autores, que já davam mostra de um Romantismo maduro, influenciaram o poeta brasileiro especialmente no tocante às temáticas voltadas ao sentimentalismo de um ângulo egotista. Assim, mesmo que houvesse uma vacilação formal em sua obra,

Gonçalves de Magalhães introduz os principais temas da poesia romântica no Brasil - Deus, a poesia de sentimento religioso e guiada pela filosofia espiritualista, a noção da origem divina da poesia e da sua missão renovadora.”²⁹

Já no tocante à estética romântica em si, Magalhães mostrou-se muito apegado aos modelos do período anterior, especialmente no seu tom lírico extremamente marcado pelo quebranto lamartiniano, encerrando o intimismo árcade, como manifestação de Borges de Barros, aliado à delicadeza e a melancolia de Bocage, demonstrando uma grande exaltação à própria dor.³⁰ Seus “defeitos” formais também incluem um “artificialismo de inspiração, uma prolixidade exaustiva, imagens pesadas, enfadonhas.”³¹ No entanto, a fim de dar modernidade aos seus versos, Magalhães amacia-os usando, por exemplo em alguns casos, o novessílabo (3-6-9), adquiridos nos diálogos que estabelece com Garret e Herculano, sendo o primeiro poeta a utilizar esse recurso na literatura brasileira.³² Além de ser o pioneiro da escola romântica no Brasil, a importância do poeta carioca se dá por ele ter sido praticamente a própria literatura brasileira durante dez anos (1836 a 1846), quando foi suplantado pela superioridade formal de Gonçalves Dias. Nesse período, ele era considerado um verdadeiro mestre para seus contemporâneos e um exemplo a ser seguido.³³

Escritor também importante do período, que contribuiu para legitimar a reforma romântica, foi Manuel de Araújo Porto Alegre. Esteticamente é tão ou ainda mais hesitante que seu grande mestre, mas, tanto em seus versos quanto na sua crítica, contribuiu para sistematizar as propostas de Magalhães e visava levar às novas gerações os ideais da nova escola. Em alguns poucos momentos mais inspirados formalmente, utiliza, a exemplo do fundador do Romantismo, o novessílabo 3-6-9, alternando com o endecassílabo 2-5-8-11 para sugerir movimentos da natureza. Estes recursos estão

²⁹ CASTELO, José Aderaldo. “Os pródromos do Romantismo”. *A literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho (org.). 5ª ed., São Paulo: Global, 1985, p. 63.

³⁰ CANDIDO *Op. Cit.*, p. 381.

³¹ CASTELO. “Os pródromos do Romantismo”. In Idem *Op. Cit.* (1985), p. 63.

³² CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 382.

³³ CANDIDO *Op. Cit.*, p. 387.

presentes em poemas como “A voz da Natureza”, composto em Nápoles em 1835. Na visão de Antonio Candido, esse texto é um dos quais o poeta manifesta “sentimento mais romântico que muitos contemporâneos,”³⁴ principalmente por, sob “influência de Garrett [utiliza] um truque métrico destinado a ressaltar a melodia do rouxinol.”³⁵

É também teórico do Romantismo. Divulgou a visão romântica em seu livro *Brasilianas*, publicada primeiramente na revista *Minerva Brasiliense*, em algum momento entre 1843 e 1845, e somente em livro em 1863 (ainda assim em Viena, Áustria). No prefácio, ele declara ter desejado sistematizar as propostas de *Suspiros Poéticos e Saudades*. Mesmo diante de todos os seus esforços, Antonio Candido define assim o conjunto de sua obra: “Porto Alegre ainda se prendia aos neoclássicos da última fase, pelo tom retórico, o verso modelado fortemente em ritmo prosaico, a sintaxe e o vocabulário.”³⁶

Nessa primeira fase, o único que conseguiu vincular harmoniosamente tema e forma, escapando da vacilação de seus contemporâneos, foi Gonçalves Dias. Isso leva Antonio Candido a classificá-lo num estágio distinto de Magalhães e seus discípulos.³⁷ A partir de *Primeiros Cantos* (1846), os temas que já eram abordados anteriormente – individualidade, sentimentalismo, natureza, índio – fundem-se a um profundo domínio de superiores recursos formais. Na sua poesia americana, que se convencionou chamar de indianista, o poeta maranhense procurou demonstrar com seus versos a visão geral de um índio rico de sentido simbólico como nos poemas “Canção do índio” e “I-Juca Pirama.”³⁸ Neste último, a valentia do herói não o impede de lamentar-se diante de sua situação de prisioneiro e, segundo Roncari:

O ritual antropofágico deixava de ser manifestação de barbárie para se transformar num alto momento de prova de coragem e valor, reservado a poucos, àqueles que só reconheciam valor na vida se tidos como bravos, aos heróis.³⁹

Essa nova perspectiva expressa a sua superioridade em relação aos outros poetas de sua geração e uma maior adequação à escola romântica, já que, nessa vertente de sua

³⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 389.

³⁵ Idem *Ibidem*.

³⁶ CANDIDO, *Op. Cit.*, p.391.

³⁷ CANDIDO, *Op. Cit.*, p. 367.

³⁸ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 404.

³⁹ RONCARI, *Op. Cit.*, p. 368.

poesia, “nenhuma influência existe do indianismo anterior, o chamado neoclássico (arcádico) sobre o seu; naquele, o índio é apenas acessório ornamental, no seu, é substância mesma dos poemas - substância poética sem a qual não se compreenderia sua obra.”⁴⁰ Nota-se, portanto, um índio carregado de sentimentos que se estende, muitas vezes, para atos nobres e sentimento de religiosidade, equiparando-o sobremaneira ao colonizador, uma vez que em sua obra, o brasileiro primitivo não é tratado como um ser humano inferior ao europeu,⁴¹ nem submisso. O verso gonçalvino detalha, desse modo, a pitoresca vida americana através do ângulo romântico de visão, dando uma nova versão ao antigo tema. Nesse sentido, o lirismo e o heroísmo unem-se de maneira extremamente harmoniosa nos textos de Gonçalves Dias. A natureza passa a adquirir caráter psicológico ao mesmo tempo em que sugere um discurso amoroso em torno de imagens naturais como ocorre em “Leito de Folhas Verdes.”⁴²

O poeta maranhense é muito mais reconhecido pelos seus poemas indianistas, entretanto a sua poesia lírica vai muito além disso. Seus versos apresentam um profundo modo de retratar a natureza, não apenas na selva indígena, mas também num alto grau de sensibilidade do eu-lírico, sendo que a estrutura formal está de acordo com a sua psicologia e os versos brancos são extremamente refinados, cuja harmonia nem sempre é percebida na aparência.⁴³ Na poesia de cunho sentimental, o poeta demonstra desde o pranto do índio até o do próprio poeta, numa profusão do individualismo, completamente coerente com a visão romântica da valorização da experiência.⁴⁴ Esteticamente, Gonçalves Dias colocou em prática o que propôs no prólogo de seus *Primeiros cantos*. Nele, apresenta menosprezo às regras tradicionais e no lugar delas declara todos os ritmos de metrficação da língua portuguesa que lhe conviesse a fim de expressar particularmente cada experiência vivida como única e dependente das impressões momentâneas. Estabelece também diálogos com escritores portugueses, como o sentimentalismo de Garrett, “nas poesias de amor e saudade (“Olhos Verdes”, “Menina e Moça”, “Ainda uma vez – Adeus!”) e o Herculano gótico dos hinos à

⁴⁰ RICARDO, Cassiano. “Gonçalves Dias e o indianismo”. In: COUTINHO. *Op. Cit.* (1985), p. 77.

⁴¹ RONCARI, *Op. Cit.* p. 363.

⁴² CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 404 – 405.

⁴³ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 408.

⁴⁴ RICARDO. *Op. Cit.*, p. 80.

natureza e à Morte (“Dies Irae”, “O meu Sepulcro”, “Visões”),”⁴⁵ além de escritores franceses, entre eles Vitor Hugo, em “O Gigante de Pedra”, que dialoga com “Le Géant”, do autor francês.

Ainda se pode encontrar na primeira geração de poetas os que tiveram em Gonçalves Dias o maior inspirador de um Romantismo maduro. Dentre eles, destaca-se Joaquim Manuel de Macedo. Apesar de certa impregnação do equilíbrio neoclássico, a influência gonçalvina agiu de maneira a elevar a qualidade de sua poesia, amenizando a sua vacilação. Na década de 1850, seus textos começam a revelar uma acentuada mudança, devido certamente à publicação, nesse ínterim, dos *Primeiros e Últimos Cantos*. É desse período *A Nebulosa*, um poema-romance, como o próprio escritor o classifica, os seus melhores versos, e que aparecera em 1850, na revista *Guanabara*.⁴⁶

Muitos dos primeiros poetas românticos brasileiros são praticamente insignificantes individualmente, mas se postos em conjunto contribuem para sistematizar e consolidar as renovações propostas por Magalhães. Esse é o caso, por exemplo, de Joaquim Norberto de Souza e Silva. Ainda que a crítica seja avassaladora em relação à sua poética, ele é, segundo Antonio Candido, “uma ponte entre Magalhães e Gonçalves Dias.”⁴⁷ Do primeiro, é notável que extrai e “exagera o espiritualismo sentimental”⁴⁸ além da poesia americana. Mas devido ao contato não somente com autores brasileiros, como também com grandes nomes da literatura ocidental, dentre os quais Chateaubriand, Lamartine, Delavigne, Victor Hugo, entre outros, empregou a seus versos, embora medíocres, temáticas e até mesmo expressões – como a baladas de cunho popularesco, medieval e indianista – que “antecipam e anunciam os temas do maranhense [Gonçalves Dias].”⁴⁹ Porém, a sua maior contribuição para o Romantismo brasileiro foi como teorizador. O seu mais importante texto neste sentido é *Modulações Poéticas* (1841) no qual apresenta "argumentos comprobatórios para a discussão da

⁴⁵ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 109.

⁴⁶ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 417.

⁴⁷ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 395.

⁴⁸ VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4 ed. Brasília: UnB, 1981.

⁴⁹ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 395.

autonomia da literatura brasileira."⁵⁰ Nesse estudo, o escritor e crítico, "ao reconhecer Domingos Magalhães como reformador da poesia brasileira, Joaquim Norberto lembra que a renovação literária havia sido profetizada pelo estudioso francês [Denis]."⁵¹ que tinha previsto que o Brasil conhecia "a necessidade de ir beber suas inspirações poéticas à fonte que lhe verdadeiramente pertence [e que] a profecia cumpria-se e essa época de glória literária vinha raindo."⁵²

A imprensa e a disseminação do pensamento romântico

Para disseminar os ideais românticos dessa geração de poetas era necessário um meio de comunicação que conseguisse atingir o máximo de pessoas possível, mesmo naquele contexto tão iletrado. As publicações em forma de livros não se apresentavam como uma opção satisfatória, porque envolviam um alto custo. O crítico Ubiratan Machado ilustra essa questão, em especial, nas décadas de 1840 e 1850. Menciona, por exemplo, o preço do *Guarani*, de José de Alencar, lançado em 1857, vendido a 4\$000, que, na época, era possível comprar um sapato de verniz para homens (em torno de 3\$500) e quase um vestido (em média 5\$000).⁵³ Por outro lado, o número avulso de um jornal mais ou menos da mesma época ao lançamento da obra alencariana, *O Republicano*, de 1853, custava \$160 a assinatura e 6\$000 o semestre.⁵⁴ Percebe-se então, o descompasso entre o preço de jornais e revistas na década de 1850, visto que um exemplar do romance indianista acima citado equivalia a 25 números do tal jornal ou 4 meses de sua assinatura, aproximadamente, considerando as variações da moeda nos 4 anos que separam o órgão de imprensa da obra literária. Machado de Assis,

⁵⁰ ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p.92.da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p.92.

⁵¹ ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice; RITZEL, Maria Luíza & REMÉDIOS, Maria da Glória. "Na rede do tempo. História da Literatura e fontes primárias – A contribuição de Joaquim Norberto". In: *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria, história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 175.

⁵² Idem Ibidem.

⁵³ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 73. O crítico baseia-se em anúncios de jornais e revistas da época.

⁵⁴ Informação baseada numa reprodução da capa do periódico, em fonte primária, In: VIANNA, Hélio. *Contribuição à História da Imprensa Brasileira (1812 – 1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde/ Instituto Nacional do Livro, 1945. A imagem não consta na paginação da obra, mas consta entre as p. 580 e 581.

também na década de 1850, já havia comparado o grau de penetração dos livros e jornais na vida cotidiana brasileira, sobretudo na Corte:

O jornal, *literatura cotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é a reprodução diária do espírito do povo ... não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana. O livro não está decerto nestas condições; - há aí alguma cousa de limitado se o colocarmos em face do jornal.⁵⁵

Mais importante do que isso era o fato de jornais e revistas permitirem um diálogo entre escritores, já que eles poderiam conhecer a produção uns dos outros, podendo refletir sobre suas próprias composições com maior profundidade e, dessa maneira, constituírem-se como um grupo literário organizado. Portanto, os próprios literatos estavam entre os principais leitores dessas publicações.

Outros tipos de receptores de periódicos surgiram, inclusive na leitura em voz alta, o que implicava a “participação de escravos e homens livres analfabetos na socialização.”⁵⁶ Com essa expansão de público, quer seja leitor ou ouvinte, o Romantismo no Brasil encontrou nesse veículo de imprensa, cuja tradição se estendeu ao longo do século XIX, um grande aliado para sua implantação e para a consequente disseminação dos pressupostos de sua primeira geração poética.

Para se analisar essa questão, vale a pena fazer um breve retrospecto histórico no intuito de se entender a evolução da imprensa literária no Brasil. Um sistema cultural e científico no país começou a se tornar possível com a vinda da família real portuguesa, em 1808, o que propiciou o surgimento de um grande número de revistas a tratarem de vários assuntos, entre eles a literatura. Como a corte portuguesa havia se instalado no Brasil por tempo indeterminado, devido às invasões napoleônicas na Europa, o monarca D. João VI sentira a necessidade de incentivar atividades culturais na colônia comuns à metrópole. Dentre as que se destacam no âmbito cultural e intelectual estão:

criação de escolas de nível superior; as missões culturais estrangeiras no setor das artes e das ciências; as possibilidades para o comércio de livro, a criação de tipografias, princípios de atividade editorial e da imprensa periódica, a instalação de bibliotecas públicas.⁵⁷

⁵⁵ ASSIS, Machado de. “O jornal e o livro”. In; Idem. *Obra completa*, vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. p. 946 *apud* MACHADO. *Op. Cit.*, p. 41.

⁵⁶ BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007, p. 41.

⁵⁷ CASTELO, José Aderaldo. “Os pródromos do Romantismo”. *Op. Cit.* (1985), p. 42.

No tocante às atividades editoriais, D. João VI criou a Imprensa Régia através do decreto de 8 de maio de 1808.

Impedido até então do exercício da atividade jornalística, o Brasil registraria um surto de jornais e revistas nos quais a ciência, a História, a Política e a Literatura expõem suas ideias, num intuito duplo: recuperar o tempo perdido e, sobretudo, espelhar a feição do país.⁵⁸

Portanto, o período joanino foi crucial para a vida cultural ao menos do Rio de Janeiro, capital do país na época e sede desse governo provisório português ultramarino. O monarca estabeleceu, nessa cidade, uma verdadeira cruzada civilizatória, cujo objetivo era “dotar a cidade de um mínimo indispensável de instituições e homens capazes de levar adiante a administração do país, *produzir* uma população com hábitos mais ordeiros e urbanos [...] instigando-lhes a ideia de nação e o gosto pela cultura.”⁵⁹

Gradualmente a população local absorveu essas transformações e as atividades artísticas começavam a proliferar na Corte, inclusive a imprensa periódica. Assim, os periódicos existentes no país começaram a refletir o pensamento da época de se criar uma produção intelectual no Brasil, com o objetivo de diminuir a distância entre a inteligência americana e a europeia. Esse pressuposto inspirava os principais pensadores da época, principalmente no propósito de civilizar a jovem nação, a fim de atingir o seu progresso. Para isso, as publicações daquele momento - e em quase todo o século XIX - apresentavam um caráter enciclopédico, tratando de assuntos como: “medicina, engenharia, matemática, economia política, direito, geografia, agricultura, gramática, filosofia, literatura.”⁶⁰

O jornalismo oficialmente brasileiro se iniciou com a *Gazeta do Rio de Janeiro*, cuja circulação iniciou em 10 de setembro de 1808. Mas o primeiro realmente influente foi o *Correio Brasiliense*

editado em Londres (de 1808 a 1822) por Hipólito José da Costa, embora relativamente censurado e perseguido pelas autoridades – sua linha editorial era francamente a favor da independência do país -, foi extremamente influente entre os cariocas. Sua popularidade era tal que, buscando em suas páginas não só informações gerais como também críticas à atuação de seus

⁵⁸ MOREIRA. *Op. Cit.*, p. 52.

⁵⁹ FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, p. 67.

⁶⁰ CASTELO. “Os pródromos do Romantismo”. *Op. Cit* (1985), p. 43.

ministros e secretários.⁶¹

Porém, o pioneiro nos intuitos literários foi *As variedades ou ensaios literários*, na Bahia, em 1812. Mesmo o avanço intelectual se configurando fortemente na Corte, foi nesse outro estado nordestino que a literatura periódica deu o seu desabrochar inicial. Embora seu redator-chefe, de Diogo da Silva de Bivar, tenha mantido esforços para “não só divulgar, mas também de ilustrar, orientando [o anseio literário],”⁶² seus ânimos não excederam dois números, nos quais constam:

Discurso sobre os costumes e as virtudes morais e sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral; extratos da história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens, pedaços de autores clássicos portugueses, quer em prosa, quer em verso, cuja leitura tende a formar gosto e pureza na linguagem; algumas anedotas e boas respostas, etc.⁶³

Literariamente mais relevante foi *O Patriota- jornal literário, político, mercantil*, fundado e dirigido por Manuel de A. F. Guimarães, no Rio de Janeiro, em 1813. Dividia-se em várias seções e, na literatura, teve o mérito de publicar inéditas de Tomás Antonio Gonzaga e estampar um soneto de Cláudio Manuel da Costa, por conseguinte, reatar “a nova era a um passado relativamente recente.”⁶⁴ A revista foi marcada por essa convivência de elementos antigos e tendências modernas, apesar de seus colaboradores não se configurem como reformadores da literatura. Colaborações tais quais a de Silva Alvarenga, contribuíram para estimular, nos pregadores do começo do século, “a doutrina do discurso de linhas clássicas casado a uma linguagem de acentuados tons românticos como já se percebe em Monte Alverne.”⁶⁵

Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura (1822) foi a terceira publicação periódica voltada para a literatura no país. Teve vida curta, apenas dois números, com uma produção precária, pois era redigida e impressa em oficinas próprias de seu redator, José Vitorino dos Santos e Sousa.⁶⁶ Assim como o *Jornal Científico*,

⁶¹ CASTELO. *Op. Cit.* (1999), p. 167.

⁶² VIANNA, Hélio. *Contribuição à História da Imprensa Brasileira (1812 – 1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde/ Instituto Nacional do Livro, 1945.p.28-29.

⁶³ LOPES, Hélio. *A divisão de 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, p. 9.

⁶⁴ LOPES. *Op. Cit.*, p. 10.

⁶⁵ LOPES. *Op. Cit.* p. 98.

⁶⁶ CASTELO. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidades...*, p. 168.

Econômico e Literário (1826), com “efêmera duração e de escasso interesse crítico e literário, quanto muito alimentaram a continuidade da criação de periódicos, sem dúvida [são] estimuladores da vida intelectual e política.”⁶⁷

A pioneira a divulgar a consciência crítica da atividade literária brasileira foi a *Revista da Sociedade Filomática* (1833), porém “ainda nos limites das manifestações pré-românticas.”⁶⁸ Essa primeira expressão consciente da produção cultural e literária na imprensa deu-se fora da Corte, visto que a revista foi fundada em São Paulo, por professores e alunos de Direitos da Faculdade do Largo São Francisco. O maior senso crítico de seus colaboradores foi expresso em artigos, nos quais defendem “a necessidade de se organizarem em grupo para, unidos, promoverem o avanço literário que a nação nova estava a exigir.”⁶⁹ Com essa união de literatos, a revista

ainda oscila entre as últimas pressões neoclássicas e o começo da abertura romântica. É o caso do estudo sobre o *Camões* de Garrett, com opiniões conservadoras, contrariamente às inovações introduzidas pelo poema, ao condenar-lhe o desprezo das regras clássicas [Mas, por outro lado, seus colaboradores, como] Justiniano José da Rocha aplaude[m] a reforma: necessidade de atividade crítica, estímulo justo às verdadeiras vocações; os rumos da nossa inspiração poética [...].⁷⁰

No que se refere à literatura romântica, a primeira revista (talvez primeiro órgão) a buscar uma adequação às suas propostas foi a *Niterói* (1836). Dirigido por Gonçalves de Magalhães, esse periódico iniciou a discussão acerca do problema do nacionalismo literário já na sua epígrafe: “Tudo pelo e para o Brasil”. Foi fundada em Paris por Magalhães, Porto-Alegre e Torres-Homem, que visavam “concretizar, no plano artístico, o que a Independência representaria para a vida política.”⁷¹ Durante os dois únicos números publicados da *Niterói*, seus fundadores encontravam-se na França. Portanto, a revista era publicada naquele país, mas circulava exclusivamente no Brasil, passando pela alfândega com selo francês. Embora esses artistas visassem espelhar a nova feição da produção literária nacional, é notável o seu fascínio em relação aos europeus, sobretudo aquela nação em que se encontravam, cujo Romantismo já se apresentava bem desenvolvido. Então, mirar-se para além-mar não significava

⁶⁷ Idem Ibidem.

⁶⁸ LOPES. *Op. Cit.*, p.15.

⁶⁹ Idem Ibidem.

⁷⁰ CASTELO. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidades...*, p. 192.

⁷¹ MOREIRA. *Op. Cit.*, 1991, p. 54.

contradição aos pressupostos patrióticos da literatura naquele momento, mas “o que parece especial no caso deles é a manifesta diferença, agora violentamente sentida, entre a Europa – a França que a resumia – e o Brasil ignorante e mal educado para onde teriam de voltar.”⁷² Ou seja, “lutar contra o desnível cultural visível entre a jovem e as velhas nações.”⁷³ É notável que o parâmetro para eles tenha sido não mais a ex-metrópole, atitude que corrobora para o afastamento da imposição cultural de Portugal sobre o Brasil do tempo colonial.

O que a distingue das outras revistas com viés literário, mesmo após a independência, e a concebe como introdutora do novo movimento literário no Brasil, é o fato dos jovens desse grupo serem “conscientes da necessidade de transformação e [...] [irem] consolidando as bases de declaração da autonomia cultural e sedimentando os princípios sustentadores dessa proposição.”⁷⁴

A primeira efetiva expressão dessa comunidade de escritores e pressuposto, ainda teórico, para a remodelação da arte literária no país é o já citado “Ensaio sobre a História da literatura do Brasil”, do autor de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1833). É através principalmente desse texto que se procurava “pegadas no passado para justificar a existência de uma literatura brasileira.”⁷⁵ O crítico-escritor baseia-se em estudos de Denis e Garret, vislumbra as manifestações da pré-Independência como paradigma, mas “reconhece que a literatura do Brasil não [tinha] ‘um caráter nacional pronunciado’, que a [distinguisse] da portuguesa”.⁷⁶ No entanto, apesar de alguns esforços nativistas, especialmente das épicas de Santa Rita Durão e Basílio da Gama, a condição colonial restringia e limitava a identidade literária brasileira, não podendo ser entendida como nacional.⁷⁷

O alcance desse periódico não se estendeu além do segundo número e o único texto que realmente contribuiu para a implementação do Romantismo brasileiro, e para a posteridade literária, foi esse artigo. Mas só por esse texto, o Grupo Fluminense cumpre seu papel pioneiro no projeto cômico de criação de uma atividade artística propriamente brasileira para aquela geração de escritores e uma importante herança para

⁷² LOPES, *Op. Cit.*, p. 21.

⁷³ LOPES, *Op. Cit.*, p. 22.

⁷⁴ LOPES. *Op. Cit.*, 1991, p. 54 – 55.

⁷⁵ LOPES, *Op. Cit.*, p. 20.

⁷⁶ MOREIRA. *Op. Cit.*, 1991, p. 57.

⁷⁷ Idem Ibidem.

as futuras. Apesar dos conceitos ali apresentados terem sido revistos posteriormente, a *Niterói*, com o ensaio de Magalhães, indica uma tradição para a crítica e a própria arte literária no país de maneira mais decisiva que em periódicos anteriores.

A história das revistas importantes para o primeiro momento romântico brasileiro aponta diversos outros órgãos a contribuírem para a sua propagação. Dentre eles, está *O Cronista* (1833 – 1839), o primeiro a ter ao menos média duração. Foi fundada por Justiniano José da Rocha, anteriormente colaborador da paulista *Revista da Sociedade Filomática*, cujo retorno ao Rio de Janeiro já se dera em 1833.⁷⁸ A volta do grupo da *Niterói* em 1837 para a Corte poderia ter significado uma fusão desses escritores em prol da nascente literatura romântica e nacional, mas o que ocorreu foi o oposto.⁷⁹ Isso porque “embora Justiniano reconhecesse o valor de Porto-Alegre como pintor, negava-lhe as qualidades de poeta,”⁸⁰ chegando a classificar, em artigo, de mau gosto o “*Prólogo dramático* para o aniversário de Dom Pedro II.”⁸¹ Essa cisão não impediu que a postura crítica adotada por ambos os setores de escritores e críticos coincidissem em muitos aspectos, especialmente nos artigos de Justiniano “com a intenção de mostrar ao povo a diferença entre a ‘escola’ clássica e a romântica sem cuja compreensão ele via, com justiça, ser impossível apreciar as novas produções literárias,”⁸² pressuposto, aliás, também semelhante ao defendido por Magalhães em seu texto teórico no primeiro número da sua revista de 1836.

Mais relevante para o Romantismo brasileiro da primeira fase foi a *Minerva Brasiliense*, que circulou entre 1843 e 1845. Seu fundador e primeiro redator-chefe foi Torres-Homem, “que, ao final do primeiro ano, passou a redação para Santiago Nunes Ribeiro.”⁸³ Segundo Antônio Candido, esta revista foi a responsável por consolidar a primeira geração de poetas românticos no Brasil,⁸⁴ sendo, portanto, um importante veículo cultural, complemento dessa obra de renovação geral. Esse periódico promoveu

⁷⁸ LOPES. *Op. Cit.*, p. 24.

⁷⁹ Fato citado por CASTELO. “Os pródromos do Romantismo”. In: COUTINHO (Org.). *A literatura no Brasil...*, 1985, p. 58.

⁸⁰ LOPES. *Op. Cit.*, p.27.

⁸¹ Idem Idibem

⁸² LOPES. *Op. Cit.*, p. 26.

⁸³ MOREIRA. *Op. Cit.*, 1991, p. 63.

⁸⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 367.

uma recuperação literária através de uma coleção intitulada “Biblioteca Brasília”, com a publicação de obras como *Uruguai*, de José Basílio da Gama, e *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio de Gonzaga, que formam uma coleção de livros raros, tornando-se a pioneira nesse setor. Essa espécie de antologia “tinha por finalidade a reimpressão de obras para estímulo à leitura e ao estudo.”⁸⁵

Embora essa revista não faça profissão manifesta de reatar a tradição literária com as revistas precedentes,⁸⁶ acabou por manter laços com intelectuais que, em outros periódicos posteriores, foram colaboradores e/ou redatores. Esse é o caso da comunidade de escritores da **Niterói**, da qual

estão presentes na **Minerva brasiliense** Magalhães, com uma colaboração aliás pequena, Porto-Alegre como sempre revolteando sobre os mais diversos assuntos, principalmente pintura, teatro e arquitetura. A colaboração literária importante vem de nomes nomes: Carlos Emílio Adet, Santiago Nunes Ribeiro, Luís Antonio Burgain, Joaquim Norberto de Souza Silva, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, Antonio Francisco Dutra e Melo, Joaquim Manuel de Macedo colabora com um modestíssimo poema.⁸⁷

Outro traço semelhante às revistas precedentes é a missão literária nacionalista proferida em artigos, dos quais o mais importante, nesse órgão da imprensa, é “Da nacionalidade da literatura brasileira”, de Santiago Nunes Ribeiro, no qual argumenta que “os poetas anteriores à Independência escreveram sob o influxo dos padrões clássicos e, apesar disso, conseguiram imprimir marcas locais em suas obras.”⁸⁸ Nessa direção, o escritor e crítico “constata dois momentos na poesia: o primeiro, onde há manifestações de sentimentos nacionais; o segundo, correspondente à fase atual, onde comprova a presença do espírito de nacionalidade.”⁸⁹ Visou ainda “comprovar a existência de literatos no período colonial brasileiro,”⁹⁰ durante o século XVII, como Bento Teixeira Pinto, “primeiro literato brasileiro em antiguidade,”⁹¹ “Gregório de Matos, merecedor das considerações mais extensas,”⁹² além de Manuel Botelho de Oliveira, Bernardo Vieira, Gonçalo de Albuquerque e João Mendes da Silva. Porém, o

⁸⁵ LOPES. *Op. Cit.*, p. 32.

⁸⁶ LOPES. *Op. Cit.*, p. 34.

⁸⁷ Idem Ibidem.

⁸⁸ MOREIRA. *Op. Cit.*, 1991, p. 63.

⁸⁹ MOREIRA. *Op. Cit.*, 1991, p. 72.

⁹⁰ Idem Ibidem.

⁹¹ NORBERTO, Joaquim. “Estudos sobre a literatura brasileira”. In: Idem. **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro 2:41-45, nov. 1843 apud MOREIRA. *Op. Cit.*, p. 75.

⁹² MOREIRA *Op. Cit.*, p. 75.

que distingue esse texto da visão de outros críticos românticos, desde Gonçalves de Magalhães é

a natureza dos trópicos não aparece[r] mais como a determinante maior das letras nacionais, como a grande responsável pelo *traço distintivo* da nossa literatura e de nossos literatos. Ela passa a dividir com os hábitos e os costumes, com a organização social, enfim, com os elementos culturais esse importante papel. Em segundo lugar, sua contribuição deixa de ser meramente *exterior*, não é por fornecerem ao literato *quadros novos* em que possa inspirar-se *as paisagens brasileiras* são importantes para a formação de nossa nacionalidade literária, mas sim por atuarem diretamente sobre a constituição da personalidade de nossos poetas, fazendo-os brasileiros independentemente do fato de cantarem ou não as belezas que os rodeiam.⁹³

Por fim, em 1849 surgiu a revista ***Guanabara***. De certo modo, ela é a responsável por encerrar o processo de implantação do Romantismo no Brasil, ou seja, esse periódico é o último suspiro poético desses escritores enquanto um conjunto organizado, pois após o término de suas atividades, os primeiros poetas dessa escola continuam a produzir, mas perdem força como um grupo.⁹⁴ A sua contribuição para esse período é de extrema importância até mesmo para a compreensão dos ideais românticos.

⁹³ FRANÇA. *Op. Cit.* p. 133.

⁹⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 47.

2. *Guanabara*: um histórico geral e a sua relação com os primeiros poetas do Romantismo brasileiro

A *Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária* foi fundada por Antonio Gonçalves Dias, Manuel de Araújo Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo, em 1849, e no encerramento de suas atividades, em 1856, contava com trinta e sete números no total. Os assuntos abordados são variados: matemática, botânica, química, notícias diversas, crítica teatral e textos literários. Na literatura, a produção mais expressiva é a poesia lírica na qual constam quarenta textos – sendo três deles fragmentos de um mesmo poema: “A Nebulosa”, de Macedo. A revista contribuiu para a fase final de implantação do Romantismo no Brasil, pois nela há uma continuidade do pensamento dos primeiros românticos. Mesmo assim, a crítica considera o ano de 1851 como o do término da primeira geração de poetas românticos no Brasil em virtude da publicação d’*Os Últimos Cantos* de Gonçalves Dias. Porém, a *Guanabara* continuou divulgando em suas páginas poemas desse grupo até cinco anos após o surgimento da última obra gonçalvina. Esta revista buscou retomar uma tradição de periódicos, iniciada pela *Niterói*. Tal questão apresenta-se já nas páginas de abertura da revista, no primeiro número, num texto inaugural, como uma espécie de manifesto, ou seja, uma carta de intenções:

Debaixo deste título (*Guanabara*), que acorda o nome primitivo da cidade, augusta rainha da América do Sul, oferecemos ao público esta revista mensal. É ainda a continuação do pensamento que presidiu a publicação do *Niterói* e da *Minerva*, pensamento que foi nobremente secundado pela *Revista Filomática*, em São Paulo, e pela *Revista nacional e estrangeira* nesta capital.⁹⁵

O que une a *Guanabara* às suas antecessoras é, principalmente, a ideia de criar uma identidade nacional para o Brasil, através da atividade literária. Mas uma certa vantagem dela sobre as outras é ter tido suas publicações nos anos de 1850 - “década de ouro do Império.”⁹⁶ Em especial, a *Niterói* e a *Minerva Brasiliense* já apresentavam um discurso nacionalista bem articulado e haviam contribuído para a criação de parâmetros, ao menos temáticos, para a implantação do Romantismo no Brasil. Mas esses periódicos surgiram num momento histórico conflituoso: os decênios de 1830 e 40. Nesse período, o país vivera momentos de grandes agitações políticas, numa fase penosa, “com os dias

⁹⁵ *Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária*, Tomo I, nº1, 1849, p.1.

⁹⁶ MACHADO. *Op. Cit.*, p. 16.

agitados da Regência, marcados por motins republicanos e ideias separatistas.”⁹⁷ Com isso, a unidade de pátria e, conseqüentemente, o sentimento de nacionalidade eram, de certa forma, comprometidos. Mas o principal entrave para o projeto nacionalista naquelas décadas era o fato do governo ter perdido “a áurea de legitimidade que bem ou mal tivera enquanto um imperador esteve no trono.”⁹⁸ Mesmo com o Golpe da Maioridade de D. Pedro II nem tudo ficou resolvido e “só por volta de 1850 a Monarquia centralizada se consolidou, quando as últimas rebeliões provinciais cessaram.”⁹⁹ Além disso, o Imperador estava mais maduro e sua figura legitimada como governante. Dessa maneira, a *Guanabara* teve condições históricas para explorar o nacionalismo literário de forma plena, pois sem tais conflitos e, sobretudo, com o Imperador efetivamente no trono, tornou-se muito mais fácil convencer os brasileiros da condição do Brasil enquanto nação.

Essa ideia de patriotismo foi estampada na carta de intenções dos redatores. Nesse texto, uma espécie de manifesto, fica nítida a proposta da revista em contribuir com o propósito de cantar a jovem nação. Isso é evidente no terceiro parágrafo: “todos os seus esforços, todas as suas vistas se aplicarão com preferência às coisas do país.”¹⁰⁰ Os textos das várias áreas, segundo os redatores, deveriam se converter para um mesmo objetivo: estabelecer uma atividade intelectual brasileira bem desenvolvida, como apresentado no seguinte trecho: “a confiança que tais nomes [que publicariam na revista] inspiram é uma solene garantia de progresso, e da sua perfeição relativa ao nosso estado de civilização.”¹⁰¹ Isso levava seus redatores a considerarem seus esforços como uma possibilidade de contribuir para o progresso cultural da jovem nação: “devemos concentrar todas as nossas forças para o desenvolvimento moral e intelectual, única base de um seguro e permanente progresso.”¹⁰² Tal pressuposto já estava presente na *Niterói*, pois seus redatores, que estavam na França, buscavam alternativas para equiparar, na medida do possível, o Brasil ao desenvolvimento cultural daquele país europeu. A presença francesa em território brasileiro também é extremamente marcante em todo o século XIX e se fortaleceu nas Missões Francesas, sob o impulso reformista

⁹⁷ FAUSTO, Bóris. *História concisa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 89.

⁹⁸ FAUSTO. *Op. Cit.*, p. 86.

⁹⁹ Idem Ibidem.

¹⁰⁰ *Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária*, Tomo I, nº1, 1849, p.2.

¹⁰¹ Idem Ibidem.

¹⁰² Idem Ibidem.

de D. João VI, que a vislumbrou a partir de 1816, mas que se efetivou em 1826, já sob o governo de D. Pedro I. Os efeitos dessa empreitada sobre a cultura local foram imensos. O primeiro deles, e talvez o mais significativo, “foi emancipar a inteligência local da predominância artística da antiga metrópole, estabelecendo uma ruptura fundamental com a cultura desenvolvida na era colonial.”¹⁰³ Assim sendo, o estado de civilidade proposto nesse texto inaugural da *Guanabara* tem como parâmetro a atividade artística da pátria franco-europeia, cujo Romantismo já era maduro e muito poderia contribuir para a formação desse movimento em solo americano.

Mesmo reconhecendo esse avanço da literatura do Velho Mundo, os escritores brasileiros precisavam valorizar e afirmar a sua expressão cultural nacional. Assim, os redatores da *Guanabara* apresentam a proposta de exaltar a grandeza do país e criar a nossa identidade ao longo de todo o texto: “Tudo é grande e prodigioso neste Brasil” e

Então seremos uma nação na América, porque teremos uma fé robusta e com ela a indeclinável esperança que traz toda a convicção profunda, todo o amor de pátria, e todas as virtudes da razão social.¹⁰⁴

Esse anseio dos redatores se pautava no intuito dos primeiros poetas românticos do Brasil em legitimar a independência cultural do país. Prova disso também está no manifesto da revista, especialmente, na promessa de não se medir esforços para a construção de uma produção genuinamente brasileira: “a nossa literatura... terá o seu cunho de nacionalidade, o seu caráter próprio...”¹⁰⁵

No entanto, mesmo com tantas propostas nacionalistas, as publicações dos trinta e sete números da revista tiveram vários obstáculos, pois nenhum tomo se completou num período de doze meses sem interrupções. O primeiro, por exemplo, inicia-se em dezembro de 1849. Exatamente doze meses depois, a notícia sobre o aparecimento d’*Os Últimos Cantos* prova que o sexto número, com que se encerra o primeiro semestre, data pouco antes do último mês de 1850, mas não em maio ou junho daquele ano, como o subtítulo, *revista mensal*, sugeria. Uma possível explicação para essa interrupção é um surto de febre amarela que se instalou sobre o Rio de Janeiro em 1850. Sobre isso, no sexto número do primeiro tomo, os editores esclarecem:

Com o número que agora apresentamos, completa-se o primeiro semestre da nossa revista (...) o nosso periódico principiou e continuou regularmente, até que a epidemia do começo deste ano,

¹⁰³ FRANÇA. *Op. Cit.*, p. 57.

¹⁰⁴ *Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária*, Tomo I, nº1, 1849, p.2.

¹⁰⁵ Idem *Ibidem*.

obrigando-nos por ter por algum tempo fechada a nossa oficina, os desgostos e incômodos dos principais diretores, obrigando-os a retirarem-se da Corte, fizeram retardar o 5º número, e ainda mais o que agora publicamos(...)¹⁰⁶

Os constantes atrasos motivaram a troca de tipografia. A primeira foi a Guanabareense L.A. F. de Meneses, mas provocou a insatisfação dos redatores, devido à deficiência em executar serviços de impressão e na distribuição, já que saía sempre atrasada. Então, a partir do segundo semestre do primeiro tomo, esses serviços passaram para os cuidados da tipografia de Francisco de Paula Brito. Mesmo assim, novas interrupções nas publicações ocorreram até que, em setembro de 1854, o Imperador D. Pedro II tomasse para sua proteção a periclitante revista.¹⁰⁷ A esse respeito, Hélio Lopes comenta:

[A *Guanabara*] Foi a última grande revista do primeiro momento romântico brasileiro. Não teria ido tão longe quanto foi se não a sustentasse, como observa Moreira de Azevedo, a mão aberta de Pedro II. Poderia ter encerrado mais cedo a sua atividade. E os *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, em 1851, abrindo a segunda metade do século, fechavam na realidade a fase de implantação do romantismo brasileiro.¹⁰⁸

Isso se deu uma vez que o monarca “nunca perdeu de vista a missão social da literatura e seu papel na formação da nacionalidade. Daí provinha sua declarada antipatia pelos byronianos,”¹⁰⁹ cuja causa era a vida desregrada dos rapazes do ultraromantismo - hábitos excêntricos como bebedeira - e não a imitação dos versos de Byron.¹¹⁰ Mas também lhe desagradava o fato desses escritores não cantarem a cor local e alguns deles recriminarem a maneira destoante com que os primeiros românticos o faziam, assim como Álvares de Azevedo em *Macário*. Nessa obra, através da personagem título, há uma censura à artificialidade do indianismo e da poesia americana.¹¹¹ Porém, segundo D. Pedro II, “não bastava conhecer o caráter nacional, era necessário também preservá-lo de influências nefastas e consolidá-lo por todos os

¹⁰⁶ *Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária*, Tomo I, nº 6, 1850, p. 64.

¹⁰⁷ LOPES. *Op. Cit.*, p. 53-9.

¹⁰⁸ LOPES. *Op. cit.*, p.62.

¹⁰⁹ MACHADO. *Op. Cit.*, p. 88.

¹¹⁰ MACHADO. *Op. Cit.*, p. 88.

¹¹¹ Barão de Paranapiacaba. *Prometeu acorrentado*. RJ: Imprensa Nacional, 1907, p. 174, *apud* MACHADO. *Op. Cit.*, p. 88.

meios.”¹¹²

Dessa maneira, a *Guanabara* tinha motivos suficientes para tomar muito cuidado ao publicar textos dos ultra-românticos, já que o Imperador, ao utilizar da influência pessoal e do mecenato para manter as publicações da *Guanabara*, estava contribuindo para um periódico com objetivos de exaltar o projeto nacionalista e não valorizava quem o criticava ou, ao menos, ignorava o patriotismo nos seus textos. Como afirma Bosi: "Se na década de 40 amadureceu a tradição literária nacionalista, nos anos que se seguiram, ditos da 'segunda geração romântica', a poesia brasileira percorrerá os meandros do extremo subjetivismo, à Byron e à Musset".¹¹³ Os escritores que publicavam na revista chegavam a estampar nela versos subjetivos, e até egocêntricos, mas valorizavam a expressão da cor local e produziam poemas sobre esse viés.

Esse choque de gerações é, provavelmente, o motivo pelo qual os redatores da revista nem sequer noticiaram o lançamento de *As líras dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, contemporânea a ela. Mesmo assim, foi publicado um único poema póstumo deste autor, intitulado "A minha esteira".¹¹⁴ mas não pode ser considerado uma influência perigosa, pois, indiretamente, acaba por nutrir um resquício de patriotismo, embora pequeno. Esse texto pende para um individualismo típico de sua geração, através de um eu-lírico que, deitado em sua esteira, contempla a beleza de uma donzela. Porém, diante de tal contemplação, há poucas, mas expressivas referências à natureza brasileira como, por exemplo, uma menção à árvore mangueira, que, apesar de existir em outros países, é representativa da natureza brasileira por ser cultivada nos trópicos:¹¹⁵ "Respiro ao vento, e vivo de perfumes / No murmúrio das folhas da mangueira". Além disso, o tom subjetivo do poema não é muito diferente de outros textos também publicados na revista escritos por poetas da primeira geração, como os de Macedo e "Olhos verdes" de Gonçalves Dias.¹¹⁶ Portanto, esse poema alvareziano, certamente, não desagradaria o Imperador. Além disso, ele é publicado em 1852, portanto, antes de o imperador patrocinar a *Guanabara*.

Mesmo com o apoio imperial, a revista não se sustentou além de 1856, no entanto sua produção literária foi expressiva, considerando todos os percalços editoriais.

¹¹² MACHADO. *Op. Cit.*, p. 89.

¹¹³ BOSI. *Op. Cit.*, p. 120.

¹¹⁴ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 4, 1852, p. 107-108.

¹¹⁵ HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1835.

¹¹⁶ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº1, 1849 p. 33-34.

Na poesia épica, escrita originalmente em português, a que mais merece destaque é um poema de Porto-Alegre, publicado em fragmentos, posteriormente reunidos em uma edição em 1866 sob o título de *O Colombo*. Os trechos do primeiro canto na revista - “O triunfo;”¹¹⁷ “II. Alhambra, III. *Te Deum Laudamus*”;¹¹⁸ “IV. O Festim”;¹¹⁹ “O Torneio” e “Prece”¹²⁰ - a despeito da baixa qualidade formal - apresentam um sentimento antilusitano, mesmo que não muito nítido nos primeiros fragmentos. Isso porque eles se passam na Península Ibérica durante a expulsão dos mouros, mas os espanhóis são tidos como os únicos e grandes heróis de tal empreitada. Dessa maneira, os portugueses são completamente excluídos desse importante acontecimento na história ibérica:

Troam na Ibéria os hinos da vitória
Que Fernando e Isabel do trono houveram
Jaz vencida Granada!...
(...)
Da abatida Sultana do Ocidente
Jaz prostrado o Alcorão: como um rebanho
Repousa a espanha à sombra do Evangelho

Esse trecho resume bem o triunfo dos espanhóis e a visão de que foram eles os responsáveis por suplantarem a ameaça islâmica em prol da fé cristã, num nítido embate entre Ocidente e Oriente, principalmente sob o viés religioso. Após isso, os fragmentos se seguem até Cristovão Colombo chegar na América no quinto canto, portanto, não se publicou o poema completo nessa revista.

Outro poema épico brasileiro editado, foi “Os Palmares. Zumbi. Narração da Fundação da República dos Palmares”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva.¹²¹ Consta ali o impulso, sobretudo do herói do subtítulo, a fundar o quilombo dos Palmares, motivado pelo sentimento de revolta frente à injustiça da condição de cativo. É, interessante, nesse caso, o tratamento desse tema, visto nessa época como tabu, posto que o movimento abolicionista ainda não havia se instaurado sistematicamente, o que ocorreu efetivamente a partir da década de 1870, sobretudo com o advento da Lei do Ventre Livre, em 1871.¹²² Os escritores na década de 1850, de um modo geral, evitavam discutir esse assunto, ainda mais mencionando a desumanidade desse sistema

¹¹⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 1, 1849, p. 3 – 13.

¹¹⁸ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 3, 1850, p. 81 – 80.

¹¹⁹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 4, 1850, p. 121 – 124.

¹²⁰ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº7, 1851, p. 234 – 255.

¹²¹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº12, 1851, p. 411 – 423.

¹²² FAUSTO. *Op. Cit.*, p. 121.

escravocrata, à maneira dessa poema:

Lá entre os trastes de lavor custoso,
 Lá onde soa o bandolim e o cravo
 Opostos à *marimba* da *senzala*,
 Rude porém mais cara ao triste negro!
 Lá entre essa riqueza, que nos pesa
 Sobre os casados mebros que gotejam,
 De dia em dia que esse suor nutre
 O gozo e a existência e o próprio vício
 Do bárbaro senhor! Lá sim, lá mesmo
 Entre os seus braços que nos roubam tudo!

Mas, com o tempo, a carência de poetas a colaborarem com a revista se intensificava, restando aos redatores, ao invés de poemas épicos escritos por brasileiros e segundo as temáticas e a estética romântica, publicarem traduções de clássicos: o sexto canto da *Ilíada* aparece num dos últimos números e, antes da revista fechar sua galeria épica, foram publicados fragmentos da *Eneida*, seguido de uma observação mencionando se tratar de uma tradução do original. Melo Moraes pretendia um projeto ambicioso e se propunha a publicar tradução da *Eneida*, de Virgílio, em português, francês e italiano. O médico estampa na *Guanabara* algo inferior ao que havia prometido. Publica primeiramente os sete primeiros versos, depois “salta para a história da Guerra de Tróia” e então “pula para o sonho de Enéas.”¹²³

Por outro lado, “a poesia lírica é mais abundante”.¹²⁴ Nesse gênero poético, encontram-se, nas páginas da *Guanabara*, as poucas contribuições femininas de duas poetisas. Uma delas é D. Maria Josefa Barreto, com um soneto dedicado a Dom João VI, incluindo elogiosos cometários de Porto Alegre.¹²⁵ Esse poema não é apenas ofertado ao monarca, mas visa saudar o seu aniversário de 55 anos. A outra composição de escrita feminina é de D. Beatriz Francisca de Assis Brandão.¹²⁶ Esse texto é uma espécie de resposta a Joaquim Norberto, que num poema questionara a “poetisa” porque sua lira cessara, ou seja, a razão pela qual ela encerrara sua produção poética. Essa é uma mostra da admiração que Norberto nutria pela escrita da poeta gaúcha e, ao seu ver, a interrupção de sua poética significaria uma grande perda para a literatura brasileira: “Mas tu!...oh essa lira/ Tão bela quão sonora/ Ah! Pulsa-nos agora! Ah! faz-a reviver!”. Beatriz então demonstrou, no seu poema, que ainda continuava escrevendo e só

¹²³ LOPES, *Op. cit.*, p.148.

¹²⁴ Idem Ibidem.

¹²⁵ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 4, 1852 p. 105.

¹²⁶ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 10, 1851, p. 354-5.

interrompera a sua obra por um tempo devido a profunda tristeza causada por uma guerra:

(...)
De truculenta guerra;
Imagens furibundas
De estrago, sangue e morte.
(...)

Oh como ao som funesto
De tubas e canhões
Trinar doces canções
A lira poderia?
(...)

Há, possivelmente, mais colaborações de mulheres, mas, devido às pressões daquela época, muitas escreviam sob pseudônimos e até sem assinatura,¹²⁷ algo relativamente frequente nas publicações poéticas da revista, embora não se possa afirmar categoricamente serem de autoria feminina.

Algo muito comum eram as dedicatórias a cidadãos ilustres. Além das já mencionadas, há também várias outras como, por exemplo, a do Pe. Fr. Rodrigo de São José ao reitor do Colégio D. Pedro e de Antonio Joaquim de Melo para o monarca D. Pedro II;¹²⁸ um texto de autor identificado apenas por X. de M., com o poema “Ao meu prezado amigo Antonio Gonçalves Dias”;¹²⁹ entre outros. Em todos esses textos, diferente do de Maria Josefa, não há referência nenhuma que possibilite uma relação do homenageado ao conteúdo dos poemas. Isso demonstra a possibilidade de muitos desses poetas intencionarem atingir aspirações pessoais, utilizando-se da literatura.

No entanto, a maior intenção dos seus redatores literatos era legitimar a escola romântica. Contudo, é notável uma série de publicações ao estilo clássico, algumas escritas no século anterior, ou seja, no período árcade, como é o caso de “Ode Sáfica”, de Paulo José de Melo¹³⁰ e “Versos inéditos atribuídos a Tomás Antonio de Gonzaga.”¹³¹ Tal questão comprova que a contraposição ao modelo neoclássico era tênue, não apresentando grandes tensões como ocorrera na Europa. Pelo contrário, o afastamento dos modelos do período anterior não eliminava a intenção dos românticos em preservar a produção árcade. Algo parecido já havia acontecido em periódicos

¹²⁷ BARBOSA. *Op. Cit.*, p. 88.

¹²⁸ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 3, 1851 p. 105.

¹²⁹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 1, 1851 p. 25-26.

¹³⁰ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 1, 1849 p. 35-36.

¹³¹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 3, 1851 p. 118-119.

anteriores à *Guanabara*, como a *Minerva Brasiliense*, que publicara os poemas *O Uruguai* e *Cartas Chilenas* em sua “Biblioteca Brasília”, trazendo ao público esses textos inéditos até então.

Mesmo que alguns poemas não se insiram na escola romântica, a sua leitura, tantos dos redatores quanto dos outros colaboradores, mostra que a proposta do prefácio foi mantida em grande parte de suas publicações, embora seja mais evidente no primeiro tomo. Uma parte desses textos são de autores já consagrados, tanto na época em que a revista era impressa, quanto na atualidade. Entretanto, encontram-se vários escritores desconhecidos nos dias atuais, dos quais não constam nem bibliografia, outros não foram sequer assinados. Mesmo assim, seus textos contribuíram para difundir os ideais patrióticos do Romantismo e a estética romântica de um modo geral.

Um caso de escritor com proposta nacionalista e pouco conhecido atualmente é o pernambucano Antonio Joaquim de Melo, com seu texto "Itaé. Idílio Americano – Ao muito alto e muito poderoso senhor D. Pedro II",¹³² autor de *Versos* (1848): “o volume contém o idílio acima citado, “três cantatas, três odes, cinco sonetos e quinze anacreônicas.”¹³³ Portanto, sua produção é mais uma mostra da hesitação dos primeiros poetas românticos entre a escola vigente e a do período anterior. Entretanto, a sua poesia publicada na *Guanabara* já apresenta uma visão romântica do povo indígena, muito próxima do estilo gonçalvino – apesar da prolixidade. Através do diálogo entre os índios Aônio e Frondélio e as lamentações da índia do título, os indígenas têm voz poética e os colonizadores são tidos como bárbaros, especialmente por devastarem a natureza exuberante dos habitantes primitivos. Esse é, portanto, um traço de antilusitanismo presente no texto. Além disso, esse texto é nacionalista até mesmo em seu subtítulo: “Idílio americano”, uma mostra da natureza retratada num contexto americano e, conseqüentemente, brasileiro, de valorização da cor local.

Mais um escritor que caiu no ostracismo foi Pe. M. Fr. Rodrigo de S. José. Dele, a *Guanabara* conta com o poema "Ao Ilmo. Sr. Dr. Joaquim Caetano da Silva - Reitor do Colégio de Pedro II, no dia 1º de Junho de 1845."¹³⁴ A sua vocação religiosa influenciou sobremaneira a sua produção artística, sendo responsável pela tradução de vários salmos de Davi.¹³⁵ Seus versos geralmente prestam homenagem a cidadãos

¹³² *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária* Tomo I, nº 5, 1850, p. 157-165.

¹³³ BLAKE, Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883, v. 1, p. 201.

¹³⁴ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária* Tomo I, nº 3, 1850, p. 99-101.

¹³⁵ BLAKE. *Op. Cit.*, 1902, v. 7, p. 150.

ilustres. No caso do seu poema publicado na *Guanabara*, o homenageado foi o reitor do mais prestigiado colégio do Rio de Janeiro na época. Nesse texto, com o propósito de louvar o nascimento de uma menina chamada Laura, provavelmente filha do referido reitor, há a recorrência de imagens religiosas como “Anjos”, “Jordão Sagrado” entre outras que corroboram no lado espiritual do poema - algo amplamente valorizado pelos escritores românticos - apesar da baixa qualidade estética.

Frederico Colin também é um escritor não canônico, mas que contribuiu para a *Guanabara* com dois poemas. Um deles é “A beleza campestre”,¹³⁶ uma lírica amorosa, bem ao estilo romântico, ao menos na temática, devido à idealização da mulher amada do sujeito poético: “És do céu doce esmero que á terra/ A natureza prestou generosa”. No seu outro poema “A mulher. No álbum da Ilma. e Exma. Sra. D. M. L. A. d’Azevedo”,¹³⁷ há o mesmo tom sentimental que “A beleza campestre”, porém, esse texto não exalta a candura de uma dama em específico, mas as das mulheres de um modo geral. Uma adequação desse poema ao pensamento romântico é o sentimento de religiosidade ao louvar o sexo feminino como uma bela criação divina: “Tal a vida!...o Onipotente” (...) Na terra lançou majestosa (...) A mulher – anjo d’amor!”.

Entre os autores conhecidos atualmente, há um destaque para os próprios redatores, como é o caso de Porto-Alegre. Além da épica, o escritor gaúcho publicou dois poemas líricos. Um deles é “O Pouso (Brasiliana oferecida ao Ilmo. E Exmo. Sr. Inácio Dias Pais Leme e à Ilma e Exma. Sra. D. Joaquina Leithold Pinheiro Pais Leme)”.¹³⁸ A importância desse poema se dá na tentativa de demonstrar versos, através de uma conversa entre suas personagens poéticas, a paisagem sertaneja e os costumes do povo que vive no sertão, muito antes dos romances regionalistas de José de Alencar, Franklin Távora, Visconde Taunay, entre outros. Esses versos de Porto Alegre são uma tentativa de valorização do espaço brasileiro e de sua gente, mostrando que o Brasil não se restringia apenas ao litoral ou a selva. Ao contrário, o campo bem como seus homens deveriam ser também cantados na poesia brasileira. De sua autoria, também se encontra na revista, o poema “Num álbum”,¹³⁹ em que o sentimento amoroso é até certo ponto contido: “Ah! Não penses que o peito do vate/ É cratera de eterno vulcão”. Esse refreamento do sujeito poético é motivado pela sua consciência de que uma mulher

¹³⁶ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária* Tomo I, nº 12, 1850, p.355.

¹³⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 5, 1852, p. 74-6.

¹³⁸ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 6, 1850, p. 189-208.

¹³⁹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 9, 1852, p. 308.

pode tanto despertar amor quanto sofrimento: “duplo fado”, “um sorriso no amor” e “desenganos por onde passar”.

Joaquim Manuel de Macedo, além de redator, foi um dos escritores a publicar o maior número de textos: cinco poemas líricos, além de um poema-romance (como o autor mesmo o classifica) “*A Nebulosa*”, publicados em fragmentos até o canto III. As edições deste são esparsas: o primeiro canto sai todo num único número em 1851;¹⁴⁰ o segundo também num único número, em 1852,¹⁴¹ e o terceiro somente em 1855.¹⁴² O que se apresenta na revista é a visão de Trovador entoando, como no primeiro canto intitulado “Rocha Negra”, “o canto de adeus, onde vêm fundir-se alguns conceitos fundamentais do Romantismo: a beleza da morte, o seu caráter de fatalidade na vocação artística, liberando o poeta da incompreensão do mundo”,¹⁴³ traços que foram mantidos na versão em livro. Temas esses prezados pelos ultra-românticos, mas seu autor sempre valorizou em muitos de seus textos o discurso nacionalistas, embora não esteja presente explicitamente em “*A Nebulosa*”.

No ínterim entre um fragmento e outro, o autor de *A Moreninha* (1844) publicou outros poemas líricos. Três deles têm o subtítulo de “(Escrito no álbum de uma senhora)”. Destes, “Não sei”¹⁴⁴ mostra o sofrimento de um rapaz que clama pelo amor de uma senhorita, a qual hesita na sua resposta, dizendo não saber se poderia se entregar àquela paixão, deixando-o, assim, moribundo. Um detalhe importante, nesse poema, é a inversão na relação entre eles quando ela sente remorso pelo mal causado ao rapaz. Nesse momento, ela lhe perdão é ele quem alega “não sei”. Outro poema deste conjunto é “A bela encantada”,¹⁴⁵ no qual há uma espécie de conselho dado a um mancebo para que ele não veja uma bela donzela, pois certamente iria se apaixonar e sofrer por amor. Ambos os poemas são mostras do individualismo extremado, passando pela experiência particular de um eu lírico. Também pertence a mesma série “Escrito no álbum de uma senhora”, a composição lírica “O anjo da guarda”,¹⁴⁶ que destoa dos outros do conjunto, pois não apresenta uma temática amorosa, mas trata de duas visões que um menino teve: uma delas com uma senhora macabra, que segundo sua mãe, poderia arrastá-lo

¹⁴⁰ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 10, 1851, p. 335-350.

¹⁴¹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 4, 1852, p. 105-117.

¹⁴² *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo III, nº 2, 1855, p. 51-56.

¹⁴³ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁴⁴ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 4, 1850, p. 143-146.

¹⁴⁵ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 5, 1850, p. 178-80.

¹⁴⁶ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 2, 1852, p. 44-46.

para um cemitério, ou seja, mais uma típica personagem criada por adultos no intuito de amedrontar as crianças. Mas, sobressai-se no final um certo caráter religioso através da visão do anjo da guarda do garoto que viria protegê-lo.

Sem o tal subtítulo, constam na revista mais dois poemas de Macedo. O primeiro a ser publicado, “O beijo inocente”,¹⁴⁷ tem características narrativas por contar a história de um beijo, que apesar do ato físico, possui no contexto uma expressão muito mais espiritual: “... não foram meus lábios, / Foi minh’alma que os beijou”. É importante ressaltar que, nessa composição poética, a imagem da mulher também está atrelada a uma ideia de pureza, constantemente mencionada como virgem.

A maioria desses poemas foi publicada até o segundo tomo. Macedo mesmo teve quatro textos estampados na revista em seu primeiro ano da revista: no segundo, esse número caiu para três e no terceiro apenas um. O mesmo ocorre com os outros redatores: Porto-Alegre, nesse período, dedicava-se mais à épica: foram seis fragmentos de *O Colombo* no primeiro tomo, dois no segundo e nenhum no terceiro; na lírica foram apenas dois: “O pouso” no tomo I em 1851 e “Num álbum” no tomo II, três anos depois. Já Gonçalves Dias brindou os leitores da revista com somente dois poemas líricos: “Olhos verdes”¹⁴⁸ e “O gigante da pedra.”¹⁴⁹ O primeiro deles demonstra muito bem a temática romântica do individualismo, através dos sentimentos de um eu-lírico diante da beleza dos olhos verdes de uma mulher. O segundo, por sua vez, apresenta uma temática indianista a respeito da grandeza de um índio que, mesmo dormindo e imóvel, é retratado de uma maneira profundamente valorizada, como o poeta já vinha fazendo desde sua obra *Primeiros Cantos*. Além desses, Gonçalves Dias publicou a prosa poética *Meditação* em fragmentos. Porém, ele abandona seu posto de redator no quinto número devido aos aborrecimentos que a *Guanabara* lhe causara.¹⁵⁰ A esse respeito Lucia Miguel Pereira comenta:

A tentação de ir ao Norte (...) um pretexto para deixar a *Guanabara*, para não 'aturar mais maçadas'. Com efeito, como todas as empresas desse gênero, a *Guanabara* devia trazer grandes contrariedades a seus redatores. A Gonçalves Dias obrigou até a uma polêmica pela imprensa com o Dr. José Joaquim de Oliveira, oficial da Imperial Corpo de Engenheiros e professor da Escola Militar, onde regia a cadeira de análise. O motivo foi um artigo do Sousinha, estampado no número 8 da *Guanabara* e contendo alguns erros de cálculo, devidos aos tipógrafos. Apressou-se o Dr.

¹⁴⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 9, 1851, p. 311-5.

¹⁴⁸ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 1, 1849, p. 33-34.

¹⁴⁹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 2, 1850, p. 52-57.

¹⁵⁰ LOPES. *Op. Cit.*, p. 57.

Oliveira, que devia ser adversário de Sousa, a reclamar contra enganos, num artigo mandado a *Guanabara*; antes, já o matemático maranhense dera pela coisa, e pedira a publicação de uma retificação; assim saíram no mesmo número a corrigenda de Sousa e o trabalho de Oliveira, que se viu privado do prazer de dar um quinau no rival. Essa é a versão de Gonçalves Dias, mas não a de Oliveira, que o acusou de haver dado a Sousa, seu conterrâneo e amigo, conhecimento do seu artigo, para que este não ficasse mal. O caso foi para a imprensa diária, e rendeu vários artigos de Gonçalves Dias, defendendo-se da indelicadeza que lhe imputavam não somente o professor da Escola Militar, como também o Sr. L. F. A. de Meneses, dono da tipografia Fluminense, onde se imprimiu até 1850 a *Guanabara*, que interviu no debate para defender o bom nome do estabelecimento, a cuja lentidão atribuiu o poeta o fato de não haver retificação de Sousinha saído antes do artigo de Oliveira, como deveria, já que fora entregue anteriormente.¹⁵¹

Em nota aos assinantes, a redação da revista declara que Gonçalves Dias “continua, com d'antes, a ser um dos redatores deste jornal, para cujas páginas enviará boa cópia de artigos, donde quer que esteja.”¹⁵² Porém isso não aconteceu e o poeta maranhense nunca mais enviou nem artigos nem poemas à *Guanabara*.

Joaquim Norberto não foi um dos redatores que lançou o periódico, mas tomou o posto mais tarde, sendo então um de seus maiores colaboradores no campo da literatura, com quatro poemas no total. Além do texto dedicado a D. Beatriz no primeiro tomo, publicou, no segundo, “A beata e o estudante. Canto poético”¹⁵³ e, no terceiro, foram impressos “Melodias românticas”¹⁵⁴ e “Madrigais”¹⁵⁵ - dois dos cinco poemas no total deste tomo. Já os outros poetas tiveram na maioria apenas um poema publicado nas páginas da revista.

Contudo, apesar dos poemas líricos publicados na *Guanabara* apresentarem grande hesitação entre a velha e a nova estética, com exceção os de Gonçalves Dias e talvez de Joaquim Manuel de Macedo e poucos outros, e até mesmo certa contradição aos ideais românticos, uma vez que foram publicadas poesias do período árcade, os textos apresentados na revista contribuem para compreender os anseios da primeira geração de poetas do Romantismo brasileiro. Isso porque grande parte da gama temática proposta por esses artistas já apareceram no prefácio do primeiro número: exaltação da

¹⁵¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*, p. 104 *Apud* LOPES. *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁵² *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 7, 1851, p. 231.

¹⁵³ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo II, nº 7, 1854, p. 239-242.

¹⁵⁴ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo III, nº 5, 1855, p. 133-143.

¹⁵⁵ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo III, nº 9, 1855, p. 251-252.

nossa terra, progresso, cultura própria e nacionalismo.

A poesia lírica, em muitos casos segue essa linha. Exemplo disso é o poema gonçalvino “O Gigante de Pedra”, que exalta a natureza da selva numa relação espelhada com um índio e em “Idílio Americano”, de Antonio Joaquim de Melo. Ambos apresentam forte tom patriótico, expresso no antilusismo e na relação do índio com a paisagem americana. Além desses, “O Pouso”, lírica prolixa de Porto Alegre, também mostra traços de valorização da cor local ao enaltecer a realidade do sertão brasileiro.

Esses textos buscavam uma adequação à nova escola literária e mesmo ao presente, já que os temas neoclássicos se mostravam incompatíveis, especialmente depois de mais de uma década de Romantismo no Brasil. Como se deseja demonstrar a partir do próximo capítulo, a produção lírica na *Guanabara* foi expressiva, apesar de muitos altos e baixos quanto à qualidade estética. Muitas das composições poéticas apresentam diversas originalidades frente às propostas românticas. Pretende-se, então, nos capítulos seguintes, apresentar novas leituras de textos já consagrados, como os de Gonçalves Dias, e análises, com fins de recuperação, de poemas, cujas inovações os tornam pertinentes para a história da literatura brasileira de um modo geral, mas que, por alguma razão não tiveram a devida atenção da crítica literária do passado nem do presente. Cabe, portanto, às fases subsequentes deste trabalho, o intuito de uma revisão do cânone lírico romântico brasileiro.

3. O ser e o tempo na revista *Guanabara*

Alfredo Bosi, em sua obra *O ser e o tempo da poesia*,¹⁵⁶ apresenta argumentos e exemplos de como a forma poética influi no assunto a ser tratado, que geralmente tem relação com o seu tempo de produção. Dessa maneira, os grandes poetas tendem a refletir sobre seus momentos históricos, lançando mão de recursos estéticos, para aceitar e propagar o que estão de acordo com a sociedade, mas também resistir àquilo que julgam equívoco.

Esses elementos podem ser averiguados nos poemas publicados em *Guanabara*. O primeiro deles de autor pouco conhecido a ser publicado no periódico foi “Itaé – Idílio Americano - Ao muito alto e muito poderoso senhor D. Pedro II,”¹⁵⁷ de Antonio Joaquim de Melo. O texto apresenta o diálogo entre dois índios, Frondélio e Aônio, a respeito da devastação de sua tribo por inimigos gananciosos, os colonizadores portugueses, que destruíram a natureza idílica. Em um determinado momento, é concedida voz à índia Itaé. O sofrimento dela tem as mesmas causas de seus companheiros, mas com um agravante: ela fora separada de seu amado, o guerreiro Potiguar, corrompido pela ambição dos europeus. As declarações e lamentações destes indígenas são marcadas por um forte sentimento nacionalista, devido à exaltação da paisagem americana e de um tom antilusista, este justamente é uma resistência ao período colonial.

A composição lírica aproxima-se, em alguns aspectos, da poesia clássica pastoril bucólica, que “apresenta característica do gênero dramático, quando há a presença de um desafio poético ou diálogo entre pastores.”¹⁵⁸ O próprio estilo “idílio” é oriundo desse tipo de poesia, no entanto, tradicionalmente, “era uma composição poética breve, um poema curto”¹⁵⁹ Esta composição de Antonio Joaquim de Melo, ao contrário, é bastante extensa.

Os nomes masculinos não se assemelham a indígenas. Frondélio, por acaso, provém de um poema classicista do escritor português Luís de Camões “Umbrânio e Frondélio”, uma conversa entre pastores. No texto do poeta brasileiro, as personagens

¹⁵⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 280p.

¹⁵⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº5, 1850, pp. 157-165.

¹⁵⁸ RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *A poesia pastoril: As bucólicas de Virgílio*. São Paulo: USP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005, 123f. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Latinas, p. 10.

¹⁵⁹ RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *Op. Cit.*, p. 12.

tornaram-se incolas, mas igualmente com tom de lamentação das figuras lusitanas, que lastimam a situação do campo, não mais esplendoroso:

Agora tudo está tão diferente
que move os corações a grande espanto;
e parece que Júpiter potente
se enfada já de o mundo durar tanto.
O Tejo corre turvo e descontente,
as aves deixam seu suave canto;
e o gado, em ver que a erva lhe falece,
mais que de a não comer nos emagrece.¹⁶⁰

Algo semelhante está em “Itaé”. As três figuras indígenas retratadas queixam-se da destruição da selva, acusando os colonizadores. O poema, aliás, inicia-se com uma fala de Frondélio, comentando, com o companheiro Aônio, o estado de devastação da natureza provocado pela intervenção lusitana, já que as aves já não voavam pelo céu, as flores estavam murchas e sem cheiro. Porém, apesar disso, o índio sugere que ainda deveria haver motivos para se cantar a terra, especialmente nestes versos:

Árvore grande e bela, o céu te pague
Esta franca hospedagem e refrigério.
Deus, que bem!.

Há algumas diferenças no discursos dos dois indígenas. Aônio mostra-se mais cético em relação ao estado atual daquela tribo. Ele associa, inclusive, os estragos provocados à natureza com a perda da liberdade:

Mas só pode cantar um peito
Em sossego feliz. A liberdade
Eu perdi desditoso! E neste agreste
Amanho, e grossas peles disfarçado,
Fujo à sorte funesta do vencido;
Como assim cantarei? Se os ares turba

Dessa maneira, ele diz que a exploração europeia causou danos profundos, não havendo mais motivos para louvar a selva. O índio ainda estabelece um jogo entre o passado, ou seja, antes da ação dos inimigos, principalmente pelo uso do verbo "poder" no pretérito mais-que-perfeito (pudera):

Eu, sim, pudera em doces cantilenas
Silvestre modular a graça e as flores
Destas ledas campinas inocentes;

e o presente:

O patativa esconde-se, e calado

¹⁶⁰ AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões. Éclogas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 5, tomo I, 2002, p. 65.

Estremece, no mal seguro ninho

Nota-se, nestes versos, que até mesmo a fauna responde à ação destruidora dos estrangeiros, pois os animais, como a patativa, também não cantam mais, imagem formada especialmente através do adjetivo "calado". O seu companheiro de tribo, Frondélio, por outro lado, tem mais esperança numa reconstituição da paisagem natural ao estado anterior:

Mal por nós! mas talvez no triste inverno,
Abrindo o sol flamante um riso d'ouro,
Enche a terra enojosa de alegria.

Nesse caso, é notável que a palavra "talvez" carrega um sentido muito mais próximo de um sentimento de esperança do que de dúvida. É importante para criar esta imagem a metáfora do sol. É fato que este astro tem uma maior incidência na Terra durante o verão e menor no inverno. Portanto, nos versos acima, Frondélio conta com a possibilidade de sol na estação mais fria do ano. Assim, para ele, mesmo que a devastação causada pelos "inimigos soberbos" pareça irreversível, há uma possibilidade, mesmo que pequena, de retorno à condição passada: o idílio americano do subtítulo.

Para Frondélio, ainda existe o que se louvar em sua terra, como a beleza de uma conterrânea, a índia que dá nome ao poema: Itaé:

De Itaé, nossa bela conterrânea:
Parece-me que a vejo...o talhe, o modo
Entre rudo e gentil...solto o cabelo
Comprido e negro nas espáduas nuas...
Toda saudade, toda independência.
Quem deixará de amar teu pátrio canto?

Desta maneira, ele diz considerar a índia como um símbolo de beleza, assim como os elementos da paisagem natural daquela tribo, e dignos de serem exaltados. Nesse mesmo discurso de Frondélio, há também indícios de que os portugueses não estão mais entre eles, suscitando a ideia de independência:

Lá da cidade barulhosa cantam
Menestréis altos, que a inocência folga
E sorri brando amor nos livres campos.

Uma possível leitura para isso é que foi exatamente na zona urbana ("a cidade barulhosa") e não na selva que a Independência política do Brasil surtiu mais efeito. Ou seja, a cidade anunciava a emancipação do país. Consequentemente, tal acontecimento

teria influência naquela tribo, pois eles não seriam mais subjugados aos portugueses. Disso brota a expectativa de Frondélio em relação ao futuro.

Em seguida, Aônio relata o caso de amor entre Itaé e Potiguar, ocorrido antes da ação dos colonizadores. O casal vivia em completa sintonia com a natureza, a qual lhes refletia a felicidade conjugal:

E ansioso, e veloz, ardente corre
De Itaé, sua amada, aos doces braços;
Na volta ao amo avaro tributando
Os guardados produtos remidores.
No centro escuro de um espesso bosque,
Não profanado de estrangeira planta,
Alçava-se um jambeiro: o pardo tronco
Lhe beija quase um límpido regato:
E de seus lindos frutos que amaduram,
Dourados cachos mil deliciosos
Recendiam de rosas o perfume.

Nesses versos, a relação espelhada dos amantes com a natureza comprova-se em várias metáforas: Potiguar corre aos braços de sua amada num momento em que os bosques não haviam sido "profanados" pelos estrangeiros. Nesse mesmo cenário, os componentes da flora também mostram-se enamorados. Essa imagem é adquirida pelo uso do verbo "beijar", referente ao jambeiro, e deste ato são gerados frutos que amadurecem. Esta representação poética é contrastada através do relato de Itaé. A guerreira, assim como os outros índios, pauta o seu pranto num jogo entre o antes ("Fui outrora feliz, tive alegria.") e o agora (Hoje aos meus olhos/ De penosas lembranças e tristuras"). Então, ela caracteriza os Emboabas, nome dados aos lusos, como enganadores e ambiciosos:

Amizade não há, nem fé procures
Nesses que a terra abandonam sua
Grossos mares transpondo aventureiro
As aldeias desolam e cativam.

Nas declarações da índia fica claro que a ação devastadora dos portugueses teve efeito nefasto não apenas sobre os elementos naturais, mas também para os próprios índios. Em alguns versos, Itaé chega a mencionar uma profunda brutalidade dos europeus em relação a sua família:

Minha irmã tamanina foi levada
De amostra por vindiços agressores,
Irmãos destes. Chorava!... coitada!

Ela também dá indícios de que a independência já havia acontecido, sobretudo ao caracterizar a terra como sendo livre:

E já não soa o bosque o nosso hino:
A tupã graças mil! A terra é nossa,
Crescei, filhinhos, nossa terra é livre.

No entanto, Itaé relativiza o conceito de liberdade, pois seu povo não havia conquistado tal proeza. Pelo contrário, a guerreira crê na continuidade de profundas feridas adquiridas no período colonial:

Livre eu digo? Oh! Que não! Como assim livre?

A sensação da perda de autonomia continua para ela, principalmente pelo fato de não ter reencontrado seu amado Potiguar. A distância entre os amantes se dá tanto fisicamente:

Sem o meu Potiguar, por quem esta alma
Se lacera em cuidados e martírios

quanto ideologicamente. Isso porque, para a índia, a garantia de uma vida feliz só seria possível numa comunhão com a natureza, única e verdadeira ambição desejável. Entretanto, a principal causa da separação do casal é Potiguar ter sido corrompido pela cobiça dos portugueses:

Mas tu, cego das manhas estrangeiras,
Bem que aflito e abalado, te amarravas
Em vivermos em Emboabas.
Feliz vida, mais cômoda e abastada
Ao nosso amor julgavas lá segura.

O que mais causa dor à guerreira é o amado ter abandonado os costumes indígenas, pois, antes do contato com os portugueses, ele também tinha um ideal de vida simples:

O caitatu, e a onça com teus braços
Nervudos escachavas, tão somente
Para ti o fazias; mas agora
Para estranhos em lidas te consomes!...

Nota-se, portanto, uma profunda e clara oposição aos portugueses e ao próprio processo predador da colonização, por meio de três vozes mais complementares do que dissonantes. Embora Aônio seja mais pessimista no tocante ao retorno do paraíso idílico, é fato que tanto ele quanto seus companheiros Frondélio e Itaé são unânimes

acerca da ambição do povo lusitano. Enquanto os indígenas masculinos tecem comentários basicamente sobre a destruição da natureza, a índia marim lamenta a corrupção ideológica. Em todos os casos, o antilusitanismo demonstra uma resistência ao processo colonial e a dificuldade em eliminar seus vestígios mesmo diante da nova conjuntura.

Uma caracterização parecida em relação aos colonizadores portugueses está presente no canônico poema "O gigante de Pedra", de Gonçalves Dias, publicado posteriormente em *Últimos Cantos* (1851). Trata-se de um poema lírico, cuja voz poética apresenta um índio morto em combate. Mesmo falecido, ele é grandioso, pois, segundo Ackermann, "o objeto desses versos é a forma de um rochedo das montanhas que bordam a baía do Rio de Janeiro. Essa formação assemelha-se a uma figura humana deitada na direção norte-sul."¹⁶¹ A composição é formada por cinco partes, mas a crítica à colonização de exploração evidencia-se na quarta parte, que pode ser lida sob duas divisões. Na primeira delas, os índios vivem em harmonia entre tribos distintas. Essas comunidades, inclusive, demonstram-se bastante ativas. Alguns verbos que exprimem ação propõem essa ideia: na primeira estrofe, os íncolas estão "batendo os arcos rígidos" e "traçando homéreas festas". Há substantivos que também indicam movimento como "dança dos guerreiros". Esses termos, em sua maioria, recebem sílabas poéticas tônicas:

(...)

Ba/TEN/do os/ AR/cos /RÍ/gidos,
 Tra/ÇAN/do ho/MÉ/ri/cas/ FESStas,
 À/ LUZ/ dos/ FO/gos/ RÚ/tilos,
 Aos/ SONS/ do/ mur/mu/RÉ:
 E em/ Gua/na/BA/ra es/PLÊN/dida
 As/ DAN/ças/ dos/ guer/REI/ros,
 (...)

A segunda divisão dá-se a partir da terceira estrofe, na qual "o gérmen da discórdia" cresce "em duras brigas". Então, os tamoios tornam-se passivos devido à derrota. Esse efeito é causado principalmente pelo uso do verbo "vencer" na forma de particípio, com função de adjetivo:

Tamoio - a raça antiga,
 Feroz Tupinambá!
 Lá vai a gente improvida,
 Nação vencida, imbele".

¹⁵⁹ ACKERMANN. *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. Trad. Egon Schaden, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964, p.86.

Então, na última estrofe dessa parte do texto, há uma referência sutil de que os portugueses são os responsáveis pela desarmonia dos índios, pois toda a atrocidade, "sangue" e "morte", ocorre diante das “portuguesas quinas”:

Depois em naus flamivomas
 Um troço ardido e forte,
 Cobrindo os campos úmidos
 De fumo e sangue e morte,
 Traz dos reparos horridos
 De altíssimo pavês;
 E do sangrento pélago.
 Em míseras ruínas
 Surgir galhardas, límpidas,
 As portuguesas quinas,

Nota-se, tanto um sentido antitético, indicando, primeiramente, alegria e confraternização, em que muitas palavras apresentam uma aliteração das consoantes –t e -d:

Viu primeiro os íncolas
 RobusTos das floresTas,
 BaTendo os arcos rígiDos,
 TraçanDo homéricas fesTas,
 À luz dos fogos rúTilos,
 Aos sons do murmuré:
 E em Guanabara esplênDida
 As Danças dos guerreiros,
 E o guau caDenTe e vários
 Dos ínDios prazenTeiros,
 E os canTos da viTória
 TangiDos no boré!

versus discórdia, conflito:

E o gérmem da DiscórDia
 CrescenDo em Duras brigas,
 CeifanDo os brios rústicos,
 Das Tribos sempre amigas,
 Tamoio - a raça anTiga,
 Feroz Tupinambá!
 Lá vai a genTe improvida,
 Nação venciDa, imbele,
 BuscanDo as maTas ínvias
 De onDe outra Tribo a expele:
 (...)

No entanto, os resultados negativos da colonização para aqueles povos brasileiros são mais expressivos nas imagens relacionadas à “morte” provocada pela “miséria” (de espírito, mesquinaria) dos conquistadores portugueses, especialmente

por meio de termos com uma recorrência da consoante –m, que suscitam, em grande parte, o mesmo campo semântico de violência e destruição:

Depois em Mãos flaMivomas
 Um troço ardido e forte,
 Cobrindo os campos úMidos
 De fuMo e sangue e Morte,
 Traz dos reparos horridos
 De altíssiMo pavez;
 E do sangrento pélago.
 Em Míseras ruínas
 Surgir galhardas, límpidas,
 As portuguesas quinas,
 Murchos os lises cândidos
 Do impávido gaulês!

Tem-se, então, a soberba de nações europeias numa disputa pelas terras brasileiras, ou seja, os portugueses e os franceses (“gaulês”). É nesse momento em que as disputas se acirram e os maiores prejudicados são os índios.

A quinta e última parte do poema reflete sobre as principais consequências da intervenção lusitana: as selvas indígenas terem cedido lugar a centros urbanos:

MUDaram-se os Tempos e a face da Terra!
 CiDaDes alasTram o anTigo paUl;

No entanto, há um elemento que ainda não sofreu nenhuma alteração: o estado inerte do gigante sobre as montanhas, que fazem parte do patrimônio natural do país:

Mais inDa o giganTe que DorMe na serra
 Se abraça ao iMenso crUzeiro do sUl.

Conclui-se nessa última parte que se a geografia nacional sofreu profunda mudança negativa, os versos finais do poema indicam a possibilidade de mais transformações maléficas poderem ocorrer no futuro, a ponto de a noção de uma pátria brasileira perder seu sentido. Nesse contexto “a existência do gigante equivale... à existência do Brasil, e a sua destruição acarretará, por conseguinte, a destruição do país”.¹⁶² Portanto, a manutenção da montanha formada simbolicamente pelo índio colossal do texto garante que ainda resta uma beleza natural a ser louvada, a despeito de toda a vilania portuguesa.

¹⁶² ACKERMANN. *Op. Cit.*, p. 88.

Tanto em termos estéticos (o ser da poesia) quanto de conteúdo - como reflexão social (o tempo poético) - há semelhanças e diferenças nas composições de Antonio Joaquim de Melo e Gonçalves Dias. Um dos pontos de convergência são alguns recursos de aliteração, a fim de representar a figura do colonizador. Ambos apresentam constantes repetições de *-t*, *-d* e *-m*. Em “Itaé”, tais expedientes formais recaem sobre palavras, cujos sentidos sugerem uma antítese entre o passado afortunado, anterior à colonização e o presente caótico, cenário de extermínio da natureza e do povo. As letras em maiúsculo abaixo, que não representam simplesmente início de verso, servem para ilustrar as aliterações:

AÔNIO

Eu,sim, puDera em Doces canTilenas
 SilvesTre moDular a graça e as flores
 Destas leDas campinas inocenTes;
 Ou dos nossos Maiores a bravura
 ATíssonos cantar: eles a cusTa
 De seu faTo e seu sangue Desinçaram
 De iniMigos soberbos estes campos,
 Estes campos vitais e encaTaDores,
 Tão fecunDos, tão fêrTeis, tão queriDos.
 Ação granDe, que aDMira o Mundo inteiro!
 Mas só pode cantar um peiTo livre
 Em sossego feliz. A liberDaDe
 Eu perDi DesDiToso! (...)

Nota-se igualmente a importância sonora da insistência da vogal *-i* em expressões com sentidos parecidos: ora remetendo aos antigos momentos de felicidade (“doces cantlilenas”, “ledas Campinas Inocentes”) em oposição a “InImIgos soberbos,” que destruíram “os campos vItaIs” e “a lIberdade perDI desdItoso.”

Nas lamúrias da índia marim esta questão é igualmente constante, tanto a aliteração em *-t* e *-d* quanto a assonância em *-i*, com efeitos de sentido parecidos:

FuI ouTrora felIz, Tive alegrIa.
 DIvagava senhora, e sem cauTelas,”
 (...)
 PoTIguar! PoTIguar! QuanTos enganos!
 AMIzaDe não há, nem fé procures
 Nesses que a Terra abanDonanDo sua,
 Grossos Mares TransponDo avenTureIros,
 As alhelas Desolam e caTivam.

No poema gonçalvino, esses mesmos elementos formais, associados ao valor

semânticos dos léxicos envolvidos, também criam uma imagem de contraste entre o momento anterior à presença lusitana, em que as tribos viviam em harmonia, e após esse fato, no qual a desavença dos índios foi instaurada, propiciando a exploração europeia:

Vlu prImeIro os Íncolas
 RobusTos das floresTas,
 BaTendo os arcos rÍgIDos,
 TraçanDo hoMérIcas fesTas,
 À luz dos fogos rúTÍlos,
 Aos sons do MurMuré:
 E em Guanabara esplênDida
 As Danças dos guerreiros,
 E o guau caDenTe e vário
 Dos ÍnDIos prazenTeiros,
 E os canTos da vITória
 TangIDos no boré!

E o gérMem da DilcórDia
 CrescenDo em Duras brÍgas,
 CelfanDo os brÍos rúsTicos,
 Das Tribos sempre aMÍgas,
 TaMoIo - a raça anTÍga,
 Feroz TupInambá!
 Lá vai a genTe improvÍda,
 Nação vencIDA, Imbele,
 BuscanDo as maTas Ínvias
 De onDe outra Tribu a expele:
 (...)

Pouco mais adiante é mais expressiva a repetição de *-m*, embora as outras se mantenham, para suscitar a violência portuguesa, sobretudo, mas também francesa que houve no Rio de Janeiro, através da menção ao povo gaulês. Neste ponto, as consoantes *-t* e *-d* continuam recorrentes, bem como as vogais *-i* *-u*:

Depois em Mãos flaMÍvomas
 Um troço ardÍdo e forTe,
 CobrÍndo os campos úMIDos
 De fUMo e sangue e MorTe,
 Traz dos reparos horriDos
 De alTÍssiMo pavez;
 E do sangrenTo pélago.
 Em MÍseras rUÍnas
 SUrgÍr galhardas, límpIDas,
 As porTUGuesas quÍnas,
 MURchos os líses cândIDos
 Do ÍmpávÍdo gaUlês!

Em “Itaé” tal expediente está presente em relação às mesmas consoantes e a vogal *-i*, especialmente ao suscitar a esterilidade da terra provocada pelos colonizadores, nos quais se percebe que a recorrência de tal consoante recai sobre palavras a sugerirem

imobilidade, (“iMóvel”), tristeza (“TrIsTemenTe”) e secura da natureza (as folhas “Murchas”, as flores bonInas que fenecem “esMarrIDas”):

-... Olha as folhas
 Torcidas Murchas do arvoredos iMóvel!
 Pelos ares não cruzam lindas aves,
 Nem dentre a raMa nos naMora o vario
 Retintim feiticeiro. Debruçadas
 As MiMosas boninas tristeMente,
 Sem cheiro e cor fonecem esMarridas.

A variação na assonância é muito mais intensa em “O Gigante de Pedra”, contribuindo na criação de imagens mais diversificadas. Por exemplo, nas partes de exaltação do gigante, como na primeira, em que algumas estrofes, a vogal –e, aberta e fechada, está em palavras a mencionar a ação da natureza sob o estado inerte do gigante, já que astros, céus e estrelas têm por função iluminá-lo:

E o cÉu, e as EstrElas, e os astros fulgEntes
 São vElas, são tochas, são vivos brandões,
 E o branco sudário são nÉvoas algEntes,
 E crEpe que o cobre são nEgros bulcõEs.

Até mesmo a constância de-*i* não surge apenas em itens lexicais referentes a um pretérito vigoroso e um estado atual desolador, como se restringe “Itaé”. A título de ilustração, na segunda divisão do poema gonçalvino, forma-se um contraste entre os períodos do dia, propondo uma passagem do tempo, nos pares opostos “noite” e “dia”, no qual o tempo é dinâmico, ao contrário da estaticidade do ser colossal retratado no poema:

Vem a nolte após o dia,
 Vem o slêncio, o frescor,
 E a brIsa leve e macla
 Que lhe suspIra ao redor;
 E da nolte entre os negros
 Das estrelas os fulgores
 Brillham na face do mar;
 Brillha a lua cintllante,
 E sempre mudo o gIgante,
 Imóvel, sem acordar!

Entretanto, esteticamente uma das principais diferenças entre os dois poemas são as métricas e os esquemas rítmicos. A poesia do autor de *Últimos Cantos* é dividida em cinco partes. Cada uma delas apresenta também uma forma permanente, mas se altera de uma para outra. Na primeira, as estrofes possuem oito quartetos, na segunda, seis

estrofes formadas por decassílabos, na terceira, apenas 1 quarteto, na quarta parte, quatro estrofes de doze versos hexassílabos e, na quinta, três quartetos. O esquema rímico é fixo dentro de cada parte. Na primeira divisão ímpares os versos são endecassílabos 2-5-8-11 (Note abaixo que as sílabas em maiúsculo indicam as tônicas, alternado fracas e fortes):

Gi/GAN/te or/gu/LHO/so/ de/ FEro/ sem/BLANte
 Num/ LEI/to/de /PE/dra/ lá /JAZ /a /dor/MIR!
 Em/ DU/ro/ gra/NItO/ re/POUsa o/ gi/GANte
 Que os/ RAI/os/ so/MEN/te/ pu/DE/ram/ fun/DIR.

Nas partes pares, há o predomínio de redondilhas maiores, ou seja, apresentam um traço de medievalismo, tão prezado pelos românticos:¹⁶³

Ba/nha o/ sol/ os/ ho/ri/zontes,
 Ter/pa os/ cas/te/los/ dos/ céus,
 A/cla/ra/ ser/ras/ e/ fontes,
 Vi/gia/ os /do/mí/nios/ seus,

A alternância entre endecassílabos e redondilhas comprova a visão de Gonçalves Dias, no prólogo de seus *Primeiros Cantos*, em relação ao menosprezo às regras tradicionais e no lugar delas declara que todos os ritmos de metrificação da língua portuguesa podiam ser convenientes à sua lírica e expressariam particularmente cada experiência vivida como única e dependente das impressões momentâneas.¹⁶⁴

Em “Itaé”, por outro lado, há uma maior irregularidade. A título de exemplo, toma-se o início com as lamentações de Frondélio, embora os versos sejam todos decassílabos (traço clássico), apresentam esquema rímico extremamente variado:

-... O/lha as/ fol/has
 Tor/CI/das/ MUR/chas /do ar/vo/RE/do i/MÓ/vel! (2, 4,
 8,10)
 Pe/los /A/res/ não/ CRU/zam/ LIN/das/ Aves, (3,6,8,10)
 Nem /DEN/tre a /RA/ma/ nos /na/MO/ra o /VÁRIO
 (2,4,8,10)
 Re/tin/TIM/ fei/ti/CEI/ro./ De/bru/ÇAdas (3,6,10)
 As /miMO/sas /bo/NI/nas/ tris/te/MEN/te, (3,6,10).
 Sem/ CHEI/ro e/ COR/ fe/NE/cem/ es/mar/RI/ das (2,4,6,10)
 (...)

No entanto, a voz mais importante dessa composição lírica é a da índia que a intitula. Nas suas queixas, a mesma variação qualitativa dos tempos sonoros se estabelece. O lirismo se irrompe nesta passagem, em que, como já mencionado, a

¹⁶³ COUTINHO, Afrânio. “O Movimento Romântico” In: _____. (Org.) *A literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, p. 10.

assonância em –i influi na beleza rítmica:

Fui/ ou/TRO/ra/ fe/LIZ,/ ti/ve a/le/GRIa. (3-6-10)
 DI/va/GA/va/ se/NHO/ra, e/ sem/ cau/TELas, (3-6-10)
 Es/tes/ BOS/ques/ in/FIN/dos/...Tão/ a/MENos, (3-6-10)

No entanto, em determinados versos, a seleção de algumas palavras “quebra” a corrente lírica, como por exemplo, a última em : “De penosas lembranças e tristura”. Porém, o maior defeito desse texto é sua prolixidade. Se houvesse mais contenção de imagens, principalmente nas passagens mais melódicas, certamente o lirismo se afetaria, mesmo não chegando a qualidade superior de Gonçalves Dias.

Mesmo assim, os momentos em que os recursos formais são bem realizados, com tônicas, aliterações e assonâncias, sobretudo, recaindo em expressões que sugerem sentimentos que variam entre a lamúria pela corrupção de Potiguar e pelo idílio perdido e a expectativa de reconstituição desse ambiente após a independência do país, bem como o repúdio aos portugueses, são suficientes para se estabelecer um paralelo entre o ser e o tempo desse poema e, conseqüentemente, cobrar o seu lugar na literatura brasileira.

Uma das maiores divergências dos poemas “Gigante de Pedra” e “Itaé” é que este, ao contrário daquele, apresenta múltiplas vozes acerca da intervenção portuguesa, todas pelo ponto de vista dos índios, embora os nomes masculinos não soem como indígenas. Esse recurso é constituído por meio de diálogo, também utilizado na composição "O pouso. Brasiliana oferecida ao Ilmo. e Exmo. Sr. Inácio Dias Pais Leme e à Ilma e Exma. Sra. D. Joaquina Leithold Pinheiro Pais Leme", de Manuel de Araújo Porto Alegre. Nesse poema, há a valorização dos costumes do homem do sertão, bem como o enaltecimento da natureza nessa região, através da conversa entre um tropeiro e um boiadeiro. Essa temática, especialmente sob o ponto de vista romântico, remonta ao regionalismo. É fato que a tendência regionalista no Romantismo teve uma maior evidência no romance, principalmente na década de 1870, mas esse tipo de ficção romântica apresenta características expressas no poema "O pouso". Para se entender essa associação é preciso primeiramente se ater à linha de romances românticos que tratavam do sertão.

Diante da visão nacionalista de grande parte dos escritores românticos, o

¹⁶⁴ RICARDO. “Gonçalves Dias e o Indianismo”. In: Afrânio Coutinho. *Op. Cit*, 1985, p. 80.

romance, nesse período, teve "fome de espaço e uma ânsia de apalpar o país."¹⁶⁵ Os escritores que aderiram a essa tendência buscavam revelar aos brasileiros a diversidade regional da nação. Por essa razão, o romance romântico, em linhas gerais, pode ser classificado de acordo com o espaço: romance urbano, indianista e rural. Este pretendia demonstrar especialmente à população citadina o modo de vida do homem do sertão. É importante ressaltar que "sertão" naquela época abrangia todo o interior do país, ou seja, as regiões afastadas dos centros urbanos. A representação do sertanejo era muito próxima do índio, pois ambos eram tidos como "bons selvagens". A este propósito, Sodré afirma: "Brasil verdadeiro, Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços nacionais."¹⁶⁶ Muitas dessas características estão presentes nesse poema de Porto Alegre.

Em linhas gerais, o texto apresenta o diálogo entre o tropeiro Bernardino e o boiadeiro Sigismundo, durante o repouso após uma longa jornada. No decorrer dessa conversa, os companheiros, além de descobrirem que são irmãos afastados na infância, também revelam costumes e valores do sertanejo, como a solidariedade, o poder da palavra empenhada e da música, hospitalidade e integração com a natureza. Outro aspecto recorrente no poema é o caráter amoroso, porém, quase em todos os momentos, subordinado a traços regionalistas.

Comparando-se o regionalismo no romance romântico e neste poema, uma característica em comum é a preocupação em mostrar o sertão aos brasileiros que viviam distante dali, especialmente os do litoral. É comum nas narrativas regionalistas, durante o Romantismo, a preocupação em delimitar com detalhes a localização do espaço geográfico retratado como, por exemplo, no primeiro capítulo do romance sertanista *Inocência*, de Visconde de Taunay:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da Vila de Sant'Ana do Paranaíba vai ter ao sitio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná...¹⁶⁷

¹⁶⁵ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 433.

¹⁶⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 5^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 323.

¹⁶⁷ TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 11^a ed. São Paulo: Ática, 1983, p. 9.

O mesmo ocorre com este poema, porque, logo após seu título, tem-se a descrição do cenário, o qual podia ser desconhecido para um leitor urbano: "A cena é no campo fronteiro à habitação do Exmo. Sr. Marquez de S. João Marcos, junto à estrada dos Botaes, na margem do rio de Santana". Esta preocupação explica-se pelo projeto nacionalista romântico em revelar o Brasil aos brasileiros, ou seja, interligar, através da literatura, regiões geograficamente distintas e longínquas.

Um dos valores do sertanejo presente no poema é o pressuposto de sua pureza, especialmente por não ter apego a elementos materiais, aqui exemplificado na fala do tropeiro abaixo:

Somos pobres de ouro, mas tão ricos
 Como as aves do Creso: livres somos
 No temporário trânsito, que terra
 Sobeja temos para o pouso eterno,
 Para o leito da morte, sem que a lágrima
 Da avareza nos faça amar, a vida
 Atada a um posto d'ouro e de cuidados.
 Como as aves do céu livre nascemos,
 Como elas erramos...

Nesses versos, percebe-se as aliterações em –r incidirem-se em termos que indicam um contraste entre vida simples – “pobRe”- e riqueza – “ouRo” . Nesse contraste, o ideal de vida humilde do homem do campo é revelado em sua maior riqueza – são “Ricos” não com bens financeiros, mas por serem “livRes”. Ainda a repetição da consoante –t contribui para explicitar a transitoriedade das coisas materiais, que, após a morte, são perdidas. O *modus vivendi* sertanejo, por outro lado, torna o sertão seu pouso eterno, ou seja, o que é realmente relevante para eles:

No TempoRáRio TRânsito, que TerRRa
 Sobeja Temos para o pouso eTeRno,
 Para o leiTo da moRTE...

Em *Inocência*, essa ideia está presente, quando o narrador alega que o único anseio do homem do campo é estar em comunhão com a natureza:

Com que gosto demanda então o sertanejo os capões que lá de bem longe se avistam nas encostas das colinas e baixuras, ao redor de alguma nascente orlada de pindaibas e buritis?!
 Com que alegria não saúda os formosos coqueirais, núncios da linfa que lhe há de estancar a sede e banhar o afoguedo rosto?!
 (...)

Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo de ambições.¹⁶⁸

Numa outra fala do próprio tropeiro, a simplicidade também está presente, pois ele diz nada mais querer do que saciar a sua fome e sede, além de apreciar um fumo:

Quem és tu, que falas da Formiga,
Da virgem dos Palmares?! Entra amigo,
Que a pobreza e a pátria nos irmanam.
Na curva guampa beberás essência,

E no pranto que vês, e que fumega,
A fome matará; isqueiro e fumo
Nos alforjes abundam; que mais queres?

Quem és Tu, que falas da FoRmiga,
Da viRgem dos PalmaRes?! EnTRa amigo,
Que a pobReza e a páTRia nos iRmanam.
Na cuRva guampa bebeRás essência,

E no pRanTo que vês, e que fumega,
A fome maTaRás; isqueiRo e fumo
Nos alfoRges abundam; que mais queRes?

Aqui fica nítido ainda o apreço à solidariedade do homem do campo, especialmente porque o tropeiro convida o boiadeiro a compartilhar de sua comida e bebida, ainda antes de saber que o companheiro era seu irmão. O fato de Bernardino convidar Sigismundo para entrar na sua casa evidencia a sua hospitalidade, além do fato deles se irmanarem na “pobreza” e na “pátria” – tanto no sentido de Brasil quanto da mesma região do sertão. Vale ressaltar que essas imagens também são esteticamente destacadas pelas aliterações em *-t* e *-r*, justamente em palavras que suscitam os sentidos mencionados, inclusive no conceito de caridade e compartilhamento:

(...) EnTRa amigo,
Que a pobReza e a páTRia nos iRmanam.
Na cuRva guampa bebeRás essência,

E no pRanTo que vês, e que fumega,
A fome maTaRás; isqueiRo e fumo
Nos alfoRges abundam; que mais queRes?

Esse traço do sertanejo não é exclusivo desse poema. A obra *Inocência* demonstra isso quando Pereira, o pai da personagem título, hospeda o naturalista alemão Meyer, apesar de não conhecê-lo, devido a um pedido, por carta, de seu irmão. Ele

¹⁶⁸ TAUNAY, Visconde de. *Op. Cit.* pp 11-12.

mantém a sua palavra até mesmo quando julga que o estrangeiro estava enamorado de sua filha já comprometida:

-Vejam só, continuou Pereira retendo o seu interlocutor para deixar Meyer distanciar-se, em boas me fui eu meter! . . . Se não fosse a tal carta do mano, o cujo dançava ao som do cacete... Malcriadaço! Uma mulher que daqui a dois dias está para receber marido...¹⁶⁹

Algo semelhante ocorre com o boiadeiro do poema quando o tropeiro oferece-lhe café. Sigismundo alega que, devido a uma promessa feita à sua amada, só poderia beber em uma cuia dada por ela. A associação do romance e do poema, neste caso, está no poder da palavra empenhada, visto que para o sertanejo uma promessa feita não poderia ser rompida. No poema, essa imagem está nos seguintes versos:

BOIADEIRO

Aí não bebo:

Jurei à minha amada enquanto vivo
 Enquanto seu não for, perante a Virgem
 Dos Palmares, que do vaso estranha os lábios
 Jamais eu tocaria. A mão mimosa
 Essa cuia ordenou, colhida de árvore
 Que ela mesma plantara; de saudades
 Formosa tarja lhe bordou na orla,
 E aqui num coração farpado, Angélica
 O seu nome gravou; uniu-lhe a fronte
 O ipê frondoso e as sonoras palmas
 Do eriçado tucum, tácitos cúmplices
 Do mútuo afeto que jurado havemos.

A recorrência de palavras com a consoante *-v* é notável, especialmente na declaração do Boiadeiro, diante de um compromisso verbal a durar a vida toda (enquanto “ViVo”), ainda mais por envolver o sagrado na concepção católica (“perante a Virgem”) - a Nossa Senhora- mas também se relaciona a sua amada, tendo em vista que ela é idealizada de uma maneira igualmente pura. O juramento consiste em não beber em outro recipiente que não fosse uma “cua”, também simbolizada na figura de um “Vaso”, colhida de uma “árVore. Assim como nos poemas indianistas, os versos acima propõem a interação do homem com a natureza. Neste caso, a fidelidade do casal está expressa no ato de união que o objeto cuia, extraída de uma árvore, simboliza ao casal. A flora também exprime o pacto de união dos amantes, pois um tucum, espécie de palmeira, fora "cúmplice", ou seja, testemunha do juramento .

Há várias outras passagens nas quais a paisagem natural exerce uma forte simbologia, presente até mesmo no tom amoroso do poema. Em um determinado momento, o tropeiro demonstra a associação entre elementos naturais e o poder da música, quando saca a sua viola:

Seguros aguardemos. Dá-me, amigo,
A viola, que eu gosto
De a minha voz mesclar à voz dos céus

Em seguida entoia um canto, ao som do instrumento musical, como se a natureza e música tivessem a capacidade de, juntas, manter uma comunicação dele com sua amada:

Límpido rio que desces
Por essas serras altivas,
Murmurando entre espessuras
As tuas águas esquivas;
Retrocede, os montes sobe,
E vai sonoro outra vez
Lá nas terras do Paty
Recordar à minha Inês:

Que vou sempre noite e dia
Por seus olhos suspirando,
E que ao som da melodia
Nosso amor vou avivando.

Vento que rijo assobias
Com teu hálito friento,
Leva a Inês os meus suspiros
Dize a Inês o meu tormento.

Ao roçar pelo sapé
Do seu rancho venturoso,
Dize-lhe, ó vento, que eu peno
C'um som gemente e saudoso.

Aqui o lirismo atinge seu grau máximo, pois se lança mão de uma das principais características formais exploradas ao longo do poema – as aliterações – aliadas a uma expressiva assonância em *-i*. Esses elementos estéticos recaem sobre termos com o sentido de enaltecer a natureza sertaneja e sugerir-lhe movimento, já que alguns dos expedientes sonoros estão em palavras que indicam verbos de ação, por exemplo, o som da viola que “vai” por “águas esquivas”, de “dia e noite”, juntamente com o “vento que rijo assobias”. Assim tem-se o poder da música de tal instrumento musical em suscitar

¹⁶⁹ TAUNAY, Visconde de. *Op. Cit.* pp. 57.

uma comunicação com a amada por meio de componentes naturais. A importância de se lançar mão desse instrumento musical está no fato de que, assim

vemos a poesia sertaneja sem atavios europeus, inclusive pelo desafio e a presença sugestiva da viola, que aparece na literatura brasileira, já que se haviam arquivado a lira, a cítara e a grotesca 'sanfoninha' dos árcades."¹⁷⁰

Segundo o autor de *Formação da literatura brasileira*, o poema não se apropria de instrumentos europeus, mas da viola, como um símbolo da lírica nacional. Portanto, há nestes versos uma tensão, mesmo que implícita, entre a literatura colonial, de forte imposição cultural portuguesa, e a romântica. O texto ainda apresenta duas passagens com nítido sentimento antilusitano. O primeiro momento em que isso ocorre é na recuperação de uma lenda indígena, a qual os irmãos haviam conhecido na infância:

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, no canto avulta
No delgado machete: comecemos:

OS DOIS

“Sobe o fumo, nos ares descreve
Um fantasma terrível, medonho!
Não é medo covarde, nem sonho
Ó guerreiros da tribo Puri
Eu vi, eu vi, eu vi
Por entre o nevoeiro
Cantar o ledo saci
Piar mocho agoureiro;
Sem flecha retorcer-se
Na terra o sabiá
E nesta mão fender-se
Calado o maracá.

E mais adiante, através da voz dos irmãos, apresenta-se a visão de índios da tribo Puri em relação aos portugueses, chamados de emboabas. Nota-se, assim como nos poemas indianistas publicados nesta revista, a aliteração em –m transmite a mesma mensagem: a ganância dos colonizadores e suas ações predadoras:

¹⁷⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.*, 2006, p. 70.

Põem nos ventos as rédeas que dorme
 O eMboaba que o Mar expeliu;
 Todo o ouro da terra engoliu
 Esse Monstro cruel e disforMe.
 Eu vi-lhe a fronte enorMe
 No céu nuvens rasgando,
 E abrir a boca enorMe
 E os raios devorando
 FujaMos da espessura,
 Que a terra ela devassa,
 E cava por onde ele passa,
 Aos hoMens sepultura.

Esses fragmentos apresentam uma semelhança entre os índios e o sertanejo, visto que ambos não são apegados a elementos materiais, caracterizando os dois povos como a representação do "bom selvagem", especialmente na concepção de pureza de valores. Esse pressuposto contrasta com a caracterização dos europeus, tidos como ambiciosos. No caso dos indígenas, isso fica claro através de adjetivos atribuídos aos portugueses, "monstro cruel e disforme", devido à cobiça pelo ouro da terra indígena. Em relação ao homem do campo, a valorização de uma vida simplória está numa outra estrofe:

TROPEIRO

Ah! Não maldigas
 Os decretos de Deus: livres nascemos
 Mais que o rico, surram da prata e do ouro
 Na mente e no peito mil tesouros temos

A imagem do ouro é recorrente em todo o poema, ressaltando a prolixidade do texto. Esse metal precioso simboliza um tom pejorativo do colonizador no ponto de vista do sertanejo. Os versos abaixo demonstram que a ambição dos lusitanos não ocorreu apenas na selva indígena, mas também no sertão, reiterando mais uma vez a candura do camponês:

(...) Ante os Reis lusos
 Seus avós se sentaram, onde outrora
 A esmeralda basília, o ouro em cópia
 Dos sertões perlustrados ofereceram.
 De tais homens o pobre não receia,
 Antes lucra, e se eleva. Teme o homem
 Da miséria impelido a um posto honroso
 Pelo ouro, baixezas, cabalas:
 É um vaso azinhavrado que envenena
 O licor que recebe: foge dele

Percebe-se, portanto, que o poema “O pouso” integra-se ao nacionalismo literário por exaltar as belezas naturais do campo e de seu povo, havendo comunhão entre ambos. Por meio de diálogo entre os camponeses, a candura de sentimentos do sertanejo se expressa por sua hospitalidade, desapego às coisas materiais, solidariedade e o valor de uma promessa, muitos desses traços também presentes entre os índios, sugerindo as virtudes dos dois tipos de brasileiros mais legítimos.

A composição apresenta ainda uma aproximação explícita do sertanejo com a figura do índio, principalmente através da recuperação de uma lenda indígena do povo Puri, na qual há um forte traço antilusista, também presente no discurso do tropeiro e do boiadeiro. Isso se deu pelo fato de "O pouso" estar inserido num período em que a tradição indianista na literatura brasileira era muito forte. No entanto, o que prevalece é o caráter regionalista desta composição. Embora datada de 1850, prenuncia muitos traços explorados no romance sertanista, como, por exemplo, *Inocência*, de 1872. Comparando-se o texto poético e a narrativa, ambos procuram revelar o sertão aos brasileiros, ao delimitar o espaço geográfico que retratam, além de mostrarem uma visão do sertanejo como um homem em estado natural, ao valorizar uma vida simples em comunhão com a natureza, a hospitalidade e o compromisso diante de uma promessa. Todos esses valores do homem do campo dão um caráter nacionalista ao poema e comprovam o argumento do crítico Nelson Werneck Sodré em relação à visão romântica de pureza dos indivíduos do sertão, não contaminados por influências estrangeiras. Portanto, mesmo que os romancistas do regionalismo romântico brasileiro não tenham lido este texto, a comparação deste com a obra *Inocência* aponta elementos explorados no Romantismo e tornaram-se canônicos na tradição sertanista da literatura brasileira, apesar de em momentos posteriores terem sido revistos e renegados, principalmente, a idealização do camponês.

Esteticamente é igualmente relevante o fato desse poema apresentar muitos altos e baixos. No tocante aos defeitos, assim como em “Itaé”, o que mais salta aos olhos e aos ouvidos é a sua extensão, que o leva a redundâncias de imagens, e certas escolhas lexicais. A título de ilustração ressaltam-se os primeiros versos:

- 1 Des/can/SE/mos/ a/QUI/: o/ SOL /já/ DORme (3-6-8-10)
- 2 Na/ SER/ra/ / Bo/TAES. (2-5)
- 3 A/ TRÍ/po/de/ sil/VES/tre/ pen/du/RAda, (2-6-10)
- 4 A/ mar/MI/ta /fu/MEgue. (3-5)
- 5 Con/DU/ze a/ TRO/pa ao/ ver/de/JAN/te /PASTo: (2-4-8-10)
- 6 As/ for/ças/ re/fo/Cile,(2-6)

7 Que a/ jor/NA/da a/ma/NHÃ /se/RÁ/ mais/ LONga: (3-6-8-10)

Há uma alternância entre decassílabos e redondilhas menor, com exceção do verso 6 (mas que se aproxima da forma medieval). Os versos 1,2, 5 e 7, apesar das diferenças quanto a acentos, denotam um ritmo melódico. Por outro lado, em 4 e 6, “trípode”, “marmita” e “fumegue” não soam como lirismo. Nota-se, então, que apenas a estética dos versos acerca da natureza exuberante do sertão são mais bem realizadas (“sol” que “dorme”, “na serra dos Botaes e o “verdejante pasto”).

O sentimento amoroso do Boiadeiro também produz passagens melódicas, nas quais a seleção dos vocábulos mantem o fluxo poético:

Convosco seja a Virgem dos Palmares,
Aquela que em minha alma trago sempre,
E que adoro nos campos da Formiga,
E que é meu paradeiro, e meu amparo.
Dai-me fogo, eu vos peço, que a tormenta
O meu fogo apagou: gela-me o frio.

Mas, em outros momentos, algumas palavras das declarações dessa figura poética soam pouco líricas; os termos em negrito ilustram a questão: “**Opíparo** festim às aves dando,” e também “Hoje que ao mento a **lidadosa** barba”, entre outros trechos.

No entanto, mesmo com algumas imperfeições na corrente lírica, a análise feita anteriormente comprova que essa composição é permeada com expedientes estéticos que influem sobre o seu conteúdo, principalmente aliterações e assonâncias para sugerirem tanto uma beleza do campo quanto uma pureza nos valores do sertanejo. Mas, a questão mais relevante, que justifica a revisão do cânone para se incluir esse poema é o fato dele prenciar em torno de 20 anos o que se tornaria uma forte tendência literária, mesmo que em gênero distinto: o romance regionalista, ou seja, um aspecto da sociedade brasileira que exigia seu lugar nas letras nacionais.

Uma multiplicidade de vozes também está presente na poesia de Joaquim Manuel de Macedo, “Não sei (Escrito no álbum de uma senhora)”. O seu autor é mais conhecido pela sua produção em prosa, sobretudo o romance *A Moreninha* (1844). Como poeta, pode ser classificado na primeira geração do Romantismo brasileiro que, segundo Antonio Candido, era vacilante, pois oscilava muito esteticamente entre a nova escola e a anterior, o Arcadismo, caracterizando-se, na maioria dos casos uma baixa

qualidade formal.¹⁷¹ Poucas são as exceções, dentre elas a principal é a obra de Gonçalves Dias, destacando-se “no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística.”¹⁷² Ainda de acordo com o mesmo crítico, Joaquim Manuel de Macedo também pertence a esse “setor mais lírico e *moderno*.”¹⁷³ Tal propriedade poética pode ser verificada na composição “Não sei”, na qual o poeta trata do sofrimento amoroso de um rapaz diante da dúvida de uma donzela em aceitar o seu amor. Tamanha *coita* deixa-o moribundo, ocasionando um forte sentimento de remorso na moça. Nesse ponto, o poema adquire um traço fantasmagórico, através da incerteza entre o mundo natural e o sobrenatural. O sujeito poético não é o rapaz enamorado, mas pelo contrário, relata liricamente os efeitos dessa paixão, cedendo voz, em alguns momentos, aos dois jovens retratados no poema.

O poema conta com dezesseis sextetos, sendo que na sexta, sétima, oitava e nona estrofes, o sexto verso de cada uma delas funciona como refrão: “E a bela sorrindo lhe disse – *não sei*”. O esquema rímico é regular no sentido de que no interior de cada estrofe há uma rima intercalada e duas interpoladas: o primeiro verso sempre rima com o quarto, o segundo com o terceiro e o quinto com o sexto, portanto, o esquema rímico é ABBACC. Há regularidade métrica, pois os versos são endecassílabos com um esquema rítmico 2-5-8-11. Segundo Antonio Candido, esse tipo de acento é um dos mais eleitos pelos poetas românticos a fim de darem musicalidade a seus versos.¹⁷⁴ Tais elementos demonstram o domínio que o escritor tinha na forma – um caso raro em sua geração.

Em termos de conteúdo, nessa composição poética, a natureza também tem um papel crucial, refletindo o estado de espírito das personagens retratadas. Ela adquire, inclusive, um caráter sublime ou grotesco, dependendo do momento retratado, como ocorre nos versos da segunda estrofe, nos quais o rapaz ainda não havia se apaixonado pela virgem. Percebe-se, nesse ponto, uma natureza esplendorosa, pois "o sítio era belo", "a onda travessa na praia brincava", "as auras traziam das flores o olor" e o mancebo apresentava a mesma felicidade, uma vez que "vagava a sonhar". Mesmo após ter se enamorado, no momento em que ainda almejava ser correspondido, ele próprio chega a comparar o seu sentimento a elementos da paisagem, o que pode ser verificado

¹⁷¹ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 367 – 374.

¹⁷² CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 401.

¹⁷³ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 417.

¹⁷⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 356. Vale ressaltar que o crítico tece seu comentário acerca desse ritmo e sua contribuição para o romântico brasileiro de um modo geral e não a respeito deste poema.

na sétima estrofe: “... eu te adoro, assim como adora/.../ a ave dos bosques, o brilho da aurora”. Porém, quando percebe que a moça jamais tomaria uma decisão definitiva em relação aos seus apelos apaixonados, ele se torna moribundo e a moça, ao mesmo tempo, sente-se culpada por ter sido a causadora do tal mal:

E um dia... - era um dia de feio palor,
O sítio medonho... silêncio reinava,
A vaga raivosa na praia espumava,
E o vento rugia com ira e furor:
O céu se nublara – E sem tal cuidar
Tristonha a donzela vagava a cismar.

Pode-se afirmar que uma forte característica romântica presente neste poema é o uso de antítese, que, por sua vez,

pode estampar-se em descrições da aparência ou da personalidade dos personagens, em módulos da ação, ou ainda na *composição* de um quadro em que o bom e o mau, o belo e o feio, o sublime e o repugnante se interpenetram formando uma imagem dúbia e cambiante.¹⁷⁵

Nessa representação poética tal dubiedade ocorre. Um recurso formal contribui para a instauração de contrariedades no texto: a assonância em -i, presente na maioria dos versos. Essa questão estética, além de realçar a musicalidade da composição lírica, também acaba por unir concepções opostas. Antes da primeira contemplação da moça, o rapaz vivia em calma e feliz, o que é enfatizado na palavra “tranquillo” e no sintagma “SorrIU-se para a vIda...”¹⁷⁶ Após conhecer a donzela, a assonância continua, mesmo seu amor não sendo correspondido:

OuvI seus protestos de amante fiel
E a frIa resposta da vIrgem cruel.¹⁷⁷

Se a virgem, por um lado, é completamente idealizada pelo mancebo, por ser “formosa”, “mais linda que a rosa”, “mais bela que a bela, que em sonhos formara”, para o sujeito poético, ela é “cruel” por não aceitar o amor do amado “fiel”. Assim, embora a visão do mancebo seja maniqueísta, a da voz poética dá um caráter relativista ao poema.

¹⁷⁵ VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 328. Apesar de a autora tratar em sua obra de narrativas, essa afirmação adequa-se plenamente à poética romântica.

¹⁷⁶ Grifos meus a fim de enfatizar as assonâncias.

¹⁷⁷ Idem Ibidem.

Então, "ao leitor resta a incerteza quanto às duas formas de conceber os fatos."¹⁷⁸ Na caracterização do rapaz, no início do poema, ele se apresenta feliz e pleno de vitalidade e, no decorrer da composição, vai sofrendo uma degradação física até adquirir um aspecto cadavérico: "Humana figura gemente aparece, / Tão magra, tão branca, que mais lhe parece/ A sombra de um morto do túm'lo escapada"

A partir desse ponto, a repetição de vogal "i", divide espaço com a recorrência de "u", justamente em sentimento negativo, tanto em palavras que remetem à morte, como em "tÚm'lo" no citado verso acima, quanto nas de sentido de dor, padecimento: "E ao já moribUndo mancebo infeliz" e "E o triste mUrmUra: - *não sei*". Então se dá, por assim dizer, uma hesitação entre o mundo natural e o sobrenatural. Aí está mais uma ambiguidade do texto, pois, após a completa desilusão amorosa do rapaz, duas possibilidades se abrem frente aos acontecimentos: uma, é que ele está profundamente debilitado e a outra, morto. Esse tom já é dado logo no início do poema quando a voz poética demonstra-se preocupada com a verossimilhança do que poeticamente viria a relatar: "Eu vi... não invento, nem foi ilusão". Tal introdução certamente não recai sobre o fato do rapaz se ter apaixonado e não ser correspondido, pois essa situação é extremamente plausível no plano natural. Esse verso inicial abre margem para uma leitura sobrenatural do poema e que se efetiva especialmente a partir da décima terceira estrofe, em que a jovem mulher, sofrendo de remorso, vê o mancebo, podendo estar ele vivo e debilitado ou então presente apenas em espírito:

Vagava... mas pára tremendo, espantada...
 Humana figura gemente aparece,
 Tão magra, tão branca, que mais lhe parece
 A sombra de um morto do túm'lo escapada:
 A virgem seus olhos no vulto cravou,
 E após um momento – *é ele!* – exclamou.

Nessa estrofe, pode-se perceber o estranhamento da jovem diante da figura do rapaz. É fato que o espanto da donzela reflete seu pesar em ter sido a causadora da decadência do mancebo. Para o leitor, não há dúvida do temor dela com a aparência física dele, mas as imagens utilizadas para caracterizá-lo acentuam a ambiguidade: "gemente", "tão magra", "tão branca", "sombra de um morto do túm'lo escapada". No entanto, a incerteza sobre os fatos também permanece, pois, em outras estrofes, os adjetivos suscitam a possibilidade de o moço estar vivo e próximo da morte: "E ao já

¹⁷⁸ VOLOBUEF. *Op. Cit.*, p. 325. Vale afirmar que a autora, nesse ponto, disserta a respeito dos efeitos da antítese no Romantismo de um modo geral e não do poema em questão.

moribundo mancebo infeliz" (décima quarta estrofe), "E o triste morrendo murmura: - *não sei*". A hesitação atinge o seu ápice na última estrofe, especialmente com a referência ao rapaz como cadáver e ao fato de três vezes troarem no bosque "não sei":

E aos pés da donzela seu corpo caiu!
 E ou se fosse que o vento, ou vaga falasse
 Ou que esse cadáver ainda arquejasse...
 A frase terrível... sinistra se ouviu...
 Ouviu-se, eu não minto, eu mesmo a escutei:
 Três vezes no bosque troaram – *não sei*.

A vacilação frente à concepção de tais circunstâncias também se expressa na utilização da conjunção alternativa “ou”, que suscita, no mínimo a alternância de duas possibilidades: o corpo dele cair diante do vento de tão debilitado ou se era mesmo um defunto.

Percebe-se ainda uma inversão na relação entre as duas personagens poéticas. Tal ideia é expressa, sobretudo, pela expressão “não sei”. Primeiramente, é a donzela que a faz uso, irresoluta na resposta ao jovem apaixonado. Entretanto, no instante em que ele sucumbe, a moça, além do sentimento de culpa, também é dilacerada pela angústia de não ser mais a musa do rapaz, afinal pergunta-lhe: “... hei perdido, o amor que lhe inspirei?”. A resposta dele: “E o triste murmura: - *não sei*”.

Seria este um poema com pluralidade de vozes?

Essa leitura do poema revela uma possibilidade de haver uma multiplicidade de vozes no texto, já que o eu lírico e o rapaz apaixonado apresentam pontos de vistas divergentes em relação à donzela. Porém, para se elucidar a questão é preciso recorrer ao primeiro crítico a vislumbrar esse recurso na literatura: Mikhail Bakhtin. Para esse estudioso, a pluralidade discursiva “só pode se desenvolver, tornar-se complexa e profunda e atingir ao mesmo tempo a perfeição artística apenas nas condições do gênero romanesco.”¹⁷⁹

No entanto, este poema de Macedo relativiza o posicionamento do teórico russo. Entendendo-se que esse tipo de dialogismo pressupõe a interposição “de discursos de outrem, de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto,”¹⁸⁰ a poesia “Não sei” apresenta

¹⁷⁷ BAKHTIN, Mikhail. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: Idem. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. [Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade]. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990, p.87.

¹⁷⁸ Idem Ibidem, p. 93.

¹⁷⁹ Idem Ibidem, p. 86.

tal “mútua-interação” discursiva. Isso pode ser comprovado no olhar do sujeito lírico e do mancebo apaixonado sobre a moça em questão. Como já foi aqui explanado, para o primeiro, ela é fria e cruel e, para o segundo, idealizada como bela e pura, digna de ser exaltada e amada. Tem-se, portanto, o contraste de dois posicionamentos, duas visões, sobre o mesmo objeto: no caso, a moça retratada nessa poesia. O próprio discurso do jovem acerca da mulher altera-se ao longo do texto: primeiramente ele lhe é admirador profundo e implora-lhe amor; depois, quando o aspecto fantasmagórico é instaurado, a expressão “não sei” recai sobre ele, ou seja, o rapaz – sendo espírito ou debilitado – hesita em perdoar a moça. Tem-se, dessa forma, uma transformação de sua voz em relação à moça. O mesmo ocorre com ela diante dele: iniciante vacilante e depois lhe implorando perdão.

Ainda refletindo a teoria bakhtiniana, o estilo poético, sob essa mesma ótica, apresenta-se essencialmente monológico, pois “é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio.”¹⁸¹ Portanto, se essa interação for expressa em versos, a poesia é vertida em prosa e o poeta se torna prosador.”¹⁸² Contudo, os recursos formais desta composição lírica, já explorados nesta análise - especialmente em relação às assonâncias, demonstram que este texto é caracterizado por um dos principais quesitos da lírica poética: a musicalidade. Tal ponto de vista é defendido por importantes teóricos, como por exemplo, Northrop Frye, para quem a poesia lírica é compreendida como o “ritmo da associação”, ou seja, a relação intrínseca entre “o ritmo da música e da poesia,”¹⁸³ através de expedientes como “... a rima, a assonância, a aliteração e os trocadilhos (que se desenvolvem) das associações sonoras”.¹⁸⁴

Emil Staiger também evoca, praticamente em uníssono, essa ligação: “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”.¹⁸⁵ Outra questão levantada por esse crítico-teórico, e que pode comprovar o estatuto de poesia da composição de Macedo, apesar da multiplicidade de vozes, é a “disposição anímica”, especialmente no contraste estabelecido com a prosa:

¹⁸⁰ Idem Ibidem, p. 93.

¹⁸¹ Idem Ibidem p. 271.

¹⁸² FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. [Trad. Pércles Eugênio da Silva. Ramos] São Paulo: Cultrix, 1973, p. 269.

¹⁸³ FRYE. *Op. Cit.*, p. 269.

¹⁸⁴ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. [Trad. Celeste Aída Galeão]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p.22.

podemos dizer que o narrador torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele "recorda". "Recordar" deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica.¹⁸⁶

Na lírica de Macedo, a mescla entre o pretérito, quer seja perfeito, imperfeito, ou mais-que-perfeito, e o presente, todos do indicativo, explicita a aproximação temporal e a maneira pela qual o eu lírico recorda. A título de ilustração, eis alguns exemplos:

Na terceira estrofe:

Vagava, e de súbito estático pára...
 Embebe seus olhos em virgem formosa,
 Que então lhe aparece mais linda que a rosa,
 Mais bela que a bela, que em sonhos formara;
 E quando seus olhos da virgem tirou
 Escravo... perdido... por ela se achou.

Ainda na décima terceira e décima quarta estrofes:

Vagava...mas pára tremendo, espantada...
 Humana figura gemente aparece,
 Tão magra, tão branca, que mais lhe parece
 A sombra de um morto do túmulo escapada:
 A virgem seus olhos no vulto cravou,
 E após um momento – *é ele!*-exclamou.

E agora da virgem que importa esse ardor?...
 Que valem as frases tão ternas que diz?...
 E ao já moribundo mancebo infeliz

Falava-lhe a virgem...-nem mais respondia;
 A mão lhe apertava...que mão já tão fria!...

Nota-se que os versos acima citados referem-se justamente a momentos em que há alguma mudança do ambiente anteriormente posto. No primeiro caso, o moço depara-se com a beleza da virgem - rompendo-se, portanto, a sua calma de quem apenas vagava pelos campos - e, no segundo, ela é surpreendida pela imagem deformada dele. Assim, o sujeito poético recorda os fatos, tal como elucidada Emil Staiger; então passado e presente tornam-se um só, assim como sujeito (eu lírico) e objetos (mancebo e donzela) são postos em paralelo (um-no-outro). Mesmo em momentos em que algum tipo de pretérito predomina não se caracteriza como

distanciamento, como ocorre no gênero romanesco.

Pode-se afirmar, por fim, que o poema "Não sei" é um dos textos em que, certamente, a ambiguidade romântica é levada ao extremo. A constante indecisão entre o mundo empírico e o fantasmagórico propõe uma dualidade ao poema, cabendo ao leitor, a sua maneira, tentar compreender os fatos. Questão essa reiterada pela pluralidade de discursos, tanto sobre a mulher quanto ao homem retratados no texto, sem que, com isso, perca seu caráter lírico. Embora haja diálogos entre as personagens poeticamente retratadas, não se pode considerar que a balada se expresse, posto que há um eu lírico que tece seus comentários sobre os fatos expressos, como sendo uma ponte entre as vozes da donzela e do mancebo.

Diferentemente de "Itaé" e "O Pouso", nos quais os diálogos apresentam pontos de vistas mais complementares do que divergentes – aquele em relação à pureza dos índios e ambição desmedida dos portugueses e, este, a respeito dos costumes sertanejos – o poema macediano demonstra variados ângulos sobre o mesmo objeto, neste caso, principalmente a donzela. O eu lírico não altera a imagem que faz dela ao longo do texto, ao contrário do rapaz apaixonado. A princípio, o jovem enaltece sua amada a ponto de pô-la num verdadeiro "pedestal." Todavia, sobressai-se a opinião do eu lírico, ou seja, de que ela é cruel, fato constatado pelo mancebo diante da indiferença da moça.

Assim sendo, o poema "Não sei" comprova as contribuições de Macedo à poética romântica e, ao menos neste texto, o escritor conseguiu ser plenamente romântico, sem as vacilações típicas de sua geração, e foi ainda vanguardista, não no sentido das vanguardas modernistas, mas por estar à frente de seu tempo.

Outra composição lírica do mesmo autor e igual subtítulo ("Escrito no álbum de uma senhora") é "A bela encantada". Assim como o texto sobre o rapaz apaixonado que se debilita em virtude do amor, esta poesia relata também as consequências maléficas em se enamorar por uma mulher. Apesar de uma temática em comum, a leitura dos dois poemas de Macedo apresenta convergências e divergências.

Em relação aos pontos de vistas acerca da figura feminina, em ambos os casos, ela é representada como insensível e capaz de causar muito sofrimento aos homens, porém, o que se altera são as vozes poéticas. No caso deste segundo texto, há apenas a visão do sujeito poético que não relata nem um caso específico de um rapaz que tenha penado por amor, como ocorre em "Não sei", mas torna-se uma espécie de conselheiro a alertar os rapazes de um modo geral para não se deixarem envolver pela beleza das

mulheres. Argumenta, inclusive, que a candura feminil, aparentemente “virgens formosas de encanto embebidas” e “às vezes se mostram de branco vestidas”, esconde verdadeiras armadilhas, já que “não há fadas na terra”:

Mancebo imprudente, leviano mortal,
Ausenta-se, foge, se não – ai de ti!
Não fiques num sítio, qu’ é sítio fatal,
Não pares aqui.

Não rias, não zombes: há fadas na terra!..
Há mágicas belas de eterno esplendor,
Que aos homens cativam, fazendo-lhes guerra
Com filtros de amor.

Há virgens formosas de encanto embebidas,
Que a força de encantos se fazem amar;
Que às vezes se mostram de branco vestidas,
Velando ao luar.

Esteticamente, uma semelhança com “Não sei” são as assonâncias em *-i*, naquele focando, por um lado, a paixão do mancebo e, por outro, a hesitação dela e o ponto de vista do eu lírico e, em outro momento, a recorrências dessa vogal incide sobre palavras que denotam um ambiente sobrenatural, o sofrimento do rapaz e o remorso dela. Neste outro poema, esse recurso contribui para criar uma imagem também antitética, mas aqui em relação à falsa ternura feminina (“virgens formosas de encanto embebidas” e “de branco vestidas”) opondo-se aos reais males que podem ser provocados se sua imagem for contemplada (“Mancebo imprudente, leviano mortal”, “Ausenta-se, foge, se não – ai de ti!”). No caso de aliterações com as mesmas denotações, há a recorrência de *-b*, *-p*, *-t* e *-d*. A melodia lírica advinda dessa escolha está na aproximação fonética; no caso das duas primeiras, são ambas oclusivas bilabiais (sendo *-b* vozeada e *-p* desvozeada) e as outras são africadas alveolopalatal (sendo *-d* vozeada e *-t* desvozeada). O aconselhamento do sujeito lírico, além da questão estética da assonância, também encontra consonância na escolha lexical das classes gramaticais. O uso frequente de verbos no modo imperativo, em grande parte do texto, suscita esse intuito:

ManceBo ImPruDenTe, levIano morTal,
AusenTa-se, foge, se não – ai de TI!
Não fIques num sítIo, qu’ é sítIo faTal,
Não Pares aquI.

Não rIas, não zomBes: há fadas na Terra!..
Há mágicas Belas de eTerno esplendOr,
Que aos homens caTivam, fazendo-lhes guerra

Com filtros de amor.

Há vIrgens formosas de encanTo emBeBIDAS,
Que a força de encanTos se fazem amar;
Que às vezes se mosTram de Branco vesTIDAS,
VelanDo ao luar.

Não rlas, não zomBes, levIano morTal,
ManceBo imPruDenTe, não pares aqui;
AusenTa-Te, foge de um sÍTio faTal,
Se não- al de TI!

Não obstante, entre a nona e décima terceira estrofes, o imperativo é quase nulo na forma verbal e expressa-se numa série de metáfora acerca da maneira da mulher envolver os homens. A título de exemplo, adota-se a décima e décima primeira estrofes; na primeira delas, o amor que elas são capazes despertar é caracterizado por “setas”, ou seja, flechas (com associação ao Cúpido ou Eros). Embora se mencione que esses instrumentos “ferem sem dor”, sendo apenas “setas de amor”; pelo contexto, nota-se que o eu lírico disserta poeticamente neste ponto sobre a aparência dos encantos femininos. Na estrofe seguinte, “os beijos” dados por sua “boca rosada”, na verdade, fazem “morrer”:

Os seus olhos negros ardentes flamejam
Mil setas, que ferem; mas ferem sem dor;
E as setas, que uns olhos tão belos dardejam,
São raios de amor.

A boca rosada, botam de candura,
Tão virgem de beijos – costuma verter
Nos risos uns filtros, que a alma mais dura
De amor faz morrer.

Nos dois poemas aqui apresentados de Macedo, há uma mescla e, em certos momentos, uma fusão entre a emoção e a razão dos sujeitos representados. Mas antes de estabelecer uma comparação entre as duas composições poéticas, faz-se necessária uma explanação dessa questão para os escritores românticos.

Uma afirmação que contribui para se entender essa tendência literária é a de Eça de Queirós durante uma das célebres conferências do Cassino Lisbonense, em que o escritor definiu o Romantismo como "a apoteose do sentimento."¹⁸⁷ É fato que o escritor

¹⁸⁷ Apud ABDALA, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1985, o trecho completo é: "O Romantismo era a apoteose do sentimento, o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos olhos, para condenar o que houver de mal na sociedade".

português pretendia dissertar acerca do novo movimento literário que surgia, o Realismo, mas, por outro lado, acabou também descrevendo uma das mais notáveis características do estilo anterior, isto porque, para os românticos, o derramamento de emoções exacerbadas era bem comum. No entanto, a sensibilidade romântica não suprimia por completo a consciência racional já que "nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão."¹⁸⁸ O que, na verdade, muda de um período artístico-literário para outro é como essas duas tendências se apresentam de modo que uma se sobreponha à outra. No caso propriamente do Romantismo, "a razão devia brotar do sentimento, o grande impulsor inicial que proporcionaria a estruturação de dentro para fora."¹⁸⁹ Dessa maneira, pode-se dizer que, no limite, o intelecto estava subordinado à emoção.

Apesar da ascensão do gênero romanesco, era natural que a poesia lírica também adquirisse uma grande importância, pois essa vertente poética era, por natureza, “uma manifestação puramente pessoal” regida “sob a égide do sentimento.”¹⁹⁰ Até mesmo a explosão do *pathos* não era mais algo imutável e, também ao contrário da poesia clássica, estava condicionada por um profundo relativismo. Na concepção romântica, os poemas líricos tratavam o mesmo objeto através de imagens antagônicas. Nesse sentido, a antítese, era um recurso bastante prezado pelos poetas, como já averiguado em análises de outros poemas.

Assim, as sensações opostas eram expressas concomitantemente, inclusive na própria maneira de representar a figura feminina nos poemas lírico-amorosos. No caso específico dos poemas macedianos, em “Não sei”, a princípio, o lado passional do rapaz aflora de tal maneira a minar qualquer resquício de intelecto em relação à donzela. O ponto de equilíbrio recai sobre a voz poética principal, o qual tem plena ciência da frieza da moça. Dessa maneira, criam-se dois prismas em torno da mulher, um equilibrando o outro em termos de razão e sensibilidade, formando duas visões antitéticas.

No outro poema, aparentemente, a consciência da perversidade feminina em questões amorosas é visível para o eu lírico. Porém, mesmo advertindo tão

¹⁸⁸ VIZIOLI, Paulo. “O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 138.

¹⁸⁹ VIZIOLI. *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁸⁸ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 25.

¹⁸⁹ *Guanabara*, Tomo II, nº 5, 1852, p. 74-76.

eloquentemente os jovens mancebos, ao longo do texto ele acaba por ser arrematado por uma corrente sentimental, especialmente nas metáforas utilizadas para representar a mulher. Entretanto, em nenhum momento ele é contraditório e trai seu propósito inicial, pois continua apresentando veementemente a falsidade da meiguice feminina.

Razão e sensibilidade podem ser averiguadas em outros poemas publicados na *Guanabara* com título ou subtítulo de “Num álbum”, de diversos escritores, inclusive desconhecidos atualmente. No caso destes Frederico Colin é um exemplo, por meio de dois poemas. Um deles é “A mulher. No álbum da Ilma. e Exma. Sra. D. M. L. A. d’Azevedo”¹⁹¹. Além de parte no nome em comum com as composições de Macedo, este poema disserta sobre a figura da mulher, porém sob uma ótica distinta. Enquanto nas publicações do autor d’*A Moreninha* os sujeitos líricos atestam a dissimulação na suposta delicadeza feminina, neste, ela é extremamente idealizada.

Seu autor não figura entre os nomes consagrados pelo cânone nacional, mas no século XIX deve ter tido algum prestígio, visto que Sacramento Blake o incluiu entre o rol de homens ilustres da época no seu dicionário bibliográfico. Consta lá que o poeta se chamava Augusto Frederico Colin,

natural da cidade de S. Luís, capital da [até então] província do Maranhão, onde nasceu a 11 de julho de 1823.

Vindo para o Rio de Janeiro, dedicou-se ao funcionalismo público (...) Colaborou em diversos jornais e periódicos literários do Maranhão e do Rio de Janeiro desde 1846.¹⁹²

Publicou alguns artigos e livros políticos. No campo das belas letras, foi

cultor mavioso da poesia desde seus verdes tempos, publicou grande número de suas composições em avulso. Só na *Crônica Literária*, jornal de instrução e recreio, publicado no Rio de Janeiro em 1850, encontram-se as seguintes:

— *Ela*: poesia — escrita no Maranhão em 1846, uma de suas primeiras composições (...).

— *Beleza e candura*. 1847

A douda (Solão). Tributo de amizade ao doutor Alexandre Theophilo de Carvalho. 1845.

— *A borboleta*. 1845.

— *A liberdade*. 1845.

— *Harmonias*. 1847

— *Dor e consolação*. 1847.

— *Harmonias da noite. A virgem*. 1848.¹⁹³

¹⁹⁰ BLAKE, Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883, vol. I, p. 357.

Nota-se que sua produção concentra-se em um período entre meados e final da década de 1840, momento em que o Romantismo já avultava na literatura nacional. Portanto, provavelmente – até mesmo por ser jovem na época – não tenha tido dificuldade em aderir à nova escola. Tal fato pode ser averiguado nos seus poemas publicados na *Guanabara*.

Em “A mulher”, segundo o eu lírico, a vida é cheia de tormentos, mas a aparência sublime das mulheres é capaz de apaziguar quaisquer males. Forma-se, portanto, uma série de pares opostos, nos quais a beleza feminina supera todas as angústias. Para isso, tal qual todos os poemas até aqui analisados, a assonância em –i faz presente e, neste caso, juntamente com a recorrência da vogal –o, incide em palavras a indicarem suplício (“espInho”, 1º verso da 2ª estrofe,¹⁹⁴ “vIda oprImIda”, 1º e 2º v. da 3ª e, etc.) contrastando com a compensação trazida com a mulher (brIlha a estrela/dIssIpando vãos terrores, 5º e 6º v. da 1ª e, “oásIs mImoso, precIoso”, 4º e 5º v da 3ª e). No entanto, a fim de contribuir para a mesma imagem antitética torna-se mais notável a recorrência da vogal “o; nota-se também a aliteração em - p”:

Entre esPInhOs nasce a rOsa
PrImOsa,
Exalando almos OlOres;
Dentre as asas da PrOcela
Brilha a estrela
DissiPando vãos terrOres;

(...)
Viceja OásIs mimOso,
PreciOso, (...)

Entre as bOrrascas da vida,
OPrimida,
Raia sempre uma bOnança;
Do cOração magOado,
TOrturado
Entre as dores nasce a esP’rança.

(...)
(...) sOl fulgurar;
Ledos sOnhos lisOnjeiros.

Percebe-se, nestes versos, que tanto nas perspectivas negativas – as amarguras da condição humana – quanto nas positivas em relação à mulher, a natureza exerce

¹⁹³ BLAKE. *Op. Cit.*, p. 357- 358.

papel crucial de comparação, no sentido de flora (como em “flor”), certos fenômenos (“borrasca”, no sentido de tempestade) e astros (“sol”). O mais notável nessa questão é o fato da força feminina ultrapassar todos os elementos naturais. Com isso, o eu lírico argumenta poeticamente sua consciência de que o amor despertado pela presença feminina traz calma à vida. Assim sendo, a emoção supera, mas não mina completamente a razão. A inteligência da voz poética é igualmente atestada ao discernir o ser feminino como o ápice da criação divina na Terra, superior até mesmo à natureza. Assim, ela é elevada a uma condição de santificação, no qual a espiritualidade emerge, ou seja, ao mesmo tempo que Deus nos deu aflições, também nos concedeu as mulheres como uma compensação a superar todas as dificuldades. Os versos a seguir ilustram essa questão. Repare que os recursos formais mencionados anteriormente continuam prevalecendo:

Tal a vida!...o OniPOtente,
PrOvidente,
Junto à nOite Pôs o dia,
Ao sOl a sOmbra, e ao calOr -
O frescOr.

Como um astrO radiante,
COruscante,
Do mais lÍmPIdo fulgOr,
Na terra alçou majestOsa,
PORtentOsa,
A mulher – anjo d’amOr!

Logo, constata-se a visão do eu lírico frente a um tipo de amor não carnal, pendente ao platonismo, pois o simples fato de as mulheres existirem para serem louvadas em sua candura (em frequentes imagens, como “virgem” – 1º v. da 9ª e., “pura”, 2º v. da 10ª e.) já supre todos os reveses da existência humana, ao menos a masculina.

Por esses aspectos, diferente das vozes líricas de Macedo, neste poema, as atribuições da vida são acasos eventuais, suplantados pela plenitude máxima da obra de Deus. Em todos os casos aqui estudados, a mulher é representada como inatingível. Porém, enquanto nas composições macedianas, o problema maior era a insensibilidade delas frente aos mancebos cativos de amor ou que poderiam assim se tornar, no texto de Frederico Colin, por outro lado, elas são inacessíveis devido às suas belezas extremas e estarem num patamar divino, acima de todos os outros seres, principalmente os homens.

¹⁹⁴ A partir deste ponto, a palavra “verso” será abreviada por “v” e “estrofe” por “e”.

Dessa forma, o próprio eu lírico não se põe como um vate, encontrando-se muito mais próximo de um plano humano.

Uma concepção das mulheres muito parecida apresenta-se em mais um poema de Frederico Colin: “A beleza campestre. A Ilma. Sra. D. C. U. dos Reis.”¹⁹⁵ A imagem de inocência da amada do eu lírico também se adapta às tendências românticas, já que era comum, em textos desse movimento, a pureza relacionada aos princípios morais. De maneira geral, as escolhidas pelos poetas para serem admiradas e louvadas eram, sobretudo, as virgens. Nesse poema, a castidade da moça não é diretamente mencionada, mas a sua “candura” e seu “pudor” sugerem evidentemente tal ideia. Nota-se ainda que, no último verso da estrofe abaixo, há uma menção direta ao aspecto físico da mulher (seus lábios), porém de um modo singelo, ou até mesmo espiritual, pois não ocorre qualquer contato entre o sujeito e a donzela. Nessa passagem, é importante, para o ritmo melódico e para os efeitos de sentido uma assonância em –u justamente em palavras a exaltar a pureza e outros atributos da donzela – beleza e olor. Inclusive, neste caso, a rima entre “pudor” e “flor” também suscitam um estado virginal e formosura. Percebe-se que a tonicidade (3-6-9) contribui para se formar essas mesmas imagens, pois as sílabas mais fortes estão em termos a expressarem os mesmos sentidos da assonância e da rima. Para se ilustrar a questão, as sílabas tônicas serão postas em letras maiúsculas e assonância em itálico:

Tens/ do/ Lí/rio a i/no/CÊN/cia, a/ can/DUra,
Da/ vio/LE/ta/ tu/ TENS/ o/ pU/DOR,
Do/ jas/MIM/ o/ fra/GRAN/te/ per/FUme,
Que/ dos/ LÁ/bios/ res/SUM/bra-/te à/ FLOR.

Nas três primeiras estrofes, o que prevalece é justamente o enaltecimento da mulher através da natureza, mas, na quarta, a introdução da conjunção “se” propõe uma situação hipotética, revestida de um platonismo, uma vez que está pautada numa projeção no plano das ideias, em que se estabelece uma sintonia entre o sujeito poético e a sua amada. As referências à música sugerem uma imaginária harmonia entre os dois. Esta estrofe apresenta a mesma tonicidade dos versos mencionados acima, o que por si só já combinaria ritmo melodioso com a semântica dos versos (justamente a influência da canção sobre a voz poética e sua amada). Em grande parte das sílabas mais fortes, há

¹⁹⁵ *Guanabara*, Tomo I ,nº 12, 1851, p. 435-436.

a recorrência da vogal –i em termos com sentido de música e lirismo:

Se/ tua/ LI/Ra eu/ ti/VES/se a/fi/NAda,
 Que/ so/SAS/se/ co'a/LE/gre har/mo/NJa,
 Le/dos/ HI/nos/ a/ TI/ con/sa/GRARA
 Re/pas/SA/dos/ de/ MEI/ga/ poe/SJa.

Entretanto, na quinta estrofe, há uma ruptura com o mundo ideal, pois a voz lírica depara-se com o mundo sensível e empírico, cuja realidade lhe é desconcertante. Nesse momento, ele demonstra ter plena ciência da impossibilidade amorosa. É interessante observar ainda o papel da música como fonte de inspiração para o bardo. O seu maior desalento reside no fato de sua “voz” não ter a capacidade de expressar beleza melódica. Os versos a seguir demonstram essa questão e as vogais –o e –i criam certo contraste. Todas elas estão em sílabas tônicas e léxicos como “voz”, “(não) pode” e “dores”, que apontam a frustração do sujeito poético diante de sua incapacidade de expressar a grandiosidade da mulher e “hinos”, “lira” e “melodias”, justamente os elementos que estariam à altura dela, mas acima das potencialidades dele:

Mas a voz do que geme não pode
 Ternos hinos na lira entoar;
 Para a beleza não tem melodias
 Quem só dores costuma cantar.

Em seguida, tem-se a sugestão de que a falta de inspiração do poeta advém da situação de ele não estar num estrato superior em relação à humanidade, pois não se posiciona como vate. Há, portanto, um afastamento do sujeito em relação à figura do poeta com aura divina; assim, ele não tem inspiração para compor, já que não atinge a transcendência do plano humano. Os versos abaixo denotam essa noção. Neles, algumas sílabas tônicas estão em palavras que geram uma recorrência na vogal –o (“imPORta”, “NOta”, “CORda”). Tais vocábulos sintetizam a mensagem desta estrofe: é irrelevante ao eu poético que sua lira não alcance uma divindade; pelo contrário, é importante que ele se mantenha como indivíduo comum para contemplar sua amada, esta, num nível superior, de onde provém seu platonismo:

Mas que importa não tenha meu canto.
 Ledas notas de estranha magia,
 Como aquelas do vate de Téos,
 Quando as cordas da lira feria ?!...

Ressaltam-se também as relações entre essa composição de Frederico Colin e o

poema de Alexandre Herculano “A felicidade,”¹⁹⁶ cujos versos, alguns servem de epígrafe ao poema brasileiro. A composição do escritor português contribui para se compreender o diálogo que Frederico Colin estabelece com ele, mas também a maneira de se retratar a figura da mulher até mesmo nos textos de Joaquim Manuel de Macedo já analisados.

As relações entre os textos do poeta lusitano e Colin pautam-se, a princípio, pela influência da música para o eu lírico de ambos. Percebe-se que, num dos pontos de vista românticos, o lirismo decorre da melodia. No entanto, a grande diferença é que o bardo português tem um dom musical superior. O principal problema, fonte de tristeza, é o desprezo de uma mulher diante de seus apelos melodiosos:

Era belo esse tempo da vida,
Em que esta harpa falava de amores :
Era belo quando o estro acendiam
Em minh´ alma da guerra os terrores.

(...)

Mas qual há coração de donzela,
Que responda a um suspiro de amor,
Quando vibra nas cordas sonoras
Do alaúde de pobre cantor?

Triste o dom do poeta! — No seio
Tem vulcão que as entranhas lhe acende ;
E a mulher que vestiu de seus sonhos
Nem sequer um olhar lhe compreende !

Tal pensamento em torno da mulher distancia os sujeitos poéticos de Herculano e de Colin, mas aproxima-o com os de Macedo, pois ambos retratam donzelas impassíveis. Entretanto, uma reviravolta ocorre no poema português, já que a voz lírica encontra uma outra moça, mais simples e mais suscetível a sua harpa: uma camponesa, assim como no texto de Frederico Colin:

Mas, enfim, eu te achei, meu consolo;
Eu te achei, oh milagre de amor!
Outra vez vibrara um suspiro
No alaúde do pobre cantor.

¹⁹⁶ HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. Apud. http://books.google.com.br/books?id=jREBAAAAMAAJ&pg=PA217&lpg=PA217&dq=herculano+%22a+felicidade%22&source=bl&ots=Lg7hdt6l0N&sig=D2WIAIAmlyNAMGKuYvHQ6R6ouM&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPP1.M1, acessado em 05 de setembro de 2012.

Eras tu, eras tu que eu sonhava;
 Eras tu quem eu já adorei,
 Quando aos pés de mulher enganosa
 Meu alento em canções derramei.

Triste o dom do poeta! — No seio
 Tem vulcão que as entranhas lhe acende ;
 E a mulher que vestiu de seus sonhos
 Nem sequer um olhar lhe/ compreende !

A visão a respeito das camponesas é igualmente um ponto de contato entre as composições de Frederico Colin e Alexandre Herculano. Em ambas, a simplicidade e a pureza da mulher do campo é exaltada e o seu contato e espelhamento com a natureza é notável. Tal fato está presente também no poema “O pouso”, de Porto Alegre, em que um das figuras poéticas que dialoga enaltece sua amada, sacando inclusive de sua viola, numa outra referência à música na concepção romântica.

Percebe-se, portanto, que a mulher era retratada por sujeitos poéticos masculinos, sob o ponto de vista amoroso. O retrato feminino era constituído por meio de imagens antitéticas. Em alguns casos, o contraste se dá pela falsa aparência virginal e real caráter cruel, como nos poemas de Macedo. Por outro lado, as vozes líricas de Frederico Colin estabelecem visão diferente, na qual o ser feminino é elevado a uma áurea divina, inatingível ao eu lírico, portanto, extremamente sublime. A aproximação da mulher com elementos naturais é perceptível em composições românticas, tal como ocorre em grande parte dos poemas publicados na revista. Não apenas nos textos de Macedo e Colin isso ocorre, mas também em “Itaé”, devido ao fato da índia do título mesclar-se à beleza que ainda havia restado da selva, digna de ser louvada como um símbolo de americanismo. Em “O pouso”, o boiadeiro representa sua amada sob uma perspectiva de candura, integrada ao campo, local onde a natureza se mostra exuberante, assim como se pode perceber em “A beleza campestre”. Em quase todos os casos, a mulher em si não tem voz, como exceção de Itaé. Uma poética feminina não era vista com bons olhos na época, mesmo assim algumas conseguiram resistir às ideologias dominantes. Nas páginas da Guanabara a que merece é a de Dona Beatriz Franscica de Assis Brandão.

A mulher escritora

O patriarcalismo do século XIX restringia o campo de atuação das mulheres nessa época. Normalmente elas eram educadas para as prendas domésticas, a fim de se tornarem boas esposas e mães. No campo da literatura, elas geralmente se restringiam a receptoras de textos escritos por homens. Produção literária feminina era caso raro, mulher que se firmasse no rol do cânone literário era mais incomum ainda. Entretanto, ao menos uma escritora foi exaltada pela redação da *Guanabara*: Dona Beatriz Francisca de Assis Brandão, a despeito de uma pequena participação.

Segundo Sacramento Blake, a escritora “nasceu em Vila Rica, atual Ouro Preto, [então] capital de Minas Gerais, a 27 de julho de 1779 e faleceu depois de 1860.”¹⁹⁷ Foi uma professora primária e poeta à frente de seu tempo. Via de regra, uma senhora casada naqueles tempos vivia à margem e à submissão de seu esposo. No entanto, “seu marido, figura muito apagada de ‘marido da professora’, só aparece nas folhas de pagamento do regimento. Mais nada.”¹⁹⁸ Como literata, “Beatriz Francisca era a figura intelectual de mais prestígio em Vila Rica.”¹⁹⁹ Teve uma atividade artística, cujas obras e textos que mais se destacaram foram: *Cantos da Mocidade* (1856), dos quais “não consta que fosse publicado mais algum volume depois deste”,²⁰⁰ cartas de Leandro e Hero (1859, 1861), Romances imitados de Gesner. Traduziu, entre outras obras: *Alexandre na Índia*; *Semíramis Reconhecida*; *José no Egito*; *Angelina e Medora*; *Diana e Endiamião*; *Sonho de Cipião*; *Catão* (1860); além de muitas odes.²⁰¹ Tal como o autor de “Itaé” nasceu e formou-se dentro do estilo clássico; a nova escola romântica somente surgiu na maturidade de ambos.

Para se compreender o valor de seu texto publicado na *Guanabara* é preciso primeiramente se ater ao poema de Joaquim Norberto dedicado a ela. É fato que o texto poético pressupõe um distanciamento entre o sujeito escritor e o eu lírico, mas é igualmente verdadeiro o espaço de jornais e revistas como instrumento de diálogos entre literatos. Esse foi o caso de uma explícita troca de ideias literárias entre o redator da

¹⁹⁷ BLAKE. *Op. Cit.*, p. 387.

¹⁹⁸ LIMA JR., Augusto de. “Beatriz Francisca de Assis Brandão, musa da Independência, vida gloriosa e trágica”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*. Vol.VIII. Belo Horizonte: IHGMG, 1961, p. 71 *Apud* PEREIRA, Claudia Gomes. “A poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868)”. In: *Navegações*. v. 3, nº 1, 2010, p. 18.

¹⁹⁹ Idem *Ibidem*.

²⁰⁰ BLAKE. *Op. Cit.*, p. 387.

²⁰¹ BLAKE. *Op. Cit.*, p. 388.

revista e a poeta, com as composições “A poetisa – A Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”²⁰² e “Ao Ilmo Sr. J. Norberto de S. e S.”²⁰³ O autor de *Modulações Poéticas*, tornando-se ele próprio voz poética e questiona a escritora sobre o motivo pelo qual a autora havia interrompido sua produção poética:

Porque a tua lira
 Sonora e maviosa,
 Outrora tão formosa,
 Agora se calou?
 (...)

É importante ressaltar que o dicionário de Sacramento Blake menciona na produção de D. Beatriz apenas obras e poemas posteriores à publicação na *Guanabara*. Por artigo de Cassia Gomes Pereira, pode-se saber que as traduções já aqui citadas datam de 1832, com publicações no *Parnaso Brasileiro*. Pelas fontes consultadas não houve composição lírica até 1850, quando seu texto saiu nas páginas do periódico objeto deste estudo.

Mesmo que essa interrupção não tenha durado tanto tempo, foi o suficiente para causar o estranhamento de Norberto, um admirador da escritora, tanto que

em 25 de outubro de 1850, o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva propõe que a escritora [fosse] aceita como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a comissão encarregada de avaliar tal proposta, composta pelos escritores Joaquim Manoel de Macedo e Gonçalves Dias.²⁰⁴

O parecer, lido na sessão de 05 de dezembro do mesmo ano, embora relutantemente favorável, expressa que o valor literário da poeta não era tido como unânime, revelando o ponto de vista patriarcal sobre uma produção artística do sexo feminino:

A comissão encarregada de dar um parecer sobre a proposta, que apresenta, para ser admitida na classe dos membros honorários do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão, compreendendo também que muito se faz criar [sic] incentivos às nossas patrícias, receosas de se dar ao cultivo das letras, muito aplaudiu o generoso pensamento dos ilustres signatários da proposta, e examinando maduramente os estatutos e neles não encontrando disposição alguma relativa à matéria da proposta, tendo em devida atenção o princípio de que a

²⁰² *Guanabara*. Tomo I, 1851, nº 10, p. 353-4.

²⁰¹ *Guanabara*. Tomo I, 1851, nº 10, p. 354-5.

²⁰² PEREIRA. *Op. Cit.*, p. 23.

lei tolera pelo menos aquilo que não proíbe, com a mais viva satisfação declara, que não se pode legalmente disputar às senhoras o direito de fazer parte desta importante associação. Consequentemente, a comissão seria de parecer que a proposta fosse pelo Instituto aprovada, se outras considerações não a movessem a julgar mais conveniente que, por ora, se não delibere a respeito de sua matéria.

Os ilustres proponentes recomendam o nome da Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão como distinta poetisa brasileira: embora as composições de nossa respeitável patriciana não tenha [sic] visto a luz da imprensa e aos signatários deste parecer não tenham cabido a honra de apreciar mais de uma, duas, de suas composições poéticas, suficiente é o testemunho dos ilustres proponentes, tanto mais que são eles juizes na matéria: no entanto entende a comissão que o Instituto deve basear seus juizes em provas públicas, quando outras não lhe forem especialmente oferecidas: admitindo-se porém que essas provas tenham já sido apresentadas, parecia à comissão mais concludente, que a distinta poetisa fosse recebida como ornamento de uma sociedade literária, cujos fins não estejam limitados à história e à geografia.²⁰⁵

Parece, então, que o reconhecimento verdadeiro da escritora restringia-se ao autor de *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Seus companheiros da *Guanabara*, pelo tom do texto, só aprovaram o parecer devido a uma camaradagem entre eles. Talvez tenha sido justamente por isso que seu nome tenha caído no ostracismo. Admira-se que a *Guanabara* tenha publicado apenas um poema dela, em 1850, afinal a revista estendeu-se até mais seis anos. Todavia, para o presente e a este trabalho, cabe uma avaliação pautando-se no poema de D. Beatriz publicado neste periódico.

O que soa mais relevante nesta composição é a resposta lírica que entoou Joaquim Norberto. A epígrafe, da própria autora, é importante para se entender seus argumentos. Nessa abertura do poema, alega que o seu motivo poético é o amor à pátria, do qual foi a sua lira o “único emprego”. Pelos dados aqui levantados, a interrupção da produção da autora deu-se provavelmente no período regencial, no qual, como já mencionado no segundo capítulo desta dissertação, foi um período de motins por insatisfações de várias regiões do país com o tipo de política que vinha se desenvolvendo: em Pernambuco, a Guerra dos Cabanos (1832-1835); a Cabanagem no Pará (1835-1840); a Sabinada na Bahia (1837 – 1838), a Balaiada no Maranhão (1838-1840) e a Farroupilha no Rio Grande do Sul (1836-1845).²⁰⁶

²⁰⁵ LIMA JR. *Op. Cit.*, p. 71 *Apud* PEREIRA. *Op. Cit.*, p. 23.

²⁰⁶ FAUSTO. *Op. Cit.*, p. 88-89.

Certamente são estes confrontos que, sob o ponto de vista patriótico da escritora, vinha “calando” a sua lira, já que tamanha desunião entre o povo brasileiro comprometia a concepção de uma nação. As imagens referentes à guerra ou ao menos a conflitos bélicos estão presentes ao longo do poema:

Fraterno sangue esparso
 Nos campos do terror,
 Horríssono fragor
 De truculenta guerra;
 Imagens furibundas
 De estrago, sangue e morte.
 Em rábido transporte
 Estremecendo a terra...

Oh como ao som funesto
 De tubas e canhões
 Trinar doces canções
 A lira poderia?
 As cordas estalaram:
 No peito a voz morreu,
 E pávida pendeu
 A mão trêmula e fria!

Nas estrofes acima (a segunda e terceira da poesia), um dos recursos formais mais acentuado a contribuir para o ritmo e o sentido ao mesmo tempo é a aliteração em –r em palavras cujos campos semânticos estão relacionados a guerra e suas consequências, quer seja morte e destruição (“campos de teRRoR”, onde há “fRateRno sangue espaRso”, provocado por “tRuculenta gueRRa”), quer seja a ausência de inspiração à escritora (“como .../ tRinaR doces canções/ a liRa podeRia?/ as coRdas estalaRam”).

Nessa época, as tensões militares já haviam cessado, porém, para a poeta, as feridas que provocaram ainda estavam abertas, ou seja, os males trazidos continuavam evidentes o suficiente para manterem o país sob uma cena de terror e desalento e, por conseguinte, a produção lírica da autora comprometida. Repare na recorrência da consoante –r justamente em termos a compor essa imagem:

Em meio de gemidos,
 De pReces, de clamoRes,
 Redobram-se os hoRRoRes,
 PeRece a humanidade!
 Esposas desoladas,
 PaRentes consteRnados
 ÓRfãos desampaRados...
 Deus! que fatalidade!

(...)
 Contempla, ó vate exímio,
 O quadRo ateRRadoR,
 Que em meio a tanto hoRRoR
 Minha alma contRistou;
 À tão funesta imagem
 Inda suspiRo e gemo;
 Inda convulsa tRemo,
 Inda feRida estou.

No entanto, o eu lírico da própria escritora comove-se com os elogios e a homenagem de Joaquim Norberto, servindo de incentivo para a retomada de sua poética. Neste tocante, é crucial para que seu lado de vate seja recomposto uma reconciliação com o divino. Alega a voz poética que ousou questionar a Deus como Ele permitira tanta brutalidade, fato a acentuar sua desunião com um plano transcendental:

Quem pode compreender
 Altos mistérios teus?
 São só claro aos céus
 Os juízos do Senhor.
 Ousei interrogar-te,
 Ó erro! Ó ilusão!
 Não pode a criação
 Julgar o criador!

Os versos do companheiro e redator da revista serviram-lhe, pois, de estímulo e contribuíram para a sua elevação novamente ao posto de bardo, iluminando-lhe o espírito e pondo-lhe em comunhão com o mundo celestial, o que a permite novamente transbordar sua lira de versos e hinos melódicos como este poema:

Já nova inspiração
 Na mente me acendeste:
 De anjos visão celeste
 Ao império me arrebatou:
 Por ti subo vaidosa
 Ao templo da memória,
 E em gozos de alta glória
 Minh'alma se dilata.

Aceita, pois, ó vate,
 Fiel dedicação
 De um puro coração,
 De um coração sem véu
 E, se da lira os ecos
 Protegem céus beni'nos,
 Nas asas de meus hinos
 Hei de levar-te ao céu!

Provavelmente os argumentos poéticos de Joaquim Norberto que mais tocaram a escritora foram:

Que há feito emudecer-te?
 Acaso a desventura
 Ferrenha, má, escura,
 Que em sorte o gênio tem?
 Custa o martírio a palma,
 Um louro o sangue custa;
 Té a coroa augusta
 Espinhos mil contém.

Mas nunca, nunca a lira
 Fatal ao vate há sido,
 Que dela enriquecido
 De tudo a zombar vem.
 Vença o guerreiro embora,
 E ganhe o verde louro,
 Ou mesmo um trono d'ouro,
 Que inveja inda lhe tem.

O que pode ter convencido a poeta a voltar a escrever talvez tenha sido o argumento de que mesmo diante de “dor” e “martírio”, o “vate” deve vencer todas as adversidades como um “guerreiro”. Assim, o gênio do bardo é capaz de transformar o próprio suplício em substância poética. A escritora que, até antes desta declaração do amigo, certamente estava embebida pelo conceito romântico de inspiração. Então, devido aos combates do período, sua lírica estava sem entusiasmo. Entretanto, a escritora é chamada à razão ao perceber que, mesmo nos momentos de maior tensão, a poesia é sempre necessária.

Dona Beatriz, então, acaba por estabelecer uma dupla resistência ao seu tempo. Primeiramente chama a atenção para a barbárie que são conflitos bélicos por causarem desunião entre irmãos de pátria justamente quando o nacionalismo em todos os setores da sociedade brasileira era uma necessidade. Segundo, independente da extensão de sua obra quer seja na *Guanabara* ou em outros setores da imprensa, sua voz feminina como autora de literatura, era uma reação à visão patriarcal do século XIX.

Outras visões nacionalistas

O manifesto do número de estreia da revista, como já mencionado, apresenta o intuito de suas publicações contribuírem para o progresso intelectual, inclusive literário, da jovem nação. Em alguns poemas, o nacionalismo é explícito numa exaltação da cor

local. Dentre o *corpus* da *Guanabara*, há os poemas indianistas “Gigante de Pedra”, de Antonio Joaquim de Melo e “Itaé”, de Antonio Joaquim de Melo, que, a despeito de algumas diferenças, expressam o patriotismo por meio do enaltecimento da natureza brasileira e o índio em que nela vive e um forte repúdio aos portugueses. A composição “O pouso”, de Manuel de Araújo Porto Alegre, louva o campo brasileiro assim como seu povo sertanejo, o qual preconiza superiores valores morais. Dona Beatriz, embora com sua formação neoclássica, evidencia sua contribuição para o projeto de nacionalismo das letras brasileiras, como se pode averiguar por parte de sua obra, o poema publicado neste periódico e o que lhe serve de epígrafe.

Porto Alegre não estampou nas páginas da revista apenas o tal poema regionalista com intuito de enaltecer a nação, mas também "O Céu".²⁰⁷ Embora o texto não esteja assinado, certas afirmações do crítico Antonio Candido indicam que o poema realmente é do autor de *O Colombo* e *Brasilianas*. O principal traço de associação de Porto Alegre a este texto é que, na obra deste escritor, há poemas com o uso do "endecassílabo 2-5-8-11, para sugerir movimentos da natureza e do espírito, de maneira independente, ou intercalando-os em sequências de versos brancos ("O Céu", 1836; "A Destruição das Florestas", 1845; "O canto do Harpoador, 1846; trechos do *Colombo*)".²⁰⁸ "O Céu" apresenta o referido metro apontado por Candido e está datado de 1836. Além disso, ao menos pelas fontes consultadas, a tal poesia encontra-se em *Brasilianas*.²⁰⁹

Independente da questão de autoria, o texto apresenta um tom nacionalista, devido à exaltação da cor local, mas de uma maneira diferente da maioria dos poemas publicados no periódico que apresentam esta temática, pois o nacionalismo não está expresso na paisagem natural, especialmente na flora, como ocorre nos poemas indianistas "O gigante de pedra", de Gonçalves Dias²¹⁰ e "Itaé. Idílio americano", de Antonio Joaquim de Melo²¹¹ e o regionalista "O pouso", do próprio Porto Alegre,²¹²

²⁰⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº8, 1851, pp. 267-276.

²⁰⁸ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, pp. 389.

²⁰⁹ Encontrou-se apenas uma versão online:

http://books.google.com.br/books?id=SENEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, acessado em 10 de outubro 2011.

²¹⁰ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº2, 1850, pp. 52-57.

²¹¹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº5, 1850, pp.157-165.

²¹² *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº6, 1850, pp.189-208.

mas o patriotismo expressa-se com mais intensidade na representação do céu brasileiro e sua relação com outros elementos naturais da atmosfera terrestre, especialmente o sol.

O poema é dividido em cinco partes. Na primeira, não há referências nacionalistas, pois a descrição do céu está num contexto generalizante e não necessariamente brasileiro. O que prevalece nesta parte do texto é o caráter religioso que o céu tem, por ser este lugar simbolicamente a morada de Deus. A religiosidade é um dos traços românticos, pois de forma mais ou menos intensa "todos [os românticos] lhe pagaram tributo."²¹³ Esse conceito do Romantismo pode ser exemplificado, no poema, através desta estrofe:

Vai triste o mortal que a fronte abatida,
Os olhos na terça, não volve-os aos céus,
Aonde fulgura a imagem de Deus,
Num éter de luz, de amor e de vida.

Estes versos sugerem o reflexo do céu sob o estado d'alma dos homens, pois, segundo a voz poética, aqueles que não miram o céu são tristes, pois não entram em comunhão com o criador. Nessa passagem faz-se perceptível a recorrência da consoante *-t*, principalmente em termos a indicarem tristeza daqueles que não se voltam ao local, metaforicamente, máximo da divindade: "Vai TrisTe o morTal que a fronTe abaTida". Há ainda um contraste com aliteração em *-d*; primeiramente por ser essa a letra inicial de "Deus" e sua associação com a palavra "vida", ou seja, mirar o paraíso, simbolicamente representado, é contagiar a vida de "amor". Essa mesma ideia está presente em outras passagens da primeira parte do poema, como por exemplo, nos seguintes versos, através da declaração do eu lírico em relação à capacidade do céu em fazer os indivíduos superarem seus males. Nesse caso, evidencia-se a importância da consoante *-d*, que continua recaindo sobre palavras situadas, pelo contexto, no mesmo campo semântico de divino, sobretudo com a palavra "sagrada":

A vista dos céus é grata, sublime,
No peito DifunDe Deleite, esperança;
OlviDa pesares, conDuz à bonança,
E tácita IDEias sagraDas exprime.

Um outro pressuposto romântico por excelência, na primeira parte do poema, é visão do vate, pois

o poeta romântico acreditava possuir uma "certa divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por

²¹³ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 335.

uma vocação superior. É o *bardo*, o profeta, o guia".²¹⁴

Em "O Céu", o sujeito poético tem a missão de declarar aos outros homens, que não têm a mesma aura divina, o poder espiritual do firmamento. Essa imagem é recorrente em todo o texto e bastante significativa nestes versos:

És sempre Diana, e o vate o pastor,
És sempre a seus olhos a amante querida;
Teus beijos de lume ao gênio dão vida
Endeixas germinam, exornam o amor.

Nessa estrofe, há uma mescla de elementos românticos e neoclássicos. Os traços da nova escola estão na visão do escritor como gênio, além de vate. Os sinais do período anterior, por outro lado, expressam-se tanto na figura de Diana, uma deusa da mitologia latina, quanto na do pastor árcaico. Esta hesitação entre os dois movimentos literários é uma mostra do que Candido chama de "geração vacilante", pois os primeiros escritores românticos foram marcados por nítida dubiedade nas atitudes e na prática por manterem alguns traços neoclássicos, oscilando entre a nova e a velha estética.²¹⁵

A voz profética deste poema, ainda na primeira parte do texto, propõe que o céu tem a força de romper com as hierarquias entre os homens, numa sugestão de igualdade entre todos, independente de posição social de cada um na Terra:

No céu, onde os reis não têm majestade,
Não têm cortesãos, não têm a mentira,
Aonde seu braço, aos raios da ira,
O ferro não luz: que é tudo igualdade.

Um elemento estético a contribuir para essa imagem é a rima; “majestade” e “igualdade”, que poderia formar um par oposto, porém, a negativa da primeira expressão, faz com que ambas palavras tornem-se sinônimas. Além disso, termos que indicariam um sentido negativo “mentira” e “ira” são superados pelo poder do firmamento.

Na segunda parte do poema, as referências nacionalistas são nítidas, uma vez que o sujeito poético exalta a superioridade do céu brasileiro em relação ao de outras nações. Ao longo de toda esta parte do texto, o eu lírico estabelece uma dicotomia entre dois céus, "este" e "meu", com uma profunda valorização do segundo, aqui exemplificado na seguinte estrofe:

Mas que é isto! Onde estou eu,

²¹⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 344.

²¹⁵ CANDIDO.. *Op. Cit.*, 2006, p. 367.

Que céu é este que vejo?
Oh! De certo, eu não te invejo,
Tu não és o céu que é meu.

Há várias metáforas que fazem alusão ao "meu" céu como sendo o brasileiro, como por exemplo, em:

Que não tem a formosura
Do céu do meu pátrio rio.

e:

No meu formoso Brasil
Tenho um céu todo harmonia

Outras imagens apontam "este" céu como uma possível referência à Bélgica, pois no final do poema há uma inscrição de que o texto fora escrito na cidade belga, Antuérpia, que, na visão do eu-lírico, possui um céu inferior ao do Brasil. Alguns versos demonstram também um repúdio ao céu de outros países europeus, entre eles os da Península Ibérica, como sugere a seguinte estrofe:

Os bulcões da Ibéria fria
No meu céu não vão campar,
Lá não vão campos nevar,
Que o meu céu flores só cria.

A dialética entre a atmosfera brasileira e a estrangeira é proposta por algumas antíteses. A estrofe acima sugere que o céu europeu é frio e, por isso, nesse continente, ou ao menos nos países iberos, não florescem flores como no Brasil. Além desse jogo entre frio e calor, a vantagem do céu da pátria do bardo está na sua claridade, tanto de dia quanto durante a noite, ao contrário da obscuridade do céu de outros países, o que pode ser exemplificado na estrofe abaixo:

No meu formoso Brasil
Tenho um céu todo harmonia,
Um céu claro noite e dia,
Um céu sereno e gentil.

Já a falta de clareza do "outro" céu, na visão do sujeito poético, comprova-se nesta estrofe, especialmente na metáfora de "névoa algente", além destes versos proporem uma antítese entre céu frio e quente, este na imagem de "sol ardente":

Lá não paira névoa algente,
Nem da morte as frias cores;
É meu céu um céu de amores,
Que protege um sol ardente.

O tom de religiosidade, nesta parte do poema, também está presente,

especialmente nas duas últimas estrofes:

Lá de Deus o aresto eterno
Na consciência se grava,
Lá contra o homem não trava
Férreo preito a mão do inferno.

O meu céu é um céu de amor
Para toda a humanidade,
Asilo da liberdade,
Céu formoso e protetor.

Esses versos sugerem uma proteção divina à atmosfera do Brasil. Embora o advérbio "lá" proponha um afastamento, fica nítido que esta partícula faz referência à nação do vate. A própria ideia de "este" céu, como sendo o europeu, é prova do distanciamento do sujeito em relação a sua pátria. Até mesmo a inscrição final do poema, com a localização na cidade belga, Antuérpia, sustenta essa hipótese. Dessa maneira, apesar de datado dez anos antes da publicação do poema gonçalvino "Canção do Exílio", em *Primeiros Cantos* (1846), "O Céu" apresenta uma ressonância da visão entre lá (a Europa) e o cá (o Brasil).

Um recurso estético que permeia essa parte do texto são as cesuras a sugerirem basicamente duas imagens. A primeira delas é a comparação do céu de países europeus com o brasileiro, aqueles sombrios, frios, sem o brilho nem o encanto deste. Os espaços dentro dos versos abaixo explicitam a questão, mais notável no último verso, a denotar um contraste entre a atmosfera dos dois continentes:

Mas que é isto! On	de estou eu,
Que céu é es	te que vejo?
Oh! De certo, eu	não te invejo,
Tu não és o céu	que é meu.

Nos momentos em que menciona apenas o céu brasileiro, mais do que antíteses, as cesuras estabelecem complementos de elementos que compõem a atmosfera da pátria americana, ou seja, qualidades que se avolumam:

No meu formo	so Brasil
Tenho um céu	todo harmonia,
Um céu claro noi	te e dia,
Um céu sere	no e gentil.

Na terceira parte do poema, a voz poética faz comparações do céu brasileiro com o de três nações europeias. A primeira delas é a Inglaterra, que apesar de seu vasto império na época, não possuía a grandiosidade do céu brasileiro, devido a sua falta de

nitidez, especialmente por ser um país nubloso:

Da Britânia nublosa, que os mares
Com mil naves comanda, escraviza,
Vi o solo, e a gente que pisa
Sobre o Índio; e dos turbidos lares,
Onde fumo constante desliza,
Suas grimpas soberbas nos ares;
Vi a terra que o céu apocou
Mas que o Anglo tão nobre elevou.

Maior que Roma antiga,
Das leis fiel amiga,
Sem par, a Inglaterra
Domina o mar e a terra;
As gemas do Oriente
Esmaltam suas praias,
Estende as suas raias
No mar, no continente;
Venera a inteligência,
Realça a humanidade,
Que ali da presciência
Nasceu a liberdade.

Mas porque no teu solio industrioso,
Ó sombria rainha, te entronizas?!
É que a terra que elevas, que harmonizas
Não protege e ameiga um céu formoso.

Não tens o meu céu brilhante,
Um céu que germina amor,
Que fecunda a todo o instante:
Céu benino e criador.

Nessa comparação o expediente estético que mais se acentua são as rimas, por exemplo: Exemplo: “mares” (o meio pelo qual se deu a conquista de tantas terras pela nação anglo-saxônica) e os “lares” (em terra firme, que foram conquistados, como dos Índios, numa provável referência à Índia). Outra ilustração é “escraviza” e “pisa”, como atos de brutalidade dos colonizadores britânicos, na parte das redondilhas: “Oriente” e “continente”, indicando o alcance da expansão imperial britânica.

O segundo país europeu citado é a Itália, cujo céu possuía algumas virtudes, mas não se igualando ao brasileiro. Esta representação é mais uma do poema sustentada por uma antítese, neste caso, o pronome "meu", que também se refere ao céu brasileiro, e "teu" ao italiano:

Qual safira do mago Oriente,
Bela Itália, o teu céu resplandece,
Mas a par do meu céu se amortece,
Que ouro entorna no altriz ambiente:
Nem lá sempre a campina floresce,
E se adorna de esmalte virente,
Da princesa vernal o outono

Seca as folhas, desnuda o seu trono.

Apesar da superioridade do céu brasileiro, segundo o sujeito poético, o italiano é também exaltado devido a sua importância na tradição cultural, mesmo que através de referenciais clássicos, como Roma, além de Petrarca, o grande idealizador da forma clássica soneto, ou seja, o céu simboliza, não só o paraíso divino, mas também um berço cultural:

De Rienzo e Petrarca o sonho augusto
 De sobre o Capitólio paira ovante,
 Como um lar, aguardando o nobre instante
 Da tua redenção: Desterra o susto.
 Tens um céu, um céu brilhante,
 Um céu que germina amor,
 Céu da Roma triunfante,
 Céu heróico e vencedor.

A terceira nação europeia citada é a França, a mais valorizada de todas as pátrias mencionadas, até mesmo em comparação ao próprio Brasil. Nos versos em que a voz poética dirige-se ao país do rio Sena, há alusões à visão dos brasileiros, naquela época, de que essa nação da Europa era o grande modelo de civilização. Por essa razão, o grupo comandado por Gonçalves de Magalhães, que incluía Porto Alegre, foi para a França a fim de encontrar padrões para a implantação do Romantismo no Brasil. Várias imagens do poema comprovam a exaltação dessa pátria, especialmente, "És hoje a nova Atenas", "ao gênio acolhes", "O teu céu, claro, formoso". Neste último verso, a França é caracterizada como o único país da Europa que possui um céu claro, como o brasileiro. A estrofe final é simbólica, pois o vate acredita que em breve o Brasil iria civilizar-se também:

O dia não tarda, o dia gentil
 Em que do mar alto a triste saudade
 Nas asas do amor, da pátria amizade
 Irá venturoso saudar o Brasil.

Apesar de apresentar menos elementos da paisagem natural que a maioria dos poemas românticos de exaltação da cor local, "O Céu" pode ser considerado nacionalista ao representar poeticamente a magnitude da atmosfera brasileira, através de uma construção gradual em três partes. Mesmo o texto apresentando a sobreposição do céu brasileiro ao de outras pátrias, como a Bélgica, as da Península Ibérica e da Inglaterra, o bardo não renega completamente a Europa toda, pois valoriza a Itália, por ser um dos berços de uma tradição clássica, que permeou o cânone ocidental desde a Roma Antiga. Porém, segundo a voz lírica, o céu deste país aproxima-se

qualitativamente do brasileiro, mas não o supera. O grande modelo de cultura naquele período era a França, que, no poema, também é enaltecida através de seu céu.

Esta dialética de rejeição e exaltação do continente europeu é natural a um poema datado do ano de implantação do Romantismo no Brasil, 1836, já que os escritores buscavam se desvencilhar dos padrões estrangeiros, mas a literatura brasileira era ainda muito imatura, pois até meados do século XVIII havia apenas manifestações literárias no Brasil, com forte imposição cultural, especialmente da metrópole. Até mesmo o Arcadismo foi afetado por isso, apesar deste movimento ter dado as condições iniciais para a formação de um cânone literário brasileiro, pois naquela época o Brasil possuía mais de duzentos anos de tradição, além de começar a definir os três elementos que compõem um sistema literário: autores, obras e leitores, todos sistemáticos. Mas, somente com o Romantismo concluiu-se o processo de formação da literatura brasileira, devido à elevação do Brasil ao *status* de nação.²¹⁶ O poema "O Céu" está inserido nesse contexto e, a despeito de alguns traços de continuidade do período anterior, o que prevalece neste texto é uma visão romântica, especialmente nos temas de religiosidade, que perpassa todas as três partes desta composição poética, além da imagem do poeta como gênio e vate e o patriotismo. Esses elementos foram profundamente explorados especialmente pela primeira geração de poetas românticos, sendo o poema "O Céu" uma das primeiras sementes cultivadas no percurso de se criar uma literatura nacional.

A poesia árcade: incoerência para uma revista romântica?

Apesar de a *Guanabara* ter sido fundada por escritores românticos, a revista não desprezou produções literárias de momentos anteriores. Teoricamente, o movimento romântico é uma reação a toda era clássica, porém, no Brasil, não houve uma forte tensão entre a nova escola e o neoclassicismo. É fato, como se sabe, que a geração impulsionada por Gonçalves de Magalhães propôs uma revisão de mundo, na qual as antigas tendências não atendiam às necessidades da nação nascida após a Independência. No entanto, os periódicos surgidos a partir da *Niterói* (1836), recuperaram obras de momentos em que a Imprensa era uma atividade proibida no

²¹⁶ Este é o pressuposto sustentado por Antonio Candido no capítulo "Literatura como sistema" na obra *A Formação da Literatura Brasileira* e discutida com profundidade ao longo de toda a obra.

Brasil. O crítico Antonio Soares Amora esclarece a questão da valorização de textos neoclássicos durante o Romantismo:

Os nossos românticos brasileiros e portugueses, ao imporem uma cultura, uma estética e um gosto, nas suas intenções anti-clássicas, iniciaram o exame crítico e o julgamento dos poetas arcádicos ou neoclássicos, pré-românticos. E ao fazerem esse julgamento não tiveram preocupação de rejeitar e condenar a herança poética dos últimos clássicos, que chegaram, é sabido, aos primórdios do Romantismo: contrariamente ao que poderiam supor os leigos em história literária, os românticos estudaram, valorizaram e divulgaram todo esse patrimônio.²¹⁷

De certo modo, dando continuidade a esta tradição, algumas revistas divulgaram alguns poemas árcades. Este é o caso, por exemplo, do periódico *Minerva Brasiliense* (1843-1845), através de sua seção intitulada "Biblioteca Brasília", em que se pode destacar *O Uruguai*, de Basílio da Gama e a primeira edição de *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio de Gonzaga. A *Guanabara* também publicou ao menos dois poemas árcades: "Ode Sáfica", de Paulo José de Melo²¹⁸ e "Versos Inéditos de Gonzaga".²¹⁹

Há no Romantismo alguns traços de continuidade e ruptura em relação ao Arcadismo. Em certos casos, ambos se expressam em uma mesma tendência. Este é o caso da representação da natureza. No Neoclassicismo, por um lado, a paisagem rústica brasileira foi povoada de ninfas e outras figuras da tradição greco-latina em voga na Europa, por mais falsa que esta associação pudesse parecer ao contexto brasileiro. Talvez esse seja a razão de os árcades, em sua maioria, tratarem a natureza como "pano de fundo",²²⁰ ao contrário dos românticos, que viam nos elementos naturais um "lugar sagrado da paixão, o cenário divino dos seus próprios sonhos de liberdade e glória."²²¹ Por outro lado, algumas épicas árcades, especialmente, *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, serviram de tradição para os românticos cantarem a "cor local". Segundo estudiosos, como por exemplo Ferdinand Denis, já havia nestes textos motivos nacionais, devendo apenas ser sistematizados pelos escritores brasileiros do pós-Independência.

²¹⁷ AMORA, Antonio Soares. "A literatura dos Setecentos". In: Afrânio Coutinho (Org.). *A literatura no Brasil*. 3ª ed. , Niterói: EDUFF, 1986, p. 207.

²¹⁸ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº1, 1849, pp.35-36.

²¹⁹ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº3, 1850, pp.118-119.

²²⁰ BOSI. *Op. Cit*, p. 80.

²²¹ Idem *Ibidem*.

Outra característica em que, do Arcadismo para o Romantismo, há tanto ruptura quanto continuidade é a imagem do “bom selvagem”. No Arcadismo, o pastor era a representação do homem bom por natureza, assim como o índio para muitos escritores românticos. Porém, a poesia bucólica, na qual a figura do pastor, manifestava-se, caracteriza-se

por uma *delegação poética*, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício. Ao contrário do trovador dos Cancioneiros, do sonetista do século XVI, ou do futuro bardo romântico, o árcaide não ama, nem mesmo anda com sua própria personalidade; adota um estado pastoril e, portanto, disciplina, sistematizando-a, a sua manifestação individual.²²²

A poesia árcaide na *Guanabara*

O primeiro poema árcaide publicado na *Guanabara* foi “Ode Sáfica”, de Paulo José de Melo.²²³ Seu nome se resume assim na revista, mas ainda incluem os sobrenomes “de Azeredo e Brito”,

natural da Bahia e nascido no ano de 1779, faleceu no Rio de Janeiro a 25 de setembro de 1848. Era bacharel em direito pela Universidade de Coimbra, senador do Império pela província do Rio Grande do Norte por escolha de 13 de setembro de 1845. Foi o vice-presidente da primeira junta provisória do governo de sua província e representou-a na terceira legislatura geral de 1834 a 1837. Foi poeta aplaudido e elogiado por vultos da altura de Filinto Elysio, mas de excessiva modéstia. Publicou:

- *Elogio poético* ao Illmo. e Exmo. Sr. Conde dos Arcos. Bahia, 1817, 64 págs.

- *Ode Sáfica*, escrita em 1797 – No *Guanabara*, tomo I, n. 1, dezembro de 1849, p. 35

- *Epitalâmios*, seguido de três elogios. Rio de Janeiro, 1844, 51 págs. – No epitalâmio celebra o autor o consórcio do imperador D. Pedro II, e nos elogios os aniversários de seus augustos pais e avós.

- *Epístola* – No Paraíso lusitano, tomo 5º.

- *Epístola* – O círio – No *Parnaso Brasileiro* de J. M. Pereira da Silva, tomo 2º, 1845, pp. 227-236.

- *Glosa* ao mote dado por D. Pedro I.

- *Carta* de um membro da patriótica junta do governo provisório da província da Bahia, com um apêndice. Lisboa, 1822, 76 págs.

- *Requerimento* que à augusta assembleia geral legislativa do Império do Brasil levou, queixando-se do procedimento arbitrário e ilegal, havido com ele no colégio eleitoral desta cidade (Bahia) e que serve de justificação de seu comportamento cívico que seus êmulos pretendem manchar. Bahia, 1828, 50 págs. – Foi publicado por um sobrinho do autor.

²²² CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 63.

²²³ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº 1, 1849, pp. 35-36.

Apesar de pouco conhecido, o autor foi elogiado, entre outros, por Joaquim Manuel de Macedo. Ainda que datada da década de 1840, época em que o Romantismo já começava a se firmar no Brasil, a sua produção é quase toda ao gosto clássico e neoclássico, escrevendo odes, epístolas, glosas e epitalâmios. A ode publicada na *Guanabara* era inédita desde 1797, momento ainda de forte expressão árcade, e muito provavelmente nunca ultrapassou as páginas do periódico.

Um dos possíveis motivos deste texto estar nas páginas da *Guanabara*, é, além da tendência romântica de resgate cultural, a ocorrência de alguns traços prezados pelos românticos, como por exemplo, o sentimento de religiosidade cristã e a relativização do conceito de bárbaro, apesar do forte tom neoclássico a começar pelo título, pois tanto a forma de ode quanto o estilo de composição sáfica provém da tradição clássica greco-latina. Especialmente na questão do “sáfico” o texto faz jus ao nome, pois cada estrofe é composta por quatro versos, sendo três deles decassílabos e um outro menor, que por sua vez não apresenta forma fixa – variando de redondilha menor à maior.

Por outro lado, esta composição lírica apresenta traços modernos frente à tradição por não enaltecer algo ou alguém; ao contrário, critica a imagem construída desde a Antiguidade a respeito dos atos heroicos dos gregos durante a Guerra de Tróia. Nos poemas clássicos, especialmente nas epopeias ou mesmo nas odes, os gregos eram amplamente idealizados como bravos guerreiros, porém, no texto de Paulo José de Melo estes combatentes são representados como vândalos cruéis e impiedosos. Desde a primeira estrofe a guerra em si tem um sentido pejorativo: “Da tarda, inútil guerra”. Nesta mesma estrofe os gregos são caracterizados como os responsáveis por submeterem Tróia a esta inútil guerra:

Na máquina falaz o grego astuto
Da missérima Tróia o fado encerra,
Quer em funesto ardil colher o fruto
Da tarda, inútil guerra.

A crueldade dos gregos está presente no contraste da figura deste povo com a dos teucros, nome dados aos troianos. Ou seja, os primeiros causaram uma grande mortandade e os últimos são as vítimas inocentes:

Da confusão, do horror desatentados
Os frígios miserandos tremem, correm;
Inermes, indefesos, aterrados,
Falecem, morrem.

Segundo a visão apresentada, as barbaridades dos gregos não se restringem à

questões puramente bélicas, eles são, inclusive, capazes de cometer atos atrozes, como estupro, a despeito da maneira eufemística:

Dentre a terrível, bárbara fereza
Rebentam débeis vozes lastimadas;
Opressa expira a cândida pureza
Das virgens profanadas.

Até mesmo a retomada da Antiguidade clássica apresenta características modernas, mesmo o texto apresentando figuras mitológicas, como Pirro, filho de Aquiles. Segundo o discurso oficial dos textos clássicos, este guerreiro é considerado um grande herói principalmente por ter conseguido matar o rei de Tróia, Príamo. Mas na “Ode Sáfica” esse acontecimento nada tem de louvável:

Não dão o sagrado asilo os pátrios lares,
Terna clemência nenhum grego abala,
Abraçados aos turícremos altares
Príamo a vida exala.

As veneráveis cães, o grão sublime
Contra Pirro cruel são vã defesa,
Gloria-se o furor, triunfa o crime,
Recua a natureza.

Outro vanguardismo frente aos clássicos está na voz lírica do poema. No início, o sujeito enunciativo aproxima-se dos textos tradicionais, por apresentar seu ponto de vista de maneira objetiva, tratando todas as representações na terceira pessoa do singular, dessa maneira, não se posiciona explicitamente, porém, nas duas últimas estrofes a sua subjetividade ganha expressão:

Seabra benfeitor! A heroicidade
Legítima e piedosa em ti se apura;
Tens louvores por mim tece a verdade
Mais do que a desventura

Como a mil, os grilhões que me atribulam
Destroça: tu és grande, eu desgraçado;
São títulos, senhor, que te estimulam,
A serenar meu fado.

Este particularismo pode ser entendido como uma característica pré-romântica, pois os árcades, ao resgatarem os clássicos, prezavam o distanciamento do ato narrado ou poeticamente representado e os românticos, por outro lado, davam vazão aos seus próprios pontos de vista.

Nestes mesmos versos acima, há outra característica mais próxima do

Romantismo: o sentimento de religiosidade, atributo que os românticos pagavam, em maior ou menor grau. No contexto do poema, “senhor”, refere-se ao Deus cristão. Isso também está explicitado nos versos abaixo, em que o mesmo Deus e não um dos deuses pagãos da mitologia clássica é que se revolta contra os gregos:

Execrando inventor do atroz delito
Que as muralhas de um Deus desfez em fumo!
Em vão soa de ti soberbo grito,
Que toca o pólo sumo.

Embora não seja explícita, há uma semelhança entre o discurso deste poema contrário aos gregos e o sentimento antilusitano da poesia indianista publicada na *Guanabara*, sobretudo em “Itaé”. Uma maneira para se entender essa aproximação é traçando, primeiramente, um paralelo entre as representações do povo helênico desde a Antiguidade e na “Ode Sáfica” e outro contraponto entre a imagem criada dos portugueses n’*Os Lusíadas*, de Camões, e a poesia indianista publicada nesta revista.

No primeiro contraste, o triunfo dos gregos sob os teucros na Guerra de Tróia se deu não pela força física em si, mas através do estratagema de Ulisses ao propor o grande cavalo de madeira repleto de soldados e entregue aos inimigos como um falso presente. Embora textos clássicos como a *Iliada*, de Homero, apresentem a valentia especialmente do guerreiro Aquiles e estejam povoadas de “raptos e cruezas sem nome”,²²⁴ a bravura do povo helênico é notável. Na ode de Paulo José de Melo, este argumento foi invertido, pois o foco está na brutalidade dos vencedores e em nenhum momento a racionalidade da estratégia de guerra é mencionada. Toda a atenção recai sobre a ferocidade dos gregos, cujo auge está no estupro de virgens, pois tal atitude não é pressuposto para se vencer um conflito militar.

Algo próximo disso ocorre na figura dos colonizadores portugueses na comparação entre *Os Lusíadas* e “Itaé”. Na épica camoniana, apesar dos portugueses terem que enfrentar uma série de obstáculos difíceis para a força humana, o que prevalece é a perspicácia tanto dos navegadores em disseminar “o Império” e “a Fé” em “terras viciosas” quanto à do próprio eu-lírico em invocar o “engenho” além da arte para compor tal epopeia, toda em oitava rima e em versos decassílabos:

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,

²²⁴ BOSI. *Op. Cit*, 2004, p. 238.

Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

No poema romântico indianista “Itaé”, as falas dos indígenas subvertem este discurso imperialista ao apresentar na voz das próprias vítimas a ação devastadora da colonização. Através dos versos referentes às falas da índia, o autor Antonio Joaquim de Melo, por meio de suas personagens poéticas, sugere que a colonização não trouxe para as terras exploradas qualquer vantagem civilizadora como pressupunha a épica camoniana, mas a desolação de terras alheias.

Outra semelhança presente entre esse poema indianista e “Ode Sáfica”, percebida pelo trecho acima, é a imagem do homem puro por natureza, ou seja, a representação do bom selvagem, com seu ideal de vida simples e vítimas dos colonizadores. Na ode de Paulo José de Melo, os troianos são caracterizados como inocentes sacrificados pela fúria sanguinária de seus inimigos. Isso fica ainda mais claro nos versos abaixo, em que a voz poética argumenta que só é digno de glória, aquele que prega a paz, assim como os vencidos em tal batalha:

Pacífico mortal, mortal benigno,
Que em proveito dos míseros se inflama,
Do alto nome de herói somente é digno,
Digno de ínclita fama.

É fato que esta composição, sendo inédita desde 1797, não poderia ter influenciado nenhum escritor romântico, pelo menos até 1849, quando foi publicada na *Guanabara*. Mesmo assim, neste texto são eminentes alguns traços de continuidade no Romantismo, principalmente a imagem do bom selvagem, além de um aspecto que viria a se tornar tendência na escola: a relativização do conceito de bárbaro, tão prezado por poetas como, por exemplo, Gonçalves Dias – característica já explorada desde os *Primeiros Cantos* (1846) e presente na revista no poema “O Gigante de Pedra” - e no poema de Antonio Joaquim de Melo .

Além de "Ode Sáfica", a *Guanabara* também publicou o poema árcade "Versos inéditos de Gonzaga".²²⁵ Veja-se o texto:

1 Mesmo presa vejo a ave
 2 Sobre o ninho a adejar;
 3 A sua mesquinha sorte
 4 Fala-a ainda mais amar
 5 Só tu, Marília cruel,
 6 É que me hás de desprezar?!

7 O peixe que em nossos rios
 8 Vês alegre saltitar,
 9 Nas rugas que imprime na água
 10 Parece escrever amar.
 11 Só tu, Marília cruel,
 12 É que me hás de desprezar

13 O mimoso cordeirinho,
 14 Com quem costumás brincar;
 15 Em teu colo retouçando,
 16 Também te deseja amar.
 17 Só tu, Marília cruel,
 18 É que me hás de desprezar

19 A linfa que sobre a areia
 20 Teus pezinhos vem beijar.
 21 Caindo em elos aljofres.
 22 Soletra a palavra amar.
 23 Só tu, Marília cruel,
 24 É que me hás de desprezar

25 Se teu lindo papagaio
 26 Ousa teus lábios tocar,
 27 Até chega a sentir ciúmes,
 28 A ter pena de te amar.
 29 Só tu, Marília cruel,
 30 É que me hás de desprezar!

31 Até as flores se inclinam
 32 Para ternas se abraçar,
 33 Não traindo, como os homens,
 34 O que eles fingem amar.
 35 Só tu, Marília cruel,
 36 É que me hás de desprezar!

37 Tudo enfim nos aconselha
 38 A ser feliz, a amar,
 39 Só tu não queres, Marília,
 40 Ternas lições escutar.

Não é possível afirmar categoricamente que este poema seja da autoria de

²²⁵ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº3, 1850, p.

Tomás Antonio Gonzaga, pois não consta em nenhuma de suas obras²²⁶. Entretanto há fortes indícios, a começar por uma nota que os redatores da revista incluíram junto ao texto, em que se lê:

Um professor de retórica de Minas, em uma obra que escreveu sobre a arte poética que pouco merecimento tem, tratando da poesia lírica, cita estes versos que atribuiu a Gonzaga, mas sem o afirmar; o que é fato é que não se encontram nas poesias de Dirceu e talvez seja esta alguma das muitas que se perderam deste autor. Devemos levar em conta as alterações que de necessidade sofreu passando por mãos de copistas; mas ainda como está, não deixa de ter merecimento, posto que muito inferior ao de outras que ouvimos repetidas por todos que têm alguma noção da poesia portuguesa.²²⁷

Comparando este poema com as líras de Gonzaga na obra *Marília de Dirceu* há muitos traços em comum. O que mais salta aos olhos é o nome da musa Marília, mas a paisagem bucólica arcádica também se expressa neste texto, através de elementos, como por exemplo, aves (verso 1), peixe e rios (7), papagaio (25), flores (31) e o principal deles, que melhor remonta à poesia pastoral, é a figura de cordeirinho (13). Inclusive a natureza demonstra-se bastante ativa, não sendo apenas pano de fundo como em grande parte da lírica árcade, ao contrário, esses componentes da geografia local buscam persuadir a amada do eu lírico a respeito do amor dele pela musa e a crueldade dela por ignorá-lo.

Os versos seguintes ilustram esta questão: a ave presa no ninho fala amar a ela:

Mesmo presa vejo a ave
Sobre o ninho a adejar;
A sua mesquinha sorte
Fala-a ainda mais amar
Só tu, Marília Cruel,
É que me hás de desprezar?!

Nesta outra, um peixe escreve na água do rio a palavra “amar”:

O peixe que em nossos rios
Vês alegre saltitar,
Nas rugas que imprime na água
Parece escrever amar.
Só tu, Marília cruel,
É que me hás de desprezar?!

118-119.

²²⁶ Foi consultada a obra GONZAGA, Tomás António; *A Poesia dos Inconfidentes* – Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, org. de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Em todo o poema, a fauna e a flora exercem a mesma função de aconselhar Marília a ceder aos apelos do sujeito poético, ideia reforçada na última estrofe

Tudo enfim nos aconselha
A ser feliz, a amar,
Só tu não queres, Marília,
Ternas lições escutar;

Algo semelhante ocorre, por exemplo, na lira XX da primeira parte da obra *Marília de Dirceu*.²²⁸

Era uma frondosa
Roseira se abria
Um negro botão.
Marília formosa
O pé lhe torcia
Com a branca mão.

Nas folhas viçosas
A abelha enraivada
O corpo escondeu.
Tocou-lhe Marília,
Na mão descuidada
A fera mordeu.

Apenas lhe morde,
Marília gritando,
C'o dedo fugiu.
Amor, que no bosque
Estava brincando,
Aos ais acudiu.

Mal viu a rotura,
E o sangue espargido,
Que a Deusa mostrou;
Risonho beijando
O dedo ofendido,
Assim lhe falou:

"Se tu por não tão pouco
"O pranto desatas,
"Ah! dá-me atenção;
"E como daquele,
"Que feres, e matas,
"Não tens compaixão?"

Nessa lira, comprovadamente pertencente a Gonzaga, além da ação da natureza, há ao menos mais uma semelhança com o poema publicado na revista: uma abelha tenta mostrar a Marília a sua desumanidade em relação a quem a ama, comprovando que esta

²²⁷ *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*. Tomo I, nº3, 1850, pp. 118.

é uma das tendências da poética gonzaguina.

Além dessa influência do ambiente campestre, em “Versos atribuídos a Gonzaga”, a representação do sofrimento amoroso, ao menos fora do contexto da obra lírica, não está pautada à Antiguidade clássica, uma vez que não há menção a nenhum mito da tradição greco-latina. Sem este filtro universalizante, esta composição lírica adquire um forte traço de individualidade e, assim, verifica-se "um verdadeiro rasgo no convencionalismo reinante".²²⁹ Não obstante, a convenção poética, embora atenuada, está presente. É fato que a voz poética não se posiciona explicitamente como um pastor, mas aceitando a autoria de Gonzaga, a sua amada da vida real, Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, é chamada pela máscara de Marília, o que a desindividualiza "para ser absorvida na concepção arcádica", tornando-se "objeto ideal de poesia".²³⁰

As semelhanças entre este poema publicado na *Guanabara* e as líras da obra *Marília de Dirceu* estão presentes até mesmo na forma, como por exemplo, várias regularidades em ambas: a mesma quantidade de versos em todas as estrofes, presença de refrão e metro fixo, no caso do poema publicado na revista ocorre um predomínio das redondilhas maiores, com exceção da primeira estrofe com heptassílabos e uma alternância entre redondilhas maiores e menores nas duas últimas estrofes. O esquema rítmico também é estável, como por exemplo, o uso do 2-5-7 na segunda estrofe:

O peixe que em nossos rios
Vês alegre saltitar,
Nas rugas que imprime na água
Parece escrever amar.
Só tu, Marília cruel,
É que me hás de desprezar?!

Embora em algumas estrofes isso mude, como a terceira, em que os versos 13 e 15 têm esquema rítmico 3-7 e os 14 e 16, 2-4-7. Estes últimos, todavia, são justamente os que formam uma rima em “ar” (brincar/ amar):

13 O mimoso cordeirinho,
14 Com que costuma brincar;
15 Em teu colo retouçando,
16 Também te deseja amar.
17 Só tu, Marília cruel,
18 É que me hás de desprezar?!

²²⁸ GONZAGA, Tomas Antonio de. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins, s.d, pp. 55-56.

²²⁹ CASTELLO. *Op. Cit.*, 1999. (v.1)., p. 119. O crítico não se refere aqui a "Versos inéditos de Gonzaga", mas esta afirmação adequa-se perfeitamente à esta lira.

²³⁰ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 117.

Todos esses elementos, estilístico e de conteúdo, demonstram que para compor um poema desta qualidade poética é preciso que haja em sua composição um grande escritor. Mesmo que o texto tenha passado por mãos de copistas, como sugerem os redatores da *Guanabara* em nota, é inegável a grandiosidade desta lira assim como se apresentou no periódico.

Esta composição apresenta elementos prezados pelos árcades, assim como características pré-românticas. A natureza, por exemplo, embora sugira o bucolismo neoclássico, também aponta para uma concepção próxima da romântica, haja vista a mobilização da fauna e da flora a fim de persuadir Marília. Dessa maneira, a paisagem adquire uma função intrínseca à economia interna do texto, não servindo apenas de ornamento.

O próprio sentimento amoroso presente no poema, de uma certa maneira, reflete o pensamento do Arcadismo ao propor uma máscara para a musa. Mas se Marília é desindividualizada pela convenção poética, o eu lírico se particulariza a partir do momento em que não se posiciona como um pastor e anda com sua própria personalidade. Há algo semelhante também com alguns poemas da nova escola publicados na revista, sobretudo os de Macedo. Nestes a mulher também é descrita como cruéis, embora muito mais insensíveis do que esta lira. Além disso, o que igualmente aproxima esta suposta composição de Gonzaga aos românticos é o fato de em nenhum momento o sofrimento amoroso do sujeito poético estar condicionado a deuses ou quaisquer outras figuras da Antiguidade clássica, mas numa maneira muito semelhante ao gosto dos futuros bardos.

4. Considerações finais acerca do nacionalismo literário na revista *Guanabara*

Há várias visões sobre o nacionalismo na historiografia da literatura brasileira. Numa linha histórico-sociológica, uma das mais relevantes foi a posição de Antonio Candido. O crítico, primeiramente, chama a atenção para a sua visão de sistema literário. Desse pensamento, o autor reflete sobre os momentos decisivos para a configuração de um cânone brasileiro próprio a partir do Arcadismo, mas ainda nos limites do sentimento nativista, visto que, sob sua ótica, somente com o Romantismo o nacionalismo literário começou a se configurar em sua plenitude. É notável, para a formação das afirmações de Candido, a importância de José Veríssimo, cujo raciocínio em partes está de acordo e, em certos aspectos, diverge do próprio Candido e de Machado de Assis, outro importante crítico a dissertar a propósito do caráter nacional das obras brasileiras.

A fim de se explicitar essas questões e como elas se refletem nos poemas aqui estudados, é imprescindível um foco mais atento à concepção de sistema literário proposta por Candido. Segundo o autor de *Formação da Literatura Brasileira*, tal fenômeno somente ocorre através de uma tradição,

isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar²³¹.

Esse movimento dialógico e sistemático permite que surja um conjunto de autores a produzir obras para um público. Somente assim há uma produção literária legítima; caso contrário, o que pode ocorrer são apenas manifestações literárias²³². Seguindo esse ponto de vista, o estudioso aponta o Arcadismo como o primeiro momento no país em que houve um grupo expressivo de autores (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Silva Alvarenga, Santa Rita Durão, Basílio da Gama,

²³¹ CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 25.

entre outros) a compor diversos textos e também uma certa, embora limitada pelo analfabetismo da época, expansão do público leitor, através da interiorização do território nacional, devido à exploração de minas de pedras preciosas, começando a se romper as ilhas sociais dos primórdios da colonização. Além disso, nesse momento, o país contava com uma tradição de aproximadamente duzentos e cinquenta anos de literatura, ainda que nos limites das manifestações.

Mesmo com esse novo quadro, a situação de Colônia não permitia que os autores nacionais se libertassem da imposição cultural da Metrópole e, portanto, as expressões das particularidades da pátria se apresentavam como nativismo. Um sentimento nacional propriamente só ocorreu a partir do Romantismo. Esse pensamento aproxima-se da ótica de José Veríssimo, para quem

a literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse se veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias, sem que a vassalagem ao pensamento e ao espírito português lograsse jamais abafá-lo. É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa literatura a unidade e lhe justifica a autonomia²³³.

O que une as opiniões dos dois críticos é o lugar do Romantismo como o movimento a propagar o nacionalismo literário, sendo a Independência política como um divisor de águas para esse processo. O ponto de discordância repousa sobre a existência de uma literatura brasileira desde seus primórdios. Para Candido, como foi mencionado, só com uma tradição e um sistema literário constituídos é que isso foi possível, ao contrário de Veríssimo.

Destoante dos dois são as alegações de Machado de Assis, segundo o qual, a independência literária “não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”.²³⁴ Percebe-se que o

²³² CANDIDO. *Op. Cit.*, 2006, p. 26.

²³³ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 23.

²³⁴ ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade” In: Idem. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959, p. 29.

fundador da Academia Brasileira de Letras entende a autonomia da arte literária brasileira como um processo que ainda não havia sido atingido naquele momento (1873) e que seria um longo processo a se consolidar.

Refletindo o pensamento desses críticos no estudo dos poemas aqui analisados, as duas composições indianistas “O gigante de pedra” e “Itaé” apresentam ambos o nacionalismo de expressão da cor local por meio de traços antilusistas, embora de formas distintas. Na composição gonçalvina, a construção desse discurso é gradual, pois se torna claro apenas no final da quarta parte do texto. As imagens utilizadas nessa lírica, para caracterizar a ação dos portugueses, são concisas, como “sangue” e “morte” trazidas pelas “portuguesas quinas”. Na quinta estrofe do poema, isso é reiterado através das consequências das ruínas deixadas pelos estrangeiros, uma vez que os campos, antes pertencentes às tribos indígenas, tornaram-se centros urbanos. A exaltação da nação brasileira está presente principalmente na correspondência entre o indígena e a formação rochosa da montanha, ou seja, numa fusão entre o povo e a natureza. “Itaé. Idílio americano”, por outro lado, mostra o repúdio aos colonizadores desde as duas primeiras falas de Aônio, nas quais o índio declara serem os “lusos”, “inimigos soberbos”, devastadores da selva. Essa ideia é ainda mais forte na voz de Itaé. A guerreira lamenta o amado, Potiguar, ter sido ludibriado pela cobiça dos europeus, o que o levou a abandonar muitos hábitos nativos. Apesar da destruição provocada pelos portugueses, os “campos” estão “livres”, segundo Frondélio e Itaé. Dessa forma, a paisagem pode tornar-se novamente idílica. É importante ressaltar que a natureza, neste poema, está num contexto americano e, portanto, nacional na visão romântica. Esses dois elementos – exaltação da terra e antilusismo – são os principais a caracterizarem a contribuição desses poemas indianistas para o projeto de nacionalismo literário.

Na idealização romântica, não só os íncolas eram os brasileiros legítimos, não contaminados – ou pouco corrompidos – pela ganância europeia, mas o sertanejo também, como sugere o poema “O Pouso”, de Porto Alegre. Nota-se que a grande diferença, sob a ótica apresentada nesses textos poéticos, dos povos do Novo e Velho Continente é a valorização de uma vida simplória pelos primeiros, especialmente pelo contato e interação com a natureza. A repulsa pelos colonizadores também é expressa quando boiadeiro e tropeiro entoam uma história indígena, em que se revela, igualmente aos poemas indianistas, a face de barbarie dos colonizadores para com a terra e povo conquistados.

Em “O Céu”, a atmosfera brasileira simboliza toda a nação e sua superioridade

frente às europeias. Segundo a voz poética, o céu que circunda a pátria americana está sob uma proteção divina ainda maior, pois tem um brilho mais intenso que outros. No entanto, reconhece que, culturalmente, o Brasil ainda não se aproximava da França, mas que a benção de Deus e a beleza de seu céu fariam com que esse desnível fosse superado. Nesse caso, é importante ressaltar que a inscrição do poema sugere que ele data de 1836, portanto, no início do Romantismo no Brasil, que ainda teria um longo processo para se firmar enquanto nação artisticamente civilizada. Tem-se, então, um clima de esperança nesse processo que se iniciava - ideia expressa na composição do poeta gaúcho.

Todos esses poemas apresentam uma preocupação patriótica voltada à expressão da cor local, focada na terra, em todos, e no povo brasileiro, na maioria. Tais características estão de acordo com o projeto nacionalista romântico. Porém, como alega o autor de *Dom Casmurro* (1899), “não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constitui-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão”.²³⁵ O escritor e crítico também acredita haver

uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.²³⁶

Os elementos apontados na análise dos poemas indianistas e o regionalista reforçam a imaginação dos poetas, sem cair “numa funesta ilusão”, ainda que a caracterização dos brasileiros primitivos seja idealizada. No entanto, no discurso machadiano nota-se uma ampliação do conceito de contribuição para a formação do cânone nacional próprio, pois, segundo ele, “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”²³⁷

Gonçalves Dias, Manuel de Araújo Porto Alegre e Antonio Joaquim de Melo não contribuíram para a formação de um sistema literário genuinamente brasileiro apenas devido ao louvor às peculiaridades da natureza americana e seus habitantes, mas

²³⁵ ASSIS. *Op. Cit.*, p. 31.

²³⁶ ASSIS. *Op. Cit.*, p. 34.

²³⁷ ASSIS. *Op. Cit.*, p. 32.

também pelas maneiras como expressam seus versos. Aplicando a teoria de Alfredo Bosi, essa questão pode ser elucidada. No caso de “Itaé”, seu autor, a despeito de sua formação neoclássica, conseguiu em grande parte de sua longa composição aderir às tendências românticas. No “tempo” de sua poesia, há uma adequação à ideologia nacionalista da época bem como uma resistência ao colonizador. Tais aspectos manifestam-se igualmente em “O Gigante de Pedra”.

O que distingue os dois poemas é o “ser” de cada um deles, ou seja, a forma estética de representação. Não obstante o fato de alguns recursos estilísticos se assemelharem, como por exemplo, a aliteração em –m em termos a enfatizarem a destruição provocada pelos portugueses, há traços de originalidade que demonstram não haver uma forma fixa para se representar um mesmo tema. O texto de Antonio Joaquim de Melo, ao contrário do de Gonçalves Dias, apresenta uma balada através do diálogo de três indígenas que se alternam como vozes poéticas.

O poema “O pouso”, do autor de *Brasilianas*, a fim de valorizar o espaço campestre e o povo sertanejo, tão renegado na literatura brasileira e mal representado na poesia árcade pastoril (o tempo poético), encontra também na balada uma forma de expressão. Esteticamente, apesar de altos e baixos, nos versos a representarem a exuberância da paisagem do campo e a valorização da viola como instrumento típico do homem do sertão, o texto encontra seu ponto máximo em aliterações em –v, recurso que distingue esta composição das demais, ao menos na escolha da consoante a se tornar recorrente. Contudo, mesmo que a prolixidade rompa em certas passagens a corrente lírica e alguns versos soem pesados, os momentos estéticos bem realizados e sua consonância com o engrandecimento dos nobres valores caboclos, acabam por adiantar a tendência regionalista que se consagraria no gênero romance.

Esse mesmo “sentimento íntimo” que tornam os escritores homens “do seu tempo e do seu país” pode ser verificado na composição de Joaquim Manuel de Macedo. Em “Não sei”, assim como “Itaé” e “O Gigante de Pedra”, a paisagem natural exerce importante função, sendo que a imagem feminina retratada também é comparada com a natureza, assim como nos outros poemas. O que os difere é que, no texto do autor de *A Moreninha* (1844), essa visão acerca da mulher é somente do mancebo apaixonado e distinta do eu lírico. Mas até mesmo o rapaz muda sua ótica sobre a amada devido à desilusão amorosa e na sua dubiedade entre debilitação ou morte. Além disso, nessa lírica amorosa, os componentes naturais não são exaltados necessariamente como

brasileiros, havendo menções apenas a “sítio”, “flores”, “rosa”, por exemplo, podendo pertencer a qualquer país.

No entanto, tendo em vista as afirmações machadianas, o poema de Macedo, não pode ser considerado menos nacional simplesmente por não exaltar a cor local. As suas inovações, sobretudo na forma de dialogismo mais típico em prosa, mas perfeitamente incorporado à poesia pelo autor, faz com que esse poema mereça um papel de destaque na literatura brasileira.

Aceitando-se os argumentos de José Veríssimo, ampliados por Antonio Candido, o período de produção do texto macediano, ou seja, no Pós-Independência, torna-se ainda mais especial nas letras nacionais. Nesse momento de maior empenho em se afirmar uma autonomia cultural, torna-se significativa uma composição que apresenta um recurso dificilmente encontrado na poética de outro cânone, mesmo em momentos posteriores, pois, como já discutida aqui a teoria de Bakhtin, a multiplicidade de vozes é algo raro em poesia.

A representação da figura da mulher é algo frequente nos poemas publicados na *Guanabara*. Em outra poesia de Macedo, “A bela encantada”, também sob o subtítulo de “Escrito no álbum de uma senhora”, as damas são apresentadas de maneira similar a “Não sei”. No entanto, a crueldade feminina em questões amorosas tem apenas um ponto de vista de um eu lírico acerca das donzelas de um modo geral, como se todas fossem frias diante de qualquer homem enamorado.

Frederico Colin foi mais um autor a versar sobre senhoras. O escritor teve sua obra concentrada, sobretudo, na década de 1840 quando ainda era jovem e, portanto, parece não ter tido dificuldade em professar a visão romântica. Para o eu lírico de seus poemas, de modo distinto aos de Macedo, há uma correspondência entre a forma física feminina – louvada espiritualmente – e seu caráter, ambos sublimes e divinos. A originalidade desse escritor é perceptível a despeito da mesma temática. “A beleza campestre” distingue de “A mulher” principalmente devido à menção à importância da música para se louvar uma donzela. A própria poesia lírica pressupõe uma associação rítmica com essa outra expressão artística, mas, nesse poema, o sujeito poético tematiza essa questão. . A lira do sujeito poético não tem a capacidade de elevá-lo à condição de vate, assim, palavras e hinos não são capazes de expressarem a grandiosidade da mulher.

Em todos esses poemas que apresentam visões sobre as donzelas, há sujeitos poéticos emocionalmente inquietos, porém, as opiniões diferentes que cada um tem

acerca delas, revelam que cada eu lírico, mesmo contagiados por uma profusão sentimental, não se demonstram completamente desprovidos de razão, pois eles têm ciência ou da impassividade ou divindade das moças. No entanto, em todos os casos, o ser poético é adquirido principalmente por recursos sonoros de aliterações e assonâncias. A ideologia da época referente ao que era considerado o “sexo frágil”, é expressa em imagens de pureza virginal, sendo este o “tempo” da poesia.

Uma resistência a isso se apresenta no diálogo literário estabelecido entre Joaquim Norberto de Souza e Silva e Dona Beatriz Francisca de Assis, em que há um ponto de vista masculino e outro feminino diferente a respeito das mulheres. A autora teve uma formação clássica, mas parece que aos poucos foi aderindo ao nacionalismo e à forma estética da nova escola, como se pode verificar no seu poema na revista e a epígrafe também de sua autoria. Nessa composição relata seu sentimento de pesar frente aos conflitos regenciais, mas a composição de Norberto a animou e conscientizou que mesmo em momentos conflituosos a poesia deve se fazer presente. Os expedientes estéticos também a destacam como uma escritora de valor; o principal parece ser aliterações em –r em termos a suscitarem batalhas e suas consequências.

Percebe-se por sua colaboração à *Guanabara* bem como o poema de Norberto dedicado a ela, a dupla oposição que ela poderia exercer no seu tempo. Uma delas era conscientizar o público leitor dos males de guerras à união nacional e, outra, o valor da produção poética feminina. Lamenta-se que tal projeto, ao menos nesta revista, tenha se encerrado neste poema. Fora deste periódico, a escritora continuou produzindo durante a década de 1850 e início de 1860, mas com algumas restrições posto que obras como *Cantos da Mocidade* (1856) não constem mais do que um volume apenas. Todavia, não deixa de ser ela uma voz dissonante num meio eminentemente masculino.

Apesar desses pressupostos patrióticos, especialmente os da primeira geração, em se buscar uma renovação literária, os românticos brasileiros não pretendiam que, com isso, fossem esquecidas produções do período colonial. Ao contrário, esses escritores pretendiam preservar esse patrimônio que contribuiria para se formar uma tradição nas letras do país e, conseqüentemente, estabelecer um sistema literário nacional. Os redatores da *Guanabara*, por sua vez, promoveram a recuperação de poemas até então inéditos; esses são os casos de “Ode Sáfica”, de Paulo José de Melo,²³⁸ e “Versos atribuídos a Gonzaga”.²³⁹ O primeiro texto pode ser caracterizado

²³⁸ *Guanabara*. Tomo I, nº 1, 1849, p. 35-36.

como neoclássico devido ao retorno da tradição greco-latina, tanto na forma (ode sáfica) quanto no conteúdo, ou seja, refere-se a episódios da guerra de Tróia e a alguns de seus personagens: Príamo e Pirro. No entanto, convém destacar que o texto revela certos traços românticos. A forma escolhida pode ser uma ode, mas o poeta não louva o feito heróico dos gregos, como o estilo poético sugeriria, caracterizando, ao contrário, o povo vencedor da guerra como bárbaros capazes das mais cruéis atrocidades como, por exemplo, estupros de jovens inocentes. Esse tipo de revisão do discurso oficial, literário e histórico, é um traço que se tornou uma tendência em diversos poemas românticos, sobretudo os indianistas, através da revisão do conceito de bárbaro e civilizado nas figuras dos colonizadores portugueses e os índios, como ocorre em “O gigante de pedra” e “Itaé: Idílio americano”.

Também pode ser considerado árcade o poema atribuído a Tomás Antônio Gonzaga. Independente da questão autoral, esse texto lírico apresenta características neoclássicas, mas com algumas inovações a ponto de classificá-lo como pré-romântico. O principal elemento que remonta ao Arcadismo é a paisagem bucólica e a figura de um cordeirinho, sugerindo uma poesia pastoral, além do convencionalismo da musa Marília. Apesar disso, uma característica que prenuncia o Romantismo é o fato desse poema não estar pautado em nenhum mito da Antiguidade clássica. Sem este filtro universalizante, esta composição lírica adquire um forte traço de individualidade e, assim, verifica-se "um verdadeiro rasgo no convencionalismo reinante".²⁴⁰ Assim, não se nota uma tensão natural na época entre a realidade local e a tradição greco-latina, que falseava a representação da natureza brasileira ao povoá-la de ninfas e outras figuras clássicas em voga na Europa. Os traços estilísticos revelam um autor de talento poético realmente ao nível de Gonzaga.

Postas todas essas questões, a revista *Guanabara* foi, de fato, um periódico importante para a disseminação do pensamento romântico no Brasil. No que se refere propriamente à lírica, observou-se que os textos publicados na revista apresentam vários motivos literários, inerentes ao Romantismo brasileiro: nacionalismo literário – pautado, sobretudo no indianismo e no regionalismo; a visão do poeta como vate; a sobrevalorização da natureza – tanto para exaltação da pátria brasileira quanto para refletir o estado de espírito dos sujeitos poéticos. Como também se mostrou, até mesmo

²³⁹ *Guanabara*. Tomo I, nº 3, 1851, p. 118-119.

²⁴⁰ CASTELLO. *Op. Cit.*, (v.1.), p. 119. O crítico não se refere aqui a "Versos inéditos de Gonzaga", mas esta afirmação está perfeitamente de acordo com esta lira.

a poesia árcade foi contemplada nas páginas da revista, o que, obviamente, indica que, ao contrário do Romantismo europeu, no Brasil a passagem do Arcadismo para o Romantismo deu-se de maneira mais tranquila e amistosa. De qualquer forma, e inserida na tradição das revistas românticas, iniciada pela *Niterói*, a Guanabara realmente representou uma continuação do pensamento romântico proveniente. E, assim como a pioneira, ela também fez parte do mesmo sentimento de missão que imbuía os escritores locais de "concretizar, no plano artístico, o que a Independência representaria para a vida política".²⁴¹

²⁴¹ MOREIRA. *Op. Cit.*, p. 54.

5. Bibliografia:

ABDALA, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

AMORA, Antonio Soares. "A literatura dos Setecentos". In: Afrânio Coutinho (Org.). *A literatura no Brasil*. 3ª ed. , Niterói: EDUFF, 1986.

ACKERMANN, Fritz. *A poética de Antonio Gonçalves Dias*. SP: Conselho Estadual de Cultura/ Imprensa Oficial do Estado, 1964

ASSIS, Machado. "Instinto de nacionalidade" In: Idem. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões. Éclogas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 5, tomo I, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. [Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade]. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Problemas na poética de Dostoievski*, trad. Paulo Bezerra, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BLAKE, Sacramento *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902. 7 vols.

BOSI, Alfredo. *História concisa a literatura brasileira*. 33ª ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo/Brasília: Polis/INL, 1979.

CAMPOS, Geir (Org.). *Camões: Lírica, Redondilhas e Sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CANDIDO, Antonio. *Estudo Analítico do Poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 10ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Na sala de aula.:* caderno de análise literária. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.

CASTELO, Aderaldo. *A literatura no Brasil: Origens e Unidades*. São Paulo: EDUSP, 1999.

COUTINHO, Afranio. *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1985.

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

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitcentista*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. [Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos] São Paulo : Cultrix, 1973.

GONZAGA, Tomás António; *A Poesia dos Inconfidentes* – Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, org. de Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

GONZAGA, Tomas Antonio de. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins, s.d.

Guanabara – Revista Mensal Artística, Científica e Literária (1849-1856).

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. Apud. http://books.google.com.br/books?id=jREBAAAAMAAJ&pg=PA217&lpg=PA217&dq=herculano+%22a+felicidade%22&source=bl&ots=Lg7hdt6l0N&sig=D2WIAIAmlyNAMGKuYvHQ6ouM&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPP1_M1, acessado em 05 de setembro de 2012.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *Obras Completas*. (Vol. 41). Jamil Almansur Haddad. (Introdução, Seleção de Traduções e Traduções). São Paulo: Editora das Américas, s/d.

HUGO, Victor. “Le Géant”. In: <http://www.archive.org/stream/odesetballades04hugogoog#page/n35/mode/2up>, p. 336, acessado em 30 de maio de 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, Hélio *A divisão de águas: uma contribuição ao estudo das revistas românticas*

Minerva Brasiliense (1843-1846) e *Guanabara* (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de Arte e Ciências Humanas, 1978.

MACHADO, Guacira Marcondes. “A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética”. In: *Lettres Françaises*. Araraquara, v. 05, 2004.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. RJ: Eduerj, 2001.

MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre/Brasil: Instituto Estadual do Livro, 1991.

_____; ZILBERMAN, Regina ; BORDINI, Maria da Glória ; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel . *O arco e as pedras: fontes primárias, teoria e história da literatura*. 1. ed. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2004.

_____ & ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre/Brasil: Mercado Aberto, 1998.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. RJ: Eduerj, 2001.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PEREIRA, Claudia Gomes. “A poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868)”. In: *Navegações*. v. 3, nº 1, 2010.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *Brasilianas*.

http://books.google.com.br/books?id=SENEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, acessado em 10 de outubro 2011.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *A poesia pastoril: As bucólicas de Virgílio*. São Paulo: USP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005, 123f. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Latinas.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SANT’ANNA, Benedita de Cássia Lima. *A imprensa romântica de língua portuguesa: uma leitura comparativa entre os periódicos O Panorama (1837-1868) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: PPG em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 2002. (Dissertação de Mestrado)

SCHWARCZ, Lilia Moritz *As barbas do Imperador*. Dom Pedro II, um monarca nos

trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e Fonologia do Português*: roteiro de estudos e guia de exercícios. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003,

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. [Trad. Celeste Aída Galeão]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1983.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

VIANNA, Hélio. *Contribuição à História da Imprensa Brasileira (1812 – 1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde/ Instituto Nacional do Livro, 1945.

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

ANEXOS: OS POEMAS ESTUDADOS

“Itaé. Idílio Americano – Ao muito alto e muito poderoso senhor D. Pedro II”, de Antonio Joaquim de Melo.

Itaé vos comova a um povo inteiro
Rude que vaga a olhardes com piedade;
Do opulento Brasil senhor primeiro,
Extinto quase o chora a humanidade!

Dedicatória do Autor.

FRONDÉLIO.

-... Olha as folhas
Torcidas murchas do arvoredado imóvel!
Pelos ares não cruzam lindas aves,
Nem dentre a rama nos namora o vario
Retintim feiticeiro. Debruçadas
As mimosas boninas tristemente,
Sem cheiro e cor fenecem esmarridas.
Vês o chão acolá como escaldado
Se greta e se esboroa? Que silêncio
Guarda profundo a sesta abafadiça!
Árvore grande e bela, o céu te pague
Esta franca hospedagem e refrigério.
Deus, que bem!

FRONDÉLIO

Neste amável desenfado
Não nos faleça o comezinho adubo
Do teu belo captar da nossa terra.

AÔNIO

Eu, sim, pudera em doces cantilenas
Silvestre modular a graça e as flores
Destas ledas campinas inocentes;
Ou dos nossos maiores a bravura
Altíssimo cantar: eles a custa
De seu fato e seu sangue desinçaram
De inimigos soberbos estes campos,
Estes campos vitais e encantadores,
Tão fecundos, tão férteis, tão queridos.
Ação grande, que admira o mundo inteiro!
Mas só pode cantar um peito livre
Em sossego feliz. A liberdade
Eu perdi desditoso! E neste agreste
Amanho, e grossas peles disfarçado,
Fujo à sorte funesta do vencido;
Como assim cantarei? Se os ares turba
Estrondosa borrasca, e açoita os ramos,
O patativa esconde-se, e calado
Estremece, no mal seguro ninho.

FRONDÉLIO

Mal por nós ! mas talvez no triste inverno,
 Abrindo o sol flamante um riso de ouro,
 Enche a terra enojosa de alegria

.....
 Lá da cidade barulhosa cantam
 Menestréis altos, que a inocência folga,
 E sorri brando amor nos livres campos.
 Oh! Bem vindas! Mimoso lenitivo,
 Com os soltos cabelos já nos brincam
 Doces auras da tarde restaurantes.
 E pois é esta a hora de recreio,
 Contemplativa e de saudades ternas,
 Canta, hóspede amado, aqueles versos
 De Itaé, nossa bela conterrânea:
 Parece-me que a vejo...o talhe, o modo
 Entre rude e gentil...solto o cabelo
 Comprido e negro nas espáduas nuas...
 Toda saudade, toda independência.
 Quem deixará de mar teu pátrio canto?

AÔNIO

A guerreira Marim sujeita aos Lusos,
 De um soldado feliz ficará escravo

Potiguar. Em fazer Brasil cansava
 Durante o dia, o mísero, e incessante
 Colher dos troncos lágrimas cheirosas
 Pelas margens o âmbar, e dormindo
 Tomar no caminho as aves, por tarefa
 Tinha ao luar, até a noite em meio.
 Conhecedor do pátrio solo, o jovem
 Da noturna colheita parte esconde
 Em gruta ignota; e eis que avultam várias
 Um apanho usual, folga essa noite,
 E ansioso, e veloz, ardente corre
 De Itaé, sua amada, aos doces braços;
 Na volta ao amo avaro tributando
 Os guardados produtos remidores.
 No centro escuro de um espesso bosque,
 Não profanado de estrangeira planta,
 Alçava-se um jambeiro: o pardo tronco
 Lhe beija quase um límpido regato:
 E de seus lindos frutos que amaduram,
 Dourados cachos mil deliciosos
 Recendiam de rosas o perfume.
 Com seus ramos, lascivos, enredados
 Os ramos de um tenaz coroazeiro,
 Sombroso teto vegetal fechavam.
 E de entorno verias as gigantes
 Gameleiras, os cedros e oiticicas
 O refúgio viçoso abarreirando.
 Vivia aqui a filha ingênua e triste

Da inocência selvagem perseguida.
 Guardava a um lado o patiguá suspenso,
 A plumagem bizarra, e o curioso
 Colar de folhas de ouro, e de conchinhas
 Que usara Potiguar galhardo e destro,
 Nas festas e gentílicos folgares;
 E também, penduradas, amedrontam
 Setas e áureos pesado: já com elas
 Itaé se ilustrará (quase se fossem
 Infantis brincos) montezinhas feras
 Derrubando fragueira e destemida;
 E com elas ainda, de relance,
 Oportuna e sagaz, um breve instante
 Se atira à fruta e caça apetitosa,
 Que a dois passos e à mão recolhe fácil.
 Era já noite: o vento intercadente
 Murmurava na trêmula folhagem
 Do arvoredos; e o fino aroma virgem
 Dos variados bálsamos e flores,
 Sob um céu, sempre céu de primavera,
 Morno e suave, céu sempre amoroso,
 Todo o ser de Itaé lento embebia.
 Na clara irmã do sol fitando a vista,
 Ela, sentada, assim chama e suspira.

“ Potiguar! Potiguar! No céu a lua
 Quase cheia resplandece: e a mim não corres?
 De Itaé te esqueceste, que te adora?
 Ai de mim! Que não sei que conjecture!...
 De outro mundo o colíbrico mensageiro
 Junto a mim revoou neste esconderijo,
 Saudoso gemendo a tarde inteira.
 Vá de mim longe o seu funesto agouro!
 A bel prazer em músicas e danças
 Fui outrora feliz, tive alegria.
 Divagava senhora, e sem cautelas,
 Estes bosques infindos...tão amenos,
 Graciosos então! Hoje aos meus olhos
 De penosas lembranças e tristura
 Paineis aborrecido!...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
 Feliz vida, mais cômoda e abastada
 Ao nosso amor julgavas lá segura
 Se a prometida liberdade obtinhas,
 Fim poríamos ao teu desejo.
 Potiguar! Potiguar! Quantos enganos!
 Amizade não há, nem fé procures
 Nesses que a terra abandonando sua,
 Grossos mares transpondo aventureiros,
 As alheias desolam e cativam.

Nós, selvagens, vagando, retraídos
 Entre espinhos e flores, entre sombras
 Destas brenhosas solidões profundas,
 Sem querer, como e quando os ofendemos?
 Nossos crimes quais são?... (*Calou-se um pouco*)

“ Naquele fatal cerco do castelo
 De Tupi como aos filhos sublimara
 Seu valor natural!...Por entre o fogo
 E os trovões pavorosos avançavam...
 E brigavam...matavam e morriam.
 Assim meu velho pai (oh! mágoa eternal)
 No ânimo forte, e no querer mancebo,
 Com as trêmulas mãos seu arco armando,
 Voz em grita, e medonha, em frente aos moços,
 Transpassado caiu; formoso exemplo!
 Na terra eu já ninguém tenho que possa
 Consolar-me e valer-me ; pai não tenho,
 Nem mãe; não tenho irmãos, não tenho esposo,
 Que bem do coração me queira e ame,
 E a quem eu dê o coração e a vida.
 Minha irmã tamanina foi levada
 De amostra por vindiços agressores,
 Irmãos destes. Chorava!... coitadinha!
 Sete vezes apenas vira em flores
 Os cajueiros desde que nascera.
 Eu lhe era mãe; o ensino, e mais o mimo
 Junto a mim ela o tinha, e branda ouvia.
 Mas quem ora a ofende? Em que regaço
 Tépidos a toma o sono? Airosa dança
 Com despejo inocente e alegre a lua?
 Talvez sucumbe em lida, escrava, e à fome?
 Quantas setas traspassam-me as entranhas?
 Não é vida a que vivo!o tenebroso
 Terrífico anhangá, para acabar-nos,
 Nos desuniu. Cabe-se a gente em discórdia
 Ruínas só e opróbrio. Sede unidos;
 E desfaçam em raios invasores,
 Mais forte o braço é deles? Como gemem,
 Se tateiam curvar um destes arcos!
 De mil tecidos dentro, fogem, temem
 O belo sol, e o ar, e não se atrevem
 A assentar sobre as flores nuas plantas.
 Ouro!ouro! Que é ouro? Que farejam,
 Potiguar, esses nossos opressores,
 Femençados cavando a terra a esmo?
 Risíveis loucos! Lá da terra em baixo
 Não sei que possa haver que preste a vida.
 E se o há, e aqui só, escavarem, levem;
 Nossa paz, ai! Cruéis nos não perturbem.
 Rudes, sem luz, nos chamavam, infelizes!...
 Agora ou dantes!Só agora o somos.
 Debelados, cativos por estranhos,
 Vertemos ora lágrimas de sangue;
 E já não soa o bosque o nosso hino:

“A Tupã graças mil! A terra é nossa,
Crescei, filhinhos, nossa terra é livre”.
(*Passou de novo, as lágrimas em fio.*)

“ Potiguar! Potiguar! Não fugiremos,
Antes que morta ou rebatada chores
Para sempre Itaé, se me descobrem?
Que eu sei morrer; mas podem surpreender-me
Não longe o tempo está, em que tranquilos
E ledos, dizes tu, entre estes novos
Aliados já brandos, justiceiros,
De mil coisas espertos sabedores,
Descansados vivamos, nos amemos;
E mais úteis aos nossos, e invencíveis
Com seu saber seremos e ditosos:
Delírio, sonho amável que te ilude,
E te faz esquecer tantos ultrajes!
Busquemos antes, Caeté valente,
Nessas longes montanhas nossas tribos,
E desçamos com elas e vingar-nos,
Fatal desejo louco de melhoras!
Entupir este abismo quem consegue?
Por ele gênio guerreiro e independente,
Assinalado em cem combates duros.
Que se dantes pescavas, e arriscado
O caitatu, e a onça com teus braços
Nervudos escachavas, tão somente
Para ti o fazias; mas agora
Para estranhos em lidas te consumes!...
É dor grande o não ver-te; porém quanto
Me espedaça mais íntima e tirana
A tua humilhação!...Quem o cria!
Tu, de nossa habitude e liberdade
Defensor extremoso outrora, e hoje
Garamufo de ardis e sestro desses
Que te embruxam, Paiés, que escravizam?!
Potiguar! Potiguar! Detesto e fujo
Esse belo fantasma de venturas,
Que te engorda e te arrasta e precipita.
Trabalhos, faltas, coações recrescem:
E com elas igual dita e prazeres?
Escárnio! Embuste vil! Certa desgraça!
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;
Serei livre a teu lado, e bem ditosa,
Ainda que em duro cativo eu gema.
Livre ainda aqui sou; mas...desastrada!
Sem o meu Potiguar, por quem esta alma
Se lacera em cuidados e martírios.
Livre eu digo? Oh! Que não! Como assim livre?
Onde existes eu sei; almejo ir ver-te,
E comigo gemer; esta saudade
E selvático encerro pavoroso

Acabar junto a ti; porém tu mesmo,
 Tu mesmo atento, Potiguar, m'ò vedas.
 Nem aos nossos tornar-me foragidos
 Me permite este amor!...Ah!Foragidos...
 Ainda assim, quanto são eles felizes!
 Soberanos de si mudam de assento;
 Não lhes raga os ouvidos brado estranho
 Do soberbo senhor; nem os ultrajes
 Encarando comuns, com lutuoso
 Pranto vão imponentes os deploram.
 Potiguar! Potiguar!Não me abandones.
 Oculta assim me queres? Eis-me oculta.
 Sepulcro meu, de minhas esperanças,
 Fiel me veja sempre ao teu preceito
 Esta copa folhuda e transitória.
 Mas se lá onde vives me conduzes...
 Não o pode ainda ser? Consumidora
 Tardança insuportável! Grato alívio
 Te serei na derruba, se me outorgas
 Exercer o machado por meu turno.
 Como tu, rude filha destas brenhas,
 Bem o sabes, sou lesta e vigor tenho,
 E mais que tudo amor nesta alma sobra
 Para a teu lado, insigne, elevar-me.
 Ah! Se livres nos vemos!...Que ventura!
 Com esmero teci dois primorosos
 Cestinhos de timbó; existem cheios
 Das perfeitas baunilhas muito cheirosas:
 E te guardo também do mel suave
 De jataí e de uruçú mil favos.
 Aos forasteiros leva-os; leva as peles
 Tão macias, e belas de tucanos:
 Pode ornar-me com elas o potente
 Rei deles...que também quer ser dos nossos!
 Os colares lhe dá, leva as plumagens,
 E em torna, ao menos, vê se nos concedem
 Folga em que possas mais freqüente ver-me.
 Potiguar! Eles amam? Nossas mágoas
 Lastimoso porque não lhe descubres?
 Comovidos talvez nos protegessem!
 Quem sabe...Ah! Quem sabe se um dia,
 Expelindo-os a lei leis ditaremos
 Lá mesmo em suas tabas, de onde insanos
 Perseguir-nos vieram! Quando os nossos
 Se dispersaram, respeitável disse-o
 Da nossa tribo o velho Caibonçara.
 Mas eu deliro ou a quem falo?... Ai triste!...
 No deserto perdida essa rolinha
 Viúva eu sou, que ao caçador fugindo,
 Cansa os ecos em vão com seus gemidos.
 Ao clarão das medrosas labaredas
 Desperto um sabiá no floreio teto,
 Terno canto incansável modulava.
 Morreu a luz, o pássaro calou-se;
 E Itaé já tornada ao seu recosto,

De quando em quando suspirando manso
Potiguar! Potiguar! Adormecia.

“O Gigante de Pedra”, de Gonçalves Dias

Ó guerries, ne laissez pas ma depouille au corbeau!
Ensevelissez mol parmi des monts sublimes,
Afin que l'étranger cherche, em voyant leurs cimes,
Quel montagne est mon tombeau!

V. Hugo – Le Géant.

I

Gigante orgulhoso de fero semblante
Num leito de pedra lá jaz a dormir!
Em duro granito repousa o gigante
Que os raios somente puderam fundir.

Dormido atalaia no serro empinado
Devera cuidadoso, sanhudo velar;
O raio passando o deixou fulminado,
E à aurora que surge não há de acordar!

Com os braços no peito cruzados nervosos,
Mais alto que as nuvens, os céus a encarar,
Seu corpo se estende por montes fragosos,
Seus pés sobranceiros se arrojam do mar!

De lavas ardentes seus membros fundidos
Avultam imensos: só Deus poderá
Rebelde lança-o dos montes erguidos
Curvados ao peso que sobre lhe está.

E o céu, e as estrelas, e os astros fulgentes
São velas, são tochas, são vivos brandões,
E o branco sudário são névoas algentes,
E crepe que o cobre são negros bulcões.

Da noite que surge no manto fagueiro
Quis Deus que se erguesse, de junto a seus pés,
A cruz sempre viva do sul no cruzeiro,
Deitada nos braços do eterno Moisés.

Perfumam-no odores que as flores exalam,
Bafejam-no os carmes de um hino de amor
Dos homens, dos brutos, das nuvens que estalam,
Dos ventos que rugem, do mar em furor.

E lá na montanha deitado dormido

Campeia o gigante, - nem pôde acordar! –
 Cruzados os braços de ferro fundido,
 E a frente nas nuvens, e os pés sobre o mar!

II

Banha o sol os horizontes,
 Trepas os castelos dos céus,
 Aclara serras e fontes,
 Vigia os domínios seus,
 Já descai para o ocidente
 E em globo de fogo ardente,
 Vai-se no mar esconder:
 E lá campeia o gigante
 Sem destorcer o semblante,
 Imóvel, mudo, a jazer!

Vem a noite após o dia,
 Vem o silêncio, o frescor,
 E a brisa leve e macia
 Que lhe suspira ao redor;
 E da noite entre os negros
 Das estrelas os fulgores
 Brilham na face do mar;
 Brilha a lua cintilante,
 E sempre mudo o gigante,
 Imóvel, sem acordar!

Depois outro sol desponta:
 E outra noite também,
 Outra lua que ao céu monta,
 Outro sol que lhe vem!
 Após um dia outro dia,
 Noite após noite sombria,
 Após a luz o bulcão;
 E sempre o duro gigante,
 Imóvel, mudo, constante,
 Na calma e na cerração!

Corre o tempo fugido,
 Vem das águas a estação,
 Após ela o quente estio,
 E ainda após o verão;
 Crescem folhas; vingam flores
 Entre galas e verdores,
 Sazonam-se os prados de relva,
 Murmura o vento na selva,
 Azulam-se os céus de anil!

Tornam prados a despedir-se,
 Tornam flores a murchar;
 Tornam de novo a vestir-se,
 Tornam depois a secar;
 E como gota filtrada

De uma abóbada escavada
 Sempre, incessante a cair,
 Tombam as horas e os dias,
 Como fantasmas sombrias,
 Nos abismos do porvir!

E no ferro de montes
 Inconcusso, imóvel, fito,
 Escurece os horizontes
 O gigante de granito:
 Com soberba indiferença
 Sente extinta a antiga crença
 Dos tamoios, dos pajés;
 Nem vê que duras desgraças,
 Que lutas de novas raças
 Se lhe atropelam aos pés!

III

E lá na montanha deitado dormido
 Campeia o gigante! – nem pôde acordar!-
 Cruzados os braços de ferro fundido,
 E a frente nas nuvens, e os pés sobre o mar!

IV

Viu primeiro os íncolas
 Robustos das florestas,
 Batendo os arcos rígidos,
 Traçando homéricas festas,
 À luz dos fogos rutilos,
 Aos sons do *murmuré*:
 E em Guanabara esplêndida
 As danças dos guerreiros,
 E o *guau* cadente e vário
 Dos índios prazenteiros,
 E os cantos da vitória
 Tangidos no *boré*!

E das igaras côncavas
 A frota aparelhada,
 Vistosa e formosíssima
 Cortando a undosa estrada,
 Sabendo mas que frágeis
 Os ventos contrastar:
 E a caça leda e rápida

Por serras, por devesas,
 E os cantos da janúbia
 Junto às lenhas acesas,
 Quando o tapuia mísero
 Seus feitos vai cantar.

E o gérmen da discórdia

Crescendo em duras brigas,
 Ceifando os brios rústicos,
 Das tribos sempre amigas,
 Tamoio - a raça antiga,
 Feroz Tupinambá!

Lá vai a gente impróvida,
 Nação vencida, imbele,
 Buscando as matas ínvias
 De onde outra tribo a expele:
 Jaz o pajé sem glória,
 Sem glória o maracá!

Depois em mãos flamivomas
 Um troço ardido e forte,
 Cobrindo os campos úmidos
 De fumo e sangue e morte,
 Traz dos reparos horridos
 De altíssimo pavez;

E do sangrento pélagos.
 Em míseras ruínas
 Surgir galhardas, límpidas,
 As portuguesas quinas,
 Murchos os lises cândidos
 Do impávido gaulês!

V

Mudaram-se os tempos e a face da terra!
 Cidades alastram o antigo paul;
 Mais ainda o gigante que dorme na serra
 Se abraça ao imenso cruzeiro do sul

Nas duras montanhas os membros gelados,
 Talhados a golpes de ignoto buril,
 Descansa, ó gigante, que encerras os fados,
 Que os términos guardas do vasto Brasil.

Porém se algum dia fortuna inconstante
 Poder-nos a crença e a pátria acabar,
 Arroja-te às ondas, ó duro gigante,
 Inunda estes campos, desloca este mar!

Na máquina falaz o grego astuto
 Da misérrima Tróia o fado encerra,
 Quer em funesto ardil colher o fruto
 Da tarda, inútil guerra.

“Ode Sáfica” (inédita), de Paulo José de Melo

Na máquina falaz o grego astuto
 Da misérrima Tróia o fado encerra,
 Quer em funesto ardil colher o fruto

Da tarda, inútil guerra.

Entre as sombras noturnas desce a morte
A cidade em dois lustros invencível!
Está muda e recôndita coorte
Dispondo estrago horrível.

Dos Teucros fatal sono eis se apodera
C' a inerte languidez c' a mole incúria,
Azo a irmã prestando horrenda e fera
Com que ensanguentada a fúria.

Já sabe do líneo bojo a tardo passo
A caterva feroz ali sumida;
Aos tristes vai romper do sono laço
Com o laço da vida!

Sedenta aqui, ali já se derrama
A negra cavilosa atrocidade
Já corta o ferro, já cintila a chama,
Já reina a mortandade.

Da confusão, do horror desatentados,
Os frígios miserandos tremem, correm;
Inermes, indefesos, aterrados,
. . . . falecem, morrem!

Dentre a terrível, bárbara fereza
Rebentam débeis vozes lastimadas;
Opressa expira a cândida pureza
Das virgens profanadas.

Não vale o sexo, a condição, a idade,
Tudo a raiva, confunde, tudo estraga;
Praças e ruas da infeliz cidade
Pego de sangue alaga.

Não dão sagrado asilo os pátrios lares,
Terna clemência nenhum grego abala,
Abraçados aos turicremos altares
Príamo a vida exala.

As veneráveis cãs, o grão sublime
Contra Pirro cruel são vã defesa,
Gloria-se o furor, triunfa o crime,
Recua a natureza.

Execrando inventor do atroz delito
Que as muralhas de um Deus desfez em fumo!
Em vão soa de ti soberbo grito,

Que toca o pólo sumo.

De Esmirna o grão cantor com voz divina
Em vão te abrilhantou de um nome augusto,
Seu estro não seduz, não alucina
O tribunal do justo!

..... se sentencia
.... de opróbrio de castigo eterno,
À vil perfídia tua enorme e feia
Crê desigual o inferno.

Torrões derribar, tingir cidades
De rubro sangue em fervidas correntes,
Carregar de tormentos, de impiedades
Desventuradas gentes.

É nódoa sempiterna, é crime horrendo
Odeia a natureza herói suposto
Que nos males que faz se vai revendo
Com ledó, ufano rosto.

Pacífico mortal, mortal benigno,
Que em proveito dos míseros se inflama,
Do alto nome de herói somente é digno,
Digno de ínclita fama.

Seabra benfeitor! A heroicidade
Legítima e piedosa em ti se apura;
Tens louvores por mim tece a verdade
Mais do que a desventura.

Como a mil, os grilhões que me atribulam
Destroça: tu és grande, eu desgraçado;
São títulos, senhor, que te estimulam,
A serenar meu fado.

Entre as sombras noturnas desce a morte
A cidade em dois lustros invencível!
Está muda e recôndita coorte
Dispondo estrago horrível.

Dos Teucros fatal sono eis se apodera
C'a inerte languidez c'a mole incúria,
Azo a irmã prestando horrenda e fera
Com que ensanguentada a fúria.

Já sabe do líneo bojo a tardo passo
A caterva feroz ali sumida;
Aos tristes vai romper do sono laço
Com o laço da vida!

Sedenta aqui, ali já se derrama
 A negra cavilosa atrocidade
 Já corta o ferro, já cintila a chama,
 Já reina a mortandade.

Da confusão, do horror desatentados,
 Os frígios miserandos tremem, correm;
 Inermes, indefesos, aterrados,
 falecem, morrem!

Dentre a terrível, bárbara fereza
 Rebentam débeis vozes lastimadas;
 Opressa expira a cândida pureza
 Das virgens profanadas.

Não vale o sexo, a condição, a idade,
 Tudo a raiva, confunde, tudo estraga;
 Praças e ruas da infeliz cidade
 Pego de sangue alaga.

Não dão sagrado asilo os pátrios lares,
 Terna clemência nenhum grego abala,
 Abraçados aos turicremos altares
 Príamo a vida exala.

As veneráveis cãs, o grão sublime
 Contra Pirro cruel são vã defesa,
 Gloria-se o furor, triunfa o crime,
 Recua a natureza.

Execrando inventor do atroz delito
 Que as muralhas de um Deus desfez em fumo!
 Em vão soa de ti soberbo grito,
 Que toca o polo sumo.

De Esmirna o grão cantor com voz divina
 Em vão te abrilhantou de um nome agosto,
 Seu estro não seduz, não alucina
 O tribunal do justo!

. se sentencia
 de opróbrio de castigo eterno,
 À vil perfidia tua enorme e feia
 Crê desigual o inferno.

Torrões derribar, tingir cidades
 De rubro sangue em fervidas correntes,
 Carregar de tormentos, de impiedades
 Desventuradas gentes.

É nódoa sempiterna, é crime horrendo
 Odeia a natureza herói suposto
 Que nos males que faz se vai revendo
 Com ledô, ufano rosto.

Pacífico mortal, mortal benigno,
 Que em proveito dos míseros se inflama,
 Do alto nome de herói somente é digno,
 Digno de ínclita fama.

Seabra benfeitor! A heroicidade
 Legítima e piedosa em ti se apura;
 Tens louvores por mim tece a verdade
 Mais do que a desventura.

Como a mil, os grilhões que me atribulam
 Destroça: tu és grande, eu desgraçado;
 São títulos, senhor, que te estimulam,
 A serenar meu fado.

“Versos inéditos de Gonzaga”, atribuído a Tomás Antonio de Gonzaga

Mesmo presa vejo a ave
 Sobre o ninho a adejar;
 A sua mesquinha sorte
 Fala-a ainda mais amar
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar?!

O peixe que em nossos rios
 Vês alegre saltitar,
 Nas rugas que imprime na água
 Parece escrever amar.
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar

O mimoso cordeirinho,
 Com quem costumás brincar;
 Em teu colo retouçando,
 Também te deseja amar.
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar

A linfa que sobre a areia
 Teus pezinhos vêm beijar.
 Caindo em elos aljofres.
 Soletra a palavra amar.
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar

Se teu lindo papagaio
 Ousa teus lábios tocar,
 Até chega a sentir ciúmes,
 A ter pena de te amar.
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar!

Até as flores se inclinam
 Para ternas se abraçar,
 Não traindo, como os homens,
 O que eles fingem amar.
 Só tu, Marília cruel,
 É que me hás de desprezar!

Tudo enfim nos aconselha
 A ser feliz, a amar,
 Só tu não queres, Marília,
 Ternas lições escutar.

“Não sei (Escrito no álbum de uma Senhora)”, de Joaquim Manuel de Macedo.

Eu vi... não invento, nem foi ilusão:
 Eu vi um mancebo, que ardente nutria
 Em flamas odoras sagrada poesia,
 Passando tranquilo na térrea mansão;
 Sorriu-se para a vida...viveu, e sonhou;
 Até que o momento de amar lhe chegou.

Um dia... era um dia de encanto e de amor;
 O sítio era belo... silêncio reinava...
 E a onda travessa na praia brincava...
 E as auras traziam das flores o olor...
 Sorria-se a aurora no seu despontar...
 E ali... o mancebo vagava a sonhar.

Vagava, e de súbito estático para...
 Embebe seus olhos em virgem formosa,
 Que então lhe aparece mais linda que a rosa,
 Mais bela que a bela, que em sonhos formara;
 E quando seus olhos da virgem tirou
 Escravo...perdido...por ela se achou.

Amou-se com fogo, com louca paixão,
 Votou-lhe seus hinos de ardente poesia,
 Seus sonhos da noite, e as lidas do dia,
 Votou-lhe sua lama...porém tudo em vão:
 Não teve por paga de afeto tão puro
 Nem mesmo a esperança de amor no futuro.

Eu vi...- não invento, nem foi ilusão-
 Eu vi o mancebo de amor consumido
 Seguindo a donzela, cativo e perdido
 Extremos gastados; porém sempre em vão:

Ouvi seus protestos de amante fiel
E a fria resposta da virgem cruel.

“Oh! Virgem! Clamava, tu matas de amor,
O olhar de teus olhos minha alma seduz;
És pura e brilhante qual raio de luz;
No céu foras anjo, da terra, que amor já te dei?...”
E a bela sorrindo lhe disse – *não sei*.

“Pois bem: eu te adoro, assim como adora
A mãe extremosa seu filho primeiro
A flor da campina favônio ligeiro
E a ave dos bosques, o brilho da aurora:
Oh, virgem, tu sabes, que amor já te dei?...”
E a virgem sorrindo lhe disse – *não sei*.

“Enquanto nas praias quebrar-te este mar,
Enquanto esta brisa gemer no retiro,
Enquanto da vida restar-me um suspiro,
Eu juro constante, fiel te adorar.
Oh! Virgem, aceitas o amor, que jurei?...”
E a virgem sorrindo lhe disse.- *não sei*.

“Pendente dos lábios tu tens minha sorte;
Que venha a sentença cair sobre mim;
Não sei nada explica: oh! Dize, que sim;
Num sim tenho a vida – um não será a morte.
Responde: hás de dar-me amor, qual te dei?”
E a virgem sorrindo lhe disse – *não sei*.

E o mísero jovem a fronte abaixou;
Nem mais uma queixa, nem mais um suspiro!
Qual pombo ferido por bárbaro tiro,
Ao seio do bosque seus passos levou;
E a bela insensível não soube prever
Que o triste mancebo partia a morrer.

Os dias e os meses, e aos anos passaram,
E o jovem poeta nunca mais voltou!
E então foi que na alma da virgem raiou
Lembrança de extremos que aos pés lhe murcharam!
E então no seu peito punhal aguçado
Cravava o remorso vingando o passado.

E um dia... – era um dia de feio palor,-
O sítio medonho...silêncio reinava.
A vaga raivosa na praia espumava,
E o vento rugia com ira e furor:
O céu se nublara – E sem tal cuidar
Tristonha a donzela vagava a cismar.

Vagava...mas para tremendo, espantada...
 Humana figura gemente aparece,
 Tão magra, tão branca, que mais lhe parece
 A sombra de um morto do túmulo escapada:
 A virgem seus olhos no vulto cravou,
 E após um momento – *é ele!*-exclamou.

E agora da virgem que importa esse ardor?...
 Que valem as frases tão ternas que diz?...
 E ao já moribundo mancebo infeliz
 De que presta agora tão tardo esse amor?;;;
 Falava-lhe a virgem...-nem mais respondia;
 A mão lhe apertava...que mão já tão fria!...

“Escuta! – bradava-lhe a virgem chorando...
 Escuta! Eu te falo, e tu não respondes?
 Escuta! Eu te abraço, e o rosto me escondes?...
 Escuta! Eu te chamo, e vás te arrastando?...
 Ah! Dize, hei perdido, o amor que inspirei?...”
 E o triste murmura: - *não sei*

E aos pés da donzela seu corpo caiu!
 E ou se fosse que o vento, ou vaga falasse
 Ou que esse cadáver ainda arquejasse...
 A frase terrível...sinistra se ouviu...
 Ouviu-se, eu não minto, eu mesmo a escutei:
 Três vezes no bosque troaram – não sei.

“A bela encantada(Escrita no álbum de uma senhora)”, de
Joaquim Manuel de Macedo

Mancebo imprudente, leviano mortal,
Ausenta-se, foge, se não – ai de ti!
Não fiques num sítio, qu’ é sítio fatal,
Não pares aqui.

Não rias, não zombes: há fadas na terra!..
Há mágicas belas de eterno esplendor,
Que aos homens cativam, fazendo-lhes guerra
Com filtros de amor.

Há virgens formosas de encanto embebidas,
Que a força de encantos se fazem amar;
Que às vezes se mostram de branco vestidas,
Velando ao luar.

Não rias, não zombes, leviano mortal,
Mancebo imprudente, não pares aqui;
Ausenta-te, foge de um sítio fatal,
Se não- ai de ti!

Aqui, quando a face da terra orvalhada
Com o disco brilhante a lua esclarece,
Donzela formosa, por força encantada,
Vagando aparece,

Quem é?...não se sabe ; ninguém pode tanto,
Que o véu de uma fada consiga rasgar;
E saiba, quem seja a – presa de encanto,
Que vaga a cismar.

Princesa de um trono longínquo arrancada,
Se alguém o pensasse, talvez acertara;
Ou antes das filhas a mais adorada
Do grão Guanabara.

Princesa, ou Brasília mimosa donzela,
É certo , qu’ existe: existe...eu já vi!
Mancebo imprudente, não vejas a bela,
Se não – ai de ti!

Quando ela se mostra, que a noite se avança,
Andando parece, que a terra não pisa,
É lua formosa, que pálida e mansa
No céu se desliza.

Os seus olhos negros ardentes flamejam

Mil setas, que ferem; mas ferem sem dor;
E as setas, que uns olhos tão belos dardejaram,
São raios de amor.

A boca rosada, botam de candura,
Tão vrgem de beijos – costuma verter
Nos risos uns filtros, que a alma mais dura
De amor faz morer.

A voz com que fala é como uma queixa
Melódica e doce, de amor repassada,
Celeste harmonia, que n'alma nos deixa
Pra sempre gravada.

Se as visses... tão bela!...de branco vestida,
Co'as negras medeixas no colo a ondear,
Tão só, qual princesa de um trono abatida,
Cismando ao luar...

Se então tu a visses...tão branca e tão bela
Com a harpa inclinada no seio ao revez,
Vertendo harmonias, com a lua sobre ela,
E o lago a seus pés...

Se a visses...não vejas, incauto imortal;
Ah!foge!ind'é tempo; não pares aqui:
Não fiques n'um sítio fatal;
Se não – ai de ti!...

Não vejas a bela, que em vê-la há perigo;
Estila dos lábios amávio traidor;
Não vejas!...se a vires...-eu sei porque o digo!...
Tu morres de amor!

“O Pouso (Brasiliana oferecida ao Ilmo. E Exmo. Sr. Inácio Dias Pais Leme e à Ilma e Exma. Sra. D. Joaquina Leithold Pinheiro Pais Leme”, de Manuel de Araújo Porto Alegre.

A cena é no campo fronteiro à habitação do Exmo. Sr. Márquez de S. João Marcos, junto a estrada dos Botaes, na margem do rio de Santana.

TROPEIRO

Descansemos aqui: o sol já dorme
Na serra dos Botaes.

A tripode silvestre pendurada,
 A marmitta fumegue.
 Conduze a tropa ao verdejante pasto:
 As forças refocile,
 Que a jornada amanhã será mais longa:
 Iremos à Pavuna.
 Sus, Fabrício, depressa janto ao rio
 O ambulante aposento
 Precautos levantemos n' esta gleba:
 O vento úmido sopra;
 A noite carrancuda estende o manto,
 E envolve as serranias.
 Não ouves na floresta o cavo estrondo
 Do longínquo trovão,
 E como sobre os pântanos morbosos
 Fuzila o vagalume
 O círio errante que o amor lhe ateia?
 A eminente borasca
 Seguros aguardemos. Dá-me, amigo,
 A viola, que eu gosto
 De a minha voz do peito à boca em hinos,
 E a outra se desaba
 Pela voz do trovão por toda a parte.

Saudades pungentes eu quero cantar,
 Cantar meus amores ao som do trovão;
 C' o pranto do céu a voz afinar,
 Meus ais diluir no rijo aquilam

Agora que eu ouço cantar o urutau
 O canto funéreo no tronco fronteiro,
 Eu quero, ó Fabrício, como o bacurau
 Gemer sobre a terra, cantar do tropeiro
 A terna amizade,
 Amor e saudade:

Límpido rio que descas
 Por essas serras altivas,
 Murmurando entre espessuras
 As tuas águas esquivas;
 Retorcede, os montes sobe,
 E vai sonoro outra vez
 Lá nas terras do Paty
 Recordar à minha Inês:

Que vou sempre noite e dia
 Por seus olhos suspirando,
 E que ao som da melodia
 Nosso amor vou avivando.

Vento que rijo assobias
 Com teu hálito friento,
 Leva a Inês os meus suspiros
 Dize a Inês o meu tormento.

Ao roçar pelo sapé
 Do seu rancho venturoso,
 Dize-lhe, ó vento, que eu peno
 C'um som gemente e saudoso.

Nuvem cinzenta que cobres
 Aos meus olhos as estrelas,
 Ah! Não encubras a lua
 Que pranteia as faces belas

Da minha amada e querida,
 Da virgem que eu amo e adoro,
 D'aquela que é minha vida,
 E por quem tão longe choro.

A terra tão bela, ao sol tão formosa,
 Deserta parece de dia e agora
 Um antro medonho, que a noite engrandece,
 E que as minhas penas aumentam n'esta hora.
 Ditoso o que frui no rancho paterno
 Os dias tranqüilos, e junto da esposa,
 Da deusa que o enche de ternos amores,
 A vida perfuma em seus lábios de rosa.

Saudades, receios cruentos pesares,
 Asilo não tem no teto feliz,
 Sereno, da aurora à noite, tranqüilo
 Seus dias desliza, amor só lhe diz:
 A esposa donosa
 E a prole ditosa.

Bate chuva, Fabrício, o vento geme
 Contra os muros da casa movediça;
 Da parca refeição gozemos ambos;
 E tu, amigo, canta ao som da viola
 Essas coplas saudosas, que minha alma
 Leda conduz à juventude amável,
 Mas quem bate, e vos fala? É estranha!

BOIADEIRO

Convosco seja a Virgem dos Palmares,
 Aquela que em minha alma trago sempre,
 E que adoro nos campos da Formiga,
 E que é meu paradeiro, e meu amparo.

Dai-me fogo, eu vos peço, que a tormenta
O meu fogo apagou: gela-me o frio.

TROPEIRO

Quem és tu, que falas da Formiga,
Da virgem dos Palmares?! Entra amigo,
Que a pobreza e a pátria nos irmanam.
Na curva guampa beberás essência,
E no pranto que vês, e que fumega,
A fome matará; isqueiro e fumo
Nos alforjes abundam; que mais queres?

BOIADEIRO

Bendita seja a Virgem dos Palmares,
Que me estende os teus braços generosos.

TROPEIRO

Céus! É Sigismundo, o meu Colosso?

BOIADEIRO

Bernardino?!

TROPEIRO

Sou eu, irmão querido.
Oh! Que encontro feliz, e inesperado:
Não posso te abraçar, veda-o meu teto,
Mas aperta esta mão do teu amigo.

BOIADEIRO

A flor da caneleira sete vezes
No bosque recendeu; o ingá nectário
Os níveos favos debruçou na estrada,
Opíparo festim às aves dando,
E ao cálido e poento boiadeiro.
D'essas flores sem nome, que as princesas
Prezariam no seio, renasceram
Sete vezes no campo, sem que eu tenha
De ti novas havido. Que saudades
Em meu peito se abriam quando a lua
Na estiva rede a solonenta lua
Ao tronco da atava figueira anosa,
E só, como um rochedo despenhado
Do alto de Tinguá, ali me achava
Repensando o passado, ali te sismando
E as horas que já foram ressurgia

No alto grêmio da vital memória.

Onde era 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, te que a fresca
 D'alma serena nos beijasse a fronte,
 E nos olhos com a névoa matutina
 O mundo nos cobrisse. Oh! dias plácidos
 De virgínio pensar, onde dos lábios
 Nem o fogo do amor, nem dos queixumes
 A flor tinavam com suspiros cálidos
 Hoje que ao mento a lidadosa barba
 Veio ao viço espanar da juventude,
 Ao trabalho, chamar-nos e na fronte
 O suado diadema da pobreza
 Diurno reluzir, outros pensares
 Outro mundo pisamos, que seria
 Um ermo ingrato, um fatigante exílio
 Se amor não nos viesse carinho
 Outra vez remoçar, abrir a infância
 D'esta vida, que sinto, que amo, que adoro,
 Que me punge com dor, mas dor que eu prezo,
 E me alenta na estrada a vida acerba.

TROPEIRO

Tu amas, Sigismundo?

BOAIDEIRO

Ah, meu Colasso,
 Com que amor no mundo me desterra
 Se ausente dela vou trilhar um passo.
 É um espinho que dói e não penetra,
 Que fere como dente de serpente,
 Mas o seio repassa de delícias
 Amor é inquietação que se acalma,
 É um contínuo sofrer entre sorrisos,
 É um punhal que fere, e que eu sustento;
 É o trono e o cadafalso, o leitoodoro
 De rosas e de espinhos: é o perpétuo
 Altar onde se imola a mesma vítima
 Que se adora e deseja eternizar-se.

TROPEIRO

Não prossigas, amigo, essas palavras
 São raios que me ferem, que em meu peito

A flama ateiam de um incêndio horrível
 Voltemos o pensar aos pátrios lares,
 Mútuas delícias recordemos hoje;
 Remocemos agora sobre as asas
 Da inocente memória: eis o banquete
 Que o teu caminho oferta; é pobre e curto,
 Frugal como o tropeiro, e igual somente
 Nos desejos a um rei. No mesmo prato,
 Como outrora na infância, na Formiga,
 Reinam nossas mãos as nossas almas
 Em conjunto feliz: recorda agora
 C'ó teu primeiro amigo os dias de ouro,
 E as noites deleitosas como a lua,
 Ou banhados do lume da fogueira,
 Nossa avó nos contava antigos casos,
 E às lendas encantadas misturava
 A guerra de conquista, o sangue, os crimes,
 Que o ávido emboaba praticara.

BOIADEIRO

Tudo já se acabou; tudo é tristeza;
 E a imagem d'essas eras tão risonhas
 Que em nossa alma revive, para sempre
 Num dia há de se acabar: na bela vargem
 A informe capoeira alarga os ramos;

O veado passeia onde era horta,
 As cotias se entocam nos delubros
 Do forno da olaria: as pacas crescem
 Nas taperas, que outrora foram meses;
 Morreram o nosso perreiro, os cães fugiram,
 E o fogo devorou a nossa casa.

TROPEIRO

Basta, basta, não mais; cobre a meus olhos
 Esse triste painel que chama as lágrimas.
 Agora neste leito peregrino
 A noite passaremos te que o galo
 No pátio do Marquês desperta a aurora,
 E o seu canto nos mande alçar da cama,
 Os lotes alinhar, vingar a serra,
 E um adeus, um abraço, uma lágrima...
 Nos estreitem, nos unem, nos separem
 Té que o céu outra vez queira juntar-nos.

BOIADEIRO

Não dormirei amigo; é tal meu júbilo.

Quero ouvir a buzina do crepúsculo
 Despertar na senzala o afro escravo,
 Que a terra doura ao fazendeiro ativo.
 A tormenta declina, a madrugada
 Fresca e bela será, e o virabosta
 Com seus meigos trinados sobre os troncos
 O cenário do dia há de contente
 Abrir, e recamar estes lugares
 De festivas canções. Vale esta noite
 Sete anos de vida.

TROPEIRO

Bebe um pouco
 Completa a refeição: café teremos
 E um amável charuto, o companheiro
 Da tácita vigília.

BOIADEIRO

Aí não bebo:
 Jurei à minha amada enquanto vivo
 Enquanto seu não for, perante a Virgem
 Dos Palmares, que do vaso estranha os lábios
 Jamais eu tocaria. A mão mimosa
 Essa cuia ordenou, colhida de árvore
 Que ela mesma plantara; de saudades
 Formosa tarja lhe bordou na orla,
 E aqui num coração farpado, Angélica
 O seu nome gravou; uniu-lhe a fronte
 O ipê frondoso e as sonoras palmas
 Do irriçado tucum, tácitos cúmplices
 Do mútuo afeto que jurado havemos.
 Eis um lenço, inda mais que ela bordara
 Com arte peregrina destinado
 Aos meus lábios limpar, secar a fronte
 Sem que eu possa lavá-lo, assim mo ordena
 Té que volte a seus lares venturosos.

TROPEIRO

Afina-me a viola, ó meu Fabrício
 Sinto o estro pungir cantar quero
 Minha bela coplas que hei sonhado
 À sombra olente da ramada florida
 Da nívea guarmichama, que o meu rancho
 Benfazeja enobrece: escuta amigo,
 Escuta, Sigismundo, estes reflexos
 De um amor que dos lábios se enfraquece
 Quando anima animar-se em melodias.

“Como a rola gemebunda
Desgarrada na espessura
Na estrada da noite e do dia
Choro a minha desventura.

“O tiro do caçador
Não feriu a minha amada,
Mas o destino cruel
Me fez chorar pela estrada.

“Ao cebro som do cincerro,
Que o meu lote vai guiando
Pela estrada taciturno
Vou gemendo e suspirando.

“Vou gemendo e suspirando
De saudade e de aflição
Que a dor para mim é vida
E o penar desilusão.

“As flores que vou colhendo,
Os rios que vão passando
As aves que vou ouvindo
Meus amores vou narrando.

“De vez em quando meus olhos
Pelo céu passeio errante,
“Que a cor do céu é relógio:
Marca as horas aos amantes.

“Vou lendo sempre no céu
A vida da minha amada.
Seus cuidados, seus descansos,
Té que venha a madrugada.

“Té que venha a madrugada
Teus painéis repetir,
Té que o dia desfaleça,
Té que eu comece a dormir.

“Té que eu volte, e encurte as horas
Que tão longas hei passado,
Té que em meus olhos espelhe
E me sinta endeusado.

“Como a rola gemebunda
Desgarrada na espessura
Na estrada da noite e do dia
Choro a minha desventura.

“Passa o sol tudo floresce
 Tudo na terra é mudança,
 Só eu não vejo chegar
 O meu dia de esperança.

“Longas estradas hei feito
 Incansável e com ardor,
 Mas oh! Como é longa a estrada
 Do pouso do meu amor.

“E qual lume da corava
 Que parece perto estar,
 Mas que ilude, e que é preciso,
 Muitas léguas caminhar.

“É como férrea iraponga
 No alto do tronco anoso
 Que o tiro não fere, e foge
 Ao caçador afanoso.

É como o termo do céu
 Que da montanha se encherça,
 E que ao vingar outro monte
 Parece que foge, e verga.

Eu sou ave gemebunda,
 Desgarrada de espessura,
 Não tenho esposa, nem ninho
 Não tenho ainda ventura.

Não posso mais, estala-me no íntimo
 O coração. Cantemos ora juntos
 As coplas aprendidas na Formiga
 Nesses dias de infâncias, outros amores
 Se despertem no peito e reavivem
 Sagradas horas, que ao grêmio unidos
 De nossa mãe comum hemos gozado.
 Tempera as cordas que afrouxou meu pranto:
 Fugiremos o rancho, é mão rugosa,
 A espalmada figueira, o curto asprico,
 E o prado ameno que mediu teus passos,
 E os meus passos na infância. Ali sentados,
 Cantemos a Mãe do Ouro, ou de Anhanguera
 Nos incurtos sertões a pronta argúcia

BOIADEIRO

Para que recordar essas aventuras
 Que o tempo consumiu, que o mesmo tempo

Reavivar não pode? Ver tais cenas
 É banhá-las de pranto, é deslustrá-las
 Do viço juvenil, da virgindade
 De seu belo existir, tão belo e santo.
 Almejo sepulta-las no silêncio
 Desejo clausurá-las no meu peito
 Como um grave segredo, e ressurgi-las
 Em horas aziagas, quando esta alma
 Abatida, ofegante, ao céu implore
 Um doce linitivo aos seus penares;
 Um broquel para os golpes deste mundo,
 Que de instantes a instantes põem azares
 Ante os passos da vida. Tu cantaste
 Teus amores, amigo;deixa agora
 Que o triste Sigismundo também deixe
 Sobre as asas da terna melodia
 Voar sua alma em amoroso eleio.

Ingrato inda não fui ao meu passado,
 Nem tampouco ã memória venerada
 De nossa velha mãe, nem do Prelado
 Benfazejo, que as letras conduziu-nos
 Sem pensar, santo homem, que avultava
 Nossas penas no estado de pobreza
 Da miséria orfandade que jazemos.

TROPEIRO

Mas uma gota, amigo, e desprezemos
 Vaidosos sonhos que da lei e da morte
 Os reis não livra, e os tiranos ávidos.
 Somos pobres de ouro, mas tão ricos
 Como as aves do Creso: livres somos
 No temporário trânsito, que terra
 Sobeja temos para o pouso eterno,
 Para o leito da morte, sem que a lágrima
 Da avareza nos faça amar, a vida
 Atada a um posto d'ouro e de cuidados.
 Como as aves do céu livre nascemos,
 Como elas erramos...

BOIADEIRO

Deslembrados
 Da escopeta, da flecha ou da fumaça
 Do lume da fogueira?!Não, amigo:
 Na mente esclarecida o pranto é duplo,
 Maior a tempestade, os ais profundos:
 Nem sempre os céu é justo.

TROPEIRO

Ah! Não maldigas
 Os decretos de Deus: livres nascemos
 Mais que o rico, surram da prata e do ouro
 Na mente e no peito mil tesouros temos:
 É vitória o sofrer inabalável
 Bendita seja a hora que o Prelado
 Gonzaga nos mostrou, ou que Lindóia
 Entreabriu-nos na tela majestosa
 Que o Gama excelso debuchara ao vivo
 O Catre de Camões e de Pacheco
 Também de Reis há sido: isto consola.
 Para o homem que aspira, nunca é tarde.
 Quantos tropeiros que em salões dourados
 Vemos hoje dormir, ser cortejados
 De orgulhosos barões?

BOIADEIRO

Basta, fechemos
 Esse livro que encerra azar e sorte.
 Cantemos, que o cantar espalha as sombras
 Do nublado porvir, e a paz concede.

TROPEIRO

Pois canta, Bernardino, os teus amores:
 De teu peito os gemidos sonoros
 Quero, amigo, escutar. Toma a viola.

BOIADEIRO

“Eu não tenho um corcel prateado,
 Nem um pajem que as rédeas lhe tome;
 Boiadeiro pedestre e coitado
 Rudes chão os meus passos consome.
 O céu é minha tenda,
 O meu chão meu pavimento,
 Um seixo meu assento,
 E o meu mundo meu solar.
 Sou Rei, não tenho servos,
 Nem naves, nem armadas:
 Por cetro esta aguilhada,
 Por trono o meu amor.

“Quando o vento me solta as madeixas,
 E o trovão o meu gado despersa

Ledo canto de amor me endeixas,
 Firme aguardo a desordem aversa.
 A minha voz, o meu gado
 Se auna e tranqüiliza,
 E a noite se desliza
 Num plácido cismar;
 Se escura e tormentosa
 O céu todo enegrece,
 Formoso resplandece
 O meu constante amor.”

TROPEIRO

Perdoa interromper-te. Alça a cortina
 Prestimoso Fabrício. Clara a noite
 Se tornou e tranqüila; um céu sereno
 Nos debucha a natura entre seus véus.
 A lua estanha o rio, que murmura
 De encontro aos lenhos da arruinada ponte:
 Da vida image', a vaga buliçosa
 Como nossa esperança corre as ondas
 Do incerto porvir, do imenso pélago,
 Que há mil sonhos nos abismos profundado.

BOIADEIRO

Eu gosto de chorar; gemer eu quero
 Ao pálido clarão da lua oclua,
 Que ora fere as arestas dos penhascos,
 Como um círio funesto sobre o túmulo
 Do sol, que ontem ouviu os meus queixumes.
 Num dia, dia aziago, de meus lábios
 Este canto saiu: foram saudades
 Foi um véu de tristeza e de amargura,
 Um cilício que o meu peito lacerava
 E nos lábios verteu estas endeixas.

“Cativa minha alma num carcer profundo,
 Em triste orfandade, sói sabe chorar;
 Qual pena de fumo que o céu vai tocar,
 Que foge do mundo,
 Assim meus gemidos subindo, subindo,
 Da terra que odeio p'ra o céu vai fugindo.
 Eu quero gemer,
 Gemer minha dor;
 Mitiga o sofrer
 O pranto de dor

Sem ela, sem ela, minha aliança
 No abismo da morte meus sonhos sepulto;

O mundo que dói-me, o mundo oculto
 A mina esperança,
 Os votos sagrados, as meigas visões,
 Escondo nos antros de escuras prisões.

Eu quero gemer
 Gemer, suspirar,
 Meus males verter
 Dos olhos, chorar.

Qual chumbo coalhado, as asas da mente
 Eu sinto pesar, pressinto morrer:
 O frio da morte já sinto correr,

E como as serpente,
 Na veia me infiltra veneno mortal,
 Me crava no peito puído punhal
 Eu quero gemer
 Gemer nesta hora;
 Eu quero morrer,
 Adeus, vou-me embora.

Adeus, mina bela, adeus, meu tormento,
 Por quem sobre a terra tauto suspirei,
 Por quem eu vivi, por quem suspirei,;
 Chegou o momento,
 Momento terrível de tudo deixar,
 Não ver mais teus olhos, meus olhos fechar.
 Eu quero morrer,
 Morrer sem ter dor,
 Morrer a gemer,
 Gemendo de amor.

TROPEIRO

Não pares, Sigismundo, que os teus lábios
 São pura melodia: um fogo célico
 A mente te incendeia, e se derrama
 Em mágica harmonia: as tuas dores
 Ora são minha dor; atada ao canto,
 Que fluíste, minha alma cativada
 Com suspiros a alma compassou-te.

TROPEIRO

“Desgraçado passarinho,
 Deixo o ninho
 No verdor da mocidade;
 Minha idade
 Caducou sem velho ser:
 Vou morrer.

“Passarinho peregrino,

O meu hino
 Como o cisne moribundo
 Pelo mundo
 Vai penoso discorrer:
 Vou morrer.

“Como a brisa, que cheirosa,
 Amorosa,
 Pelos vales vai perdida,
 Minha vida
 Foi na terra; sem querer
 Vou morrer.

“Como a onda que murmura
 Na espessura,
 Incansável noite e dia,
 Sem ter guia,
 E no mar vai-se esconder,
 Vou morrer.

“Como a paina que volante
 Vai errante
 Nova terra, novo ar
 Procurar
 Foi na terra o meu viver:
 Vou morrer.

“Sem saber do meu destino,
 Peregrino,
 Vou morrer de ti ausente:
 De repente
 Nos meus olhos baixa um véu,
 Veja o céu!

“Vejo o céu, vejo o teu rosto
 E o composto
 Do teu vulto divinal,
 Sem igual:
 Nunca mais te hei de ver,
 Vou morrer.

No pátio do Marques soa a buzina
 Na mão calosa do Feitor adusto;
 Ao castrino labor cioso galo
 Três vezes deu sinal; os membros ergue
 Do fumado girau o escravo, e a enchada
 Ombreia e carcomida, e voa à roça.

TROPEIRO

É hora da partida, e neste ensejo,
Que talvez não renove o fado austero,
Uma copla de infância não cantamos?

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, no canto avulta
No delgado machete: comecemos:

OS DOIS

“Sobe o fumo, nos ares descreve
Um fantasma terrível, medonho!
Não é medo covarde, nem sonho
Ó guerreiros da tribo Puri
Eu vi, eu vi, eu vi
Por entre o nevoeiro
Cantar o ledo saci
Piar mocho agoureiro;
Sem flecha retorcer-se
Na terra o sabiá
E nesta mão fender-se
Calado o macará.

“Como uma anta, que pica e mutuca,
Anhanguera nos ares passeia
Ele os bosques e os rios incendeia,
É seu braço pior que o trovão.
Seus pés gemem no chão
E nas grotas vão troando
Como ingente furacão,
E os troncos arrancando,
Nos morros rochas fendem,
Que rolam trovejando;
Nos campos se estendem,
Abismos vão cavando.

“Nossas flechas se embotam p’ra ele,
 Nossos arcos rebetam, estalam;
 Verga os dardos que os braços lhe impele,
 No seu peito os pelouros resvalam.

Se canta ou se ele fala,
 Da boca lança o fogo;
 A sua voz se cala
 A serpe e o tigre logro,
 E como juritis
 Mansinhas a beijar.
 As suas plantas vis
 Vem logo se tardar.

Põem nos ventos as rédeas que dorme
 O emboaba que o mar expeliu;
 Todo o ouro da terra engoliu
 Esse monstro cruel e disforme.
 Eu vi-lhe a fronte enorme
 No céu nuvens rasgando,
 E abrir a boca enorme
 E os raios devorando
 Fugamos da espessura,
 Que a terra ela devassa,
 E cava por onde ele passa,
 Aos homens sepultura.

TROPEIRO

Minha alma remoçou. Ah! nela abriste
 Um cofre de delícias, reverderce-me
 O fogo infantil, sinto a inocência
 Bafejar-me a fragância d’outras eras:
 No grêmio da saudade hei renascido
 Neste dia feliz.

BOIADEIRO

Dá-me um abraço
 Que inda aqui me demoro:um servo acena-me
 Da porta do Márquez. Vamos, minha alma,
 Ver um grande da terra e lá submisso
 Vergar ante os tufões do orgulho a fronte:
 A esteira em que nasci não desconheço
 Mas não posso curvar-me diante dos malvados.

TROPEIRO

Vai, que encontrarás o homem nobre;
 Vai, que encontrarás o homem grande,
 Que a modéstio e candura enlaça o brio

Avito que o exorna : ali descansam
 Dois séculos de nobreza, e o não devora
 Vergonhoso passado. Ante os Reis lusos
 Seus avós se sentaram, onde outrora
 A esmeralda basília, o ouro em cópia
 Dos sertões perlustrados ofereceram.
 De tais homens o pobre não receia,
 Antes lucra, e se eleva. Teme o homem
 Da miséria impelido a um posto honroso
 Pelo ouro, baixeza, cabalas:
 É um vaso azinhavrado que envenena
 O licor que recebe: fuge dele:
 É cego a seus amigos, surdos às lágrimas
 Da irmã descalça ou do parente pobre;
 Nele não pousa do passado a imagem
 Com suave brandura, c' o sorriso
 De brilhante lauréis. Como um remorso
 De crime impune que o segredo ampara,
 A lembrança do berço o atemoriza;
 Odeia aqueles que na infância os viram,
 E à voz da ingratidão se irrita e inflama.
 Encosta-te a meu peito, irmão querido,
 Unamos nossas almas, confundamos
 O prazer e a dor numa só lágrima.

BOIADEIRO

A lágrima com que me umideceste
 A face adusta, ao coração desceu
 Que é vaso sagrado, que é aquele
 Que a pode conservar heroicamente.
 Um favor, meu irmão, te peço agora.

TROPEIRO

Disse?

BOIADEIRO

Serei servido?

TROPEIRO

Ah! não duvides
 Que tu és outro eu.

BOIADEIRO

Pois bem, amigo,
 Virás ao meu consórcio, que igualmente

No dia me que de amor tu triunfaste. À pia santa
 Meu filho levarás. Quero na ausência
 Mais forte vincular sagrados laços
 Adeus, ó Sigismundo, adeus amigo.

OS DOIS

“Bendita seja a Virgem dos Palmares
 Que adoramos nos campos da Formiga,
 Que é nosso paradeiro, e nosso amparo.”

“O céu”, de Manuel de Araújo Porto Alegre

Lume é lassú che visibile face
 Lo creatore aquella creatura
 Che solo in lui vedere há la sua pace.
Dante, Paraíso, Canto 30.

Abime de transports sondé par la prière,
 Où l’âme absorbe Dieu, comme um flot la lumière.
A. Soumet, D.E.

I

Vai triste o mortal que a fronte abatida,
 Os olhos na terça, não volve-os aos céus,
 Aonde fulgura a imagem de Deus,
 Num éter de luz, de amor e de vida.

A vista dos céus é grata, sublime,
 No peito difunde deleite, esperança;
 Olvida pesares, conduz à bonança,
 E tácita ideias sagradas exprime.

O homem coloca num trono celeste,
 A terra converte num Éden de amor;
 E o mesto horizonte do pranto e da dor
 Das cores etéreas alegre reveste.

A estrela que brilha no páramo azul
 É sócia da mente que vive a pensar
 É uma harpa, que muda, nos vem libertar
 Do esp’rito malvado, que houvera Saul.

Em mútuo consórcio as almas enlaça,

O céu liga à terra, os homens deifica,
Os maus pensamentos altriz santifica,
E vertem seus raios carismas e graça.

É um tácito hino de altiva eloquência,
É o lume dos olhos de Arcanjo formoso
Que acende mil luzes, lume venturoso,
E nos reconduz à meiga inocência.

A vista dos céus, de noite e de dia
É o livro o mais belo, e o mais variado;
É fonte onde o gênio, sempre extasiado,
Se engolfa em torrentes de altiva harmonia.

Dos astros, das nuvens, no estável remanso
A forma incansável eterna varia;
A noite é tristeza, amores o dia,
Prazer a manhã, é a tarde descanso.

Se o lume desponta da aurora rosada,
Aos hinos canoros das aves contentes,
As feras se alegram, e as alvas torrentes
Mais doces murmuram na selva encantada.

Se em pino radia o sol criador,
E alaga de brilho a cúp'la azulada,
Freme a campina na chama abrasada
Em doces perfumes se expande de amor.

As selvas levantam a massa virente,
Vão junto do astro mais vida fruir,
E ao meigo favônio aí desferir
Co'a fronte odorosa um hino cadente.

Se a tarde purpúrea, brilhante, dourada,
No peito derrama tristeza e saudade,
A noite querida, co'a a face azulada,
Vem dar-nos em troca Lucina argentada.

Ó lua propícia, Castália, perene,
Que nunca sacias a sede da mente,
Que és fênix perpétua, fanal permanente,
Que Deus acendera na hora solene.

Do mar as areias, do céu as estrelas,
Os versos não marcam que hás inspirado,
Tu és sempre a musa do canto magoado,
A corda que vibra as notas mais belas.

És sempre Diana, e o vate o pastor,

És sempre a seus olhos a amante querida;
 Teus beijos de lume ao gênio dão vida
 Endeixas germinam, exornam o amor.

És bela se rompes atra tempestade,
 Mais bela sorrindo nas ondas do mar,
 Mais bela no abismo que vais pratear,
 Sublime entre os astros pela imensidade.

O vate, ao nascer, ao fado obedece,
 Os céus interroga, sua alma incendeia,
 Na lira divina os sons cadenceia,
 E a ti as primícias do gênio oferece.

De meigos afetos tu és o sacrário,
 A fonte soidosa, a pira do amor,
 Teus frígidos raios lhe dão mais calor
 Que o lume vernal do belo santuário.

És lâmpada eterna, que os trenos educa,
 As asas de lume do audaz pensamento,
 A musa perene, o almo incremento
 Aos sons da harmonia, que jamais caduca.

Creso dizendo de sobre a fogueira
 Que o ia queimar: - *Solon, tens razão;*
 Não disse-o cravando seus olhos no chão,
 Mas sim onde a fê repousa fagueira.

O rei destronado, que vê a seus pés
 O império deserto, a c'roa quebrada,
 Escravos fugirem, fugir sua armada,
 No céu só encontra alívio ao revés.

Os olhos vezados a nunca sofrer
 Afeitos do alto a ver, imperar,
 Da terra, que os nega, se vão asilar
 No céu onde os reis mendigos vão ser.

No céu, onde os reis não têm majestade,
 Não têm cortesãos, não tem a mentira,
 Aonde seu braço, aos raios da ira,
 O ferro não luz: que é tudo igualdade.

O mártir, que às feras de pasto servia,
 E aos olhos de Nero de grato festim,
 Fatal no exício, no glorioso fim,
 O céu encarava pra onde subia.

O céu quando a esp'rança do peito se ausenta,

Das almas quebradas é o meigo consorte,
 É o tálamo santo na hora da morte,
 Repouso, refúgio da terra cruenta.

O céu é guarida da pura inocência,
 Asilo seguro do filho da terra,
 Que o céu, onde a glória divina se encerra.
 É fonte perene da eterna clemência.

É o ponto final da dura viagem,
 O termo das dores, e das agonias,
 Que rime e triunfa, é onde o Messias
 As lágrimas seca, e adoça a passagem.

É o néctar eterno da fonte da vida,
 O porto que salva do horrível naufrágio,
 Tesouro insondável, do pobre apanágio,
 Do filho de Adão a plaga querida.

Sugesto do eterno, do fraco a vingança,
 Coroa imortal, virtude sem fim,
 É o Éden do justo, aonde um Serafim
 Premeia os triunfos da Fé, da Esperança.

O homem pungido de atrozes remorsos
 Na marcha da vida caminha acurvado;
 O mundo o fatiga, seu passo cansado
 Só vê sobre a terra perigos, destroços.

Se um riso fugaz lampeja em seu rosto
 Veloz desaparece que o lívido senho
 O mostro retrai, pesado, ferrenho,
 É mais hediondo retorna o composto.

A larva do crime seus olhos carrega,
 Em terra masmorra sua alma escraviza;
 A terra lhe treme, se a terra ele pisa;
 Se chora, seus olhos ao céu não entrega.

A vista do mau, vampiro sangrento,
 O aspecto dos céus não pode aturar,
 Que Deus já me vida o faz encarar
 O inferno e tremer do seu passamento.

A escura geena seus olhos terrestres
 Atados, castigos estão a cumprir,
 Não saem do abismo, não podem fruir
 Do céu rutilante os lumes celestes.

O justo, que o riso na face estampara

Durante as tormentas do mar da existência.
 Que as vira tranquilo passar da eminência
 De sua pureza, o céu ledo encara.

Encara-o risonho, abrindo sua alma,
 Que o céu para o justo é Santa Sião,
 O Golgota novo, nova redenção,
 Aonde floresce de Débora a palma.

Na hora em que o tempo e a luz me fugir,
 Se à terra meus olhos cansados baixar.
 Será, ó meu Deus, para perdoar,
 Que a estrada hão dos céus alegres seguir.

II.

Mas que é isto! Onde estou eu,
 Que céu é este que vejo?
 Oh! De certo, eu não te invejo,
 Tu não és o céu que é meu.

És um sudário, um céu frio,
 Que amortalhas a natura,
 Que não tem a formosura
 Do céu do meu pátrio rio.

No meu formoso Brasil
 Tenho um céu todo harmonia,
 Um céu claro noite e dia,
 Um céu sereno e gentil.

Um céu onde brilha a cruz,
 Orago da minha terra,
 Que é belo, que tudo encerra,
 E onde Deus se reproduz.

Lá não paira névoa algente,
 Nem da morte as frias cores;
 É meu céu um céu de amores,
 Que protege um sol ardente.

Odora suave brisa
 Nele habita esvoaçando
 Que às flores vida vai dando,
 E as águas sonoras frisa.

Quando negra tempestade
 No meu céu se alarga, e muge,
 O raio serpeia, estruge
 Como a voz da eternidade.

Sobre a terra desce, e alaga,
Tudo treme, tudo abala;
De repente foge e cala,
Rompe o sol afaga.

Renascida a natureza
Parece n'aquela instante;
É tudo alegre, e brilhante,
Tudo harmonia e beleza.

Os bulhões da Hibérnia fria
No meu céu não vão campar,
Lá não vão campos nevar,
Que o meu céu flores só cria.

É tenda que ao peregrino
Cobre o leito do seu pouso,
Que protege no repouso,
Ao velho pobre, ao menino.

É como a face do Eterno
Sempre serena e brilhante;
Lustra o ouro, o diamante
Não é este céu d'inverno.

Sempre belo, sem igual,
Infunde n'alma alegria;
Jamais entristece o dia
C'um docel de funeral.

Oh! meu céu, meu céu querido,
No dia em que te avistar,
Ledo a terra hei de beijar,
Porque a ti me é proibido,

Hei de com pátria alegria
Um canto de amor votar-te,
Hei de ser por toda a parte
Um nota de harmonia.

Minha mãe proteges,
Proteges os meus amigos,
E a liberdade que reges
Lá não tem cruéis imigos.

Lá de Deus o aresto eterno
Na consciência se grava,
Lá contra o homem não trava
Férreo preito a mão do inferno.

O meu céu é um céu de amor
 Para toda a humanidade,
 Asilo da liberdade,
 Céu formoso e protetor.

III

Da Britânia nublosa, que os mares
 Com mil naves comanda, escraviza,
 Vi o solo, e agente que pisa
 Sobre o Índio; e dos túrbidos lares,
 O de fumo constante desliza,
 Suas grimpas soberbas/ nos/ ares;
 Vi a terra que o céu apocou
 Mas que o Anglo tão nobre elevou.

Maior que Roma antiga,
 Das leis fiel amiga,
 Sem par, a Inglaterra
 Domina o mar e a terra;
 As gemas do Oriente
 Esmaltam suas praias,
 Estende as suas raias
 No mar, no continente;
 Venera a inteligência,
 Realça a humanidade,
 Que ali da presciência
 Nasceu a liberdade.

Mas porque no teu solo industrioso,
 Ó sombria rainha, te entronizas?!
 É que a terra que elevas, que harmonizas
 Não protege e ameiga um céu formoso.

Não tens o meu céu brilhante,
 Um céu que germina amor,
 Que fecunda a todo o instante:
 Céu benino e criador.

Qual safira do mago Oriente,
 Bela Itália, o teu céu resplandece,
 Mas a par do meu céu se amortece,
 Que ouro entorna no altriz ambiente:
 Nem lá sempre a campina floresce,
 E se adorna de esmalte virente,
 Da princesa vernal o outono
 Seca as folhas, desnuda o seu trono.

Sepulcro de cem Martes
 Retumbas harmonias;
 Pranteias melodias,
 És hoje ódio das artes.
 O sol do arguto engenho

Na fronte escravizada
 Tua alma encarcerada
 Impele a um desempenho:
 Que caias como a virgem
 Ao ferro do traidor,
 Serás inda maior,
 Que é glória e não vertigem.

De Rienzo e Petrarca o sonho augusto
 De sobre o Capitólio paira ovante,
 Como um lar, aguardando o nobre instante
 Da tua redenção: Desterra o susto.
 Tens um céu, um céu brilhante,
 Um céu que germina amor,
 Céu da Roma triunfante,
 Céu heróico e vencedor.

Sobre as margens do Sena vaidoso,
 Quando é dado co'a vista abarcar,
 Vi teu céu invadir, obumbrar,
 O das artes padrão engenhoso:
 Vi teus bravos co'a espada gravar
 Pelo mundo o teu nome famoso:
 E nos cimbres do teu Panteão
 A esperança ao teu Napoleão.

 Doou-se a natureza
 O cetro da beleza;
 Na destra tens ovante
 A palma triunfante
 Que houvera Maratona;
 Das artes, da ciência,
 Perlustras a eminência
 Do Louvre e da Sorbona:
 Nas celicas empenas
 De teus belos fastígios
 Gravaste cem prodígios:
 És hoje a nova Atenas.

Do novo Salomão, que a paz e a glória
 Benfazejo cultiva, o louro colhes:
 Hospita feliz ao gênio acolhes;
 Serás sempre imortal, grande na história.
 O teu céu, claro, formoso,
 É um céu encantador:
 Sempre há sido generoso,
 Sempre forte o protetor.

Não vejo o meu céu, que o cimo da Gávia
 Pratea, e matiza de flores o monte,
 Meus olhos se empanam no mesto horizonte

Que cerca as paus da plana Batávia.

O lume irisado que fixas na tela,
Ó Rubens famoso, aqui não colheste,
Foi longe, que o céu em que tu nasceste
Não tem esse brilho, magia tão bela.

O dia não tarda, o dia gentil
Em que do mar alto a triste saudade
Nas asas do amor, da pátria amizade
Irá venturoso saudar o Brasil.

Antuérpia, 1836.

“A poetisa – A Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva.

Une femme an verbe divin!
Lamartine

Porque a tua lira
Sonora e maviosa,
Outrora tão formosa,
Agora se calou?
Ilustre poetisa,
Foi pra ser escutado
Que o céu com dom sagrado
Benigno te prendou.

Que há feito emudecer-te?
Acaso a desventura
Ferrenha, má, escura,
Que em sorte o gênio tem?
Custa o martírio a palma,
Um louro o sangue custa;
Té a coroa augusta
Espinhos mil contém.

Mas nunca, nunca a lira
Fatal ao vate há sido,
Que dela enriquecido
De tudo a zombar vem.
Vença o guerreiro embora,
E ganhe o verde louro,
Ou mesmo um trono d’ouro,
Que inveja inda lhe tem.

O vate é sobre a terra

Raio de luz eterna,
Que brilha alma e superna
Na frente do Senhor:
Profeta – anunciou-o,
E nos cantos de glória
Alçou a vitória,
Chorou a sua dor.

Se ele aos céus se eleva,
De luz lá se coroa,
E ao divo trono voa,
Que é sua emanção:
Sua pátria e o infinito,
Sua vida a eternidade,
Amor, Deus, liberdade,
A sua inspiração.
Rei pelo pensamento.
Em inspirações imerso
Domina o universo,
Sua lira é seu poder;
Porém se a glória se abate
Se infame vende o canto,
Então cheio de espanto
Seu estro vem morrer!

Assim a flor mimosa!
Tão cheia de frescura,
Se ousada mão impura
Lhe as pétalas tocou
O vivo esmalte perde,
E perde o seu perfume,
E toda se resume
Na terra que a gerou!

Ah! quando a luz sublime,
Egrégia e refulgente
Borbulha resplendente
Na frente da mulher,
Então se curva o vate,
E a lira não pulsada,
E a voz enclausurada,
Ouvir um anjo quer.

Assim Judith prostrada
Vê a seus pés a terra,
Quando depois da guerra
A voz ergue ao Senhor;
Celebra o heróico esforço,
Proclama a grã vitória,
E canta a própria glória,

Seu hino é seu louvor.

Ah que eu emudecesse
 Somente pra escutar-te,
 E assaz admirar-te
 Sim...qu'era meu dever;
 Mas tu!...oh essa lira
 Tão bela quão sonora
 Ah! pulsa-nos agora
 Ah! faze-a reviver!

Feliz por escutar-te,
 O vate transportado
 Do gozo tão sagrado
 Oh mais feliz será;
 Que a pós o triste canto
 De peito enrouquecido,
 Não nobre, não erguido,
 O teu canto ouvirá.

Na frente a luz brilhando...
 De glória o trilho aberto...
 O teu triunfo certo...
 A lira é teu troféu!
 E então?... em teus delírios
 Ah voa a imensidade
 E canta a eternidade,
 Que e terra escuta o céu!

“Ao Ilmo Sr. J. Norberto de S. e S”, de Beatriz Francisca de Assis Brandão

O santo amor da pátria e da liberdade,
 E outro amor infeliz, no lento e cego
 Foram da minha lira único emprego.
 (Da autora).

Não se calou a lira,
 Antes com fiel memória,
 Cantou da pátria a glória,
 Os males seus chorou:
 No cimo da montanha,
 Na densa selva escura
 Gemidos de amargura
 Misérrima soltou.

Fraterno sangue esparso
Nos campos do terror,
Horrissona fragor
De truculenta guerra;
Imagens furibundas
De estrago, sangue e morte.
Em rabido transporte
Estremecendo a terra...

Oh como ao som funesto
De tubas e canhões
Trinar doces canções
A lira poderia?
As cordas estalaram:
No peito a voz morreu,
E pávida pendeu
A mão trêmula e fria!

Meu coração ferido,
Convulso, soluçante,
Na dor agonizante,
Gemeu, carpiu, tremeu!
Da pátria desolada
Os males me aterram,
E as fibras estiraram
Do aflito peito meu.

E apenas o sulfúrio
Vapor dissipa o vento,
E o campo inda sangrento
Se esmalta de verdura,
Surge fatal contágio
E bafos pestilentes
Milhares de viventes
Arroja à sepultura!

Em meio de gemidos,
De preces, de clamores,
Redobram-se os horrores,
Perece a humanidade!
Esposas desoladas,
Parentes consternados
Órfãos desamparados...
Deus! que fatalidade!

Eu tu, Pai sempiterno,
As tuas criaturas
Verias em torturas
Co'a morte e vão lutar
Sem que piedade suma

Teu atributo imenso...
Meu Deus! como é propenso
O astuto a blasfemar

Quem pode compreender
Altos mistérios teus?
São só claro aos céus
Os juízos do Senhor.
Ousei interrogar-te,
Ó erro! Ó ilusão!
Não pode a criação
Julgar o criador!

Contempla, ó vate exímio,
O quadro aterrador,
Que em meio a tanto horror
Minha alma contristou;
À tão funesta imagem
Inda suspiro e gemo;
Inda convulsa tremo,
Inda ferida estou.

Mas teus acentos meigos
Meu coração tocaram,
E a lira despertaram
Do sono em que jazia:
Um astro novo doura
Minha existência escura;
Já penso na ventura
E em sonhos de alegria.

Já nova inspiração
Na mente me acendeste:
De anjos visão celeste
Ao império me arrebatou:
Por ti subo vaidosa
Ao templo da memória,
E em gozos de alta glória
Minh'alma se dilata.

Aceita, pois, ó vate,
Fiel dedicação
De um puro coração,
De um coração sem véu
E, se da lira os ecos
Protegem céus bení-nos,
Nas asas de meus hinos
Hei de levar-te ao céu!

(13 de outubro de 1850).

“A beleza campestre. A Ilma. Sra. D. C. U. dos Reis”, de Frederico Colin

Serás tu, virgem pura dos campos,
Quem virá a minh' harpa acordar.
A. Herculano

Meiga flor delicada dos campos,
Mais que a rosa gentil, graciosa;
És do céu doce esmero que à terra
A natureza prestou generosa.

Tens do lírio a inocência, a candura,
Da violeta tu tens o pudor,
Do jasmim o fragrante perfume,
Que dos lábios ressumbra-te à flor.

Nesses campos que tu habitavas
Nunca flor tão formosa nasceu,
Que tais mimos, tais graças tivesse
Como tu, doce esmero do céu.

Se tua lira eu tivesse afinada,
Que soasse co' alegre harmonia,
Ledos hinos a ti consagrara
Repassados de meiga poesia.

Mas a voz do que geme não pode
Ternos hinos na lira entoar;
Pra a beleza não tem melodias
Quem só dores costuma cantar.

Mas que importa não tenha meu canto.
Ledas notas de estranha magia,
Como aquelas do vate de Théos,
Quando as cordas da lira feria ?!...

Não aspiram meus carmes singelos
Sobre as asas da fama adejar;
Minha musa, qual flor campesina,
Há de ignota a existência findar.

“A mulher. No álbum da Ilma. e Exma. Sra. D. M. L. A. d’Azevedo”, de Frederico Colin.

Femmes! Anges mortels! Creation divine!
Seul rayon don’t la vie un moment s’illumine!
LAMARTINE – ILLARM.

Entre espinhos nasce a rosa,
Primosa,
Exalando almos olores;
Dentre as asas da procela
Brilha a estrela
Dissipando vãos terrores;

De sobre a serra escarpada,
Debruçada,
Corre a linfa transparente;
Viceja oásis mimoso,
Precioso,
Em prainos d’areia ardente.

Entre as borrascas da vida,
Oprimida,
Raia sempre uma bonança;
Do coração magoado,
Torturado
Entre as dores nasce a esp’rança.

Após as trovas noturnas,
Taciturnas,
Surge o sol fulgurar;
Ledos sonhos lisonjeiros
Vem ligeiros
Nossos desgostos calmar:

Tal a vida!...o Onipotente,
Providente,
Junto à noite pôs o dia,
Ao sol a sombra, e ao calor
O frescor –
Co’a mais sublime harmonia.

Como um astro radiante,
Coruscante,
Do mais límpido fulgor,
Na terra alçou majestosa,
Portentosa,
A mulher – anjo d’amor!

De seus lábios nacarados,
Perfumados,
Dimana a consolação;
Meigo sorrir delicado,
Doce agrado,
Branda paz ao coração.

É su'alma um templo imenso,
Onde o incenso
Vive sempre a fumegar,
Como um hino que da terra
Se decerra
Para a Deus louvores dar.

Oh virgem! Tal é teu fado,
Consagrado
Nos decretos do Senhor;
Teu ser a terra abrilhanta
Como encanta
No pranto cheirosa flor.

Se pois florinha singela,
Pura e bela,
Neste mundo a recender
Áureos perfumes na vida,
Que ferida
É na dor até morrer.

Nunca um negro pensamento,
Um momento
Te venha o peito agitar;
Nem do rosto as frescas rosas,
Melindrosas,
Venha a tristura murchar.