



ÉPICA E MODERNIDADE

Espaços, limites e transgressões
de um gênero clássico em renovação
(séculos XVIII e XIX)

ORGANIZADORES

Roger Friedlein

Regina Zilberman

Marcos Machado Nunes



edições makunaima

Copyright © 2022: dos autores

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão

Luiza Castello Branco

Diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E64 Épica e modernidade: espaços, limites e transgressões de um gênero clássico em renovação (séculos XVIII e XIX) / Organizadores Roger Friedlein, Regina Zilberman, Marcos Machado Nunes. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2022.
14 x 21 cm

Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-24-3

1. Literatura épica – História e crítica. 2. Modernidade.
3. Literatura em língua portuguesa. I. Friedlein, Roger. II. Zilberman, Regina. III. Nunes, Marcos Machado.

CDD 809.923

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

ÉPICA E MODERNIDADE

Espaços, limites e transgressões
de um gênero clássico em renovação

ORGANIZADORES

Roger Friedlein

Regina Zilberman

Marcos Machado Nunes

Rio de Janeiro

2022



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguay)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
NO MEIO DESTA PROSA ATUAL, UM POEMA ÉPICO Antônio Marcos Vieira Sanseverino	9
O BRASIL E OS PAÍSES DO PRATA: cruzamentos críticos e possibilidades do épico no século XIX Dirk Brunke	31
NARRADOR E POETA EM FAGUNDES VARELA: <i>Anchieta ou o Evangelho nas selvas</i> (1875) Roger Friedlein	46
DOIS PROJETOS INACABADOS DE POESIA AMERICANA Regina Zilberman	71
<i>OS TIMBIRAS</i> : o poema que podia ter sido e que não foi Roberto Acízelo de Souza	98
<i>A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS</i> , EPOPEIA MODELAR Rafael Brunhara	127
INTERFACES ENTRE A POESIA ÉPICA, O ROMANCE E O ROMANCEIRO EM PARATEXTOS DO SÉCULO XIX Marcos Machado Nunes	144
SOBRE OS AUTORES	179
ÍNDICE	181

Épica e modernidade. Espaços, limites e transgressões de um gênero clássico em renovação (séculos XVIII e XIX)

A partir da modernidade literária inaugurada com as estéticas da originalidade próprias do Romantismo, a poesia épica passa a ocupar posição contraditória, em que a crítica à normatividade que caracterizava o gênero convive com o alto grau de canonicidade a ele atribuído pelas literaturas nacionais em ascensão. Conservando o sentido básico de narrativa sobre feitos heroicos relevantes para uma coletividade, a épica sobreviverá transformada ou dissociada do verso: a partir de Ossian e Chateaubriand, incorporam-se novas e radicais possibilidades formais que redesenham os limites do gênero, abrindo-o para o uso da prosa. Com essa abertura, o romance histórico se apresenta como sucessor (ou substituto) do poema épico, sobretudo na medida em que a ação heroica que esse representa está, na sua forma mais tradicional, associada a uma dimensão do maravilhoso pouco convincente para o leitor do século XIX.

No Brasil, esse será o momento para a ascensão de José de Alencar, que, após condenar Gonçalves de Magalhães por não obedecer às normas do gênero, renova-o por meio da publicação de romances históricos, visando abranger o Brasil na sua totalidade geográfica e diversidade cultural. Nas obras de Magalhães e Alencar, encontram-se dois modelos de relato fundacional, em que a representação do momento da origem da coletividade nacional tem evidente apelo identitário, confirmando o estatuto do texto épico como, em última instância, uma reflexão sobre o presente. Do outro lado do Atlântico, Almeida Garrett busca a renovação formal do poema épico para propor uma representação da figura de Camões

que corresponde, em grande medida, a uma mobilização identitária correlata à dos brasileiros.

Tendo como pano de fundo esse panorama fértil e mutável, este livro propõe, além de buscar evidenciar as transformações por que passou a épica enquanto discurso totalizador em verso ou em prosa, examinar como se verificam as apropriações e transposições de fronteiras entre os gêneros literários, como é a reflexão sobre os fenômenos associados às transformações e como se articula em discursos, qual é o diálogo em termos de afirmação ou contraposição que se estabelecem entre as produções literárias realizadas, como se dão os deslocamentos de tempo e de geografias no contexto das literaturas lusófonas no Romantismo e nas suas vésperas, no Brasil e em Portugal.

Os artigos resultam do projeto *Discurso da épica nas culturas lusófonas do século XIX*, financiado pelo Probral, programa binacional apoiado pela Capes/Brasil e pelo DAAD/Alemanha, e desenvolvido em convênio entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Ruhr-Universität Bochum. Foram originalmente apresentados e debatidos em seção do 13º Congresso Alemão de Lusitanistas, intitulada *Epopéia, narrativa épica e modernidade. Espaços, limites e transgressões de um gênero clássico em renovação / Räume, Grenzen und Übergänge in der portugiesischsprachigen Welt*, que ocorreu na Universidade de Augsburg, entre 11 e 13 de setembro de 2019.

Roger Friedlein,
Regina Zilberman,
Marcos Machado Nunes

No meio desta prosa atual, um poema épico

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Hegel define o romance como epopeia burguesa. A partir daí, consagra-se uma leitura do romance como um gênero capaz de representar a realidade em sua totalidade, seja pelo distanciamento, seja por sua construção de um mundo ficcional amplo e complexo. No século XIX, duas questões podem ser interligadas – a pertinência de novas epopeias e a consolidação do romance. A primeira teria a capacidade de representar os heróis nacionais e de contar a história de uma nação. Obra emblemática, o poema épico seria capaz de dar conta da origem do caráter nacional. O segundo teria origem popular, vinculado à prosa (uma escrita sem o cuidado do verso épico, sem a elevação formal), próximo dos jornais, próximo da produção industrial. Na leitura de tradição hegeliana, o romance tem a potencialidade de cumprir o papel da epopeia. Os critérios de construção e de avaliação, no entanto, mudam para dar conta dessa forma prosaica.

Machado de Assis, crítico atuante e leitor atento da tradição literária, acompanha o surgimento das obras literárias (romance, poesia, teatro). No caso do presente artigo, vamos atentar para o modo como ele analisou a presença do épico na literatura brasileira de sua época. Já tinha ocorrido um debate intenso em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. José de Alencar atacara a obra por diferentes frentes, mas, no presente texto, cabe salientar a impropriedade da matéria histórica colhida para uma epopeia brasileira. A posterior opção do escritor cearense

pelo romance e popularidade de suas obras contribuem para uma tensão entre tentativas de poesia épica e prosa romanesca. Esse debate está presente na obra machadiana. Cabe rastrear o modo como o épico atravessou a prosa ficcional machadiana. Na primeira parte do artigo, retomaremos seu trabalho crítico, quando Machado estuda a produção local. A seguir, analisamos a crônica e, por fim, a ficção em romance e, principalmente, em conto.

Um crítico e a possibilidade da poesia épica

Em junho de 1866, Machado de Assis observa que a realização de um poema épico é uma fortuna miraculosa. Trata-se de um comentário crítico a partir do surgimento de *Colombo*, epopeia escrita por Araújo Porto-Alegre. Esse fragmento condensa a problemática a ser analisada no presente texto: o lugar que ocupa o discurso sobre o poema épico na época em que dominam a imprensa, a prosa, o romance.

Um poema épico, no meio desta prosa atual em que vivemos, é uma fortuna miraculosa. Pretendem alguns que o poema épico não é do nosso tempo, e há quem já cavasse uma vasta sepultura para a epopeia e para a tragédia, as duas formas da arte antiga. Não fazemos parte do cortejo fúnebre de Eurípides e Homero. As formas poéticas podem modificar-se com o tempo, e essa é a natureza das manifestações da arte; o tempo, a religião e a índole influem no desenvolvimento das formas poéticas, mas não as aniquilam completamente. (Assis, 2008, p. 1158, grifo meu).

10

O comentário crítico de Machado de Assis aponta para uma concepção histórica das formas poéticas, que implica permanência (tragédia) e variação temporal (grega, francesa, shakespeariana...). Essa reflexão crítica permite compreender a complexidade de uma reflexão sobre a presença da poesia épica no século XIX.

Em novembro de 1866, Joaquim Serra em carta a Machado de Assis também comenta *Colombo*, dizendo-se à espera da crítica, de que provavelmente não tomara conhecimento. O interesse de

trazer a palavra desse poeta maranhense é que ele aviva o debate sobre “o desejo dos que ambicionam uma epopeia nacional” (2008, p. 181), principalmente por ver que a epopeia de Porto-Alegre, em dois tomos e quarenta cantos, mais do que uma epopeia, seria de um “simples roteiro de viagem” ou “quase que um drama biográfico” (p. 180). Fala ainda da necessidade de que a “epopeia moderna” deveria buscar uma vereda nova quanto à forma de tratar o maravilhoso.

Em janeiro do mesmo ano, 1866, Machado de Assis, em crítica à *Iracema*, de José de Alencar, afirma que “as tradições indígenas encerram motivos para epopeias e para éclogas, podem inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos” (Assis, 2008, p. 1112). A partir de um argumento histórico, Alencar compôs um poema em prosa para elaborar uma lenda e contar a fundação do Ceará. Há vultos guerreiros, como Poti, mas o poema não envereda pelo épico. Alencar “limita-se a falar do sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração”. Se Gonçalves Dias fez opção pela forma épica em *I-Juca Pirama*, Alencar faz outro uso do argumento histórico, opta pela construção de uma heroína romântica que não “resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher” (p.1113). Esses dois exemplos mostram o cuidado de Machado em procurar “ver se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, se fez obra de arte ou obra de passatempo” (p.1107).

Cabe ainda trazer uma troca de cartas abertas entre Faustino Xavier Novais e Machado de Assis. Em abril de 1868, Faustino faz uma interpelação pública, como fizera antes José de Alencar,¹ e escreve uma carta aberta a Machado sobre um poema épico que fora

1 No início de 1868, José de Alencar escrevera também uma carta aberta apresentando Castro Alves e demandando uma avaliação de Machado de Assis, em relação à qualidade de *Gonzaga*. “O Senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.” (Alencar, *apud* Assis, 2008, p. 130)

recém lançado, *Riachuelo*, tomando como assunto uma das batalhas cruciais na campanha contra o Paraguai.² A carta não apenas aviva o debate sobre o épico, como também elenca poemas que compõem uma tradição em língua portuguesa: *Ulisséia*, *Ulissipo*, *Caramuru*, *O Afonso*, entre outros. Diz Faustino: “e o poema, no fim de tudo, merecia aceitação mais lisonjeira para o laborioso poeta, que se deu a um trabalho árido e fatigante para coligir dados” (2008, p. 244). Na resposta, depois de longa introdução, Machado diz que o autor enfrentou as dificuldades da épica, fez uso da oitava rima, tinha muitos defeitos que não apagavam o seu valor e, por fim, exalta a grande qualidade da obra, a sinceridade: “Tem este livro uma qualidade valiosíssima – é sincero; respira de princípio a fim a emoção do poeta, o entusiasmo de que ele está possuído”.

12 Nesse curioso debate, ficam patentes a atenção e o estudo que Machado de Assis dedica à forma épica. Demonstra o conhecimento imprescindível da tradição épica, lida com cuidado, mas esse gesto vem junto com o questionamento da possibilidade da epopeia na modernidade. Machado não nega a validade ou a permanência do épico, mas mostra como sua forma se transforma ao longo do tempo. Em outros termos, um poema épico, escrito no Brasil durante o século XIX, deveria incorporar as transformações advindas com a modernidade e interrogar as condições locais para uma epopeia nacional. Ao fazer a releitura da obra crítica de Machado de Assis, é possível observar a referência recorrente e difusa à tradição como base para análise da poesia, do teatro e da narrativa de sua época.

Em 1875, Machado de Assis, em *Americanas*, constrói uma obra com diversos poemas narrativos. Alguns deles, como *Potira*,

2 Vale ressaltar que não existe distância histórica da matéria escolhida, considerando que a batalha fora recente e, mais do que isso, a guerra ainda não havia se encerrado. Mesmo que o tema seja a guerra e o feito guerreiro, matéria elevada pela forma do épico, mas sem a organização típica de uma epopeia.

ambicionam uma dimensão épica, que dialoga com a tradição ocidental (Ariosto) e com a local (Gonçalves Dias). A análise desta obra não será empreendida aqui, mas ajuda a perceber como o debate crítico dialoga com a criação literária machadiana. Em 1870, Luís Guimarães critica a falta de coisas brasileiras em *Falenas*. De certo modo, “Notícia do estado atual da literatura brasileira” (1873) e *Americanas* podem ser lidas não apenas como resposta ao crítico, mas principalmente como um esforço para lidar com a transformação da literatura, e da poesia narrativa, nas condições brasileira (de seu lugar) e moderna (de seu tempo).

O cronista, entre historiador de quinze dias e baleiro

Na *Ilustração Brasileira*, entre 1876 e 1878, Machado de Assis publicou quarenta crônicas. São as *Histórias de quinze dias*, em que, sob o pseudônimo de Manassés, Machado escrevia sua intervenção no cotidiano brasileiro, mediado muitas vezes pelas informações do jornal. Nessa série, ele constrói o diálogo entre duas vizinhas, falando do calor, depois do vizinho, como sendo a origem da crônica, como uma conversa trivial e cotidiana sobre a vida alheia. Ao mesmo tempo, é mais do que isso, é uma intervenção na atualidade.

O que é específico na crônica, pois, é a natureza de sua indeterminação. Sua particular ligação ao tempo vivido, como mostrou Machado de Assis na caracterização de suas origens, faz com que dependa dos acontecimentos com os quais busca interagir, movendo-se e transformando-se de acordo com eles. (...) o cronista está sempre sujeito ao imponderável do cotidiano. (Chalhoub; Neves; Pereira, 2005, p. 15)

Na crônica, um gênero em consolidação no Segundo Império, temos um espaço de experimentação na imprensa, sujeita às pressões dos prazos, o que leva à indeterminação formal. Para alguém tão cioso em apreender as regras de cada gênero, interessa atentar para o modo como Machado de Assis atua. Ele faz uso do pseudônimo,

Manassés, filho de José do Egito, aquele que faz esquecer, para se colocar como um historiador de quinzena, com um olhar deslocado do cotidiano. Nas *Histórias de quinze dias*, há um processo similar. Machado de Assis relê uma notícia em chave épica como se vê no exemplo seguinte. Vereadores de uma câmara municipal foram suspensos por se locupletarem com o dinheiro público. Na mesma noite, a câmara foi invadida e os documentos que poderiam provar o crime, queimados. Daí o cronista, contra a maioria da opinião, chama os vereadores de épicos, que “foram direto a Tróia, armados em guerra” (p. 137).

Na mesma série, Machado de Assis volta a parodiar a poesia épica:

Tocou a vez a Rocambole. Este herói, vendo arrasado o palácio de Príamo e desfeitos os moinhos da Mancha, lançou mão do que lhe restava e fez-se herói de polícia, pôs-se a lutar com o código e o senso-comum.

14

O século é prático, esperto e censurável; seu herói deve ter feições consoantes a estas qualidades de bom cunho. E porque a *epopéia pede algum maravilhoso*, Rocambole fez-se inverossímil; morre, vive, cai, barafusta, some-se, tal qual como um capoeira em dia de procissão.

Veja o leitor, se não há um fio secreto que liga os quatro heróis. É certo que é grande a distância entre o herói de Homero e o de Ponson de Terrail, entre Tróia e o xilindró. Mas é questão de ponto de vista. Os olhos são outros; outro é o quadro; mas a admiração é a mesma, e igualmente merecida. (Assis, 2009, p. 157, grifo meu).

Esta é a parte II da crônica de 15 de janeiro de 1877, e, como destaca Sá Rego (1989), está ironicamente caracterizado o herói de nossa época. Manassés declara não ter lido nada além dos comentários, mesmo assim acha que Rocambole seria uma personagem superior a nós, com capacidade extraordinária e admirável, teria

tudo para sintetizar os valores que definiriam nossa época. Seria o nosso mediador entre cotidiano e valores universais. O humor corrói, no entanto, a afirmação. Percebemos isto nos termos usados, como *xilindró*, *barafusta*, pelo símile *capoeira em dia de procissão*. Ainda cabe ressaltar a ênfase dada pelo cronista na linhagem que une Aquiles, Enéias, Dom Quixote e... *Rocambole*, através da admiração dos leitores acentuando que o traço maravilhoso da epopeia se transformou em inverossimilhança. Na seleção dos autores citados, em ordem cronológica (Homero, Virgílio, Cervantes e Ponson de Terrail), há uma passagem do verso épico para a prosa romanesca. Cervantes se inscreve na ordem de uma releitura dos romances de cavalaria, marcado pelo isolamento da personagem central. Com *Rocambole*, de Terrail, entrariamos na ordem de um romance de aventura, trivializado pelo folhetim, em que a prosa romanesca incorpora o discurso da imprensa. Na dimensão cômica, a crônica insere o romance como uma continuidade do épico, como uma ruptura da forma poética, que pode levar à perda mesma do heroico. Vale ressaltar ainda que se trata de um herói de nossa época, do tempo presente. Sem marcas nacionais, *Rocambole* seria o herói da civilização burguesa.

15

Na parte III desta crônica, *supressão do estômago*, comenta-se um reclame publicitário de alguém que diz ter inventado uma panaceia substituta do estômago. O cronista entra, então, em cogitações a respeito da panaceia que substituiria o cérebro, livrando-nos da árdua tarefa de pensar. São associados, então, a subliteratura da época (que não precisa ser lida para ser conhecida) e o anúncio publicitário enganoso (que elimina a necessidade de digerir). *Rocambole* seria o herói inverossímil, a panaceia que viria a preencher o vazio de sua época, carente de heróis, carente de ideais críveis. Pelo humor, inverte-se o sentido e se coloca a impossibilidade de um herói épico, de uma síntese entre o universal e o particular. Pela associação do jornal, a narrativa épica adquire a mesma falsidade de um anúncio publicitário, em que se promete o impossível.

Ao falar da experimentação formal, é incontornável a referência ao ano de 1878, às publicações de Machado de Assis no jornal *O Cruzeiro*. Ao lado das “fantasias”, textos que escapavam à definição precisa de gênero, Machado adotou o pseudônimo Eleazar para escrever a seção de crônicas *Notas semanais*, que foram de junho a dezembro de 1878. Num comentário acerbo sobre a realidade nacional, o cronista faz uso de uma experiência formal radical. Lúcia Granja e John Gledson, no estudo introdutório, definem a estratégia compositiva da série: “se a história verdadeira não pode ser contada, ele ressalta o fato ao contar outro obviamente falso, em que sua ironia é plenamente exercida, particularmente na justaposição entre Roma e Macaúbas” (Gledson; Granja, 2009, p. 52). Como os dois comentadores mostram, a ficcionalização é usada na crônica como forma de tornar o cotidiano fluminense, e mais particularmente as incongruências cômicas, tal como o nivelamento de Roma e Macaúbas. Esse é um aspecto importante para se pensar como a crônica fez o discurso épico descer no chão fluminense.

16

O mesmo gesto identificado pelos críticos é estudado por Roberto Schwarz (2012), quando analisa uma crônica de *A semana*, em que o cronista retoma a história de Lucrecia para analisar uma notícia de jornal. Trata-se de Martinha que matou João Limeira, que ameaçou violentá-la: “‘Não se aproxime, que eu lhe furo’. João Limeira aproximou-se, ela deu-lhe uma punhalada, que o matou instantaneamente.” O cronista compara o modo como as duas mulheres defenderam sua honra, mostra que o destino de Lucrecia ganha as páginas da história, enquanto o de Martinha caminha para o esquecimento. Schwarz faz uma análise da crônica para mostrar a necessidade de se levar em conta a matéria brasileira para uma leitura crítica de Machado de Assis. Aponta como o narrador cronista encena o mal-estar do intelectual brasileiro, que faz uso da tradição ocidental para incorporar a matéria periférica, mas, ao fazê-lo, desqualifica essa mesma matéria.

A partir de 1883, Machado de Assis passou a participar de outro projeto, agora coletivo, em que diferentes cronistas ocupavam quase diariamente um espaço da *Gazeta de Notícias*, sob o nome de *Balas de estalo*. Machado adotou o pseudônimo de Lélío. Em 15 de julho de 1883, é publicada uma de suas crônicas mais marcantes.

Está achada a *epopeia burguesa*. Não confundam com a tragédia burguesa; essa está achada há muito. Refiro-me à epopeia, o mais difícil, porque *o heroísmo na vida pacata do século não era a mesma coisa fácil de aparecer*. E apareceu; e aqui o tenho nas mãos, nestas poucas linhas que os jornais acabam de imprimir e divulgar:

ATENÇÃO

“Ontem o Sr. José Mendes de Abranches comprou-me objetos no valor de 60\$000.

“Por lapso de soma, porém somente cobrei 50\$00, por cujo motivo o dito Sr. Abranches, conhecendo o meu logro, veio horas depois dar-me os 10\$ que de menos eu havia recebido. *Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido*, por isso assim o faço público. – O dono da Camisaria Especial, Ed. Sriber, Rua dos Ourives n. 51, porta imensa, corte.”

17

Vejam bem o sentimento poético e a insinuação do Sr. Sriber: *“Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido”*. Isto e convidar os Homeros da localidade é a mesma coisa; portanto, acudo com o meu esboço de poesia, que porei em verso, se me-recer a animação da crítica.

CANTO I

Musa, canta a probidade de Abranches, escrupuloso nas contas, exato nos pagamentos. Que as trompas do século repitam aos séculos futuros este lance extraordinário.

(...)

CANTO II

A Camisaria Especial é o ponto do universo onde os trocos, quando são demais, não são restituídos ao dono da casa. O camiseiro põe todo o cuidado em contar o dinheiro; conta, reconta, soma, diminui, multiplica, divide, unta cuspe nos dedos para não perder nada; é o seu método. (...)

CANTO III

Mas o Abranches não quer só camisas, quer também colarinhos e punhos. Paciente como Penélope, o Camiseiro sobe e desce a escada, para servir o herói. Este inclina-se, palpa, examina, inquire e compra; enfim o Camiseiro diz-lhe o preço. *Abranches, econômico, regateia; depois, manda embrulhar tudo.* (...)

Então, o deus Cálculo chama um dos seus Erros, e diz-lhe; “Vai, vai ao Camiseiro da rua dos Ourives, e faz com que ele se atrapalhe na conta”. O Erro, fiel à ordem, desce, entra na loja, e atrapalha o Camiseiro, que em vez de dar ao herói trinta e dois mil réis, entrega-lhe quarenta e dois. Nem ele adverte o engano, nem o Abranches conta o dinheiro; pega das camisas, colarinho e punhos, cumprimenta e sai.

CANTO IV

Entretanto, a Probidade, amiga do Abranches, vê a aleivosia, e pensa em salvar o herói. “Não, brada ela; isto não pode ficar assim; *é preciso um exemplo grande, raro, nobre, épico*; é preciso que o Abranches restitua os dez mil réis”.

E, tomando *a figura de uma viúva pobre, aguarda o Abranches no corredor da casa deste; mal o vê entrar, lança-se-lhe aos pés. “Divino Abranches, sou uma viúva desvalida; dá-me de esmola o que te sobrar do troco que recebeste”.* O herói sorri; como pode sobrar alguma coisa do troco? Dócil, entretanto, saca o receptáculo, descinta-o, conta, reconta; *é verdade, dez mil réis de mais.* Então a deusa: “Em vez de os dares a mim, vai restituí-los ao Camiseiro”. E, súbito, desapareceu no ar. *Abranches*

reconhece o prodígio; algum deus benéfico lhe falou por aquela boca. Depositada a caixa em casa, e, rápido como um raio de Febo, voa à Camisaria Especial.

O Camiseiro, encostado ao balcão, refletia *na estrada do Madeira e Mamoré, quando o Abranches lhe apareceu*, dizendo que vinha restituir-lhe dez mil réis, que recebera de mais. *O Camiseiro não acreditou; deu de ombros, riu, bateu-lhe na barriga, perguntou-lhe como ia da tosse*; mas o herói teimou tanto, que ele começou a desconfiar alguma coisa; examina a caixa e reconhece que lhe faltam dez mil réis. *A preciosa nota é recebida como o filho prodígio; o Camiseiro beija-a, enche-a de lágrimas.* O Abranches, comovido pela própria grandeza, deixa a Camisaria, e, teso, alucinado pelo albor de uma consciência imaculada e augusta, caminha impávido na direção da posteridade e da glória eterna. (Assis, 1998, p. 40-43, grifo meu)

O cronista afirma ter encontrado a matéria da “epopeia burguesa”, a probidade de Abranches, marca do heroísmo da vida pacata. Seu ponto de partida foi um apedido publicado pelo dono da Camisaria Sriber que quis exaltar a honestidade de um cliente que lhe devolveu o troco. Machado de Assis escreve, então, a crônica citada que lhe rendeu resposta indignada do camiseiro e virou motivo de piada entre os baleiros, uma marca de Lélío. Cernic Ramos mostra que a indignação de Sriber e o efeito dessa crônica foi tal, que Lélío passou a ser reconhecido pela história de Abranches.

Na abertura, vem o anúncio da epopeia burguesa para cantar o “heroísmo da vida pacata” e, a seguir, a transcrição da nota de Sriber que torna público o gesto de Abranches, que volta para devolver o dinheiro recebido a mais, um “ato de tanta probidade que não merece ser esquecido”. Está aí a matéria épica, um acontecimento elevado e histórico, um grande feito a ser lembrado pelo poeta, cantado para a comunidade. O “Homero da localidade” faz o primeiro ensaio. Vale observar o comentário de Lélío, que espera a recepção da crítica para pôr ou não a história em versos. A partir

daí vêm os quatro cantos, escritos em prosa. É possível reconhecer o cotidiano urbano, de uma cidade moderna, ainda que precária, mas a linguagem usada é elevada. Os deuses estão integrados ao cotidiano e disputam entre si. O deus “Cálculo” chama “Erros” para que Sriber erre no troco e dê 10 mil reis a mais para o Abranches. Do outro lado, a Probidade toma a forma de uma viúva, esmoleira, para salvar a probidade de Abranches. Ao final, ele volta à Camisaria Sriber para devolver o dinheiro. Como aparecia nas *Notas semanais*, a crônica escapa do mero registro cotidiano para a imaginação. Para comentar a modernidade burguesa – cálculo, negócio, cotidiano miúdo –, a crônica narra em tom épico ações triviais, desprovidas de aventura, e o grande feito se reverte em troco miúdo.

20 Machado de Assis incorpora um debate próprio do século XIX que se apresenta na estética hegeliana. Hegel, em *Curso de Estética*, colocou que o romance é “moderna epopeia burguesa” (2004, p. 147). Também Georg Lukács, em *A teoria do romance* (2000), parte de definição similar: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada como evidente” (p. 55). O herói torna-se problemático, irônico e melancólico, de psicologia demonizada, e traz as marcas do conflito do intelectual da época, um tempo sem deuses. Erich Auerbach (1987), por sua vez, articula a matéria comum do cotidiano à representação séria, através de um estilo misturado. Para ele, o foco está posto na seriedade, que abre espaço para o grande feito e para o trágico de homens comuns, não apenas os nobres ou a camada senhoril.

Na crônica de Machado, ecoa o debate crítico dos anos de 1860 e 1870, em que a possibilidade do épico é posta em questão. Em chave irônica, ele faz com que o épico se transforme em aventura, no romance industrial, esvaziando a possibilidade de representar seriamente uma síntese de valores da comunidade. Aqui, no gesto de Abranches, o dinheiro miúdo, o troco de 10 mil réis, passa a ser o índice da honestidade, o valor a ser celebrado. De tal modo, o anúncio

é rebaixado em cada um dos quatro “cantos”, escritos em prosa, em que se evidencia o vazio da vida rotineira, a trivialidade do negócio e a falta de matéria épica. O movimento é o oposto do romance, que devolve a aventura ao cotidiano urbano e aburguesado, há aí uma busca por valores de qualidade e por uma identidade plena, seja através do amor ou da honra, numa luta revolucionária. Na crônica machadiana, debruçada no cotidiano da cidade, o movimento é o contrário, o de mostrar a ausência de luta para o épico e para a honra.

Essa incorporação paródica do épico na crônica não permite definir a posição de Machado de Assis a respeito da possibilidade de uma poesia épica. Assim como sua produção crítica dos anos de 1860 e 1870, a crônica permite observar a complexidade moderna da literatura do século XIX, em que diversas formas literárias convivem, disputam entre si e se definem pela tensão entre elas. De certo modo, até aqui, podemos observar o quanto a reflexão sobre o discurso épico, pelo menos em Machado de Assis, demanda um diálogo com as outras formas literárias com que convive.

Restos de uma epopeia negativa e uma coleção de várias histórias sem data

21

Regina Zilberman (2012), em uma leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mostra o quanto Machado de Assis incorporou e subverteu o motivo da viagem. Mais especificamente, Brás Cubas se mostra o avesso de Eneias, herói fundador de cidades, capaz de colocar sua missão acima dos amores por Dido. A força ética, exemplar do herói, leva a escolhas que definem uma finalidade para as ações. Brás Cubas, o menino diabo, se entrega à própria satisfação imediata. Há uma dimensão enciclopédica, incorporada pela inversão paródica e rebaixada. Podemos citar como exemplos a abertura da *Eneida* que aparece escrita pelo personagem, *Arma virunque cano*, e *A divina Comédia* que percorre o enredo do romance em remissões várias, como uma nova forma de conceber o mundo dos mortos, que

passa de Hades a Inferno. Quanto ao romance, poderíamos citar inúmeras marcas da presença épica na prosa machadiana, mas vamos encerrar o ciclo da referência épica, e dantesca, com *Esau e Jacó*, em que o narrador externo incorpora como epígrafe de seu livro a citação de Aires: *Dico que quando l'anima mal nata...* Ou ainda, o nexos feito pelo mesmo Aires entre os heróis homéricos e os gêmeos: Paulo, enquanto Aquiles; Pedro, enquanto Ulisses.

De certo modo, a prosa romanesca, para Machado, assume a tarefa de articular a dimensão épica de compor uma totalidade extensiva, em que o herói sintetiza os traços exemplares de uma comunidade, de tal modo que a história e a ficção se cruzam na composição desse herói fundador. Brás Cubas traz essas marcas de herói fundacional em chave rebaixada (Zilberman, 2012). Ao mesmo tempo, a decomposição do cadáver, a falsificação da origem familiar pelo pai, a fragilidade ética, a submissão os desejos imediatos e a falta de propósito são alguns, entre outros traços, que mostram que Machado tomou a matéria de seu tempo e de seu lugar para mostrar a impossibilidade do épico, a não ser como farsa.

22

É possível dizer que Machado de Assis renuncia à ambição épica de uma representação totalizante da realidade? De certo modo, a crítica faz um deslocamento para a alegoria, ou figurativo (quando Brás Cubas passa a ser uma imagem do Brasil ou um herói fundacional), ou para um princípio formal (a volubilidade do narrador). Especificamente, no segundo caso, na leitura de Roberto Schwarz há um desvendamento da dicção do narrador, a partir de sua dimensão de classe. Brás Cubas, parte da elite escravocrata, traz para seu discurso e para o modo como representa a si e aos outros as marcas do senhor de escravos, com fumos civilizados e citações eruditas que o colocariam em diálogo com a tradição ocidental. O nó da questão, no entanto, é que se o romance se fragmenta, então, as partes não se integram a uma totalidade. Seria importante observar os princípios de desagregação dessa ambição épica.

Nos contos, há remissões óbvias à linguagem épica, como a abertura de “Capítulo dos Chapéus”, “Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879”. O enfrentamento com o marido leva Mariana a sair de casa. Guiada por Sofia, percorre as ruas da cidade, é tentada pelo encontro com o ex-namorado numa sala de espera, vai à Câmara dos Deputados e volta para casa, resoluta a manter tudo como estava. Essa síntese sumariíssima mostra a ambivalência dessa narrativa breve. De um lado, a matéria trivial e cotidiana seria inválida para a dimensão épica. E, além da personagem não ter estatura, ao escolher a mediania, o narrador adota uma linguagem que revela a distância entre o estilo elevado e o discurso narrativo das trivialidades. Ao mesmo tempo, o conto revela uma esfera da vida feminina, uma potência que se deixa entrever e que se mostra desprezada pelo marido.

Além dessa, há inúmeras referências à tradição épica: autores (Homero, Virgílio, Dante, Torquato Tasso, Camões...); personagens heroicas (Ulisses, Aquiles, Eneias, Cacambo, Dante...); passagens marcantes. O procedimento de citação varia de acordo com a posição do narrador do conto, mas predomina o tom cômico, a inversão da seriedade épica. Na releitura feita até aqui, a feição séria é atravessada por algum tipo de ironia, que vai se tornando mais e mais corrosiva. O humor irônico atravessa as narrativas e marca a impossibilidade de que os contos pudessem apresentar um fragmento épico, um gesto que fosse de elevação.

Georg Lukács caracteriza o herói romanesco como problemático, alguém isolado que busca um sentido que lhe escapa na vida prosaica. Há uma discrepância entre o ideal subjetivo e o mundo de sua ação. Essa cisão aparece na contística de Machado, implicando o problema da falta de dignidade da ação. O gesto não revela a visão da personagem, a ação mascara uma intenção que lhe fica oculta. Quando o gesto se torna expressão de sinceridade, quando se eleva para além do comum, aproxima-se da insanidade e do isolamento social.

Vejamos uma personagem comum, Rangel, protagonista do conto *O diplomático*, com narrador heterodiegético. *In media res*, o conto abre com o Rangel lendo as sortes durante uma festa junina, na casa de um escrivão de cartório. São vaticínios de um futuro incerto! O narrador apresenta a história pregressa desse funcionário de 41 anos, copista, que ambicionou um casamento acima de sua classe e acabou solteiro, acanhado.

Era solteiro, por obra das circunstâncias, não de vocação. Em rapaz teve alguns namoricos de esquina, mas com o tempo apareceu-lhe a comichão das grandezas, e foi isto que lhe prolongou o celibato até os quarenta e um anos, em que o vemos. Cobiçava alguma noiva superior a ele e à roda em que vivia, e gastou o tempo em esperá-la. (...) Também era certo no saguão do paço imperial, em dia de cortejo, para ver entrar as grandes damas e as pessoas da corte, ministros, generais, diplomatas, desembargadores, e conhecia tudo e todos, pessoas e carruagens. *Voltava da festa e do cortejo, como voltava do baile, impetuoso, ardente, capaz de arrebatar de um lance a palma da fortuna.*

24

O pior é que entre a espiga e a mão há o tal muro do poeta, e o Rangel não era homem de saltar muros. *De imaginação fazia tudo, raptava mulheres e destruía cidades. Mais de uma vez foi, consigo mesmo, ministro de Estado, e fartou-se de cortesias e decretos. (...) Cá fora, porém, todas as suas proezas eram fábulas.* Na realidade, era pacato e discreto. (Assis, 2004, p. 163, grifo meu).

O conto começa em *media res*, numa noite de São João de 1854, quando lia a sorte para as moças da festa. O narrador interrompe a narrativa para apresentá-lo. Um homem com vocação para o casamento, ainda solteiro aos 41 anos, Rangel “de imaginação fazia tudo”, mas era incapaz de saltar o muro que o separava do objeto desejado. Nessa noite de 1854, sua esperança se volta para Joanhinha, filha da casa, para quem escreve uma carta. Este é o dia da ação. Da revelação de seus afetos. Rangel luta consigo mesmo para entregar

sua declaração à jovem, mas não consegue vencer o pudor. Chega na festa Queirós, um jovem empregado da Santa Casa, que passa a cortejar Joaninha. Rangel é derrotado por Queirós. Ao final,

Só consigo, foi-se-lhe o aparelho da afetação, e já não era o diplomático, *era o energúmeno, que rolava na casa, bradando, chorando como uma criança, infeliz deveras*, por esse triste amor do outono. O pobre diabo, feito de devaneio, indolência e afetação, era, em substância, tão desgraçado como Otelo, e teve um desfecho mais cruel. (Assis, 2004, p. 166, grifo meu).

Trata-se de uma história em que o personagem consegue apenas agir dentro dos padrões sociais esperados, dentro de uma normalidade, atravessada pela gentileza. Ele não rompe com seu acanhamento. Apenas na esfera íntima do quarto torna-se um “energúmeno”, explode, liberta sua imaginação e consegue realizar grandes ações, sem sair do lugar. Machado de Assis explora o duplo sentido da palavra, do homem possuído, possuído pela dor, e do homem desprovido de capacidade de ação. O confronto vivido com Queirós ou seu amor por Joaninha nem chegaram a existir fora dele enquanto ação, pois nenhum deles soube das motivações de Inácio. Não se revelaram nem a raiva que sentia por Queirós, nem o desejo amoroso por Joaninha. Era um universo interior, onírico, que passava para ação. Ao final, Rangel se tornou padrinho de casamento de Joaninha e Queirós. A conciliação existia, mas era reservada apenas para os outros.

25

Os fios desfeitos do épico

Ao atentar para a prosa machadiana (crônica, romance e conto), escrita a partir de meados dos anos de 1870, é possível observar o quanto a narrativa machadiana é tributária da releitura atenta e crítica da tradição épica. Ainda nos anos de 1860, Machado de Assis, enquanto crítico, interroga a presença do poema épico no meio da prosa circundante. Advoga sua transformação histórica, mas mantém firme a convicção de sua possibilidade.

Na poesia, em *Americanas* (1875), Machado de Assis parece testar a possibilidade da poesia épica, transformada historicamente, mas ainda possível de ser feita com seriedade. Neste livro, ele estabelece um diálogo com a tradição épica ocidental para lidar com a matéria brasileira. Poderíamos dizer que há uma tentativa de elevação épica que se afasta do jogo imaginativo da crônica (na imprensa), de sua incursão no romance e no conto. No patamar elevado das grandes obras literárias, a história brasileira ganharia, assim, feição elevada nos gestos de resistência de personagens anônimos da crônica jesuítica, por exemplo. Isso aparece na poesia, de tom elevado e sério, na figura de Potira, uma contribuição machadiana para a figuração dos índios na tradição épica brasileira. Ao dar nome para uma pessoa anônima e brevemente citada na crônica histórica, e ao deslocar da dimensão religiosa do jesuíta, o narrador concentra-se na tensão humana de Potira. Ela abandonou sua tribo, casou-se com um homem branco, morava no Rio de Janeiro. Raptada pelo chefe tamoio, ela se mantém fiel a seu marido e se sacrifica por seu ideal.

26

Na prosa, no entanto, também nos anos de 1870, mas principalmente depois de 1880, quando aparece algo próximo de um gesto heroico, ele vem atravessado pela ironia de um narrador que se coloca como superior aos pobres, às mulheres, aos escravos. São três esferas distintas, cada uma formada com suas próprias regras. Na crônica, através de um pseudônimo, a invocação dos traços mais comuns, ou mesmo acessórios, do épico, torna reconhecível a distância dos tipos cotidianos em relação à elevação necessária. O herói de nossa época seria Rocambole, que vem da delegacia e do folhetim para representar a sua época. O dinheiro está no centro, no caso dos vereadores corruptos e na aparente celebração da honestidade de Abranches. O astuto Ulisses se reverte em “herói” da probidade. Nestes casos, o épico é usado no discurso do narrador cronista para revelar a mediocridade do cotidiano urbano.

Machado de Assis, principalmente a partir dos anos de 1870, experimenta as possibilidades do conto moderno. O conto se emancipa da tradição, não é mais narrativa exemplar, nem demonstração moral. Trata-se de uma narrativa curta publicada pela imprensa (revistas ou jornais), numa tensão entre obra de arte e produção para entretenimento, que é expressão indireta da relação entre arte (produção autônoma) e mercadoria (publicação voltada para o comércio). É nesse âmbito que a incorporação do épico ganha sentido irônico. Machado de Assis restringe o épico às marcas discursivas, usadas por seus narradores intrusos para contarem histórias triviais. A abertura de “Capítulo dos chapéus” é exemplar desse descompasso entre o discurso do narrador (“Musa, canta o despeito de Mariana”) e a matéria narrada (a esposa que pede ao marido que troque seu chapéu). Vemos a distância entre o discurso elevado do narrador, próprio do épico, e a vida prosaica dos personagens. A indignidade da matéria cotidiana não tem potência para se tornar assunto épico.

Neste artigo, não foi objetivo dar ênfase para a análise do romance machadiano. Ainda assim importa colocar que, enquanto totalidade complexa, parece a sùmula da incorporação irônica do épico. Temos a totalidade extensiva, mas a fragmentação e a descontinuidade das ações de um Brás Cubas esvaziam a dimensão épica. O discurso do narrador não alcança a seriedade que confira dignidade à matéria narrada.

Cabe perguntar, então, mesmo que seja em forma negativa, pela contribuição da reflexão sobre o épico para entender a obra de Machado de Assis.

A forma, não apenas da poesia moderna, mas também de outros gêneros literários do século que se escoou desde então, é dificilmente imaginável sem *As flores do mal*; a marca da influência de Baudelaire pode ser encontrada tanto em Gide, Proust, Joyce e Thomas Mann, como em Rimbaud, Mallarmé, Rilke e Eliot. *O estilo de Baudelaire, a mistura que tentamos descrever, continua tão vivo quanto antes.* (Auerbach, 2007, grifo meu).

Quando passamos da crítica para a criação literária, vemos que a prosa machadiana (crônica, conto e romance) incorpora não apenas ironicamente o épico, para mostrar sua inviabilidade na modernidade ou no Brasil. O épico se torna um elemento de tensão discursiva entre esforço de elevação discursiva do narrador e precariedade da matéria narrada. Este discurso cai no vazio, seja pelo prosaísmo do troco miúdo da cena (em *Abranches* ou o despeito de Mariana), seja pelo caráter rebaixado do cotidiano brasileiro, ou ainda pela incapacidade de ação de um personagem.

Assim, a reflexão sobre o épico ajuda a entender a busca de uma forma adequada para narrar a matéria brasileira. Machado de Assis, num gesto moderno, escolheu a mistura entre elevação discursiva e rebaixamento da matéria narrada. Essa mistura, no entanto, é tensionada a cada momento pelo gesto brasileiro, do narrador de elite, que tenta se desvencilhar da matéria baixa. Deste modo, o discurso do narrador demonstra seu conhecimento da tradição épica ocidental. Esse domínio da tradição literária letrada, em vez de elevar, vai rebaixar ainda mais o comerciante comum (Sriber), o funcionário inerte (Rangel) ou a esposa acomodada (Mariana). No meio da prosa machadiana, um discurso épico, mais do que se misturar à matéria narrada, acentua o abismo entre o universo elevado do narrador e a precariedade da realidade representada.

28

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.v. 3-4.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 1: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio

de Janeiro: ABL, 2008. (Afrânio Peixoto, 84).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas: Leonardo Pereira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Balas de estalo de Machado de Assis*. Organização e notas de Heloísa de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias sem data*. Edição de Hélio Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida S.; PEREIRA, Leonardo A. M., orgs. *História em cousas miúdas*: capítulos de História Social da crônica no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titã Jr. e José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. Sobre a ingenuidade épica; Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BARTON, Anna. *Nineteenth-Century Poetry and Liberal Thought: forms of freedom*. Sheffield: Palgrave, Macmillan, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANTON, C. D. *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*. New York: Oxford University Press, 2006.

GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas: John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

HEGEL, Georg W. Friederich. *Curso de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EdUSP, 2004. v. 4.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. J. Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas

Cidades; Ed. 34, 2000.

MORETTI, Franco. *Modern epic: The World-System from Goethe to Garcia Marquez*. Trad. Quintin Hoare. Londres: Verso, 1994.

MORETTI, Franco. *The Novel: Forms and Themes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

MORETTI, Franco. *The Novel: History, Geography and Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As máscaras de Lélío: Ficção e realidade nas “Balas de estalo” de Machado de Assis*. Tese (doutorado em história) – Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SÁ REGO, Enylton J. de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa Kossovich e João A. Hansen. *Discurso*, São Paulo, n. 9, 1978, p. 31-62.

ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas Autor, Machado de Assis Leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

VIRGÍLIO. *Eneida*. 2 Ed. Bilingue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João A. Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

O Brasil e os países do Prata: cruzamentos críticos e possibilidades do épico no século XIX

Dirk Brunke

Relações interculturais Rio da Prata/Brasil no século XIX

Quando o argentino Domingo Faustino Sarmiento entra, pela primeira vez, na baía de Guanabara, o espetáculo da natureza fluminense lhe causa uma febre tropical. Em seu livro autobiográfico *Viajes* (1845-1847), se pode ler que – vendo o Pão de Açúcar, a praia de Botafogo e o Corcovado – “facultades de sentir no alcanzan a abarcar tantas maravillas” (Sarmiento, 1886, p. 72). Mais que maravilhas, o viajante se sente ameaçado pelo sol tropical, esse “astro matador” (Sarmiento, 1886, p. 67), esse “tirano sobre cuya faz no es uno osado de echar una mirada furtiva” (Sarmiento, 1886, p. 67).

31

Essa imagem – estereotipada – do Brasil que o intelectual argentino mais importante do século XIX articula, não parece favorável para estimular uma onda de turismo tropical. Na primeira metade do século XIX, também não podemos caracterizar a situação política das relações rio-platense-brasileiras como propícias para o estabelecimento de relações amigáveis entre os países adjacentes. Após a independência, muitos republicanos rioplatenses, como, por exemplo, Juan Bautista Alberdi, condenaram o Brasil por manter sua forma de governo. A escravidão também foi fortemente criticada. E por último, mas não menos importante, a expansão do Brasil para o sul criou um clima antibrasileiro (Preuss, 2011, p. 35; Shumway, 1991, p. 236). No entanto, o Brasil e especialmente o Rio de Janeiro se tornam, paulatinamente, a partir dos anos 1840, um

ponto de orientação espacial e ideológico para muitos românticos rioplatenses. Sobretudo, quando a ditadura de Juan Manuel de Rosas for estabelecida (1835), o Brasil, juntamente com outros países da América Latina, se tornará um “porto seguro”, para o qual muitos dos românticos exilados do Prata escaparão. Alguns dos exilados até desenvolvem ideias mais lisonjeiras sobre a capital do império brasileiro, inclusive refletindo profundamente sobre a literatura da nascente nação. E, finalmente, a Tríplice Aliança atesta, mais tarde, que a relação entre os três países mudou significativamente a partir de 1850.

O contato e as relações entre os dois espaços culturais têm sido explorados nos últimos anos. Na maioria dos casos se descreve o intercâmbio de teorias políticas, comparando os dois espaços políticos (república vs. monarquia) e as diferentes dinâmicas do *nation building*. Além disso, a literatura gaúcha e os exilados dos países do Prata formam dois núcleos dos campos mais pesquisados (por exemplo: Chiappini 2004; Pagni, 2007; Amante, 2010; Preuss, 2011; Croce, 2016). Até hoje, além dos valiosos trabalhos de Moreira (2011; 2013; 2015; 2018), existem poucos estudos sobre o foco de interesse que exploramos nesse artigo: as relações entre os autores épicos. Fato surpreendente, considerando que no século XIX o Brasil e o Rio da Prata assumem a posição central na América Latina quanto ao gênero épico: a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* foi acompanhada da publicação de um amplo número de poemas, excedido apenas pela quantidade enorme de poemas épicos publicados na região do Rio da Prata.

A seguir, vamos destacar que, entre o Brasil e o Rio da Prata no século XIX, se desenvolveu um diálogo sobre as possibilidades e impossibilidades do gênero épico sob as condições do Romantismo e do *nation building*, sendo esse diálogo o primeiro exemplo de que já em meados do século XIX estava surgindo uma comunidade discursiva americana. Analisamos dois textos teóricos “Un poema brasileiro.

A Confederação dos Tamoios, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães” (1857), de Juan María Gutiérrez, e “Indagações sobre a literatura argentina contemporânea” (1844), de Joaquim Norberto de Souza Silva – e um poema épico: *Cantos del peregrino* (1846/57), de José Mármol – para discutir a nossa tese.

Ecos inter-épicos: *A Confederação dos Tamoios* (1856) no Rio da Prata

É inquestionável que *A Confederação dos Tamoios* adquiriu posição central no discurso teórico sobre a poesia épica brasileira no século XIX. Deu-se pouca atenção à recepção do texto em outras regiões da América Latina, sobretudo no Rio da Prata, ainda que os textos dos épicos rio-platenses mostrem obviamente o influxo que tinha a tradição épica brasileira sobre eles. A obra do fundador da historiografia literária uruguaia, Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893), por exemplo, ostenta uma filiação com a literatura brasileira. A novela gauchesca *Caramuru* (1850), como o título já indica, é uma *réécriture* do poema homônimo de Santa Rita Durão (Burgueño, 1998). Além disso, Magariños Cervantes publica um breve estudo desse poema épico, realçando que a conquista da América oferece mais material para a poesia épica do que toda a história da Europa antiga. Ademais, caracteriza o poema épico nacional do Uruguai – *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín (1888) – como texto sucessor de *A Confederação dos Tamoios*. E as anotações que Magariños Cervantes insere no seu poema épico *A cruzada argentina* (1846), louvando as descrições de Magalhães da natureza americana, testemunham que o indianista brasileiro e a sua obra estão inesperadamente presentes entre os românticos ao sul do Brasil (Magariños, 1888, p. 289 e 477).

A figura mais importante quanto à presença dos épicos brasileiros no Rio da Prata e quanto ao discurso teórico sobre a poesia épica é Juan María Gutiérrez (1809-1878), fundador da historiografia

literária argentina. Publica uma edição do poema épico *O Uruguai*, de José Basílio da Gama, e insere versos da epopeia *Caramuru*, de Santa Rita Durão, como epígrafes para poesias líricas (Amante, 2010, p. 518ss). E já em 1857 escreve o pequeno tratado “Un poema brasileiro” sobre a *Confederação dos Tamoios*, texto que será discutido em mais detalhe. Um pormenor curioso: Gonçalves de Magalhães, que “nunca se defendeu ou se pronunciou sobre sua obra” manda, desde Paris, uma carta a Gutiérrez (Magalhães, 1872), sendo essa “a única manifestação do poeta sobre sua obra” (Moreira, 2018, p. 74).

Os autores épicos do Rio da Prata, então, conhecem não só os textos épicos europeus e clássicos, modelos de toda poesia épica desde a Antiguidade. Além disso, os épicos ampliam sua visão para a produção épica no império brasileiro; no centro da discussão está Magalhães e a *Confederação*. Essa discussão ocorre, por um lado, por meio de paratextos como epígrafes – procedimento intertextual tão estimado pelos românticos – notas de rodapé ou glossários. Além do aparato paratextual de poemas épicos, o diálogo entre os

34 épicos se mantém, por outro lado, por meio de textos não ficcionais, articulando contribuições teóricas de forma mais explícita, sendo o tratado de Juan María Gutiérrez o que teve maior repercussão.

Juan María Gutiérrez publica “Un poema brasileiro” em janeiro 1857 na revista bonaerense *El Orden*. Ele “toma a epopeia de seu colega brasileiro para discutir sobre a história da literatura latino-americana, apontando as diferenças de produção históricas e culturais entre uma e outra nação” (Moreira, 2015, p. 237), sendo o ponto central as diferentes condições políticas e sócio-históricas por que o “estado político do Brasil e da Argentina é (...) distinto: entre os argentinos, a ditadura de Rosas afasta os intelectuais; no Brasil, a monarquia de Pedro abre espaço para a manifestação de homens da cultura e da literatura” (Moreira, 2015, p. 231). Enquanto o Romantismo argentino se desenvolve como um movimento no exílio, sempre contra e até em confronto com o poder político, o programa

romântico brasileiro se desenvolve – mais ou menos – em harmonia com a elite política, “instaurando entre el poder y [los] artistas una relación de mecenazgo a través de un sistema de favor” (Amante, 2010, p. 218). Gutiérrez entende as condições sócio-políticas do Brasil como fator imprescindível para a poesia épica. Em outras palavras: Magalhães vivia em um momento histórico em que os pré-requisitos da poesia épica eram cumpridos. Como define Gutiérrez esses pré-requisitos?

Primeira condição: afirmar a tradição épica brasileira. Em contraste com a região do Prata, o Brasil pode contar com uma tradição épica considerável e os épicos brasileiros devem se vincular a essa tradição, assim criando a nova épica romântica americana. A épica romântica, então, deve ser referenciada à literatura antes da Independência e não deverá ser uma criação *ex nihili*. Esse aspecto da teoria de Gutiérrez indica, implicitamente, o fato de que no Rio da Prata essa condição da poesia épica foi impossível de cumprir: não havia uma tradição épica rio-platense. O único poema épico da época colonial – *La Argentina* (1602), de Barco Centenera – só foi reeditado em 1836. O texto não passou despercebido, mas, devido ao seu tom irônico-burlesco, só poderia servir em uma extensão limitada como um texto fundamental para uma tradição da poesia épico-heroica. Será *La cautiva* (1837), de Echeverría, o fundador da poesia épica no Rio da Prata.

35

A primeira condição da poesia épica brasileira – afirmar a tradição épica – aponta à continuidade que existe entre a literatura da época colonial e a nascente literatura brasileira. Essa continuidade foi possível porque os brasileiros tinham – segunda condição da épica brasileira – uma relação afirmativa com a época colonial. Não havia, como no Rio da Prata, uma ruptura definitiva entre o período colonial e o período pós-Independência. Na Argentina e no Uruguai, a Independência marca uma ruptura definitiva e divide a história da região em duas etapas: o passado colonial espanhol e o

tempo depois das guerras da Independência, início da nova época nacional. O início do discurso nacional sobre a identidade tinha uma posição de rechaço quanto ao tempo da “dominação espanhola”. Só no decorrer do século, a partir de 1850, o discurso sobre a história e literatura nacional incluiria a época colonial. Isso significava, na primeira metade do século XIX, que o passado colonial não servia de material para poesia épica e quase sempre foi tematizado desde um ponto de vista negativo. Além da inexistência de uma tradição épica, os românticos rio-platenses da primeira metade do século não tinham material épico, extraído da história da nação, à disposição.

Embora a relação com o passado nacional seja diferente, Gutiérrez enfatiza que o “ponto comum entre elas [as duas nações, Argentina e Brasil] reside na questão colonial e na necessidade de afirmação original de seus processos” (Moreira, 2015, p. 237). Essa afirmação do tempo colonial é tão fundamental porque a constituição de uma literatura nacional só é possível se a herança do passado forma parte da literatura épica. Gutiérrez se concentra nas condições sociopolíticas que influem na poesia épica. Quando ele aponta para a continuidade entre o presente brasileiro e os tempos coloniais, enfatizando que a coexistência harmoniosa de políticos e artistas possibilitou que se constituísse e consolidasse um campo intelectual, ele realça a diferença fundamental quanto à situação em sua terra natal. Ali a relação com o período colonial é muito mais problemática e o campo intelectual só podia se formar no exílio. A diáspora dos intelectuais e a relação conflitiva com o passado nacional impossibilitam a redação de um poema épico. Em suma, Gutiérrez estiliza o Brasil como um espaço modelo para a poesia épica americana. Ele focaliza no aspecto da temática da poesia épica e favorece o passado nacional. O brasileiro Joaquim Norberto Souza Silva também teoriza o aspecto do tempo para a poesia épica nas suas “Indagações sobre a litteratura argentina contemporânea”, publicadas na *Minerva Brasiliense* em 1844.

Joaquim Norberto de Souza Silva: “Indagações sobre a literatura argentina contemporânea” (1844)

O texto de Souza Silva – um dos intelectuais mais importantes naquele momento – é o primeiro tratado teórico e historiográfico sobre a literatura no Rio da Prata, precedendo os textos do pai da historiografia literária argentina, Juan María Gutiérrez. Echeverría, que introduziu o Romantismo no Rio da Prata, comenta: “ni siquiera en nuestro país se había hecho un análisis tan serio de toda una época de la literatura argentina” (Weinberg, 1961, p. 18). Mais significativo, o comentário de Echeverría ilustra que o tratado é o ponto de partida do diálogo entre os dois espaços culturais: Souza Silva foi motivado pelo “Certámen poético” de 1841 em Montevideu (Moreira, 2015, p. 231), e as “Indagações”, por seu turno, foram lidas pelos rioplatenses. Uma carta de Esteban Echeverría de dezembro de 1844 testemunha que “[o] artigo publicado na Minerva teve repercussão imediata” (Moreira, 2013, p. 83). Nessa carta apela a um amigo que no momento se encontrava no Rio de Janeiro: “Procure relacionarse con el autor de esse artículo y estimúlele a continuar sus indagaciones. Nos conviene mucho el juicio (que no puerder ser sino imparcial) de los extranjeros” (Weinberg, 1961, p. 26). Esse amigo foi Juan María Gutiérrez, que realmente conheceu Souza Silva e forneceu-lhe bastante material novo para que ele pudesse continuar as suas “Indagações”. Embora este seja o ponto de partida do diálogo entre os dois espaços culturais, Souza Silva não terminou a segunda parte das “Indagações”. Mesmo assim, o encontro é crucial para o intercâmbio sobre o gênero épico entre as duas jovens nações.

Nas “Indagações”, Souza Silva analisa os incontáveis cantos épicos que tematizam os acontecimentos bélicos das guerras de Independência rioplatense. Como Souza Silva escreve, “o triumpho das armas argentinas em assignaladas batalhas despertaram o entusiasmo” (Souza Silva, 1844, p. 295) dos autores, e esses “impunham a lyra da liberdade, [e] ergueram com seus hymnos hum monumento

à independência” (Souza Silva, 1844, p. 295). Focalizando as guerras da Independência, Souza Silva considera que essa etapa da história rioplatense foi o solo fértil que estimulou a nascente literatura argentina. Não sem razão ele foca nesse momento histórico, porque parece muito propício para a poesia épica: batalhas e guerras, heróis que se sacrificaram e lutaram para o coletivo nacional etc. Tudo isso poderia ser o material predileto da poesia épica.

Mas Souza Silva reclama que todos os textos escritos nessa época ou que tematizam as guerras da Independência não são nada mais que composições breves e de momento e, sobretudo, escritos tendo como modelos textos europeus. Lamenta que toda a nascente literatura argentina é nada mais do que uma “cega e não estudada imitação” (Souza Silva, 1844, p. 295). Continua a crítica, tomando como exemplo o hoje desconhecido autor Esteban de Luca:

Se D. Estevan de Luca concebesse hum poema sobre as regras épicas e o desenvolvesse segundo as idéas modernas em voga, certamente que seu talento se patentearia em maior escala com mais brilhantismo, recursos que não offerece a poesia lyrica, e lhe forneceria materia em que seu genio podesse dispôr de toda a força; o entusiasmo, porém, apenas inspirava composições ligeiras, e febricitantes, quaes meteoros que scintillam no horror das trévas e desaparecem de subito; eram obras para o momento da exaltação dos animos, e todo o seu dominio pertencia á poesia lyrica. (Souza Silva, 1844, p. 297).

38

É presumível que Souza Silva não use o condicional – “se patentearia” – por acaso: procura realçar que a poesia argentina da época é o produto de um momento histórico considerado como “épico” – ou seja, a *matéria* para a poesia épica está disponível –; mas a transformação do material épico em poesia épica ainda não se realizou. Ele lamenta o que Gutiérrez só insinuou: o fato de que o tempo da poesia épica argentina ainda não tinha chegado, o Rio da Prata ainda não tinha o seu Magalhães.

O problema central, segundo Souza Silva, é o “entusiasmo” dos autores, produzindo nada mais do que poesia casual: “pois que, passados os momentos da febre do entusiasmo, o seu mérito intrínseco he nullo per si mesmo para entrar na analyse da critica nos momentos sosegados da leitura” (Souza Silva, 1844, p. 298). O brasileiro exclui composições breves do possível cânone da literatura nacional. Basicamente, Souza Silva contrasta a poesia lírica com a poesia épica. Enquanto a poesia lírica se baseia na afetividade e emotividade do autor – que vive num momento histórico considerado como épico ou favorável para poesia épica –, esse princípio de subjetividade não serve para estimular poesia épica. Consequentemente, a poesia épica requer uma distância (temporal e/ou emocional) entre o autor e a matéria histórica, entre o momento da criação poética e o momento histórico da diegese.

A definição dessa distância se torna mais evidente quando Souza Silva compara a obra de Esteban Echeverría com a de Magalhães e aponta as semelhanças. Tanto Magalhães como Echeverría tematizam em seus poemas épicos o passado nacional remoto. Magalhães tematiza o tempo da conquista portuguesa e Echeverría estiliza as confrontações entre os europeus e os indígenas como parte do passado nacional distante. Souza Silva teoriza o que, no início do século XX, os teóricos Lukács e Bakhtin chamariam “distância épica”, segundo eles a condição fundamental para a poesia épica: significa que, entre o narrador do poema épico e o mundo da diegese épica, registra-se uma distância insuperável.

Então, para o brasileiro, em todo caso, é inquestionável que o cânone de uma literatura nacional deva incluir poesia épica e quase exige poesia épica para as jovens nações americanas. Enquanto não haja a distância (imprescindível), a realização da poesia épica parece impossível e inviável porque o passado imediato ou o tempo atual/presente não serve para a poesia épica.

Joaquim Norberto Souza Silva e Juan María Gutiérrez comparam a situação das duas literaturas nascentes e buscam um épico argentino. Buscando um épico, os dois intelectuais compartilham a ideia de que a poesia épica faz parte fundamental de uma literatura nacional e de que a história americana deve formar o acervo de material para os épicos. A história americana se torna, então, lugar de inspiração épica tanto para o brasileiro como para o argentino. Nesse sentido, o diálogo binacional sobre as possibilidades e impossibilidades da poesia épica inclui um discurso sobre as condições da épica na América em geral. Os intelectuais articulam uma “conciencia continental” (Sola, 1968, p. 69).

José Mármol: *Cantos del peregrino* (1846-1857)

40 O exilado argentino José Mármol retoma essa consciência continental, ainda que o texto que queremos analisar não seja um texto teórico, mas um poema épico: *Cantos del peregrino*. O poema se caracterizou como o texto mais romântico da literatura rioplatense porque realiza o programa da subjetividade romântica de forma exemplar – Mármol inscreve uma linha autobiográfica no texto, tematizando o seu exílio no Brasil (1843-1846) e as impressões diante da natureza dos trópicos – combinando-o com o apreciado motivo romântico do errante byroniano – indivíduo sem lar, sem pátria, sem amor. Esse alto grau de subjetividade vai de mãos dadas com um americanismo explícito, surpreendente para a literatura argentina do momento (Weinberg, 1997).

Assim, a passagem seguinte é apenas uma das muitas em que o herói épico expressa uma consciência de que o objetivo do canto épico não é apenas representar sua individualidade subjetiva, mas que o poema épico representa o destino coletivo dos americanos:

América es la virgen que sobre el mundo canta
profetizando al mundo su hermosa libertad; [...]

No son dorados sueños de mi alma americana;
 son leyes que promulga para los pueblos Dios,
 escritas en las cosas donde la mente humana
 estudia y desenvuelve profética la voz. (Mármol, 1917, p. 27ss.)

Ao lado da perspectiva nacional-argentina e subjetivista-individual, o poema toma uma perspectiva geográfica e histórica mais abrangente. Esse americanismo se abre, sobretudo, entre o Rio da Prata e o Rio de Janeiro. Na baía de Guanabara, o cantor descobre “las cosas” que menciona: a natureza tropical se torna o ponto inicial de inspiração do cantor épico. Isso é significativo, porque a paisagem tropical nunca é colocada em um contexto político, muito diferente das descrições da natureza na pátria do cantor épico. Na maioria das passagens em que tematiza a pátria, o eu épico usa a planície árida do pampa ou o Rio da Prata (por exemplo no canto XII, p. 235ss.) para ilustrar a miséria política da Argentina. Em contraposição ao pampa politizado, a paisagem tropical da baía de Guanabara é um espaço livre de tematizações políticas em que o poeta épico, dotado de genialidade, pode se entregar a sua poesia e, segundo a citação, usar sua voz profética para expor o sublime da natureza. Nessa passagem autorreflexiva dos *Cantos*, o cantor épico descreve as condições da gênese do próprio poema. Implicitamente, assim como Gutiérrez e Souza Silva, o cantor também precisa de uma distância para possibilitar a poesia épica. Embora os teóricos Souza Silva e Gutiérrez definam uma distância temporal, o cantor épico de Mármol necessita uma distância espacial.

Na penúltima canção – dedicada exclusivamente ao Brasil – o eu épico recorre outra vez essa distância espacial. O narrador épico tematiza extensivamente as maravilhas da natureza e, igual a Sarmiento, o cantor de Mármol ficou deslumbrado com os trópicos e a baía de Guanabara. Depois da descrição detalhada da mata e dos montes, recorre à metáfora do “porto seguro” porque a topografia

da Bahia protege a cidade contra o mar bravio tal como protege o exilado da perseguição política. A Guanabara se põe em cena como heterotopia que torna possível, como vimos, poesia épica. Mas o cantor entra num conflito com o gênero épico. Vai partir logo para a Argentina e a despolitização da terra do exílio se torna problemática.

A descrição da natureza, na penúltima canção, cobre mais de 50 estrofes e dá à canção a forma de um “himno a la desmesura de la creación” (Amante, 1998, p. 76). Culmina na exclamação do cantor: “el mundo / nada tiene más rico ni fecundo / que tú, bello y magnífico Brasil” (Mármol, 1917, p. 180). Para o eu épico é muito difícil lidar com essa desmesura, tão difícil que se vê obrigado de fazer comentários autorreflexivos sobre a estética do texto (Amante, 1998, p. 77), inserindo notas de rodapé para abrir um discurso sobre a poetologia do mesmo texto, quer dizer, a despolitização. Assim, no XII canto, insere a seguinte nota de rodapé:

A veces nos extendemos a consideraciones históricas, a otras puramente políticas y que parecen ajenas a la poesía; pero esto proviene de nuestro modo de comprender la época y la misión de sus poetas en América. [...] Los poetas americanos tienen más que nadie el deber, triste pero imperioso, de introducir con la música de sus palabras, con el corazón del pueblo, la verdad de las desgracias que éste desconoce, y el ruido de las cadenas que no siente. Además, no podríamos escribir de otro modo, porque no hay fibra de nuestro corazón que no esté herida por las espinas de nuestra época. (Mármol, 1965, p. 348ss.)

Nesse comentário, o autor articula uma escusa para introduzir a política contemporânea no discurso épico. A desmesura da paisagem tropical, então, se transpõe à criação poética, de tal maneira, que a criação mesma transgride os limites do gênero épico (Amante, 1998, p. 77). O autor, Mármol, por assim dizer, está lutando com o gênero épico, porque a escolha da matéria – política atual – ultrapassa o limite da poesia épica. O poema épico do argentino Mármol

é, então, outra contribuição ao discurso sobre as possibilidades da poesia épica no século XIX. Também para Mármol, a questão da escolha da matéria está no centro da discussão. Seu tom de desculpas revela uma forte consciência estética e uma consciência de que a situação da poesia épica sob as condições do Romantismo se torna mais complexa.

Conclusão

Os textos analisados mostram que os românticos – além da perspectiva nacional, tão fundamental para o Romantismo – também nutrem interesse por questões transfronteiriças e americanas, principalmente no que se refere ao gênero da epopeia e suas possibilidades na América. Os autores apresentados têm uma ideia compartilhada de quais gêneros devem fazer parte da literatura nacional emergente, de que o épico deve dar sua contribuição. É curioso que não sejam apresentadas questões sobre a forma (versificação, estrófica, métrica, rima etc.). Em vez disso, todos os autores se concentram na questão da matéria, segundo a qual o passado distante nacional deve ser usado como material privilegiado da poesia épica. Desenvolve-se um discurso teórico sobre as possibilidades e impossibilidades da poesia épica americana.

43

Se forem, por um lado, abertas perspectivas comparativas que abranjam o Rio da Prata e a baía de Guanabara – para discutir a literatura nacional emergente e o papel desempenhado pelo épico – e se, por outro lado, a literatura de um país for usada para descrever a outra literatura, isso ilustra o surgimento precoce de uma perspectiva latino-americana da literatura e do gênero épico.

REFERÊNCIAS

AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticos del destierro. Argentinos en el Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

AMANTE, Adriana. Las huellas del peregrino. El exilio en el Brasil en la época de Rosas. In: IGLESIAS, Cristina, org. *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. p. 69–90.

BURGUENÑO, María. O Caramuru y Caramurú: sus relaciones en la formación de un protoimaginario nacional uruguayo. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 64, n. 182-183, 1998. p. 117–128.

CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra, orgs. *Pampa e Cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

CROCE, Marcela, org. *Historia comparada de la literatura argentina y brasileña*. V.I. I: De la colonia a la organización nacional (1808-1845). Córdoba: Villa María, 2016.

44 GUTIÉRREZ, Juan María. Un poema brasileiro. *A Confederação dos Tamoiós*, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães. In: LAMAS, Andrés; FIDEL LÓPEZ, Vicente; GUTIÉRREZ, Juan María, orgs. *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América*, v. III, n. 12, Buenos Aires: Casavalle, 1872 [1857]. p. 481–518.

MAGALHÃES, Domingo Gonçalves de. Carta del señor Magalhães. In: LAMAS, Andrés; FIDEL LÓPEZ, Vicente; GUTIÉRREZ, Juan María, orgs. *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América*, v. III, n. 12, Buenos Aires: Casavalle, 1872. p. 518-520.

MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro. Tabaré. In: MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro. *Palmas y ombúes*. Montevideo: Becchi, 1888. p. 477–480.

MÁRMOL, José. *Cantos del peregrino*. Con una introducción de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Cultura Argentina, 1917.

MÁRMOL, José. *Cantos del peregrino*. Org. Elvira Burlando de Meyer. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

MOREIRA, Maria Eunice. Sob a égide do nacionalismo: relações literárias entre Brasil e Argentina no século XIX. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 49, 2011, p. 111-120.

MOREIRA, Maria Eunice. Juan María Gutiérrez e D. J. Gonçalves de Magalhães: um crítico argentino e um poema brasileiro. *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, v. 19, n. 29, 2018, p. 67-75.

MOREIRA, Maria Eunice. Literatos argentinos e brasileiros no império de Pedro II: algumas anotações. *Historiae*, Rio Grande, v. 6, n. 1, 2015, p. 228-244.

MOREIRA, Maria Eunice. Hermanos e irmãos: As relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o Romantismo. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, 2013, p. 79-93.

PREUSS, Ori. *Bridging the Island: Brazilians' Views of Spanish America and Themselves, 1865-1912*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.

PAGNI, Andrea. Imaginar el Brasil desde el Río de la Plata: Mediaciones, desplazamientos y contrastes en los relatos de viaje durante la primera mitad del siglo XIX. In: SEDYCIAS, João, org. *Brasil en el imaginario literario hispanoamericano / A América Hispânica no imaginário literário brasileiro*. Pernambuco: Editoria Universitária UFPE, 2007. p. 81-97.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, Africa y América 1845-47*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1886.

SHUMWAY, Nicolas. *The invention of Argentina*. Berkeley: UoCP, 1991.

SOLA, Graciela de. Los Cantos del peregrino de José Mármol. *Comentario*, v. 60, 1968, p. 64-71.

SOUZA SILVA, Joaquim Norberto de. Indagações sobre a litteratura argentina contemporânea. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 15.03.1844, p. 294-301.

WEINBERG, Félix. Repercusión crítica de los *Cantos del peregrino* de Mármol. In: BARBA, Fernando E.; MAYO, Carlos A., orgs. *Argentina y Chile en la época de Rosas y Portales*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata, 1997. p. 35-49.

WEINBERG, Félix. *La literatura argentina por un crítico brasileño en 1844*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1961.

Narrador e poeta em Fagundes Varela: *Anchieta ou o Evangelho nas selvas* (1875)

Roger Friedlein

Anchieta ou o Evangelho nas selvas (edição póstuma de 1875),¹ de Luís Nicolau Fagundes Varela (Rio Claro, RJ, 1841-1875),² é um texto largamente ignorado e com má fortuna crítica, embora represente um ambicioso projeto de poetizar o encontro dos originais moradores do território brasileiro com a missão cristã e, ao mesmo tempo, relatar o texto evangélico numa tentativa de poema religioso de dimensões épicas. Surgiu num contexto cronológico em que a poesia épica já se encontrava numa fase avançada de transformação, induzida pelo Romantismo. O poema foi reimpresso várias vezes, sobretudo dentro da obra completa de Varela, que é, excetuando-se o poema narrativo em questão e algumas narrativas em prosa, quase exclusivamente lírica.³ Focado na figura de José de Anchieta, o poema desenvolve para uma direção específica o potencial épico que tempos atrás já tinha sido percebido na figura de Anchieta, por exemplo, por José de Alencar, como ressalta Maria Aparecida Ribeiro no seu abrangente trabalho sobre as figurações literárias do padre missionário (Ribeiro, 2003, p. 28-29). O poema de Fagundes Varela

46

1 Usaremos a primeira edição, publicada logo após o falecimento do poeta em 1875. Além das reedições dentro de obras completas do poeta existe uma edição popular fluminense de 1939 (1957), prefaciada pelo poeta Murilo Araújo (Fagundes Varela, 1939).

2 A biografia de Fagundes Varela teve um primeiro contributo na forma de resenha biográfica, traduzida do *Anglo-Brazilian Times* para republicação na primeira edição de *Anchieta*. V. as biografias mais recentes de Barros (1965), Azevedo (1966) e a nota seguinte.

3 A Academia de Letras publicou uma biobibliografia do seu patrono de poltrona (Lima, 2003).

retrata os primeiros tempos da missão de Piratininga,⁴ núcleo rural embrionário da sociedade colonial, atingido, inclusive desde a distância geográfica, pelo conflito bélico que envolvia as comunidades índias, os portugueses e franceses na região fluminense. Porém – e neste aspecto *Anchieta* difere do poema épico mais representativo do seu tempo, *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves Magalhães –, o poema de Fagundes Varela não tem pretensões de virar uma epopeia identitária para a jovem nação brasileira, na esteira da *Eneida* ou d’*Os Lusíadas*. Bem mais pertence à tradição da epopeia sacra, da qual cita explicitamente os nomes de Dante e Milton, assim como Thomas de Kempis, o autor da *Imitatio Christi*.⁵ *Anchieta*, mesmo sendo um poema épico formalmente já bastante transformado quando comparado às tradições secular e religiosa que conformam as duas linhas do gênero, estabelece porém claras intertextualidades nesse sentido e, para uma leitura adequada, há-de ser visto dentro dessa mesma tradição. Antes de voltarmos-nos à questão do seu teor autorreflexivo, tema específico deste artigo, convém assinalar as duas intertextualidades épicas mais salientes do poema.

47

Os chamados ‘poemas narrativos’ a partir do Romantismo em muitos sentidos continuam e desenvolvem a tradição épica, mas costumam suprimir o marcador de gênero mais evidente, quando abdicam do uso de proêmios épicos. Na sua forma mais clássica, esses eram constituídos pelos elementos proposição, invocação e

4 Mencionada explicitamente no poema, canto I, est. 4. Cantos e estâncias vão ambos numerados com algarismos romanos na primeira edição.

5 “Oh! de Milton e Dante augustas sombras! / Genio de Kempis!... governai meu estro!” (I, 3). Depois, Gonçalves Dias é o único nome nacional mencionado, não como poeta sacro, mas como modelo estilístico (I, 10). – Thomas a Kempis (ca. 1380-1471) era originário da cidade de Kempen, na Baixa Renânia, e foi autor da *Imitatio Christi*, exemplo mais representativo da *devotio moderna* e, com aproximadamente mil edições em latim e várias línguas vernáculas, é tido como o livro cristão mais impresso depois da Bíblia. Escrito em versos latinos e dividido em quatro partes, não possui caráter narrativo e consiste em pensamentos e avisos de devoção cristã.

dedicação. O poema narrativo, porém, costuma arrancar na diegese narrativa, sem preliminares.

Em *Anchieta*, as dez partes do poema são denominadas de *canto* e divididas em estâncias decassilábicas com rima branca, de número e cumprimento irregular e desigual. As três primeiras de 42 estâncias do primeiro canto constam de 58, 50 e 13 versos respectivamente, e retomam manifestamente a forma e função introdutória do proêmio épico, até a diegese começar na estância quarta. Não falta de originalidade, Varela dedica as primeiras duas estâncias a duas invocações complementárias das árvores alegóricas da Bíblia. A primeira, negativa no caso, é dirigida à execrada “Árvore da Ciência”, abominada pelas exclamações da voz poética. No entanto, ao pé da segunda, a “Árvore da Cruz”, a voz poética se propõe celebrar milagres, doutrinas e martírios de Jesus Christo, evocando ao mesmo tempo as suas lembranças de infância com o relato das “maravilhas que aprendeu, creança, / Dos santos labios de ministro santo, / Nas amplas solidões do Novo Mundo!” (I, 2).⁶

48

A estância concluinte desse proêmio, a terceira e mais breve, invoca a “Celeste Musa! Socia immaculada / Dos prophetas hebreus!” (I, 3), e coloca do lado da poesia bíblica os já mencionados três autores de poesia religiosa, Dante, Milton e Thomas a Kempis.⁷ São apresentados como quem é capaz de governar o vôo do Eu para além das esferas, dando, portanto, um cariz místico ao poema. Se nos modelos citados, sobretudo em Dante, a viagem do Eu poético não fica alheia à aquisição de conhecimento ao longo dela, em *Anchieta* o

6 Neste caso não será fora de lugar de lembrar que Fagundes Varela, nascido no Rio de Janeiro, teve uma primeira infância no município de Catalão, na então afastadíssima província de Goiás, onde seu pai exercia um cargo na função pública.

7 Na biblioteca do jovem Varela estudante, felizmente documentada, consta a existência da *Divina Comedia* de Dante, entre uma quarentena de livros predominantemente franceses e sem exemplos de literatura brasileira ou portuguesa (Haberly, 1987).

Eu apresenta seu poema, opondo-o a qualquer encenação de saberes. Este tipo de encenações caracterizava não só a visão do mais-além na *Divina Comedia*, mas virou, na sua variante mundana, quase um sinal de marca de toda a linha secular da epopeia desde *Os Lusíadas*. No poema camoniano, como em tantas epopeias mais, concretam-se num tipo de episódio cosmográfico que pode ser chamado de cosmovisão épica (Friedlein, 2015). Enquanto n' *Os Lusíadas* a visão da máquina do mundo por Vasco da Gama forma o momento culminante do poema, Fagundes Varela retoma essa tradição motívica para conferir-lhe um valor totalmente oposto. Depois do proêmio, esta será a segunda intertextualidade do poema com a tradição épica. A cosmovisão em *Anchieta* encontra-se no segundo canto, em que se relata a tentação de Jesus no deserto. Conforme o poema, o demônio disfarça sua tentativa de sedução do jovem Jesus para os seus fins malévolos, mostrando-lhe numa cosmovisão maravilhosa as partes geográficas do mundo, começando pela Ásia, passando pela Europa e África, e chegando à Terra Prometida: as Américas. Jesus Cristo é levado a essa cosmovisão pelo diabo num vôo panorâmico por cima dos continentes, com a finalidade de ostentar a riqueza do mundo material que Jesus, uma vez súbdito ao demônio, poderia dominar. Como é sabido e se confirma em *Anchieta*, Jesus resiste à tentação do mundo e faz com que o demônio aterrise em Jerusalém. O motivo da cosmovisão épica que na Ilha dos Amores camoniana significava o cúmulo da peripécia dos marinheiros e o atingimento do saber, é portanto retomado e invalidado por Fagundes Varela, para deixar manifesto o viés anticientífico do seu poema e situá-lo ao mesmo tempo longe da tradição da epopeia secular e das suas encenações de saberes.

49

De qualquer modo, tanto o proêmio, como a cosmovisão em *Anchieta* demonstram como os poemas (pós-)épicas do século XIX em muitos casos podem não se afirmar como tais, mas só serão adequadamente entendidos quando vistos desde a tradição a que

se referenciam. Não somente os dois trechos analisados até agora demonstram a pertinência épica de *Anchieta*, mas ao mesmo tempo já constituem exemplos de autorreflexividade literária, em tanto que transmitem e formulam ideias sobre o que há de ser a poesia.

1. A Confederação dos Tamoios, ponto de comparação

Para ressaltar as características da autorreflexão em Fagundes Varela, *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, pode servir como pano de fundo. Presta-se especialmente para esse fim, não só sendo o texto épico brasileiro paradigmático da época, mas sobretudo porque os dois poemas compartilham na figura do padre José de Anchieta um mesmo protagonista, encenado de maneira significativamente diferente. A partir do tratamento diferenciado que Anchieta recebe nos dois poemas, podem-se definir duas maneiras de conceber a função da poesia épica e a tarefa do poeta, quer dizer duas *poetologias*, para usar um termo habitual na teoria literária alemã com o fim de diferenciar as teorias inerentes às obras literárias daquelas formuladas nas *poéticas*, e portanto fora do texto literário.

50

A Confederação dos Tamoios relata, como é sabido, os acontecimentos relacionados à revolta de uma coligação de tribos índias sob a liderança do chefe Jaguanharo, dirigida contra os colonos portugueses, no contexto do conflito entre colonizadores portugueses e franceses na região da Baía de Guanabara. Os portugueses agem nesse conflito com tropas lideradas por Estácio de Sá, logo apoiado pelo seu tio Mem de Sá, e estão por sua vez coaligados com outras comunidades indígenas. A batalha decisiva leva não só à destruição do forte francês de Coligny, mas à derrota dos tamoios e à fundação da cidade do Rio de Janeiro. Junto com Mem de Sá, o José de Anchieta histórico estava presente e envolvido nesses acontecimentos, e hoje sabe-se que foi autor de um poema épico em latim que os relata:

De gestis Mendi de Saa (1563), primeiro poema épico da América do Sul. No entanto, a epopeia de Anchieta em língua latina, apesar de existir uma edição coimbrã do séc. XVI e ser mencionada na biografia anchietana de Simão de Vasconcelos,⁸ não foi redescoberta e conhecida até o século XX.⁹ Essa autoria de Anchieta poderia ter dado ocasião para intertextualidades nos poemas épicos do século XIX que fossem tratar o tema do missionário, mas não foi o caso, porque tanto Gonçalves de Magalhães quanto Fagundes Varela ignoravam a faceta épica do padre. Para eles como para toda a história literária do século XIX, Anchieta era o autor de poemas líricos em português, espanhol e tupi, de peças teatrais, de cartas e relatórios em prosa e de um extenso poema mariano em latim, *Carmen de Beata Virgine Matre Dei Maria*, ou *Poema marianum*. Essa última composição poderia ser considerada candidata à epopeia sacra,¹⁰ mas, mesmo assim, propicia muito menos do que *De gestis Mendi de Saa*, claramente épico, a estilização de Anchieta como poeta épico.

Apesar do desconhecimento da epopeia anchietana, Gonçalves de Magalhães emprende a missão poetológica de fazer aparecer o religioso na *Confederação dos Tamoios* não só como missionário e negociador político, mas sobretudo como figura fundacional da poesia brasileira, e ainda na faceta épica dessa.¹¹ Apresenta Anchieta

51

8 A edição coimbrã (Conimbricæ: apud Ioannem Aluarum Typographum Regium, 1563) não leva nome de autor. Existe em versão fac-similada da Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro (Anchieta, 1997).

9 O poema despertou certo interesse na recente crítica alemã; além de Lestringant (1996), v. os estudos de Briesemeister (2002), Jaeckel (2007) e Arias-Schreiber Barba (2011), ao lado das edições bilíngues de Armando Cardoso (lat.-pt., Anchieta, 1986) e J. M. Fornell Lombardo (lat.-esp., Anchieta, 1992).

10 Sobre a obra de Anchieta, v. Fonda (1972) e Anchieta (1988). V. também as primeiras biografias em Caxa; Rodrigues (1988).

11 Maria Aparecida Ribeiro observa junto com José de Alencar que Anchieta nunca fala com voz própria no poema e que o seu personagem fica, portanto, pouco vivo (Ribeiro, 2003, p. 28-29).

como quem estendeu uma ponte entre a tradição literária oral autóctone, intimamente ligada à natureza brasileira, e a tradição literária cristã, aportada por ele. Anchieta, na *Confederação dos Tamoios*, aparece como um poeta com claros traços românticos, inspirado pelo Deus cristão tanto quanto pela natureza brasileira, e em intercâmbio e troca artística com os representantes da poesia indígena autóctone. A partir de Anchieta como figura fundacional, *A Confederação dos Tamoios* menciona uma fileira de poetas brasileiros, preferentemente com obra épica, que desemboca nas duas figuras de poetas contemporâneos, épicos e nacionais: Manuel de Araújo Porto-Alegre e o próprio Gonçalves de Magalhães. Essa prolepse autorreflexiva é possível dentro do próprio poema através de uma visão profética do futuro poético do Brasil, realizada numa digressão do narrador.¹² Desde o ponto de vista autorreflexivo, o essencial da *Confederação* é o fato de o poema atribuir a ele próprio a função de continuar e atualizar uma tradição poética nacional. Constrói uma fileira histórica épica que forma o contributo dos poetas à construção da nação como entidade histórica. Foi um objetivo aliás compartilhado por 52 ambos os lados da polêmica sobre a *A Confederação dos Tamoios*, armada entre os partidários de Gonçalves de Magalhães por um lado e os de José de Alencar por outro. No nosso contexto importa, porém, a posição fundacional que a *Confederação* atribui a Anchieta na construção histórica de uma tradição épica nacional: é na figura dele que se reúnem por primeira vez a arte natural dos habitantes do país com a arte cristã dos recém-chegados, e o narrador de *A Confederação dos Tamoios*, mesmo sem conhecimento do *De gestis Mendi de Saa*, aspira a ocupar um lugar na tradição consecutiva.

12 Desenvolve-se com mais detalhe o teor autorreflexivo do poema em Friedlein (2018).

2. *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*: conteúdo e narratologia

Diante do pano de fundo do indianismo na poesia épica, a autorreflexividade de *Anchieta ou o Evangelho nas selvas* desenvolve-se de maneira diferenciada. Para entender as modalidades da sua autorreflexão, convém primeiro analisar a estrutura narratológica do poema, já que ambas se encontram numa relação de mútua determinação.

Logo a seguir do proêmio épico, o primeiro canto abre uma diegese cujos protagonistas são o jovem religioso Anchieta e os índios moradores nos arredores da aldeia de missão de Piratininga. Cada domingo acodem para reunir-se, fazer oração e escutar o relato evangélico, para eles fascinante, que forma a parte central de cada um de nove cantos, menos o décimo e último, que desempenha função de epílogo. Depois de cada relato intradieético, o caixilho narrativo é fechado, terminando o canto com uma breve cena de oração e despedida dos índios ou, por vezes, com alguma cena mais elaborada. O poema é formado, portanto, por nove serões em Piratininga e um epílogo ambientado dez anos mais tarde no Espírito Santo, assim como na hora da morte de Anchieta. No primeiro serão, Anchieta conta o nascimento de Jesus e a visitação dos magos, no segundo a sua infância e tentação no deserto. Nos outros serões seguirão entre outros o Sermão da Montanha, a morte de João Batista, as parábolas predicadas por Jesus, o milagre de Lázaro, a visita de Jesus ao templo, a Última Ceia e a Paixão, seguindo, portanto, o percurso narrativo conhecido dos Evangelhos. Depois da Paixão e Ressurreição de Cristo, acaba o canto nono em seco, com um efeito calculado de interrupção abrupta.

53

A diegese primária, no entanto, começa no primeiro canto quando os índios, e com eles a jovem Nahyda, se dirigem à ermida do missionário. Celebra-se uma missa ao ar livre no domingo a seguir, no segundo canto. Uma semana depois, no terceiro, uma

enchente dificulta, mas não impede a reunião dos fiéis. Nos dois cantos seguintes a diegese é dedicada ao anúncio e ao relato de um pesadelo premonitório de Nahyda, em que se anuncia um fratricídio sanguinolento com imagens apocalípticas. Efetivamente, no canto a seguir a aldeia é objeto de um assalto perpetrado por um grupo de índios pagãos. Depois do enterro dos mortos e o serão do missionário, novo assalto causa novas vítimas entre os fiéis. No canto sétimo, Anchieta experiencia, depois de saudosa recordação da sua ilha natal de Tenerife, uma visão da batalha de Alcácer-Kebir, quando um mensageiro da baía de Guanabara noticia a morte de Estácio de Sá em Niterói. Na mesma altura faz-se perceber uma doença de Nahyda. Depois de reunir-se com os chefes no final do canto VII, Anchieta resolve no canto seguinte mandar guerreiros em missão de socorro a Guanabara, e entre eles parte Jadir, o jovem amado de Nahyda. Já entrada na sua agonia, a moça participa do serão em que Anchieta relata a Última Ceia e o início da Paixão de Cristo. Quando Jadir volta da batalha no canto nono, Anchieta já só pode acompanhá-lo ao túmulo de Nahyda. No último canto, com a colônia já em pleno florescimento, Anchieta por sua vez será acompanhado por Jadir na hora da sua agonia em Espírito Santo. A morte do padre acontece acompanhada por uma visão do grandioso futuro da pátria, na justiça e no império da lei.

54

No esquema do texto seguinte (quadro 1), as três fases de cada canto correspondem a uma linha da tabela.

	1 - diegese	2 - intradiegese evangélica	3 – diegese
I	<i>Proposição e invocação</i> - não à Árvore da Ciência - sim à Árvore da Cruz - invocação da musa sacra <i>Diegese</i> - índios dirigem-se à ermida	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 13-39) - Gênesis - os magos abandonam os livros - nascimento de Jesus, fuga ao Egípto	<i>Diegese</i> - natureza de manhã - oração dos fiéis - Nahyda e o menino Jesus
II	<i>Digressão: Hino ao domingo</i> <i>Diegese</i> - Anchieta lê a Bíblia - missa ao ar livre e banquete	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 8-14) - infância e batismo de Jesus - tentativa de sedução pelo demônio, cosmovisão e voo a Jerusalem	<i>Diegese</i> - oração e despedida
III	<i>Digressão: Hino ao Sol</i> <i>Diegese</i> - uma enchente não impede a reunião dos fiéis	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 5-36) - milagres e apóstolos - Sermão da Montanha <i>Digressão: Hino à beleza da natureza</i> - Maria Madalena	<i>Diegese</i> - oração e despedida
IV	<i>Diegese</i> - Anchieta contempla a natureza da Terra de Santa Cruz, porém, sem Deus - Nahyda anuncia seu sonho - os fiéis celebram a chegada de Anchieta	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 3-29) - Jesus na casa de Maria - Ave-Maria de Anchieta e troca de fio narrativo - dança da filha de Herodias, morte de João Batista - Jesus aparece aos apóstolos como Deus verdadeiro	<i>Diegese</i> - despedida
V	<i>Digressão: Natureza é caminho a Deus</i> <i>Diegese</i> - três partes do sonho de Nahyda: aparição do diabo, Caím no deserto, aldeia inundada de sangue - lágrimas de Anchieta - grandiosa noite americana	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 4-14) - Jesus caminha sobre as águas - parábolas (Filho pródigo)	<i>Diegese</i> - saída do sol, Anchieta retira-se
VI	<i>Diegese</i> - assalto de índios pagãos - enterro dos heróis mortos	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 3-13) - Lázaro	<i>Diegese</i> - chegada de índios assaltados de novo - um morto em pose de oração
VII	<i>Diegese</i> - recordação de Tenerife - o Anjo da morte - visão de Alcácer-Kebir - um mensageiro: ataque dos tamoios a Niterói, morte de Estácio de Sá - doença de Nahyda	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 5-17) - Jesus no templo - maldição da figueira	<i>Diegese</i> - reunião de Anchieta com os chefes
VIII	<i>Diegese</i> - partida dos guerreiros para Guanabara - Nahyda agonizante participa do serão	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 2-11) - Judás <i>Digressão: invocação à musa</i> - Festa da Páscoa - Última Ceia <i>Digressão: invocação a Cristo</i> - começo da Paixão	<i>Diegese</i> - morte de Nahyda
IX	<i>Diegese</i> - Jadir volta da batalha - Jadir com Anchieta ao pé do túmulo de Nahyda	<i>Relato de Anchieta</i> (estr. 1-20) - Paixão de Cristo <i>Digressão: invocação da musa cristã</i> - Paixão de Cristo e Ressurreição	--
X	<i>Diegese</i> - dez anos depois, florescimento da colônia - Anchieta em Espírito Santo, acompanhado por Jadir - morte de Anchieta, visão do futuro da pátria	--	--

Quadro 1: Conteúdo e narratologia de *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*

Essa construção narratológica de Varela não teve boa acolhida crítica. Antonio Candido critica a falta de determinação mútua entre os dois níveis narrativos:

A concepção é defeituosa, não havendo relação necessária entre a matéria central (vida de Jesus) e o pretexto de imaginá-la narrada aos catecúmenos por Anchieta, que aparece no começo e no fim de cada canto, em cenas que servem apenas de tributo ao sentimento nacional. A narrativa poderia desenrolar-se, sem o menor prejuízo, na China ou no Congo. (Candido, 2006, p. 581).

56 Talvez o mestre não seja totalmente convincente nesse ponto. Os pontos de contato entre o Evangelho, que se quer universal, e o seu contexto narrativo, situado na primeira colonização brasileira, emergem ao segundo olhar. No seu pesadelo premonitório, Nahyda já se mostra atingida pela linguagem bíblica ouvida nos serões quando visualiza o dilúvio de sangue provocado pelo fratricida Caim. Atingida pela doença, morrerá na hora *daquele* serão em que Anchieta conta a Última Ceia e o começo da paixão de Cristo. Enquanto a Paixão de Cristo traz a Salvação do gênero humano, a morte da vítima Nahyda inaugura o período de florescimento da nova comunidade brasílica. Outra correspondência da diegese com o relato evangélico manifesta-se quando do enterro das vítimas do assalto. que acontece no dia em que Anchieta contará com toda profusão o episódio de Lázaro, ressuscitado do seu túmulo.

3 A autorreflexividade nas instâncias de fala: Jesus Cristo, Anchieta, o Eu

A autorreflexividade em *Anchieta* manifesta-se através de várias instâncias de fala e em modalidades diferentes. Em primeiro lugar, articulam-se a voz do autor e de vários contemporâneos, como o editor E. G. Possolo e um amigo de infância de Varela e jornalista na altura, Ferreira de Menezes, nos diversos paratextos. No entanto o poema carece de alguns outros tipos de paratextos frequentes na poesia épica como, por exemplo, notas autorais de rodapé, marginais

ou finais.¹³ Em segundo lugar, no próêmio do poema, assim como em várias digressões no poema, expande-se a voz do Eu, seja chamado de Eu narrativo ou Eu poético. Em outros exemplos de poesia épica essa instância seria chamada de narrador épico, mas evitaremos o termo no caso do poema de Varela, não por inadequado, mas pela única razão de prestar-se à confusão quando se tratará de analisar a quais instâncias de fala do poema são atribuíveis as características de narrativo e poético.

Em terceiro lugar, *Anchieta* assim como os personagens da sua diegese evangélica, com Jesus Cristo no centro, seriam suscetíveis de articular conteúdos autorreflexivos nos seus discursos; porém é mais relevante nesse sentido sua encenação como quem age e fala. Nos trechos a seguir nos ocupará especialmente a questão de saber até que ponto *Anchieta* é encenado como poeta nos seus atos de fala. Da tríplice distinção de instâncias de fala decorre a questão da interrelação entre elas: autor, Eu poético e personagens diegéticos e intradieгéticos.

Como último nível de manifestação de autorreflexividade há que levar em conta a intertextualidade enquanto referência aos discursos existentes fora do texto, como já se viu no próêmio e na cosmovisão com sua referência à tradição épica.

Desses níveis de manifestação de autorreflexividade, em *Anchieta* como em tantos outros exemplos de poesia épica marcada pelo Romantismo, o Eu do poema é sem dúvida a instância mais prolífica, ganhando espaços e modalidades de articulação que antes do surgimento da subjetividade romântica eram menos explorados.¹⁴

13 Os paratextos, menos relevantes para a autorreflexividade no caso de *Anchieta*, não serão mais seguidos nesta pesquisa. Em geral, remete-se para essa questão na poesia épica a Marcos Machado Nunes (2020, p. 248-252).

14 Sobre a potencialidades do subjetivismo na poesia épica do século XIX, cf. Brunke, 2018.

Diferenciar entre as instâncias de fala nos leva a constatar, em primeiro lugar, a existência de três momentos temporais, com os seus personagens correspondentes: na intradiegeese, Jesus Cristo no momento de sua vida e Paixão; na diegeese, José de Anchieta nos tempos da primeira colonização, e na extradiegeese, o Eu poético situado no século XIX.

Pelo que diz respeito a Jesus Cristo, os conteúdos autorreflexivos são relativamente escassos e não chegam muito para além do que se esperaria. Jesus em jovem é mostrado como eloquente, revelador de doutrinas, meigo no gesto e doce na fala:

“A doçura / Da palavra eloquente, os gestos meigos [...]” (II, 9)

“Movidas [as gentes] / Pela eloquente voz, pelas doutrinas / Desse inspirado e ríspido mancebo, / E mais ainda pelo santo exemplo / Do santo proceder [...]” (II, 11)

“A fama de seu nome, e das doutrinas / Santas e luminosas que professa, / Das sublimes acções, e da doçura / Do trato, das palavras, vôa, passa / Além das cordilheiras” (III, 11)

58

Jesus adulto é mostrado no seu impulso contra o saber hipócrita dos fariseus, assim como na simplicidade das suas parábolas:

“[...] parabolos singelas / Que resumem a lucida doutrina / Simples, mas palpitantes de verdade” (V, 12)

“As formosas parabolos, ungidas / Da mais suave e doce poesia, / Os singelos paineis, onde a verdade, / Simples como a expressão da natureza, / Os mais rudes espiritos cativa, / A linguagem concisa, porém bella / Do divino pastor, melhor ensinam / Do que das Synagogas orgulhosas / As extensas lições, e os vãos discursos” (V, 14)

Como não pode surpreender, forma-se em primeiro lugar o ideal da formosura na simplicidade do discurso de Jesus, que é transmissor de doutrinas e verdades sem o academicismo das instituições do saber do seu tempo.

O que se diz aqui em louvor da simplicidade na poesia, atinge a poetologia do texto em geral e converte-se em ideal do Eu poético? Alfredo Bosi responderia pela negativa:

Embora não seja difícil colher exemplos felizes de notação do mundo agreste [no Anchieta de Fagundes Varela], o tom edificante do conjunto acaba toldando a solene pureza da mensagem evangélica, que se desfigura quando tocada pela retórica. Mesmo que esta venha de uma alma emotivamente religiosa como a de Fagundes Varela. (Bosi, 1985, p. 131-132).

Segundo o crítico, Varela não se apropriaria do ideal discursivo da simplicidade de Cristo, mas a transformaria com irritantes doses de retórica. Uma verdadeira comprovação requereria análises estilísticas que estão fora do alcance deste artigo. Mas o Eu poético e o Jesus Cristo do relato de Anchieta compartilham, sem dúvida, o seu ímpeto antiacadêmico e antilivresco.

Mais determinante para o teor autorreflexivo do poema será a personagem de Anchieta. Em primeiro lugar, o Eu do poema parece exaltar o Anchieta poeta mencionando o *Poema marianum*:

59

“Alma inspirada de Anchieta illustre, / Espírito do apóstolo das selvas! / Sabio e cantor, luzeiro do futuro! / Tu, que [...] traçaste os versos / Do poema da Virgem, e ensinaste / Aos povos do deserto a lei sublime / [...] Ensina á minha musa timorata / A linguagem celeste que fallavas / Dá-lhe a doce expressão, a graça infinda, / A força, a eloquencia e a verdade / D’essas singelas narrações que á noite / Fazias nos outeiros, nas florestas, / Ás multidões que ouvindo-te choravam, / e pediam as aguas do baptismo” (I, 10).

Observando esse trecho cautelosamente, nota-se que o Eu não invoca Anchieta, pedindo para ele uma voz poética como a do *Poema marianum*. Antes ele aspira a saber imitar as características *d’essas singelas narrações que fazias nos outeiros* – ou seja, não aspira a imitar ou a seguir a língua poética do Anchieta poeta, mas

a plasmar em poesia a língua oral de um Anchieta visto como predicador e narrador.

Com essa observação concordam vários outros fatos. Para começar, Anchieta é continuamente chamado de “narrador”. Nos seus serões ele próprio usa o verbo *contar* quando se dirige ao seu público neófito: “Tentações de Satan, – deveis lembrar-vos, / Irmãos, repete o narrador, – contei-vos, / No passado serão; direi agora [...]” (III,5); ou bem: “E o santo narrador assim lhes falla: [...] Eu acabava, irmãos, de relatar-vos / O milagroso caso [...]” (IV, 3).

60 Fora dos seus serões com os índios, Anchieta é mostrado duas vezes *folheando a Bíblia* (III, 4; IX, 1), mas nunca no trabalho intelectual necessário para redação dos textos que o Anchieta histórico de fato escreveu. Assim, o Anchieta de Varela escolhe no seu primeiro serão a opção de relatar com toda a profusão a história dos três magos, apresentados como astrólogos dedicados à sua ciência da natureza que abandonam, levados embora pela música celeste que os faz seguir a estrela. No fim desse primeiro serão, Nahyda encanta-se pelo menino Jesus, e Anchieta comenta essa compreensão ingênua: “os sabios todos / Si *assim* pensassem quando os livros volvem, / E buscam monumentos no passado, / E perdem-se em audazes conjecturas, / Mais felizes seriam!” (I, 42).¹⁵ Digno de remarcar é que a imagem antilivresca do missionário desenhada aqui refere-se a um autor histórico que redatou, entre outros, uma gramática do tupi. A biografística do padre vai por um caminho totalmente diferente, quando costuma representar o padre como um grande erudito, mesmo nas precárias condições da missão, e lhe atribui o título de “segundo Adão”, por conta do saber que equipararia o missionário ao patriarca bíblico que deu os nomes às

15 O mesmo impulso anti-intelectual constata-se numa cena de encanto natural: “Quem se despir da frivola sciencia / Das vaidosas escolas das cidades, / E, filho amante, repousar a fronte / No regaço feliz da natureza [...]” (III, 34).

coisas. Inclusive a aldeia de Piratininga acostuma ser representada como "colégio" onde se desenvolveriam grandes práticas de erudição: pesquisa, leitura, escrita e representação dramática, além da prática do canto, tanto de Anchieta como dos seus discípulos.¹⁶ O Anchieta de Varela não é mostrado envolvido em nenhuma dessas atividades, e praticamente não aparece *como poeta* no poema. A sua faceta lírica, embora não totalmente calada, fica claramente marginalizada. Finalmente, comparando com a profusão de milagres e ações benéficas anchietanas que relatam as biografias, no poema de Varela, onde não acontecem milagres, Anchieta é relativamente pouco mostrado praticando a *imitatio Christi* nas suas ações. Em vistas de tantas ausências, forçosamente há-se de chegar à conclusão de que o Anchieta de Fagundes Varela é sobretudo uma outra coisa: ele é o *narrador* de Cristo.

Essa característica se manifesta de maneira especialmente ilustrativa num momento do texto em que Anchieta interrompe seu relato evangélico na dúvida de como continuar. Lança um pedido de inspiração que em princípio poderia ser próprio de um poeta:

61

"Cala-se o narrador. Alguns momentos / Conserva-se, indeciso e pensativo / Como buscando um fio, que aproxime / Dois afastados, diferentes factos. / O penoso labor do entendimento / Nas austeras feições se manifesta. / – Espirito dos tempos que passaram! [...] Inspira minha voz, minh'alma inspira!" (IV,10)

Mas na sequência sua hesitação revela-se ter sido de quem conta uma história e não de quem busca inspiração poética. A solu-

16 Vale como exemplo mais representativo da biografística anchietana a vida escrita por Simão de Vasconcelos que descreve essas práticas (Vasconcelos, 1672, liv. I,5, p. 26-27), sem mencionar, no entanto, serões como os do *Anchieta* de Varela. O dom da eloquência, ao invés, é atribuído ao discípulo Gaspar Lourenço, "rio de eloquencia Brasília" (ib., liv. I,8, p. 44), e a realização de reuniões com os índios, ao discípulo Gregório Serrão (ib., p. 43).

ção que Anchieta acha para prosseguir o seu relato será, portanto, prosaica e consiste, simplesmente, em mudar de tema:

“Deixemos o Senhor [...] Voltamos ao Baptista o pensamento”
(IV, 10).

Apesar do uso do verbo *inspirar*, não se trata, pois, de um poeta invocando uma instância de inspiração num momento de desafio poético, mas de um narrador perdido entre os fios do seu relato.¹⁷

Vale dizer ainda que o mesmo passo prova como o Anchieta narrador relata os acontecimentos evangélicos com palavras e estilo próprios dele; não *recita* o texto evangélico, mas o conta ao seu público, usando o seu talento de narrador. Esse seu relato, porém, não manifesta concessões ao auditório indígena, como poderia ser, por exemplo, a inserção de explicações devidas à distância cultural que separa o mundo evangélico do mundo americano. Essa ausência pode ser lida, mais uma vez, como indício da universalidade reclamada pela mensagem evangélica. Visto desde a perspectiva narratológica, a falta de concessões ao público nos lembra, por outro lado, que as falas de Anchieta, por mais que estejam articuladas em discurso direto, não deixam de ser ao mesmo tempo enunciações do Eu poético. Dito de maneira rasa: o Anchieta da ficção não se dirigia ao seu público com os versos que nós lemos. O Eu poético do texto unifica estilisticamente os trechos de Anchieta com os seus próprios. Mesmo assim, que as instâncias do narrador e do poeta não deixam de ser instâncias superpostas, mas sempre separáveis, o próprio texto se encarrega de salientar:

“[o missionário] As gentes abençoa, e então começa / Da Redempção a historia sacro-santa, / Que a musa do poeta ornou de flôres, / Tristes flôres sem viço e sem perfumes” (I, 11).

17 V. no mesmo sentido a Ave Maria proferida pela voz do narrador na hora de Jesus voltar para casa da sua mãe (IV,9), e que não possui forma de poema inserido no discurso narrativo, mas é convertido em discurso narrado: Anchieta não *canta* essa Ave Maria, e sim a *conta*.

Essa constatação leva a observar o Eu poético de mais perto. Se Anchieta é mostrado como narrador e, por outro lado, o caráter poético do poema fica fora de dúvida, esse caráter só pode ser devido ao Eu. As características que esta voz possui serão especificadas a seguir.

1) Em primeiro lugar, a voz que enuncia esse poema narrativo apresenta-se como voz *poética*, e não de narrador. Usa por conseguinte os recursos imagéticos da poetologia tradicional: entre elas, contam-se as invocações e pedidos de inspiração, ou a metáfora recorrente da musa para designar a produção do próprio trabalho, que se encontra dezessete vezes ao longo do poema, em fórmulas como “Ensina á minha musa timorata / A linguagem celeste” (I,10), apóstrofes como “Tu soluças? / Tu escondes o rosto, ingenua musa? / Oh! continúa e chora” (IX,9), e a exclamação “Musa, silencio!” (VI,4). Os paratextos confirmam e ressaltam a poeticidade do texto com a designação de ‘cantos’ para as suas partes.

2) A adjetivação escolhida pelo Eu para sua obra e para ele próprio denota a *humildade*, devida ao contexto do poema sacro: “Não; não entoarei meus pobres hymnos / À Sombra tua [da Árvore da Ciência] que Satan protege” (I,6) ou, dirigindo-se à Cruz: “Permite que o mais rude entre os cantores, / O mais rasteiro sêr que te ha beijado” (I,2). Contudo, o Eu não abre mão da esperança de permanência dos seus versos mais além da própria morte:

“Oh! não! não morreréis, meus pobres cantos! / Não passarás nas trevas, deslebrada, / Musa christã... Passarás ao porvir, oh! casta Musa!” (I,12).

3) Além desses motivos pouco surpreendentes num poema sacro, o Eu se apresenta, de maneira mais específica, como uma voz explicitamente *antierudita*, *antiacadêmica*, e *antilivresca*, como seria próprio do discurso místico. As três estâncias proemiais do poema estão dedicadas a declarar um ‘não’ veemente à ‘Árvore da Ciência’ e um ‘sim’ sentido à ‘Árvore da Cruz’. Essa característica que

já foi constatada na figura de Jesus Cristo como na de Anchieta, é efetivamente compartilhada por todas as instâncias de fala. Se Anchieta elogia a compreensão ingênua de Nahyda e condena o saber infeliz dos livros, o Eu poético toca na mesma corda, fulminando livros e história a favor dos seus versos simples: “Homens que lêdes estes rudes cantos, / Viandantes de um valle de infortunios, [...] Não busqueis nas lições das grandes sabios, / Nem nos padrões da historia, a luz brilhante / Que desvenda os mysterios de além mundo!” (X,4).

4) Se o discurso do Eu não pode ser inspirado nos livros, apresenta duas fontes de inspiração alternativas. Em primeiro lugar, o seu poema recrea uma *lembrança infantil* do Eu. Propõe-se a relatar “As maravilhas que aprendeu, creança, / Dos santos labios de ministro santo” (I,2) e, portanto, uma experiência individual que será lembrada sob os auspícios da ‘musa cristã’ (IX,11).

64 5) A segunda fonte de inspiração será a *natureza do Brasil*, evocada como “Musa da criação” (V,1) com tonalidade hínica em várias digressões ao longo do poema. Ora, se em poemas como a *A confederação dos tamoios* o contato privilegiado com a natureza como fonte de inspiração é reservado aos cantores índios, em *Anchieta* é o Eu que a invoca e se inspira nela.

6) As *invocações* e explícitas reflexões poetológicas feitas no poema merecem uma análise atenta, já que a sua atribuição às instâncias de fala não é sempre óbvia e, porém, crucial para a nossa análise. No conjunto, parece argumentável que os trechos explicitamente poetológicos assim como as invocações à musa poética são todos atribuíveis ao Eu poético, e nunca ao Anchieta narrador. Como exemplo mais claro, vejamos o momento em que se trata de relatar a traição de Judas. Anchieta narrador, afetado pela gravidade do assunto, pausa por um instante. Segue a invocação a uma musa ainda desconhecida para descrever os inauditos fatos. Ora, essa invocação é atribuída não a Anchieta narrador, mas a uma instância diferente dele que ocupa a segunda metade da citação – é o Eu

poeta sob forma de sua ‘musa’: “Aqui tristonho, / Aqui turbado, o narrador calou-se: / Aqui *também* suspiras e emmudeces, / Pobre, singela musa!” (VII,2; grifo meu).¹⁸

Considerando essas características em conjunto, fica evidente como o Eu do texto se encena como poeta e, portanto, diferenciado do narrador Anchieta. Por conseguinte, as três instâncias de fala do poema nos seus três momentos temporais possuem, cada uma, seu respectivo ato de fala dominante: Jesus predica, Anchieta narra, e o Eu canta poeticamente: Jesus Cristo possui a simplicidade nas suas parábolas e sermões, Anchieta a magia da sua narração, e o Eu a inspiração da poesia.

Diferente de outros poemas sacros, essa triplicidade narratológica não apresenta indícios forçosos para ser lida como uma fileira messiânica, ao modo que se vem afirmando na exegese de Dante para as figuras de Virgílio, Jesus e Dante. Nem o Anchieta de Fagundes Varela é mostrado como uma figura messiânica,¹⁹ nem o Eu, e por extensão Fagundes Varela, aspira a ser um novo Anchieta no sentido de um seguimento histórico ou tipologia bíblica. As três instâncias de fala circunscrevem-se cada uma ao seu mundo sem formarem juntas uma *história*, nem da salvação nem poetológica.

65

18 Os outros casos: a invocação dirigida a Cristo há-de ser atribuída ao Eu poético esgotado, já que também é a voz dele que fecha a estância anterior (VIII,7). – De mais duvidosa atribuição é a invocação que acontece no meio da Paixão. O fato de ocupar uma estância inteira, separada do que vem antes e depois, faz possível atribuí-la ao Eu poético, como acontece no resto do poema quando é questão de poesia (IX,11).

19 Maria Aparecida Ribeiro concorda em entender o Anchieta do poema em primeiro lugar como santo e apóstolo, não como poeta, mas vê algum indício de ele ser representado como *figura Christi* (Ribeiro, 2013). No entanto, Varela não mostra Anchieta nem produzindo milagres, nem rodeado por doze discípulos, como a biografística anchietana o faz.

4. Conclusão

Vendo a *A confederação dos tamoios* e o *Anchieta* lado ao lado, manifesta-se agora uma clara diferença nos conceitos chave das suas poetologias. Se os dois poemas pertencem ao indianismo romântico e visam a uma valoração positiva dos tempos do primeiro colonialismo, Gonçalves de Magalhães foca na sua epopeia heroica o aspecto combativo do encontro, enquanto Varela encena uma *Idade de Ouro* do Brasil (X,3), inaugurada pela missão cristã no meio de uma natureza ainda intocada, e atribui-lhe uma simplicidade primordial. Mas, ao contrário de Gonçalves de Magalhães, a Idade de Ouro brasílica de Varela não aloja o berço da poesia. Enquanto em *A Confederação dos Tamoios* os índios pagãos, os índios neófitos, os portugueses e mais do que todos José de Anchieta fazem poesia, cantam ou dançam, e até os execrados franceses têm suas canções, nada disso acontece no *Anchieta* de Varela. Os seus índios, sejam já cristianizados ou ainda “selvagens”, nunca são mostrados exercendo nem a sua tradição cultural própria, nem a novamente adquirida. Sua vida cultural resume-se na constatação de que abandonaram a sua tradição e passaram a entoar unicamente cantos cristãos.²⁰ Mas de qualquer maneira a encenação da vida cultural e artística de Piratininga está fora do foco de Fagundes Varela. No seu poema, a poesia reside exclusivamente no Eu do poeta.

Gonçalves de Magalhães visa estabelecer uma tradição da poesia nacional, arrancando desde o poeta Anchieta, e nela aspira a ocupar o seu lugar. A poesia para ele é um fenômeno coletivo e histórico, com as suas origens nas artes naturais do índio, depois o seu momento de definição na vinda de Anchieta e com ele, do Cristianismo, e ainda, na continuação dessa linha de poesia nacional por aqueles contemporâneos que optam por temas e estilos autóctones, entre os quais o próprio Gonçalves de Magalhães.

20 “[...] as moças cantam / Não as lendas das tabas bellicosas / Mas da Musa Christã saudosos hymnos” (II,7).

Para Fagundes Varela, a poesia carece dessa dimensão histórica. Poesia dá-se isoladamente dentro do Eu, e no momento contemporâneo, sem aportação nem dos índios nem dos poetas nacionais na esteira de Anchieta e, mirando bem, até sem colaboração daqueles poetas sacros mencionados no poema, já que eles não são modelos a ser imitados. São predecessores na mesma missão, mas sem aportar a poética que a obra de Varela há-de seguir. A poesia é percebida então como criação individual e instantânea, e não coletiva e histórica. Fagundes Varela abandona o pensamento historicista e individualiza o ato poético, e do seu poema pode-se afirmar que passa da autorreflexividade histórica a uma autorreflexividade “presencista”. O casamento da natureza brasileira com o cristianismo que dá como fruto a poesia brasileira e acontece em Gonçalves de Magalhães no tempo histórico de Anchieta, em Fagundes Varela, por sua vez, acontece na pessoa dele próprio ou, talvez mais exatamente, no seu texto. Os seus dois níveis narratológicos significam o encontro da natureza brasileira, diegética, e o Evangelho, intradieético. Fagundes Varela busca a poetização desse encontro de natureza e Evangelho como um momento em que se deu uma compenetração ingênua. Ele elabora a poetização desse momento, mas não em prol da nação e a sua história, mas como contributo para a poesia sacra universal, como poderia acontecer – em palavras do mestre – no Congo ou na China.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi de Saa: edição fac-similar*. Apresentação Eduardo Portella. Introdução Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi de Saa: poema épico*. Introd., versão e notas de Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1986. (Obras completas de José de Anchieta, v.1).

ANCHIETA, José de. *Vida y obra*. Ed. Francisco González Luis et al. La Laguna [Tenerife]: Ayuntamiento, 1988.

ANCHIETA, Joseph de. *De gestis Mendi de Saa*, ed. José María Fornell Lombardo. Granada: Compañía de Jesús, 1992.

ARIAS-SCHREIBER BARBA, Felix. *Das erste Epos aus Amerika und die Aeneis Vergils: Der Aufbau von Anchieta's De gestis Mendi de Saa und die klassische Epik*. Hamburg: Diplomica, 2011.

AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *A vida atormentada de Fagundes Varela*, São Paulo: Martins, 1966.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Poesia e vida de Fagundes Varela*, São Paulo: Edameris, 1965.

68 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRIESEMEISTER, Dietrich. "José de Anchieta's 'De gestis Mendis de Saa' (1563)". In: GROßE, Sybille; SCHÖNBERGER, Axel, orgs. *Ex oriente lux: Festschrift für Eberhard Gärtner zu seinem 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Valentia, 2002. p. 545-565.

BRUNKE, Dirk. *Das romantische Epos am Río de la Plata. Subjektivität und Lyrisierung*, Stuttgart: Steiner, 2018.

BRUNKE, Dirk, e FRIEDLEIN, Roger, orgs. *El yo en la epopeya. Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira das Letras, 2006.

CAXA, Quirício; RODRIGUES, Pero. *Primeiras biografias de José de Anchieta*. Org. Hélio Abranches Viotti. São Paulo: Loyola, 1988 (Obras completas de José de Anchieta; 13).

FONDA, Enio Aloisio. “José de Anchieta, poeta novi-latino”. *Revista de Letras*, v. 14, 1972, p. 133-152.

FRIEDLEIN, Roger. “A autorreflexividade na epopeia indianista romântica: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Daniel Campos”. *Brasil/Brazil*, v. 31, n. 58, 2018, p. 1-16.

FRIEDLEIN, Roger. “Encenações cosmográficas. A epopeia renascentista, espaço autorreflexivo (Camões, Corte-Real)”. *Veredas*, v. 23, 2015, p. 111-126, http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/roger.friedlein/download/Friedlein_Autorreflexividade%20Camos%20Corte-Real%20in%20Veredas.pdf.

FRIEDLEIN, Roger, e NUNES, Marcos Machado, e ZILBERMAN, Regina, orgs. *A epopéia em questão*. Debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaima 2020.

HABERLY, David T. “The Mystery of the Bailliff’s List: Or, What Fagundes Varela Read”. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, 1987, p. 1-13.

JAECKEL, Volker. *Von Alterität, Anthropophagie und Missionierung. Der Einfluss der Jesuiten auf die kulturelle Identität Brasiliens in der Kolonialzeit (1549-1711)*. Stuttgart: Ibidem, 2007.

LESTRINGANT, Frank. “Les débuts de la poésie néo-latine au Brésil: le ‘De rebus gestis Mendi de Saa’ (1563)”. In: LESTRINGANT, Frank, org. *L’expérience huguenote au Nouveau Monde: XVI^e siècle*. Genève: Droz, 1996, p. 231-245.

69

LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos patronos: Fagundes Varela e França Júnior*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

MONTEIRO, João. “Anchieta na poesia e nas lendas brasileiras”. In: *III Centenario do veneravel Joseph de Anchieta: conferencias preparatorias feitas por ocasião do centenario do veneravel Padre Joseph de Anchieta*. Lisboa, Paris: Aillaud, 1900, p. 205-246.

NUNES, Marcos Machado. “Perspectiva universalista e epopeia humanitária em paratextos do século XIX português (Tomás Ribeiro e Teófilo Braga)”. In: FRIEDLEIN, Roger, and NUNES, Marcos Machado, and ZILBERMAN, Regina, orgs. . *A epopeia em questão*. Debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 248-284.

RIBEIRO, Maria Aparecida. “Anchieta no Brasil: que memória?”. *História Revista*, v. 8, n. 1/2, jan./dez. 2003, p. 21-56.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da*

epopéia brasileira. Teoria, crítica, percurso I. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

VARELA, Luís Nicolau Fagundes. “Anchieta ou o Evangelho nas selvas”. In: VARELA, Luís Nicolau Fagundes. *Poesias completas de Fagundes Varela*. Rio de Janeiro: Estado da Guanabara, 1970. v. 3.

VARELA, Fagundes [Luís Nicolau]. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*. Pref. Murilo Araújo. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1939.

VARELA, L. N. Fagundes “Anchieta ou o Evangelho nas selvas”. In: _____. *Obras completas de L. N. Fagundes Varella*. Org. José Alves Visconti Coaracy e Franklin Távora. Rio de Janeiro: Garnier, 1886. v. 3.

VARELLA, L. N. Fagundes. *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*. Pref. José Ferreira de Menezes. Rio de Janeiro: Imperial, 1875.

VASCONCELOS, Simão de. *Vida do venerável Padre Joseph de Anchieta*, Lisboa: João da Costa, 1672.

Dois projetos inacabados de poesia americana

Regina Zilberman

[...] Traz do exílio
Um livro, monumento derradeiro
Que à pátria levantou; ali revive
Toda a memória do valente povo
Dos seus Timbiras...
(Assis, 2008, v. 3, p. 544)

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

(Alencar, 1960, v. 4, p. 865)

71

Poesia americana

Os povos americanos despertaram a atenção dos letrados europeus desde que os navegadores, exploradores, aventureiros e colonizadores colocaram os pés no Novo Mundo. A *Carta* de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) é expressiva do choque e da admiração que aquelas pessoas provocaram nos marinheiros comandados pelo almirante português, a começar por sua nudez e aparente docilidade:

[...] Quando o batel chegou à boca do rio, eram ali 18 ou 20 homens, pardos, todos nus sem n[enhum]a cousa que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vinham todos rijos pera o batel e Nicolau Coelho lhes fez sinal que posessem os arcos. E eles os poseram. (Carta de Pero Vaz de Caminha, 2003, p. 213).

Datada de 1 de maio de 1500, a carta permaneceu inédita, mas não desconhecida, até 1817, quando Aires de Casal (1754-1821) a incluiu em sua *Corografia brasílica*. Deve ter provocado algum impacto desde sua divulgação,¹ pois, em 1821, já estava traduzida para o francês por Ferdinand Denis (1798-1890), que a publicou, em 1821, no *Journal des Voyages, Découvertes, et Navegations Modernes* com o título *Lettre de Pedro Vaz de Caminha sur la découverte du Brésil*; logo a seguir, Denis reproduziu-a no autoral *Brésil*, de 1822. As razões de seu sucesso são muitas, mas uma delas provavelmente se associa à emergência e consolidação dos conceitos, originários de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), do “bom selvagem” e do “homem natural”. Caminha, de certo modo, prenuncia a perspectiva iluminista difundida nas últimas décadas do setecentos e primeiras do oitocentos, segundo a qual o indígena era um ser não contaminado pelas desigualdades da sociedade civilizada, por isso, naturalmente bom e ideologicamente promissor, podendo, no parecer do escriba lusitano, ser evangelizado de modo pacífico.

72

A carta de Caminha é, de certo modo, “indianista”, antecipando aspirações do movimento que alcançou o apogeu no Romantismo do século XIX. Podia ser apreciada e adotada, porque não compartilhava, e até desmentia graças ao testemunho pessoal, a desqualificação e o rebaixamento com que os povos americanos foram entendidos e representados em crônicas redigidas por seus contemporâneos no século XVI, como Fernão de Magalhães Gândavo (c. 1540-c. 1580), que os designa como “bárbaro gentio” (Gândavo, 1576, s. n. p.) em 1576, e que perdurou até o século XVIII, como procede Sebastião da Rocha Pitta (1660-1738), em 1730.²

1 Sobre as apropriações da *Carta* por escritores e artistas, v. Ribeiro, 2003.

2 Escreve Rocha Pitta: “Todo este vastíssimo corpo, que temos mostrado, estava possuído e habitado por inculta gentilidade, dividida em inumeráveis nações, algumas menos feras, mas todas bárbaras: não tinham culto de religião, idolatravam à gula, e serviam ao apetite, sem regimem de lei ou de razão” (Pitta, 1958, p. 36).

O Indianismo apresenta-se como ideal literário no século XIX, e no Brasil especialmente, após a separação política de Portugal. Indígenas, porém, detinham posição de destaque em obras redigidas em verso desde, pelo menos, o século XVIII, como ocorre em *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama (1740-1795), no *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), e na “Ode ao homem selvagem” (1821), de Antônio de Souza Caldas (1762-1814), todos eles, coincidentemente ou não, letrados vinculados a ordens religiosas católicas. Nas primeiras décadas do século XIX, o protagonismo se manteve no *Niterói*, *Metamorfose do Rio de Janeiro* (1822), de Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), e em *Três dias de um noivado* (1844), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), poemas, ambos, com aspirações épicas.

Contudo, a primogenitura foi sendo adiada, até se apresentarem, em 1847, os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias (1823-1864), que dedica a parte inicial da obra à, por ele denominada, “Poesia americana”, reunindo, às estrofes da “Canção do exílio”, “O canto do guerreiro”, “Canto do índio”, “Canto do piaga” e “Deprecação”.

73

A “Canção do exílio” não é um poema indianista, mas Gonçalves Dias a posicionou, na condição de abertura do segmento “americano” dos *Primeiros cantos*, compartilhando com os demais o sentimento da ruptura, perda e separação. Com efeito, os versos propriamente indianistas de três dos quatro outros poemas – “Canto do piaga”, “Canto do índio” e “Deprecação” – são desalentados, ao anunciar o declínio, próximo ou não muito distante, do povo indígena: no “Canto do piaga” e em “Deprecação”, em decorrência da conquista portuguesa que aniquila os ocupantes originais da América, no “Canto do índio” por intermédio da rendição do eu lírico

à “loura Virgem tão formosa”³ por quem ele se enamora, a ponto de voluntariamente se deixar escravizar:

Ah! Que não queiras tu vir a ser rainha
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa.
Odeio tanto aos teus, como te adoro;
Mas queiras tu ser minha, que eu prometo
Vencer por teu amor meu ódio antigo,
Trocar a maça do poder por ferros
E ser, por te gozar, escravo deles. (Dias, 1998, p. 29).

Os *Segundos cantos*, publicados em 1848, portanto, apenas um ano após o lançamento dos *Primeiros*, incluem um único poema indianista, “Tabira”, que traz entre parênteses o subtítulo “Poesia americana”. Formado por 25 estrofes de oito versos, a obra tem intuito épico, ao narrar as lutas entre a nação dos tabajaras (tobajaras, na ortografia do texto original), liderados pelo herói do título, e os potiguaras. Porque se aliou aos invasores lusos e converteu-se ao Cristianismo, Tabira é considerado um traidor pelos potiguaras, que almejam vingar-se. Vencedor da porfia, o herói e seus liderados acabam derrotados pelos portugueses, que ludibriam os tabajaras e submetem-nos à escravidão.

“Tabira” parece antecipar dois outros poemas de Gonçalves Dias: o “I-Juca-Pirama”, ao narrar a luta individual do indígena tupi contra o grupo de timbiras que o aprisionara; e o épico *Os Timbiras*, ao escolher como assunto as desavenças entre esta nação e a dos gamelas, que culminam na dispersão e decadência de ambas. Porém,

³ A sujeição do indígena à amada de pele clara e procedência europeia reaparece na trama de *O guarani*, de José de Alencar (1829-1877), de 1857, por meio das personagens Peri e Cecília (Ceci, na designação do protagonista do romance).

“Tabira” se particulariza por eleger um fato histórico como assunto: seu herói não é fruto da imaginação do escritor, mas uma personagem do passado colonial, tendo ajudado Duarte Coelho (1485-1554), primeiro donatário da Capitania de Pernambuco, no século XVI, a vencer os indígenas adversários dos lusitanos (Barreto, 2010). Por essa razão, o que também singulariza os versos de Gonçalves Dias, está ausente o imaginário religioso dos povos americanos, predominando o realismo quando apresenta as lutas entre os combatentes:

XXI

.....

Muitas setas cravejam Tabira:

Belo quadro! – mas vê-lo era horrível!

Porco-espim que sangrado e terrível

Duras cerdas raivando espetou!

XXII

Tem um olho dum tiro flechado!

Quebra as setas que os passos lh’impedem

E do rosto, em seu sangue lavado,

Flecha e olho arrebatam sem dó!

E aos inimigos que o campo não cedem,

Olho e flecha mostrando extorquidos,

Diz, em voz que mais eram rugidos:

– Basta, vis, por vencer-vos um só! (Dias, 1848, p. 102-103).

Ainda que comprovadamente bravo, Tabira não é, porém, um vencedor, nem uma personagem dotada unicamente de virtudes. O sujeito da narração chama a atenção para sua ingenuidade e estultice, ao cair na cilada dos portugueses, que, estrategicamente, dividem as nações indígenas e fragilizam-nas, facilitando a vitória dos ocupantes, a escravização dos povos locais e a colonização europeia. É

o que leva Nísia Floresta (1810-1885), nos versos de teor épico que publica no ano seguinte, a energicamente amaldiçoar Tapeirá, o nome com que o herói de Gonçalves Dias aparece em “A Lágrima de um Caeté” (1849):

Maldito, ó maldito sejas
Renegado Tapeirá!...
Teu nome em nossas florestas
Em horror sempre será! (Floresta, 2014).⁴

“Tabira” estabelece a conexão entre os poemas dos *Primeiros cantos* que sinalizam a natureza predadora da ocupação portuguesa e os versos indianistas publicados por Dias na década subsequente. À primeira vista, o enquadramento histórico parece não ter agradado ao autor, que não retoma esta prática.⁵ Permanece, porém, o empenho em entender o mundo dos povos americanos a partir de sua voz, como sugerem os textos dos *Últimos cantos*.

76

Os *Últimos cantos*, de 1851, incluem novo lote de “Poesias americanas”, entre as quais se encontram “Leito de folhas verdes”, “I-Juca-Pirama”, “Marabá” e a “Canção do tamoio”. Os indígenas mantêm-se na condição de perdedores, sejam as moças que enunciam os versos de “Leito de folhas verdes” e “Marabá”, seja o guerreiro tupi pertencente a um ramo decadente de sua tribo, encarregado de provar seu valor diante dos timbiras. Sujeitos de enunciação que não se rendem são os indivíduos distantes do poder: idosos, como o chefe timbira e o velho tupi, e mulheres, como a mãe que recomenda coragem e bravura ao filho tamoio:

4 Cf. Matthews, 2012.

5 A luta entre potiguaras e tabajaras reaparece em *Iracema* (1865), de Alencar, que, contudo, inverteu os sinais: os tabajaras são inimigos dos portugueses, e os potiguaras, liderados por Camarão, seus aliados.

Não chores, meu filho;
 Não chores, que a vida
 É luta renhida:
 Viver é lutar.
 A vida é combate,
 Que os fracos abate,
 Que os fortes, os bravos
 Só pode exaltar. (Dias, 1851, p. 48).

Essas são, todos e todas, pessoas de algum modo marginalizadas – pela idade ou pelo gênero, o que debilita seu discurso. As figuras humanas das estrofes de Gonçalves Dias correspondem a heróis e heroínas vencidos/as, mas não desprovidos/as de valor, porque prezam a honra e a disposição para a luta, embora conscientes de que os aguarda a desgraça.

Nos versos de Gonçalves Dias, o Indianismo parece ter alcançado a altitude para a qual se preparava desde a divulgação, no começo do século XIX, da *Carta* de Pero Vaz de Caminha: reconhecia-se a nobreza dos povos americanos, representados por tupis, tabajaras, potiguaras, tamoios⁶ e timbiras; e elaborava-se um projeto literário em que eles deixavam de ser objeto do discurso, ao se apresentarem na qualidade de sujeito da enunciação, na voz de homens e mulheres, velhos e jovens.

O escritor, atuante do sistema cultural carioca enquanto professor do Colégio Pedro II e editor, ao lado de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), da revista *Guanabara* (1849), gozava de notoriedade e estima, tradu-

6 Ainda que os tamoios não fossem uma tribo indígena: “Na língua dos Tupinambá, ‘Tamuya’ quer dizer ‘o avô, o mais velho, o mais antigo’. Por isso essa Confederação de chefes chamou-se Confederação dos Tamuya, que os portugueses transformaram em Confederação dos Tamoios.” (Palmeira, 2017, p. 38).

zidas nas tarefas públicas de que foi encarregado: incumbido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), viajou à Europa em busca de documentos relativos à história nacional; a serviço do imperador Pedro II (1825-1891), elaborou um estudo comparado entre os nativos americanos e os povos da Oceania; também por conta de expedição patrocinada pelo governo, viajou em missão ao Norte e ao Nordeste do país (Montello, 2002). Porém, desde o lançamento, em 1851, dos *Últimos cantos*, não publicava livros de versos, quando, nos anos anteriores, havia produzido *Primeiros cantos*, *Segundos cantos* e *Sextilhas de Frei Antão*, além da impressão do drama histórico *Leonor de Mendonça*.

78 Este, digamos, silêncio poético é rompido em 1857, quando Gonçalves Dias imprime *Os Timbiras*, às suas custas (Campassi, 2017), pela editora Brockhaus, de Leipzig (que lançava, no mesmo ano, seus *Cantos*). Com o subtítulo “Poema americano”, mostra-se uma obra coerente com a produção indianista anterior; porém, é um livro com menos de cem páginas, e contém quatro dos previstos dezesseis cantos do poema. Entre aquele ano e o de seu falecimento, em 1864, quando morre a bordo do barco *Ville de Boulogne*, que, proveniente de Paris, naufraga nas costas do Maranhão, Gonçalves Dias não divulgou qualquer outro trecho do poema, que talvez tenha sido completado, ainda que mesmo seu biógrafo, Antônio Henriques Leal (1828-1885), não garanta que ele o tenha feito (Leal, 1874, Tomo III, p. 122).

Epopéias americanas

Os Timbiras não é apenas outro poema indianista, uma vez que o intuito do autor é redigir uma epopeia. Antônio Henriques Leal relembra um passeio ocorrido em 5 de julho de 1847, quando Gonçalves Dias teria exposto uma ideia “sugerida em um passeio feito a um dos sítios mais pitorescos dos arredores do Rio de Janeiro”:

Saberás que estive cousa de cincoenta dias em uma chácara do Serra, em *Macacos*, e durante todo aquele santo ócio, como dizia Virgílio, nada fiz do que fumar, caçar e imaginar. Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de coatis, de cascaveis; imaginei mangueiras e jaboticabeiras copadas, jequitirás e ipês arrogantes, sapucaieras e jambeiros, de palmeiras não falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta: enfim, um gênesis americano, uma *Iliada Brasileira*, uma criação *recriada*. Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos *Timbiras*; guerras entre eles e depois com os portugueses. O primeiro canto já está pronto, o segundo começado. (Leal, 1874, t. III, p. 89-90).

A ideia não é particularmente nova, pois o gênero épico vinha sendo praticado entre escritores nascidos ou estabelecidos no território colonizado pelos portugueses desde o século XVI. De 1563 data *De Gestis Mendis de Saa*, de José de Anchieta (1534-1597), e de 1601, a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira (1561-1600). Porém, a obra de Anchieta permaneceu ignorada até o século XX, e a segunda é mencionada de modo equivocado pelos primeiros historiadores da Literatura, como Joaquim Norberto (1820-1891) (Silva, 1998) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) (Varnhagen, 1998).

79

É no século XVIII que se intensifica a produção de poemas de teor épico (redigidos em língua portuguesa ou em latim) originários de autores nascidos ou radicados no Brasil; ainda assim, alguns permaneceram inéditos, e outros perderam-se. João de Brito e Lima (1671-1747) teria escrito *Cesária*, celebrando as façanhas do vice-rei Vasco Fernandes César. Gonçalo Soares de França (1632-1724?) compôs, segundo Ferdinand Denis, “um poema épico intitulado *Brasília, ou A Descoberta do Brasil*, que ficou inédito e se compõe de 1800 oitavas” (Denis, 2018, p. 358). A epopeia sacra contou com a adesão de João Mendes da Silva (1656-1736), autor de *Christiados* (1754), e de Santa Rita Itaparica (1704-1768), autor de *Eustáquidos*

(1769), em seis cantos em oitava rima. Domingos Caldas Barbosa (1739/1740-1800) publicou, em 1776, a *Recopilação dos principais sucessos da História Sagrada*.

Foram os poemas de Basílio da Gama [*O Uruguai e Quitúbia* (1791), este de assunto africano]⁷ e de Santa Rita Durão (*Caramuru*) os que se enraizaram na tradição nacional. *O Uruguai e Caramuru* inscrevem-se na tradição de *Os Lusíadas*, ao incorporar um assunto de ordem histórica às normas da narrativa épica em versos, dividida em cantos. As personagens, históricas, como Gomes Freire de Andrade (1685-1763) e Diogo Álvares Correia (1475-1557), lendárias, como Sepé, ou originárias da ficção contemporânea, como Cacambo, apropriado do *Candide* (1759), de Voltaire (1694-1778), formam o elenco de heróis providos de qualidades superlativas. Ausente está a mitologia, não, porém, a lenda, como se verifica no poema de Durão. Por sua vez, encontram-se igualmente duas práticas próprias à epopeia desde seus inícios: a abertura por intermédio da proposição, invocação e dedicatória; e a profecia em meio a um evento extraordinário.

80

Não são, porém, esses elementos que particularizam os dois poemas, e sim, em primeiro lugar, a presença dos indígenas. Embora não desempenhem o papel de heróis, espaço preenchido por homens provenientes de Portugal, os nativos da América são adjuvantes ou adversários dotados de qualidades positivas que os elevam, dignificando, ao mesmo tempo, as vitórias alcançadas pelos protagonistas lusitanos. Além disso, o cenário do Novo Mundo ocupa posição relevante nos versos de Basílio e Durão, o que os coloca como

7 Ferdinand Denis comenta que “o Brasil possui outra obra notável cujo cenário é africano. Trata-se do poema *Tripoli*, escrito em latim por Francisco Cardoso, autor nascido na Bahia” (Denis, 2018, p. 378). José Francisco Cardoso (1761-1842) é autor de *De Rebus a Lusitanis ad Tripolim Viriliter Gestis Carmen, Canto heroico sobre as façanhas dos portugueses na expedição de Tripoli*, na tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), obra publicada, em latim e em português, em 1800.

precursores do Indianismo, classificação corrente nos historiadores da literatura brasileira.

Por consequência, *O Uruguai* e *Caramuru*, nascidos do ventre da épica camoniana, como tantos outros poemas portugueses produzidos a partir do final do século XVI, acabam por fornecer um paradigma para a epopeia nacional. O realce conferido aos indígenas americanos facultava a sintonia com o emergente Indianismo do começo do século XIX, que encontra sua melhor expressão na obra de François-René de Chateaubriand (1768-1848). Conveniente era igualmente a circunstância de que os versos de Basílio e Santa Rita Durão não contradiziam os princípios da “cor local”, elevada a critério artístico no período, e ainda valorizavam, à sua maneira, o “homem natural”, embora o preferissem aliado a portugueses e evangelizado.

Esses ingredientes compõem a receita da épica americana, operacionalizada de modo bastante modesto no *Niterói, Metamorfose do Rio de Janeiro* (1822), de Januário da Cunha Barbosa, e com maior ímpeto dramático em *Três dias de um noivado* (1844), de Teixeira e Sousa, autor igualmente de *A Independência do Brasil* (1847-1855), cujo subtítulo é, confessadamente, um “poema épico em doze cantos” (Sousa, 1847, tomo primeiro, rosto; Nunes, 2015). Mas havia muita estrada por trilhar; provavelmente por isso, Gonçalves de Magalhães (1811-1882), letrado hegemônico no contexto do sistema literário carioca desde que lançara seus *Suspiros poéticos* e *Saudade*, em 1836, inaugurando o Romantismo em terras brasileiras, decidiu fomentar o gênero, imprimindo, em 1856, *A Confederação dos Tamoios*, em dez cantos.

Poemas inacabados

O lançamento de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, acontece no ano seguinte. Só que o livro não traz a obra integral. Contudo, não foi o único projeto que não chegou ao final naquele período. José de

Alencar igualmente planejou um épico, *Os filhos de Tupã*, que não apenas não foi concluído, como, ao contrário da obra de Gonçalves Dias, permaneceu inédito até sua morte.

A proximidade entre os dois escritores não se deve apenas ao fato de frustrarem-se os respectivos projetos de oferecer um texto épico de cunho indianista, mas, e principalmente, porque ambos eram, à época em que redigiam seus textos, os principais representantes daquela corrente. Talvez por essa razão Dias e Alencar tivessem a percepção de que, para legitimar o posto que ocupavam e coroar sua trajetória artística, cabia dar vazão a um poema, de um lado, afinado a um gênero artístico consagrado desde a Antiguidade e ponto culminante da cultura letrada elevada, de outro adequado ao propósito de conferir identidade e excelência à poesia americana.

Inconclusos, eles não são menos importantes. Como as capelas imperfeitas do Mosteiro da Batalha, eles impõem seu valor e ressonância; ao mesmo tempo, porém, revelam, em sua incompletude, o que significa concretizar – ou não – uma épica condizente com a poética indianista em uma nação colonizada por europeus, mas com pretensões à independência política e autonomia artística.

82

Os filhos de Tupã teriam sido redigidos em 1863, conforme indica sua divulgação póstuma, promovida originalmente por Mário de Alencar, filho do autor de *O guarani* e igualmente escritor. Até aquele ano, as relações de Alencar com o Indianismo reduziam-se às *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, de 1856, e a *O guarani*, de 1857. Sua estreia no âmbito da ficção indianista, que o filiava ao romance histórico, tinha constituído notável sucesso em termos de público e de crítica, haja vista a rapidez com que seus folhetins eram reproduzidos na imprensa situada fora da Corte (Hohlfeldt, 2003). Contudo, entre 1857 e 1863, Alencar mantivera-se distante da poética indianista, preferindo o teatro (*A noite de São João*, 1857; *Verso e reverso*, 1857; *O demônio familiar*, 1858;

As asas de um anjo, 1858; *Mãe*, 1860) e a novela urbana (*Cinco minutos*, 1857; *A viuvinha*, 1860; *Lucíola*, 1862).

Por outro lado, o intuito de retomar o veio indianista deve ter continuado a germinar na consciência do escritor, uma vez que não apenas ele se dedica ao projeto de *Os filhos de Tupã*, como, tão logo abandonada a ideia, volta-se à redação de *Iracema*, em que se reconhecem recursos próprios à epopeia, traduzidos, porém, em prosa narrativa (Ribeiro, 2019).

Como sinal da migração do projeto de *Os filhos de Tupã* para *Iracema*, poder-se-iam mencionar os versos extraídos da parte II do segundo canto:

Os senhores do vale, os pitiguaras,
 Cuja seta subia inda mais alto
 Do que sobe o anajé cortando os ares
 Batiam-se à direita de Iruama.
 Se ver lhes fora dado além dos tempos,
 Quando as praias tiveram que decorrem
 Do pingue Jaguaribe ao Parnaíba,
 O vulto saudariam do guerreiro
 Que gerar-se devia do seu sangue
 Para lustre da raça e prol dos lusos.
 À fama sua basta o nome puro
 De Camarão, soldado cearense,
 Libertador da pátria, que a bravura
 Fez grande, e a cruz de Cristo fez ilustre. (Alencar, 1960, V. IV,
 p. 579-580).

83

Reproduzido na edição das *Obras completas*, de José de Alencar, *Os filhos de Tupã* contém:

a) a síntese da “Fábula”, paratexto que expõe o mito cosmogô-

nico responsável pelo pano de fundo da narrativa. O mito apresenta evidentes analogias com o *Gênesis*: conta a criação da Terra por Tupã, que também dá vida a dois filhos, Tupi, fruto de seu sopro, e Ara, nascido de “sua luz” (p. 557). Movido pelo ciúme, Tupi assassina o irmão, sendo amaldiçoado pelo pai, que profetiza a futura soberania dos descendentes de Ara, agentes do extermínio da prole do criminoso: “Então a raça de Ara, dos filhos de minha luz, dos cabelos de sol, virá para exterminar os teus filhos, já bárbaros e fracos, porque eles já se terão vencido a si mesmos” (p. 557). Mais adiante, após a multiplicação dos sucessores de Tupi, e tal como se lê no Pentateuco, Tupã envia uma “grande chuva para cobrir a terra”, salvando apenas o “melhor filho de Tupi”, que denomina *T’amanaré*, do qual se originam as “três nações mães: Tupi, Tamoios e Tabajaras” (p. 558).

b) um primeiro plano de trabalho, “primitivo” (p. 558), que sumaria o assunto dos previstos doze cantos da epopeia;

c) a apresentação dos “caracteres” (p. 559);

d) a sinopse da “ação” (p. 560);

84

e) a definição de um “outro plano” (p. 560), com o assunto dos prováveis terceiro, quarto, quinto, sexto, sétimo, oitavo e novo canto;

f) a reprodução dos cantos elaborados por José de Alencar. Estão provavelmente completos o primeiro e o segundo, ainda que sua numeração não corresponda ao argumento antecipado nos dois planos propostos. O canto inicial soma dez partes, e o segundo, nove, enumeradas em romano; o terceiro tem sete partes e apresenta muitas lacunas, sinalizadas por linhas pontilhadas. O quarto limita-se a cinco estrofes, e o quinto, a duas. Dois poemas avulsos, “A vingança” e “Níobe índia”, completam os originais.

A ação passa-se no Amazonas, e apenas figuras provenientes do universo dos povos americanos ali atuam. Ainda que conduza uma narrativa, Alencar não parece interessado no fato histórico, mas no enquadramento mítico das ações protagonizadas pelos indígenas, adequando seu projeto aos princípios da narrativa épica, que lida

com a mitologia e o maravilhoso. O escritor cearense entendeu a diferença entre o romance histórico, gênero em que *O guarani* se encaixa, e a proposta de uma epopeia elaborada em conformidade às normas clássicas. Nas ações relatadas, não estão presentes deuses, nem heróis com qualidades sobrenaturais; mas a moldura proposta pela fábula explica o conjunto dos eventos expostos, afinando o poema ao modelo literário escolhido.

O apelo à intertextualidade também colabora para o enquadramento do poema ao gênero épico. O canto II constrói-se a partir do exemplo da *Iliada*, como mostra a enumeração dos povos indígenas que formam os batalhões de Iruama, o comandante dos tupis, elaborada à maneira do catálogo das naves. Por sua vez, a descrição de cada um dos heróis reproduz o procedimento de Príamo (que, como Iruama, é pai de cinquenta guerreiros) em cena compartilhada com Helena junto às muralhas de Troia. No canto I, o sujeito da enunciação apropria-se de imagens que remontam a *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, para valorizar as conquistas portuguesas e suas aventuras marítimas, difundindo a fé cristã:

85

Teus filhos, pátria, o sangue têm dos lusos,
 Que dum revés da espada outro hemisfério
 Talharam do infinito. Cujá lança
 Haste da cruz, gravou a lei de Cristo
 Onde a voz não chegou de seus apóstolos.
 Povo exíguo, assinou-lhes Deus o berço
 Da cabeça da Europa, sobre o crânio;

 Essa nesga de terra, ainda sobrava
 Para conter-lhes o reino; mas não cabe
 O grande coração da raça ilustre,

Que além, buscando o espaço onde respire,
Conquiste o mundo antigo, inventa o novo. (p. 567).

Ainda que bastante incompleto, considerado o plano de doze cantos para *Os filhos de Tupã*, pode-se concluir que a epopeia prevista por Alencar parecia bem encaminhada.

Gonçalves Dias interrompe o retiro editorial iniciado em 1851 com o lançamento dos quatro primeiros cantos de *Os Timbiras*. Pode-se cogitar que decidiu divulgar seus versos em decorrência da publicação, no ano anterior, de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, patrocinada pelo imperador, a quem o livro é dedicado. Diante de um escritor que, até então, não demonstrara particular interesse pelo Indianismo,⁸ Dias, ao adotar o gênero épico, provavelmente almejou evidenciar que cabia a ele, e não a outro, o lugar de principal representante daquela corrente na literatura nacional.

86 Dias parece disputar com Magalhães desde a dedicatória, que consagra a obra “À Sua Majestade Imperial O Senhor D. Pedro II Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil” (Magalhães, 1856, s. n. p.). Ao fazer similar oferecimento, o poeta maranhense derrama-se em superlativos: “À Majestade do muito alto e muito poderoso Príncipe o Senhor D. Pedro II Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil” (Dias, 1857, s. n. p.). Mas interrompe-se aí, não avançando em novo segmento discursivo dirigido a Pedro II; da sua parte, Magalhães estende-se em elogios ao comportamento liberal e generoso do chefe de Estado.

A dedicatória é o único texto que separa a folha de rosto e o primeiro segmento do poema, denominado “Introdução”,

8 Gonçalves de Magalhães não escreveu, até 1856, nenhum poema indianista. Mas é autor de uma epopeia herói-cômica, *O episódio da infernal comédia, ou Da minha viagem ao Inferno*, de 1836. Relativamente à questão dos indígenas, é autor do estudo *Os indígenas do Brasil perante a História*, publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (Magalhães, 1860).

o que diferencia o livro das práticas do período, caracterizadas pela inserção de paratextos, como prólogos, prefácios, resumo do argumento. É em depoimento registrado por Antônio Henriques Leal e antes reproduzido que Gonçalves Dias parece explicitar os objetivos da obra – a saber, a elaboração, como se observou antes, de uma “*Ilíada* brasileira”.

Os Timbiras acatam as regras conhecidas do gênero: o poema divide-se em cantos e incorpora o paradigma da abertura, caracterizada pelo emprego da proposição e da invocação (a dedicatória foi antecipada). Estão presentes também os deuses, o maravilhoso, o fundo histórico e a interlocução com o mito.

É na “Introdução” que aparece a proposição, delineando o tema dos versos,

Os ritos semibárbaros dos Piagas,
 Cultores de Tupã, a terra virgem
 Donde como dum trono, enfim se abriram
 Da cruz de Cristo os piedosos braços;
 As festas, e batalhas mal sangradas
 Do povo Americano, agora extinto,
 Hei de cantar na lira. (p. 1).

87

bem como a invocação:

Evoco a sombra
 Do selvagem guerreiro!... (p. 1)

Gonçalves Dias apropria-se de dois elementos da norma épica, mas procura ajustá-los a seu objeto: ele cantará ritos, festas e batalhas do povo americano, “extinto” a seu tempo, segundo o eu lírico, fazendo-o por meio do “selvagem guerreiro” que evoca como estímulo a seus versos. Depois, ainda em primeira pessoa, e em explícita interpolação autorreflexiva, esclarece a poética que o anima.

Seu “canto” assemelha-se aos “sons do boré” e destina-se àqueles que “a natureza estima e preza”, apreciando “ouvir as empoladas vagas / bater gemendo as cavas penedias, / e o negro bosque sussurando ao longe” (p. 2). Apresenta-se como “cantor modesto e humilde”, que, contudo, não se espelha no modelo europeu, já que “a fronte não cingi de mirto e louro / antes de verde rama engrinaldei-a” (p. 2). Sua lira enfeita-se de “agrestes flores”, e ele não assentou “nos cimos do Parnaso” (p. 2), nem viu “correr a linfa da Castália” (p. 3). Representa-se como “cantor das selvas”, que escolhe, “entre bravas matas / áspero tronco da palmeira” (p. 3). “Unido a ele”, soltará seu “canto”, “enquanto o vento nos palmares zune, / rugindo os longos encontrados leques” (p. 3).

A introdução expõe a poética que preside a elaboração de *Os Tímbiras*: embora adote regras pré-estabelecidas pelo gênero literário escolhido, ajusta-as às necessidades de seu projeto. Identificado com o mundo americano que traduz em seus versos, vale-se de um discurso que incorpora os elementos sugeridos pelo espaço natural circundante.

88

À introdução, segue-se o primeiro canto, com 391 versos, o mais vigoroso do conjunto, ao relatar o combate mortal entre o chefe dos gamelas, rivais dos timbiras, e Itajubá, que assume a liderança de sua nação após a morte do pai, Jaguar. Vitorioso sobre o inimigo, Itajubá confirma a superioridade de seu grupo.

O segundo canto, com 452 versos, abre com outra prática do gênero épico – a profecia, que faculta ao piaga anunciar a futura perda de liberdade dos povos americanos, com a chegada dos estrangeiros europeus e a migração dos timbiras. O tom melancólico predomina, intensificado pelo lamento de Ogib, pai de Jatir, o delicado guerreiro cujo desaparecimento preocupa a todos. No terceiro canto, com 609 versos, o poema alcança um ponto de inflexão, quando o sujeito narrador diagnostica a lamentável sorte da América.

O canto abre com a descrição de um cenário idílico, à hora do nascer do sol:

Era o canto e o perfume, a luz e a vida,
 Uma só coisa e muitas, - melhor face
 Da sempre vária e bela natureza:
 Um quadro antigo, que já vimos todos,
 Que todos com prazer vemos de novo. (p. 46).

O “nós” que é sujeito do último verso da estrofe inclui Itajubá e seus guerreiros; também eles “amavam contemplar” a natureza. Era essa uma época em que os timbiras eram poderosos, e suas tabas, “imensas”, “cresciam, como crescem gigantescos / cedros nas matas” (p. 46). Mas este tempo passou, comenta o narrador, e as “formosas tabas de Itajubá”, que “já foram como os cedros gigantescos da corrente impedrada”, são “hoje acamados fósseis que dormem sob a terra crustra / Que os homens e as nações por fim sepultam / No bojo imenso” (p. 46).

O narrador, ironicamente, identifica a causa da mudança:

– Chame-lhe progresso
 Quem do extermínio secular se ufana: (p. 46-47).

Não é essa, porém, a posição do narrador que, assumindo a condição de eu lírico, rejeita a euforia dos que celebram o extermínio dos povos originais da América. Em nova interpolação autorreflexiva, identifica-se como “modesto cantor do povo extinto” e confessa:

Chorarei nos vastíssimos sepulcros,
 Que vão do mar ao Andes, e do Prata
 Ao largo e doce mar das Amazonas. (p. 47).

A seguir, justifica por que prefere se isolar nesta região geograficamente afastada: ali, “meditabundo”, ele pode acomodar-se

em “sítio”, distante dos “sons frequentes d’uropeus machados / Por mãos de escravos Afros manejados” (p. 47). Também não presencia a exploração da seiva da seringueira, empreendida na Amazônia e que condena:⁹

as matas arrasar, e os troncos,
Donde chorando a preciosa goma,
Resina virtuosa e grato incenso
A nossa incúria grande eterno asselam: (p. 47)

Depois de elencar crimes e guerras, que eternizam culpas legadas pelos pais aos filhos, admite que “não me deslumbra a luz da velha Europa” e que “foi corrompido o ar que respiramos” (p. 47-48). A seguir, sumaria a história da América desde a ótica das perdas e massacres provocados pelos colonizadores. Abre o trecho com a declaração em que constata a condição desafortunada da América:

90

América infeliz! – que bem sabia,
Quem te criou tão bela e tão sozinha,
Dos teus destinos maus! [...] (p. 48)

Atribuindo identidade feminina à América, o poeta a descreve como “grande e sublime”, de promissor futuro:

[...] que vida
Não fora a tua na sação das flores!
Que majestosos frutos, na velhice,
Não deras tu, filha melhor do Eterno?! (p. 48).

Contudo, “velho tutor e avaro cobiçou-te”, imagem com que o autor qualifica a Europa, e ela, “desvalida pupila”, cedeu, “fraca” (p. 48):

9 Gonçalves Dias refere-se à exploração da seringueira, incluindo sua lucratividade, em um dos relatórios produzidos por ocasião da missão realizada na Amazônia. (Montello, 2002, p. 100-102).

[...] entrelaçaste os anos
 Da mocidade em flor – às cãs e à vida
 Do velho, que já pende e já declina
 Do leito conjugal imerecido
 À campa, onde talvez cuida encontrar-te! (p. 48).

Na sequência, o sujeito narrador relembra Itajubá, “filho de Jaguar, guerreiro ilustre” e seu povo, para denunciar a ocupação da América, que os invasores tomam como sua, apesar de a posse caber à nação indígena. São as “naus de Holanda, os galeões de Espanha, / As fragatas de França, e as caravelas / E portuguesas naus” que retalham o território, domínio dos nativos da América, “qual se vosso não fora” (p. 48).

A suspensão do fluxo narrativo, dedicada à reflexão do sujeito da enunciação sobre o destino da América, prossegue para dar conta das batalhas entre invasores e locais, bem como os prejuízos desses. Encerra com a referência à dispersão dos indígenas, fechando o trecho com uma linha horizontal que separa a interferência do narrador e a continuidade do relato, quando noticia a preparação dos timbiras para a luta contra os gamelas. Esses formam o assunto do quarto canto, de 522 versos, revelando como os adversários também se organizam para o combate. Com esse canto, encerra-se o livro, sem que o poema tenha sido terminado.

91

Capelas imperfeitas

Ainda que a narrativa fique interrompida, os quatro cantos de *Os Timbiras* apresentam coesão e coerência, formando uma unidade. Gonçalves Dias pôde publicá-lo, porque ele oferecia, em seu livro, um produto orgânico e articulado; sob este prisma, tratava-se de uma obra completa e sem lacunas. Não é o caso de *Os filhos de Tupã*, fragmentado e descontínuo no conjunto; mesmo assim, tomados isoladamente, os cantos I e II se bastam, concretizando, especialmente, o segundo, os ideais épicos que moveram José de Alencar a escrever o poema.

Esses ideais aparecem ainda em outros resultados alcançados pelos dois escritores: nove fora a apropriação de características formais da epopeia (divisão em cantos em ambos os poemas, uso da proposição e da invocação, no caso do texto de Gonçalves Dias), estão presentes o emprego da mitologia emoldurando ação narrada, a criação de guerreiros imbatíveis e a narrativa de gestas individuais, em que os heróis são bem sucedidos. Contudo, este impulso não bastou para Alencar levar adiante seu projeto, e para Gonçalves Dias escrever os cantos subsequentes.

92 Uma das causas desse insucesso deve ter sido a falta de uma trama consistente que sustentasse o andamento das ações. Duas foram as fontes mais frequentes dos enredos das principais epopeias ocidentais: o acervo mitológico e a História, que aparecem, de preferência, mescladas. O passado histórico pode ser mítico ou lendário até para usuários cronologicamente próximos, na hipótese de que um ateniense do século VI a. C. ou V a. C., ouvindo o aedo declinar os versos da *Ilíada*, não acreditasse que efetivamente acontecera a guerra dos aqueus contra os troianos. Mas este episódio indicava simbolicamente que eventos significativos tinham ocorrido em outros tempos, repercutindo de modo positivo na atualidade. Estabelecia-se uma conexão entre as sagas narradas por Homero e a condição contemporânea da audiência, promovendo a adesão e a identificação com o que era manifestado na forma de versos.

A epopeia, desde Homero até Camões, apresenta uma narrativa que, mesmo quando repleta de ações extraordinárias desempenhadas por seres dotados de qualidades excepcionais, é interpretada como História por seus destinatários. Não talvez como a História verdadeira, a que de fato aconteceu, mas a desejada, a que poderia ter sido. Assim, ela pôde substituir a mitologia, quando essa perdeu a eficiência ou a credibilidade. Eventos transcorridos no passado (menos ou mais distante) ocupam o lugar do mito, facultando à História mostrar-se unitária e contínua, sem rupturas, nem con-

tradições: todas as ações avançam na direção de uma finalidade, de que o presente é resultado.

Os problemas de Gonçalves Dias e José de Alencar, poetas que almejam concretizar o ideal de uma épica indianista nacional, começam nesse ponto: careciam das duas fontes que, em princípio, alimentaram a epopeia – estavam desprovidos de mitologia e de História. De uma parte, faltava legitimidade ao acervo mitológico que atribuíam aos indígenas, pois aquele advinha da adaptação da nomenclatura supostamente originária dos povos americanos a concepções cristãs, como o relato do *Gênesis* que forma o pano de fundo de *Os filhos de Tupã*. Mesmo Tupã, concebido como divindade única e soberana, é criação dos colonizadores, resultando do ajuste do politeísmo das nações americanas ao monoteísmo cristão, providenciado pelos jesuítas em sua ação catequética (Casculo, 2002).

De outra parte, também faltava a História, porque se desconhecia o que ocorrera aos povos americanos antes da conquista do território pelos portugueses. Não que aqueles não tivessem experimentado acontecimentos transcorridos em outros tempos, ou vivenciado transformações políticas e tecnológicas. Contudo, vigorava desde os séculos XVII e XVIII, quando a História passou a ser concebida como ciência, noção linear de progresso, segundo a qual o estágio civilizatório alcançado pelos europeus, constituía um ponto de chegada, a que todos os demais povos deveriam aspirar. A Filosofia da História não admitia temporalidades distintas, paralelas ou simultâneas (Quijano, 2000), e grupos humanos que não haviam atingido aquele ideal eram considerados primitivos ou bárbaros, “pré-históricos”.

A única História que os poetas conheciam e poderiam oferecer era a da colonização europeia e lusitana. Por essa razão, as epopeias só poderiam concluir por um desses dois finais: a dispersão dos indígenas, que desaparecem na Amazônia profunda, como se verifica em *Os Timbiras*; ou o desembarque triunfante das naves de Cabral,

como Alencar prevê em sua sinopse de *Os filhos de Tupã*. A essa constatação, soma-se outra: a de que os heróis indígenas pertencem ao “povo Americano, agora extinto”, como afirma Gonçalves Dias em *Os Timbiras*, declaração renovada na pergunta de José de Alencar em *Os filhos de Tupã*:

Onde estão estes povos primitivos?
Que é dos nossos irmãos, teus primogênitos?
De teus filhos selvagens, minha terra?
Extinguiram-se! [...] (p. 567).

94

A admissão de que os indígenas representados nos poemas pertencem a um povo desaparecido completa o processo de apagamento de sua história. Desprovidos de passado, nega-se-lhes também um futuro. As primeiras linhas dos poemas antecipam sua perdição, provocada por desavenças internas, de modo que as vitórias individuais ou coletivas pouco importam, se colocadas na dimensão do tempo. Com isso, a profecia, requisito do fazer épico incorporado em *Os Timbiras* pela voz do piaga e, em *Os filhos de Tupã*, pelo narrador, tem papel central nos textos, não porque adiante os acontecimentos para além da ação narrada, mas porque evidencia a impossibilidade de os indígenas mostrarem-se autônomos e senhores de sua trajetória. Aos povos americanos, é negada a possibilidade de transcendência, pois não há hipótese de suplantarem sua condição primitiva, tornada imutável. Habilitados para a luta e para a guerra, não fundam uma coletividade ativa e produtora, nem fazem progredir a sociedade.

Os autores de *Os Timbiras* e *Os filhos de Tupã* devem ter percebido o impasse, passível de solução caso fosse escolhido um destes caminhos: a criação de uma epopeia sem eventos, capaz de traduzir o imobilismo em que fora jogada a cultura indiana em decorrência do processo de colonização, predador e soberano; neste caso, porém,

não se trataria do gênero clássico que nossos poetas indianistas almejavam fomentar nas terras americanas. Ou a profunda e integral imersão no mundo indígena, o que significaria uma ruptura com os princípios da corrente literária abraçada por eles, bem como o abandono dos princípios civilizatórios que caracterizaram o modelo de colonialismo imposto à América.

Gonçalves Dias e José de Alencar não escolheram esses caminhos. O primeiro permite-se lamentar a destruição do meio ambiente americano e denunciar o genocídio dos indígenas; mas, tanto quanto o autor cearense, preferiu ajustar-se à proposta do Indianismo, fabricação ideológica construída a partir das sugestões dos cronistas do período colonial.

Restam aos dois poetas, bem como à literatura nacional, epopeias incompletas, mas acabadas à sua maneira, como capelas imperfeitas que desejam alcançar o infinito, mas não ultrapassam os primeiros degraus de sua elevação.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

ALENCAR, José de. *Os filhos de Tupã*. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

ASSIS, Machado de. A Gonçalves Dias. In: ASSIS, Machado de. *Americanas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BARRETO, Carlos Xavier Paes. *Os primitivos colonizadores nordestinos e seus descendentes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

CAMPASSI, Roberta. *F. A. Brockhaus and its relation with Brazil in the 19th century as supplier of scientific works and publisher of Brazilian literature*. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2017.

CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA. Fixação do texto por Pedro Serra.

In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos*. Estudo e antologia. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da História Literária de Portugal seguido do Resumo de História Literária do Brasil*. Trad. Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makunaima, 2018.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. Biografia, vocabulário, comentários, bibliografia por Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, A. Gonçalves. *Segundos cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro: Tipografia Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

DIAS, A. Gonçalves. *Últimos cantos*. Poesias. Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1851.

DIAS, Gonçalves A. *Os Timbiras*. Poema americano. Cantos I-IV. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857.

FLORESTA, N. Fragmentos do poema “A lágrima de um Caeté” de Nísia Floresta Brasileira Augusta. *Revista Cronos*, v. 13, n. 1, p. 138 - 140, 11 ago. 2014.

96 GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Oficina de Antônio Gonçalves, 1576.

HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LEAL, Antônio Henriques. Antonio Gonçalves Dias. In: LEAL, Antônio Henriques. *Pantheon Maranhense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. *A Confederação dos Tamoios*. Poema. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dous de Dezembro – de Paula Brito, 1856.

MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. Os indígenas do Brasil perante a História. Memória oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, Tomo XXIII, 1. semestre, 1860., p. 3-66.

MATTHEWS, Charlotte Hammond. *Gender, Race and Patriotism in the Work of Nísia Floresta*. Woodbridge: Tamesis, 2012.

MONTELLO, Josué. *Gonçalves Dias na Amazônia*. Relatórios e diários da viagem ao Rio Negro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

NUNES, Marcos Machado. Transformações da heroicidade épica em *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa. In: VÁZQUEZ, Raquel Bello, and SAMARTIM, Roberto, and FEIJÓ, Elias J. Torres, and BRITO-SEMEDO, Manuel, orgs. *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Santiago de Compostela; Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 2015.

PALMEIRA, Ariene Braz. *A Confederação dos Tamoios e Os Timbiras: Historicidade do índio brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2017.

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W. M. Jackson, 1958.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo, org. *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos*. Estudo e antologia. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

RIBEIRO, Maria Aparecida. O rei morreu, viva o rei! Magalhães, Alencar e o fim da epopeia no Brasil. In: FRIEDLEIN, Roger, and NUNES, Marcos Machado, and ZILBERMAN, Regina, orgs. *A epopeia em questão*. Debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da História da Poesia Brasileira. In: ZILBERMAN, Regina, and MOREIRA, Maria Eunice, orgs. *O berço do cânone*. Textos fundadores da História da Literatura Brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil. In: ZILBERMAN, Regina, and MOREIRA, Maria Eunice, orgs. *O berço do cânone*. Textos fundadores da História da Literatura Brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

***Os Timbiras: o poema que podia ter sido e que não foi*^{1*}**

Roberto Acízelo de Souza

1

O estudo crítico-analítico de composições literárias incompletas impõe, por motivos evidentes, a obtenção de dados preliminares relativos à sua concepção inicial, bem como às circunstâncias de sua publicação e ao estágio de elaboração em que então se encontravam. No caso de *Os timbiras*, há fontes de informação suficientes para um esclarecimento satisfatório dessas questões. Vejamos.

O poeta cogitava escrever a obra já em 1844, conforme declara em carta a um amigo:

98

Ando a estudar para compor um Poema – é por agora – a ‘minha obra’. Quero fazer uma cousa exclusivamente americana – exclusivamente nossa – eu o farei talvez – já que todo mundo hoje se mete a inovar – também eu pretendo inovar – inovarei – criarei alguma cousa que espero em Deus, os nossos não esquecerão. (apud Bandeira, 1952, p. 81-82).

Três anos depois, já tinha principiado a redigir o texto, cujo plano expõe a outro amigo, com humor e autoironia:

Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de quatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jabuticabeiras copadas, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jambeiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta: enfim, um gênese americano, uma *Iliada brasileira*, uma criação *recriada*. Passa-se

^{1*}Versão integral de texto apresentado na Seção 6 (Narrativa épica e modernidade) do 13º Congresso Alemão de Lusitanistas, realizado de 11 a 14 de setembro de 2020 na Universidade de Augsburg.

a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos timbiras; guerras entre eles e depois com os portugueses. O primeiro canto já está pronto, o segundo começado. (apud Bandeira, 1952, p. 81).

Foi prosseguindo no projeto, provavelmente com intermitências, tanto que, em 1851, durante viagem de estudos que fez ao Maranhão e à Amazônia, aproveitou para colher material visando continuar a composição do poema, segundo informa seu amigo e primeiro biógrafo, Antônio Henriques Leal (cf. 1874, p. 282).

A publicação, restrita aos quatro primeiros cantos, ocorreu em 1857. Constitui sinal claro de que o poeta tinha a intenção de arrematar a obra o fato de que, conforme o mesmo Henriques Leal (ibid., p. 282), persistiu na busca de subsídios para a execução do seu plano, durante as novas viagens que empreendeu às “províncias do norte”, de 1859 a 1861. E tais esforços não seriam em vão, pois o biógrafo declara que, dos dezesseis cantos planejados, “vi[u] em 1853 doze, já copiados a limpo”, e que, em outubro de 1857, o poeta lhe fez a leitura de seis deles. E acrescenta:

99

[...] noutras ocasiões, principalmente quando estive comigo no Maranhão em 1861, falou-me dele [do poema], como quem já o houvesse concluído, faltando-lhe apenas as modificações que pretendia fazer-lhe depois de sua visita às regiões amazônicas, onde os indígenas aproximavam-se de seu estado primitivo. (ibid., p. 282).

O motivo por que se decidira a publicar o poema antes de sua conclusão explicou o autor em uma carta dirigida a pessoa do seu círculo: “Se a coisa não tem de merecer aceitação, não vale a pena gastar a minha vida preocupado com essa ideia: assim, publico em folheto, para dar continuação depois. Se for aceito, cobrarei alma nova para a continuação; se não, tomo naturalmente outro caminho” (apud Bandeira, 1952, p. 137).²

2 Lúcia Miguel-Pereira (1943, p. 128) levanta a hipótese de que o fato de

Antônio Henriques Leal (1874, p. 282-283), no entanto, vê na estratégia de publicação fragmentária do poema razões bem diferentes das alegadas por Gonçalves Dias. Não as comprova, porém, com pronunciamentos do próprio poeta, propondo-as como parte de sua resposta à crítica devastadora que Bernardo Guimarães fizera à obra:

[...] não [...] pretend[ia] publicar [os cantos do poema] senão em fragmentos, como praticara *lord* Byron com o *D. Juan*, ou como Goethe, que consumiu vinte e quatro anos para concluir o *Fausto*. Foi levado de igual pensamento e para ouvir e aproveitar os conselhos e alvites da crítica ilustrada e desapaixonada e conhecer a impressão que causaria no público [...] obra de tanto momento que deu à estampa os cantos que conhecemos. Só depois disto é que reuniria em volume o poema completo, retocado, limado e conforme ao que lhe apontassem de mais sensato e melhor.³

100

ter sido negativo o resultado do teste de público a que o autor submeteu os quatro primeiros cantos poderia ter constituído uma das razões para sua desistência de continuar a composição: “Grande deve ter sido a decepção de Gonçalves Dias, então no auge da fama, diante do frio acolhimento do poema, que, ao compor, não hesitara – à puridade, é certo – em chamar ‘Íliada americana’. Talvez isso tenha concorrido para que não o concluísse.” Na verdade, porém, o poeta não se convenceu da fraqueza do poema pela indiferença com que foi recebida a publicação de parte dele, tanto que, em carta dirigida ao sogro, atribuiu o desinteresse pela obra não a deficiências que apresentasse, mas ao pouco apreço dos brasileiros pela leitura: “Conheço a nossa gente, e sei que eles estão procurando pretexto para não lerem. O não estar a cousa completa será para eles boa desculpa. Como eles quiserem, que também não se me dá muito disso” (apud Bandeira, 1952, p. 137-138). Mas, como veremos, não é seguro que o poema não tenha sido concluído, tampouco é certo que a frieza de sua recepção tenha contribuído para o abandono do projeto.

3 Na seqüência do trecho transcrito, afirma Leal (ibid., p. 283): “Enganam-se, portanto, aqueles que atribuem a aparição desses quatro cantos à sofreguidão de celebridade, quando já a tinha ele [Gonçalves Dias] em demasia para sua desambiciosa modéstia”. Em outro trecho do livro, especifica o destinatário de sua réplica: “Tendo em outro lugar apresentado os motivos que levaram Gonçalves Dias a publicar esse fragmento [...], dispense de refutar tão falsas proposições [...]. Engana-se nisso o ilustre autor dos *Cantos da*

Até, portanto, 1861, os documentos disponíveis nos permitem acompanhar os desdobramentos dos planos de Gonçalves Dias quanto a *Os timbiras*. Daí por diante, porém, só nos resta deduzir e formular hipóteses.

Uma possibilidade é que, não obstante o desânimo com a vida literária que o poeta manifesta já em 1850, na carta-dedicatória que abre o volume dos seus *Últimos cantos*,⁴ o abandono do projeto se teria dado somente a partir de 1862, pois, como vimos, no ano anterior ele ainda confidenciara a Henriques Leal seu empenho em concluir o poema. É que, desde então, não teria mais sossego na vida, com a saúde gravemente comprometida, o desfecho de uma crise conjugal que se arrastava e até certa instabilidade na investidura das comissões oficiais de pesquisa que o governo imperial costumava atribuir-lhe, o que muito lhe fragilizava as finanças.

solidão [isto é, Bernardo Guimarães]” (ibid., p. 314-315). No entanto, o escritor mineiro condena não o fato de o texto ter sido publicado incompleto, mas a privação de senso autocrítico que teria levado o autor a escrevê-lo: “A razão por que [...] a musa do Sr. Gonçalves Dias [...] veio a rastejar tanto n’*Os timbiras* nos presumimos ser a seguinte: O poeta vendo seus *Cantos* geralmente aplaudidos, sem que se lhes fizesse a menor censura [...], vendo seu nome apregoadado como o de um poeta original, grande e de primeira força, assentou que tudo que caísse do bico de sua pena era belo, precioso” ([Guimarães], 1859d, p. 3). Por sinal, exatos cem anos após a crítica de Bernardo Guimarães, Antônio Cândido (1971 [1959], v. 2, p. 96), que também faria mau juízo do poema, supõe que o poeta acabou não o publicando exatamente por autocrítica: “Ele próprio [Gonçalves Dias] deve ter percebido que não era bom o nível da obra, pois tendo vivido ainda sete anos depois da edição de Leipzig [a primeira e única publicação parcial da obra], e tendo composto [...] doze dos dezesseis cantos programados, não os quis publicar [...]”.

4 “No meio de rudes trabalhos, de ocupações estéreis, de cuidados pungentes, – inquieto do presente, incerto do futuro, derramando um olhar de lágrimas e de saudades sobre o meu passado – percorri este primeiro estádio da minha vida literária. [...] Entrei na luta, e por mais algum tempo continuarei nela, variando apenas o sentido dos meus cantos. A fé e o entusiasmo, o óleo e o pábulo da lâmpada que alumia as composições do artista, vão-se-me esfriando dentro do peito; eu o conheço e sinto [...]” (Dias, 1959, p. 351-352).

Pode ser, porém, que tivesse persistido na ideia de publicar o poema até o fim da vida. Depõem a favor dessa hipótese duas circunstâncias: na referida carta-dedicatória de 1850, embora declare em extinção a “fé e o entusiasmo [...] que alumia[vam] [suas] composições”, também afirma que “por mais algum tempo continuar[ia] [na luta], variando apenas o sentido dos [seus] cantos” (Dias, 1959, p. 352); e consta que manuscritos seus – entre os quais não chega a ser implausível que estivessem os cantos inéditos de *Os timbiras* – perderam-se no naufrágio de que foi vítima.⁵

Assim, dos primeiros lampejos sobre a composição, em 1844, até sua morte, em 1864, ou, segundo a outra hipótese aventada, até o abandono definitivo do projeto, que terá ocorrido, como vimos, por volta de 1862, o poeta, se não “gast[ou] [...] a vida preocupado com essa ideia”, a ela dedicou em torno de vinte ou dezoito anos, o que não é pouco para uma existência de quarenta e um. É plausível, pois, o que afirma Henriques Leal (1874, p. 281-282) sobre a grande frustração que lhe terá causado deixar inconclusa a epopeia que concebera:

102

5 Antônio Henriques Leal (1874, p. 182-186) relata os esforços que fez para reaver certa “pequena mala de couro que [Gonçalves Dias] muito zelava, trazendo pendurada ao pescoço a chave dela”, referida pelo tripulante que servia o poeta na cabine do navio. Informa tê-la rastreado por anos, sem a encontrar, tendo apenas apurado, por um indivíduo que chegou a ver a mala, que nela havia livros e manuscritos, um dos quais com o título de “A noiva de Messina”, tradução de Schiller empreendida pelo poeta desde por volta de 1857-1858, e enfim publicada no v. 5 das *Obras póstumas* (1867), mas cuja versão definitiva, provavelmente essa que estaria na tal mala, se perdeu. Nenhuma menção, pois, ao manuscrito de *Os timbiras*. Lúcia Miguel-Pereira (1943, p. 88), contudo, é taxativa: afirma que o poema não foi terminado, e que os cantos não publicados “[...] perderam-se, certamente, no naufrágio do Ville de Boulogne”. Antônio Cândido (1971 [1959], p. 96), por sua vez, conclui o subcapítulo que dedica à análise do poema com uma suposição que parece não ter outra função senão dar um fecho algo “literário” ao seu texto: “[...] não consta haver [Gonçalves Dias] terminado o poema, cuja parte inédita teria desaparecido na tragédia do Ville de Boulogne”.

[...] uma vez completo e concluído esse poema épico, seria a joia mais valiosa de sua esplendente coroa, fechando, assim, como pretendia, o mirífico ciclo de suas composições poéticas com tão soberbo troféu.

Era nela que librava suas mais alentadas esperanças, e tendo para si que seu poema firmaria ainda mais sua reputação, [...] tencionava dar-lhe todo o desenvolvimento possível no que respeitava ao caráter, usos, costumes, superstições e lendas dos nossos indígenas, descrevendo ao mesmo tempo quanto há de maravilhoso e magnificante na natureza brasileira – nos seus rios, nos seus lagos, nas suas montanhas, na sua flora e na sua fauna [...].⁶

Ora, considerando esse conjunto de suposições e indícios, inclinamo-nos a dar crédito ao testemunho de Antônio Henriques Leal, biógrafo acatado pelo rigor das pesquisas documentais que lastreiam seus escritos. Assim, julgamos que Gonçalves Dias efetivamente escreveu pelo menos os doze cantos do poema que Henriques Leal declara ter visto na posse do poeta em 1853. Os quatro restantes para a integralização do texto, é bem razoável supor que os tenha composto ao longo dos onze anos de vida que o destino ainda lhe reservava. Não chega a ser, pois, excesso de imaginação acreditar que o poeta trouxesse consigo da Europa, em 1864, na sua viagem de volta à terra natal, o manuscrito completo de *Os timbiras* pronto para publicação, o qual teria ou desaparecido no naufrágio, ou se extraviado depois, com o sumiço da mala em que provavelmente estava guardado.

103

Seja lá como for, a circunstância de o poema ter ficado inconcluso determinou, como era de esperar, uma recepção crítica rarefeita. Vamos percorrê-la, concentrando-nos nas poucas fontes que se ocuparam mais especificamente com o texto.

6 Antônio Cândido, como vimos (cf. nota 2), formula suposição diametralmente oposta sobre o juízo do poeta a propósito da obra, que não teria passado por seu crivo crítico, tanto que não teria querido publicar os demais cantos que chegou a compor.

2

As primeiras avaliações surgem logo após a publicação da obra (em 1857, portanto), sendo irrestritamente laudatórias. Com os critérios para juízos críticos sobre lançamentos literários próprios da época – intensidade do compromisso nacionalista e da fidelidade à cor local –, Joaquim Manuel de Macedo e Francisco Otaviano, em folhetins mais noticiosos do que analíticos, limitam-se a exaltar as qualidades do autor e do poema.⁷ Dois anos mais tarde, porém, Bernardo Guimarães empreende, com os mesmos critérios, comentários propriamente analíticos, numa série de quatro folhetins.⁸ Seu julgamento contrasta por completo com as impressões de Macedo e Otaviano, pois, para o autor mineiro, a obra constitui fracasso absoluto, pelos muitos defeitos de língua e métrica que apresentaria.⁹

7 Os folhetins, na verdade, não vêm assinados, mas tanto Antônio Henriques Leal (1874, p. 469-470) como Manuel Bandeira (1952, p. 138) asseveraram que seus autores são respectivamente Macedo e Otaviano.

8 Já nos referimos a essa avaliação crítica, ao citarmos o trecho em que
 104 Antônio Henriques Leal defende seu ponto de vista sobre os motivos que teriam levado Gonçalves Dias à publicação fragmentária do poema. Bandeira (1952, p. 138) assinala que a série de artigos que a constitui foi publicada anonimamente, o que é verdade, mas várias fontes – Basílio Magalhães, na sua obra *Bernardo Guimarães*, biografia publicada em 1926, e os bibliógrafos Inocêncio Francisco da Silva (v. 8 do *Dicionário bibliográfico português* [1867]) e Sacramento Blake (v. 1 do *Dicionário bibliográfico brasileiro* [1883]) – informam que os textos são de fato da autoria de Bernardo Guimarães. De resto, o próprio Antônio Henriques Leal assevera ser Bernardo Guimarães o autor da crítica em questão (ver nota 2).

9 Segundo Bandeira (1952, p. 138), no entanto, “[a] crítica deixava mal não o poeta, mas o crítico”, por ser “dura e injusta”. Anos depois, porém, Bernardo Guimarães escreveria uma longa elegia intitulada “À morte de Gonçalves Dias”, publicada no volume *O índio Afonso* (1873) e datada de “Ouro Preto, outono de 1869”. O texto foi incluído posteriormente nas *Poesias completas de Bernardo Guimarães* (Rio de Janeiro: INL, 1959), organizadas por Alphonsus de Guimaraens Filho, e acompanhado de nota na qual se lê: “O poema foi escrito cinco anos depois da morte de Gonçalves Dias, e nele Bernardo Guimarães protesta contra o fato de ter o Congresso

No período romântico, além dessas considerações jornalísticas, feitas, como diz Bernardo Guimarães (1859b, p. 2), “ao correr da pena”, seguem-se, no âmbito propício a considerações mais meditadas constituído pelos tratados de história da literatura, estudos sobre a poesia de Gonçalves Dias.

Assim, Fernandes Pinheiro, tanto no *Curso elementar de literatura nacional* (1862) como no *Resumo de história literária* (1873), inclui Gonçalves Dias entre os poetas que estuda, sendo bastante elogioso em seus juízos, exceto pelo reparo que faz ao que chama “mal entendido americanismo”, que consistiria no emprego de palavras como *boré*, *tacape*, *piaga*, *manitô*, *maracá*, *anhangá*, no seu parecer “neologismos bárbaros e quicá antiufônicos”, que estariam “adulterando o opulento idioma português [...], língua dos nossos avós” (Pinheiro, 1873, p. 457). Não se refere a *Os timbiras* no *Curso*, mas, no *Resumo*, reserva-lhe dois parágrafos entusiásticos, afirmando que, em função de “tantas maravilhas” que havia no poema “chega-se a acreditar que talvez fosse esse o verdadeiro tipo da moderna epopeia brasílica” (ibid., p. 460).¹⁰

105

Ferdinand Wolf, por sua vez, em *O Brasil literário*, dedica algumas páginas a Gonçalves Dias. Quanto a *Os timbiras*, o historiador

recusado a sua participação em homenagem que visava erguer um monumento ao poeta da ‘Canção do exílio’. Daí a linguagem candente que usa: ‘Esses, que às pátrias glórias refratários / De um nobre povo creem-se mandatários...’ (p. 511).

¹⁰ Estranhamente, Fernandes Pinheiro (1873, p. 460) apõe a seguinte nota ao primeiro desses parágrafos: “Os fragmentos existentes desse poema foram incorporados à 5.^a edição das suas *Poesias*, impressas em Paris (1870) e editoradas pelo Sr. B. L. Garnier”. Erros do autor: como vimos, os quatro cantos conhecidos de *Os timbiras* saíram em volume específico, no ano de 1857; e a edição das *Poesias* por ele mencionada de fato datam de 1870 e foram “editoradas pelo Sr. B. L. Garnier”, porém impressas não em Paris, e sim no Rio de Janeiro. Assim, ao que parece, tendo tomado conhecimento do poema somente por sua edição de 1870, Fernandes Pinheiro naturalmente não podia mencioná-lo no *Curso*, que foi publicado em 1862.

austriaco reconhece “[o] talento do poeta [...] na beleza dos versos e na dicção como em numerosos detalhes” (1955 [1863], p. 267), mas, por motivos evidentemente determinados por suas notórias relações de amizade com Gonçalves de Magalhães e mesmo com D. Pedro II, considera o poema inferior à *Confederação dos Tamoios*, por não ter tomado, diferentemente do que teria feito Magalhães, “um acontecimento histórico de grande alcance, [que permitisse] ressaltar o contraste da vida e dos costumes índios com as qualidades e os defeitos da civilização dos brancos [...]” (ibid., p. 267). De resto, o ponto de vista de Wolf sobre o poema é, como diríamos hoje, sumamente eurocêntrico, a ponto de ele estranhar – e censurar – o radical “americanismo” de Gonçalves Dias: “Esta predileção por tudo o que é indígena de tal modo tocou o poeta que ele queixa-se de a América ter entrado em comunicação com a Europa, e não vê mais que os maus lados da civilização que vem deste continente” (ibid., p. 267). Trata-se, ainda que com claro viés de reprovação, do primeiro reconhecimento do caráter crítico que assinala o indianismo gonçalvino, bem distinto da orientação adotada por José de Alencar em suas criações indianistas, que apresentam as relações entre as “raças” indígena e europeia não como um choque de civilizações, mas como uma espécie de encontro providencial.¹¹

106

11 Essa questão da existência de matizes distintos no indianismo romântico brasileiro ainda nos parece pouco estudada. Alfredo Bosi (1970, p. 116), por exemplo, afirma o seguinte: “Para a primeira geração romântica [...], presa a esquemas conservadores, a imagem do índio casava-se sem traumas com a glória do colono que se fizera brasileiro, senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões. É a perspectiva de Gonçalves Dias até à sua última produção indianista, *Os timbiras* [...]” Ora, a assertiva vale para José de Alencar, mas de modo algum para Gonçalves Dias, cuja produção indianista ressalta a tragédia da conquista, e não o conagraamento de raças, e cujos “excessos” americanistas não sem razão foram notados por Ferdinand Wolf. Fritz Ackerman (1964 [1938], p. 114) percebeu esse traço do indianismo gonçalvino, a que chama “pessimismo cultural”. Perceberam-no também Haroldo Paranhos (1937, p. 103) – “Condenando

Sotero dos Reis, por fim, nos volumes 4 e 5 de seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, publicados respectivamente em 1868 e 1873, consagra amplo espaço a Gonçalves Dias, dedicando-lhe sete lições, uma das quais – a lição LXXXIV (v. 4) – se ocupa inteiramente com *Os timbiras*. O autor, não obstante assinalar o caráter incompleto do poema, só faz elogiá-lo, como, de resto, era de esperar, dada a generosidade com que o maranhense Sotero trata todos os comprovincianos que estuda na obra, especialmente – caso de Gonçalves Dias – os que integraram o grupo literário de que fez parte, chamado por Sílvio Romero “escola maranhense”.

Para concluir o inventário dessas avaliações oitocentistas, lembremos que Machado de Assis, nos seus principais ensaios críticos da década de 1870 – “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879) –, ambos, como se sabe, de cunho panorâmico, não centrados em autor ou obra específicos, faz considerações sobre Gonçalves Dias. Conforme os objetivos desses estudos, trata-se não propriamente de análises, mas de menções sumárias, e sobriamente elogiosas, com destaque especial para *Os timbiras*.¹²

107

os processos da colonização portuguesa adotados no Brasil, o ilustre maranhense levanta a voz em defesa dos índios, vítimas da cobiça e da ganância dos lusos, e ainda por cima malsinados, injuriados e martirizados pelos conquistadores d’além-mar.” – e José Aderaldo Castello (1999, p. 228): “[Gonçalves Dias] não glorificou a síntese étnica, o surgimento do brasileiro. Se o processo de miscigenação fica entrevisto [na sua obra], o poeta acentua, porém, a reação por parte do índio [...]”. David Treece (2008 [2000]), por sua vez, também reconhece essa particularidade do poeta maranhense, que se extremou da concepção hegemônica segundo a qual a integração das nações ameríndias à sociedade brasileira teria sido consentida, num processo ameno e de final feliz. Desse modo, a demonstração feita por Wilton José Marques (2010) de que Gonçalves Dias, quanto à questão do negro, permaneceu na contramão da atitude majoritária entre os letrados românticos do País, pode ser feita igualmente com relação ao seu pensamento sobre a condição do índio na história nacional.

12 Além dessas menções, Machado inclui em *Americanas* (1875) um po-

Um segundo tempo da recepção crítica de Gonçalves Dias inaugura-se com Sílvio Romero. A partir dele, com o “critério etnográfico”, cuja introdução nos estudos da literatura nacional ele credita a si mesmo (cf. Romero, 1953 [1888], p. 1002), o escritor maranhense passa a ser considerado “um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro [...], o tipo do mestiço físico e moral, [pois] era filho de português e mameluca,¹³ [...], descendia das três raças que constituíram a população nacional e representava-lhes as principais tendências” (ibid., p. 1000). Como tal – garante o crítico –, estaria plena e *naturalmente* credenciado a realizar os ideais do nacionalismo literário: “A nacionalidade da literatura brasileira só pode ter uma solução: – acostar-se ao gênio, ao verdadeiro espírito popular, como ele sai do complexo de nossas

ema intitulado “A Gonçalves Dias”, em que celebra as glórias literárias do poeta maranhense, aludindo especialmente a situações e personagens de *Os timbiras*.

108 Segundo os dicionários, o termo *mameluco*, sinônimo de *caboclo*, designa o mestiço de índio e branco, ou de índio e mameluco. Ora, como Romero assume que Gonçalves Dias era produto das “três raças que constituíram a população nacional”, e dado que o pai do poeta era branco, o elemento negro só podia provir de sua mãe, que, portanto, não seria mameluca, mas cafuza – como, aliás, a caracteriza José Veríssimo (1969 [1916], p. 163) –, isto é, mestiça de índio e negro. Lúcia Miguel-Pereira (1943, p. 13), com base no único traço que dela nos revela o biógrafo Antônio Henriques Leal (1868, p. XXIV; 1874, p. 6) – “mulher de cor acobreada” –, conclui que, “[n]a aparência, [ela] devia ser índia”. Roquette-Pinto (1948, p. 83), contudo, baseado nas feições do poeta conforme descritas por Henriques Leal, julga que ele poderia ser caboclo – isto é, mestiço de índio e branco –, e põe em dúvida que tivesse ascendência cafuza, concluindo que, como tantos maranhenses da mesma região, quanto ao “tipo antropológico” só se poderia dizer dele que era “*obscur[us] et mixt[us] sanguinis*” (de sangue obscuro e misto). Romero, porém, mesmo não havendo comprovação de que Gonçalves Dias tivesse o elemento negro em sua composição étnica, proclamou-o representante das três raças, o que convinha à maravilha para seu argumento. Desde então, à força de repetições, isso ficou sendo “verdade”.

origens étnicas” (ibid., p. 1006). José Veríssimo (1969 [1916], p. 163), por sua vez, embora introduzindo um cauteloso *parece*, referendou a ideia: “Gonçalves Dias é nas nossas letras um dos raros exemplos comprobatórios da falaz teoria da raça. *Parece* que nele se reuniam as três de que se formou o nosso povo” (grifo nosso).¹⁴ Não é diferente, por fim, o pensamento de Ronald de Carvalho (1968 [1919], p. 220), que credita o talento do poeta para cantar o índio e a natureza do Brasil ao “sangue que lhe corria nas veias, e onde se cruzavam as tendências das três raças produtoras do mestiço brasileiro [...]”.¹⁵

Como se vê, nos pronunciamentos críticos antes analisados, proferidos até a década de 1860, por conta da necessidade de preservar o decoro então vigente não se mencionam as origens do poeta, pois seria embaraçoso, para a sociedade da época, admitir que fosse mestiço um indivíduo reconhecido pela elite branca como grande escritor. A crítica pós-romântica e naturalista, porém, persistindo nos mesmos princípios do período romântico – nacionalismo e cor local como critérios de valor –, passa a dar relevo especial ao que chamaríamos hoje *lugar de fala*, e, assim, a condição de mestiço – e das três raças –, longe de constituir um estigma, transforma-se em credencial, que teria conferido a Gonçalves Dias legitimidade plena para “pintar [...] animados quadros da terra americana” (Romero, 1953 [1888], p. 1017), dada a “formação biológica do [seu] talento” (ibid., p. 1027), ou seu “brasileirismo [contido] na massa do sangue” (Veríssimo, 1969 [1916], p. 169).

109

14 Em outro ensaio, porém, Veríssimo (1977 [1901], p. 22) não faz qualquer ressalva à proclamação de Romero: “Gonçalves Dias, mestiço das três raças constituintes da nossa nacionalidade, [...] é o mais eminente produto da gente brasileira e o tipo mais universal dos seus representantes intelectuais.”

15 Embora as obras de José Veríssimo e Ronald de Carvalho ora citadas tenham sido publicadas respectivamente em 1916 e 1919, seus fundamentos conceituais são claramente oitocentistas, razão por que são ambas representativas desse segundo momento da recepção crítica de Gonçalves Dias.

Particularmente quanto a *Os timbiras*, apesar de menções ligeiras, ambos os críticos formulam juízos elogiosos. Romero (1953 [1888], p. 1010) resguarda-se de analisar o poema, alegando seu caráter de fragmento, mas valoriza em especial seus “pedaços líricos” (ibid., p. 1010) e força descritiva, transcrevendo-lhe um longo trecho do qual afirma: “É sóbrio; mas é belo; a simplicidade aqui não é filha da pobreza, mas sim da doce placidez do espírito” (ibid., p. 1019). Veríssimo (1969 [1916], p. 166), por sua vez, admitindo que a obra “cedia[...] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa”, julga, contudo, que o fazia “com manifesta superioridade”, pois apresentaria “muito maior vigor de idealização”, “por ventura impulsionado por um recôndito sentimento de sua alma de caboclo, avivado pela nostalgia do ‘filho do bosque’”. E conclui: “nenhum poeta brasileiro, em prosa ou verso, teve em grau igual ao de Gonçalves Dias o sentimento do nosso índio e do que lhe constituía a feição própria” (ibid., p. 167).

110 Quanto à crítica do século XX, até meados da década de 1950 ainda encontramos juízos presos ao “critério etnográfico” romeriano, vendo na poesia de Gonçalves Dias uma autenticidade que só sua condição de mestiço poderia explicar. É o que se lê em Haroldo Paranhos (1937) e Cassiano Ricardo (1969 [1956]).¹⁶ No entanto, cremos encontrar-se em Lúcia Miguel-Pereira (1943, p. 127) um ponto de inflexão na fortuna crítica do poeta, com sua tese de que a autenticidade do índio gonçalvino é antes estética e literária do que histórica e antropológica:

Que importa para a poesia, para a emoção despertada, que “I-Juca-Pirama” tenha ou não morrido de acordo com o rito dos selvagens? Que a marabá fosse ou não realmente desprezada

16 Em Bosi (1970, p. 114), Merquior (1977, p. 65) e Moisés (1985, p. 42), ainda se encontram referências ligeiras à condição de mestiço do poeta, tomada como dado sumária e remotamente pertinente para o juízo sobre sua obra.

pelos índios puros? Que as lutas dos timbiras com os gamelas sejam ou não históricas?

O fim da poesia não é a verdade formal – e sim a essencial – e Gonçalves Dias seria bem pobre poeta se os seus índios fossem meras ilustrações de teses etnográficas.

Mas, ao contrário, se nunca tivessem existido selvagens no Brasil, “I-Juca-Pirama”, “Marabá” e *Os timbiras* e todas as Americanas conservariam inteiramente o seu valor poético, transmitiriam o mesmo entusiasmo, a mesma emoção.

Não é outro o ponto de vista de Antônio Cândido, que firma de vez a virada da recepção crítica de Gonçalves Dias para o seu terceiro tempo. Assim, embora o professor Cândido, como é notório, permaneça identificado com a perspectiva nacionalista do Romantismo na sua tese sobre a literatura brasileira como sistema,¹⁷ rejeita o “critério etnográfico”, tomando a produção literária não como registro verista ou manifestação emocionalmente autêntica, mas como criação ficcional esteticamente orientada. Para ele, pois, “[o] índio de Gonçalves Dias não é mais *autêntico* do que o de Magalhães ou o de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético” (Cândido, 1971 [1959], v. 2, p. 85).¹⁸

111

Com relação especificamente a *Os timbiras*, são escassos os estudos analíticos feitos no século XX, tanto quanto, aliás, os datados

17 Cf.: “[M]e coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos [...]. Esses críticos conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (Cândido, 1971 [1959], v. 1, p. 25).

18 Na sequência do trecho citado na nota anterior, lê-se: “Achei interessante estudar o sentido e a validade histórica dessa velha concepção cheia de equívocos [isto é, a concepção dos nossos primeiros românticos], [...] revendo-a na perspectiva atual” (Cândido, 1971 [1959], v. 1, p. 25). A “perspectiva atual”, obviamente, é a do Modernismo, que, como se sabe, vê o discurso literário muito mais como produto da imaginação do que como documentação de fatos ou resultado de determinismos.

do Oitocentos. Fora as referências sumárias, favoráveis – Paranhos (1937), Bandeira (1952) e Moisés (1985) – ou restritivas – Bosi (1970), Merquior (1977), Castello (1999) –,¹⁹ considerações um pouco mais desenvolvidas só encontramos em Ackerman (1964 [1938]), Lúcia Miguel-Pereira (1943), Cassiano Ricardo (1969 [1956]) e Antônio Cândido (1971 [1959]).

Ackerman oferece minuciosa paráfrase do texto, descrevendo as ações canto a canto. Não deixa, porém, de fazer observações críticas pertinentes, centradas nas intenções do autor e nos processos narrativos, dramáticos e descritivos por ele acionados. Além disso, põe em relevo a dissidência constituída por Gonçalves Dias em relação à narrativa conciliadora que, na época, já se ia tornando hegemônica, representada pelo indianismo conforme praticado por autores como Joaquim Norberto e José de Alencar. A propósito dessa questão, assim se pronuncia o professor alemão:

Até certo ponto, essa obra [*Os timbiras*] pode também ser interpretada como protesto da natureza e de seus íncolas contra o conquistador, que, depois de roubar a terra ao vencido, escravizou o primitivo habitante. Às vezes os versos do poema soam como suspiros de saudade de tempos que se passaram, de lugares queridos que nunca se hão de rever, de florestas desaparecidas e de uma vida que se extinguiu. Talvez se possa chamar de pessimismo cultural a este sentimento que inspira ao poeta esse protesto. (Ackerman, 1964 [1938], p. 114.)

Bem menos extenso é o comentário de Lúcia Miguel-Pereira, que se atém a observações sobre a expectativa de Gonçalves Dias

19 Menção ligeira ao poema encontra-se também em Néelson Werneck Sodré e Antônio Soares Amora. Sodré (1969 [1938], p. 291) afirma, sem apresentar qualquer argumento, que com “*Os timbiras* [...]” o indianismo ganharia popularidade no Brasil [...], o que é de estranhar, pois o texto está longe de prestar-se a leitura fácil. Amora (1969 [1967], p. 141), por seu turno, o qualifica como “o maior poema indianista” do autor, não ficando claro se “maior” quanto à extensão ou quanto ao valor literário.

quanto ao poema, fornece os dados históricos em que se baseia o enredo e especula sobre os motivos por que o poeta não o concluiu.²⁰ No mais, formula um juízo de valor, reconhecendo na composição mérito apenas relativo: “Há [...] majestade e sopro épico no tom geral, porém não aquela grandeza que empolga e subjuga – a marca da epopeia. Mas é inegável que, se está longe de ser uma *Iliada*, encerra trechos realmente inspirados sobre a natureza, sobre a vida e os costumes primitivos” (Miguel-Pereira, 1943, p. 129).

Cassiano Ricardo, por sua vez, parte de um resumo do enredo, a que se segue análise basicamente estilística do texto, não sem concessões a muito impressionismo, o que transparece, por exemplo, na avaliação crítica que faz da composição: “O poema [...] se desenrola vigoroso, salpicado de trechos líricos admiráveis. A narrativa é cheia de cor e movimento, não obstante o verso medido, o verso branco”²¹ (Ricardo, 1969 [1956], p. 87).

Por fim, Antônio Cândido, em sua análise, avalia muito negativamente o poema, chegando a afirmar que a publicação dos quatro cantos “depõe contra o [...] critério [do poeta]” (1971 [1959],

113

20 Ver nota 1.

21 Curiosa essa restrição, como se o verso branco em si mesmo fosse um senão técnico ou poético. Aliás, quanto ao manejo do verso branco por Gonçalves Dias, Manuel Bandeira (1952; in Dias, 1959, p. 74) não economiza elogios, em sua análise da poética do autor: “Não quero ir adiante sem assinalar o domínio magistral de Gonçalves Dias sobre os decassílabos brancos, como é de ver n’*Os timbiras* e em 42 poemas dos *Cantos*. Especialmente na introdução e em passagens descritivas d’*Os timbiras*, em ‘A Sua Voz’, ‘Leito de Folhas Verdes’ e ‘Se se morre de amor’ atingiu uma flexibilidade, um jogo de cadências uma harmonia de força e leveza jamais ultrapassada em nossa língua, quer antes, por um Garrett na famosa invocação do poema *Camões*, quer depois, por um Fagundes Varela no soberbo ‘Cântico do Calvário.’” Machado de Assis (1973a [1879], p. 814) tem a mesma opinião, assinalando o vigor especial que ganham os versos brancos nos poemas de Gonçalves Dias.

v. 2, p. 93). Assim, considera *Os timbiras* “poesia dura, pouco inspirada”, e, “como estrutura, confuso, prolixo, inferior ao *Caramuru* e o *Uruguai*”, sendo “o verso não raro desarmonioso e prosaico” (ibid., p. 93). Ameniza, porém, suas severas restrições ao poema, julgando “tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, do que poético [...], pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu” (ibid., p. 94).

3

Até esse terceiro tempo se estende a história da recepção crítica de Gonçalves Dias, e mais particularmente do seu projeto de epopeia apenas parcialmente realizado. No entanto, para além da parte por assim dizer consolidada que essa história apresenta, é possível entrever-se o despontar de um novo momento nesse percurso, configurado em contribuições mais recentes: *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias* (1988), de Cláudia Neiva de Matos, e *Gonçalves Dias: o poeta na contramão – literatura e escravidão no Romantismo brasileiro* (2010), de Wilton José Marques. O primeiro estudo dedica-se a analisar, para usarmos os termos do próprio autor, suas “poesias americanas”, isto é, o subconjunto de sua obra constituído pelas composições indianistas. O segundo, por sua vez, embora não traga subsídios diretos para a nossa questão específica – *Os timbiras* –, pois toma por objeto o fragmento de prosa poética *Meditação* (1846), consagrado a encenar as tensões étnicas entre negros e brancos no Brasil escravocrata, julgamos imprescindível referir, à medida que constitui marco importante de um momento novo nas interpretações do escritor maranhense.

Gentis guerreiros propõe-se estudar as relações entre ideologia e estética na obra do poeta, rejeitando o que a autora chama “visões totalizantes”. Com esse objetivo, pelo próprio vocabulário técnico que mobiliza – no qual ocupam lugar destacado termos como

“etnocentrismo”, “construção cultural”, “Diferença”, “Semelhança”, “Mesmo” –, o ensaio se alinha com os estudos culturais, prefigurando tendência que só faria fortalecer-se na universidade brasileira nas três últimas décadas. O estudo conclui pela existência de um projeto social e político conservador subjacente à obra poética e histórico-etnográfica de Gonçalves Dias: no fundo, mediante dissimulações estetizantes de uma “ideologia aristocrática, feudal, elitista, [...], descontente com a ‘desordem política’ de seu tempo” (Matos, 1988, p. 82), tanto a poesia como os estudos científicos do autor apontariam para a urgência de “restabelecer a Moral e a Ordem do passado na modernidade burguesa decaída” (ibid., p. 81), pelo exemplo da sociedade indígena, idealizada pela combinação da “mítica do cavaleiro feudal à do bom selvagem” (ibid., p. 28). Breve análise de *Os timbiras* é conduzida nessa chave, sendo o poema considerado “não [...] dos maiores êxitos do indianismo gonçalvino” (ibid., p. 31), no que ele se diferenciaria das demais composições congêneres do autor, avaliadas como “lindos poemas” (ibid., p. 83), não obstante o fato de que, neles, “a identidade do Outro desaparece, absorvida pela imagem projetada do Mesmo [...]” (ibid., p. 83).

115

Gonçalves Dias: o poeta na contramão, por seu turno, também se inscreve no âmbito dos estudos culturais, na sua proposta de, como diz o segundo segmento do subtítulo da obra, analisar as relações entre “literatura e escravidão no Romantismo brasileiro”. A posição do autor, contudo, com relação ao significado político da obra de Gonçalves Dias, diverge completamente do que se lê em *Gentis guerreiros*. Assim, em vez de um pensamento conservador, Gonçalves Dias, muito pelo contrário, teria produzido “uma obra literária que se caracteriza não apenas por ser avessa às expectativas românticas oficiais, mas, sobretudo, por trazer em si todos os elementos necessários à explicitação das várias mazelas sociais do Brasil oitocentista, o que, por tabela, traduz-se num gesto incontestado de denúncia” (Marques, 2010, p. 267).

116 Não é nosso propósito iniciar aqui o debate sugerido por essas leituras, que, ao mesmo tempo que se aproximam por um propósito comum – examinar os aspectos ideológicos implicados pela parte da obra de Gonçalves Dias dedicada aos dois segmentos politicamente não hegemônicos na formação da sociedade brasileira: ameríndios e africanos –, chegam, como se vê, a resultados tão divergentes. No entanto, para a configuração plena de um quarto tempo na história da recepção crítica de Gonçalves Dias – que, a nosso ver, esses dois estudos inauguram – essa controvérsia constitui ponto de partida incontornável. Da nossa parte, por ora, para não nos transviarmos do nosso objetivo, digamos apenas que, como não parece possível que o poeta tenha sido reacionário no que tange à questão do índio e progressista no que concerne à do negro, parece-nos que o simples fato de ter-se dedicado a essas duas etnias em seus empenhos intelectuais, num tempo em que a sociedade brasileira se mostrava tão hostil para com ambas (certamente, mais ainda para com o negro), já indicia sua posição avançada em matéria de pensamento social. No mais, reconhecendo embora que esse problema precisa ser mais bem estudado, parece-nos mais consistente a tese do *poeta na contramão* do que a dos *gentis guerreiros*.²²

22 Se dúvidas houver sobre a assunção por Gonçalves Dias de um ponto de vista contrário ao da história oficial a respeito da colonização, aí incluída a catequese, basta ter em conta a seguinte veemente condenação do processo, num seu artigo de 1850: “[...] as primeiras páginas da história do Brasil estão alastradas de sangue, mas de sangue inocente, vilmente derramado! O único motivo de quase todos os fatos que aqui se praticaram durante três grandes séculos foi a cobiça; cobiça infrene, insaciável [...]. Se vos perguntarem por que tantos riscos correram, por que se afrontaram tantos perigos, por que se subiram tantos montes, por que se exploraram tantos rios, por que se descobriram tantas terras, por que assolaram tantas tribos; dizei-o, e não mentireis: – foi por cobiça. Era por cobiça que os governadores vinham a estas terras, tão remotas, onde nenhuma glória os esperava; era por cobiça que os próprios missionários deixavam a frisa e a orla das roupetas nestas florestas sem caminho, por que tantas privações passavam, por que sofreram tantos

4

Voltemos, porém, a *Os timbiras*, a fim de arrematarmos nossas considerações, fixando-nos agora nas motivações e consequências da opção de Gonçalves Dias pela forma da epopeia.

Vimos que o poeta concebeu o projeto da obra por volta de 1844. Nessa altura, o prestígio da poesia épica ainda se mantinha elevado no Brasil, e de certo modo assim se conservaria até mais ou menos o início da década de 1870. Comprovam o fato os elogios de que o gênero era objeto sistemático nos compêndios escolares de poética então em uso, os quais, ao mesmo tempo, mostravam-se bastante reticentes em relação ao romance, a espécie narrativa em ascensão na época.²³ Ora, o estudante Gonçalves Dias – como, de

martírios” (Dias, 1850, p. 28). Por outro lado, nesse mesmo artigo revela idealização romântica do índio: “O primeiro tópico de que havemos de tratar na história do Brasil é dos índios. [...] Não digamos [...] que eram um povo bruto e feroz, nem os apreciemos pelos que hoje conhecemos. Não degeneraram ao contacto com a civilização, porque esta não pode envilecer; mas embruteceram à força de servidão, perderam a dignidade, o caráter próprio, e o heroísmo selvagem, que tantos prodígios cometeu e perfez. Vede o que fizeram e dizei se não há grandeza e magnanimidade nessa luta que sustentam há mais de três séculos, opondo a flecha à bala, e a tacape sem gume à espada d’ aço refinada. [...] vereis o que são, o que fazem, o de que são capazes: [...] corajosos e infatigáveis, pertinazes no seu propósito, atilados na sua execução, quase sempre poetas, heróis algumas vezes” (ibid., p. 28-29).

117

²³ Esses livros adotados no sistema escolar brasileiro oitocentista ou sequer tratam do romance ou exaltam a epopeia em detrimento deste. Entre eles, podemos citar: *Lições de eloquência nacional* (edições em 1846, 1851 e 1864), de Miguel do Sacramento Lopes Gama; *Sinopse da poética nacional* (1859, com edições, de títulos alterados, em 1861, 1870 e 1879); *Postilas de retórica e poética* (edições em 1872, 1877 e 1885). Mas é numa publicação já do século XX, embora toda concebida no espírito de suas antecessoras oitocentistas, que encontramos o mais explícito elogio da epopeia e correlativa condenação do romance: “O romance não é, como a epopeia donde deriva, escola de heroísmo e idealização. Antes, deprime muito mais que eleva. Ninguém, portanto, deverá ler romance algum sem primeiro informar-se, junto a pessoa autorizada, se essa leitura é concili-

resto, as sucessivas gerações de alunos brasileiros do Oitocentos – certamente foi leitor assíduo dessas fontes de informação, cuja autoridade muito deve ter contribuído para a definição de suas preferências literárias.

Se isso é perfeitamente compreensível, surpreende um pouco, contudo, que o poeta não se tenha deixado abalar, em sua estima pela epopeia, com o desgaste crescente dessa modalidade de poesia, correlativa e proporcional à ascensão do gosto pelo romance. Como se sabe, um marco nesse processo se deu em 1856, quando da publicação de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, alvo da famosa demolição crítica empreendida por José de Alencar naquele mesmo ano, entre cujos argumentos principais figurava a ideia de que o romance, e não a epopeia, constituía a forma por excelência adequada para a nascente literatura brasileira.²⁴ Na ocasião da ruidosa polêmica suscitada pelas “Cartas” de Alencar, por sinal, Gonçalves Dias escreveu de Lisboa a D. Pedro II, agradecendo ao monarca por lhe ter enviado um exemplar do livro de Magalhães. Na carta, confessa não ter gostado do poema, mas refere um episódio em que tomou as dores do autor:

118

Estávamos uma meia dúzia em casa do Sr. [Alexandre] Herculano, e eu tratava de defender o nosso poeta, que estava ali sendo vítima de exageradas censuras: exageradas, digo, quando se aprecia o seu merecimento em geral. [...]

O Sr. Herculano, que não entrara na discussão, abriu o volume, leu duas coisas, e achando alguma que lhe não agradava, voltou-se para mim com alguma vivacidade, mandando que matasse ao meu colega.

Disse-me ele: ‘Mate-me esse homem. Mate-mo.’

ável com as restrições intangíveis da consciência” (Magne, 1935, p. 278).

24 Relembremos: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (Alencar, 1960 [1856], p. 877-878).

E conclui: “Era a mesma voz que eu tinha ouvido no começo da minha carreira, e como da primeira vez, rompendo espontânea da abundância do coração. Vim para casa ler os borrões do meu poema. Estou com mais medo, mas também com mais vontade de o acabar” (Dias, 2007 [1856], p. cxlii-cxliii). Assim, seu juízo negativo sobre o poema de Magalhães nada tinha a ver com a circunstância de tratar-se de uma epopeia, sendo antes motivado, como ele declara na mesma carta, pela “versificação frouxa, [...] imagens pouco felizes, [...] linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições” (ibid., p. cxl). Persistia inabalável, portanto, seu apreço pelo épico, o que explica a retomada dos “borrões do [seu] poema” – *Os timbiras*, seguramente – e a “vontade de o acabar”, temeroso do julgamento de Herculano, mas ao mesmo tempo estimulado pela possibilidade de merecer novamente os aplausos do escritor português, a exemplo do que ocorrera dez anos antes, quando publicara os seus *Primeiros cantos*.²⁵ A parte até então composta do texto – os quatro cantos iniciais – o poeta os daria a público logo no ano subsequente, 1857, mas, dessa vez, provavelmente para sua decepção, Herculano não se pronunciou.

119

No entanto, em boa medida, parece claro que um dos motivos por que os juízos críticos acerca do poema ficaram muito abaixo das expectativas do autor – além, naturalmente, da circunstância de a obra ter permanecido incompleta – é justamente o anacronismo do seu gênero. Nesse sentido, pronunciaram-se José Veríssimo (1969 [1916], p. 166), que afirma, em tom de reparo, ter a composição “cedi[do] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa”, bem como Haroldo Paranhos (1937, p. 98), segundo o qual “sua

25 O ensaio de Alexandre Herculano sobre o livro – “Futuro literário de Portugal e do Brasil” – saiu em 1848, na *Revista Universal Lisbonense*. Tomado como consagração do autor, tal o prestígio intelectual de Herculano na época, o ensaio foi incluído por Gonçalves Dias na segunda edição dos *Primeiros cantos*, datada de 1857, figurando desde então nas sucessivas edições da obra, à maneira de um prefácio ou apresentação.

feição épica [estava] em desacordo com o momento em que foi produzid[a]”. Por outro lado, diversos analistas assinalam certo desencontro entre o talento do poeta e a forma épica, tanto que *Os timbiras* se destacariam justamente por suas passagens líricas, ou mesmo só se salvariam por elas. Compartilham dessa opinião Sílvio Romero (1953 [1888], p. 1010), Manuel Bandeira (1952, p. 225), Cassiano Ricardo (1969 [1956], p. 87 e 90), e Antônio Cândido (1971 [1959], v. 2, p. 94) afirma – citemos o trecho mais uma vez – “tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, de que um malogro poético, [...] pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu”. De fato, tem razão o crítico, ao assinalar que “o poema, como estrutura, [é] confuso, prolixo”, apresentando “entrecho [...] delineado sem muita clareza”,²⁶ bem como “cenas [...] longas e redundantes” (ibid., p. 94). Os momentos líricos, porém, são, na verdade, conforme diz Cândido, “admiráveis”, como se verifica, por exemplo, nas aberturas dos cantos segundo e terceiro, respectivamente descrições do anoitecer e da aurora, executadas à perfeição, mediante a absorção de traços românticos (cor local – a ema, a floresta, as selvas, o cactus – e melancolia) pelos padrões

26 A confusão da estrutura e a falta de clareza da trama arguidas pelo crítico talvez possam pelo menos diminuir mediante um tratamento editorial melhor para o texto, que, entre outras possíveis providências, estabeleça um sistema de pontuação mais coerente e funcional, bem como adote recursos gráficos – como uso de travessão ou aspas – que permitam distinção clara e pronta entre o discurso do narrador e as falas dos personagens. Em face de tais imperfeições, e mesmo de erros que aparecem inclusive numa leitura sem compromissos com revisão (vejam-se, nesse sentido, as duas notas subsequentes), é de estranhar o que assevera Antônio Houaiss num dos estudos constantes do volume *Poesia completa* que utilizamos para a elaboração deste trabalho: “Do ponto de vista da crítica textual, dita também ecdótica, a tradição – tradição é o termo técnico – do texto da quase totalidade dos poemas de Gonçalves Dias é altamente satisfatória” (in Dias, 1959, p. 79).

neoclássicos adotados (verso branco e *locus amoenus*). Vejamos os trechos:

Desdobra-se da noite o manto escuro:
 Leve brisa subtil pela floresta
 Enreda-se murmura, – amplo silêncio
 Reina por fim. Nem saberás tu como
 Essa imagem da morte é triste e torva,
 Se nunca, a sós contigo, a pressentiste²⁷
 Longe deste zunir da turba inquieta.
 No ermo, sim; procura o ermo e as selvas...
 Escuta o som final, o extremo alento,
 Que exala em fins do dia a natureza!
 O pensamento, que incessante voa,
 Vai do som à mudez, da luz às sombras
 E da terra sem flor, ao céu sem astro.
 Semilha a fraca luz, qu'inda vacila
 Quando, em ledo sarau, o extremo acorde
 No deserto salão geme, e se apaga!
 (Dias, 1959 [1857], p. 486.)

121

Era a hora em que a flor balança o cálix
 Aos doces beijos da serena brisa,
 Quando a ema soberba alteia o colo,
 Roçando apenas o tapiz²⁸ relvoso;
 Quando o sol vem doirando os altos montes,
 E as ledas aves à porfia trinam,

27 Na edição-fonte, “pressentisse”. Suspeitando do erro, corrigimos, referendados, de resto, pela que se lê em outra edição que tínhamos à mão: *Poesias de A. Gonçalves Dias*. Nova ed. organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva, e precedida de uma notícia sobre o autor e suas obras pelo cônego doutor Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1910 [1870]. Ver tomo II, p. 167.

28 Na edição-fonte, “matiz”. Suspeitando de que o correto seria “tapiz” (sinônimo poético de “tapete”), corrigimos com o referendo da mesma edição citada na nota anterior.

E a verde coma dos frondosos cerros
Move o perfume, que embalsama os ares;
Quando a corrente meio oculta soa
De sob o denso véu da parda névoa;
Quando nos panos das mais brancas nuvens
Desenha a aurora melindrosos quadros
Gentis ornados com listões de fogo;
Quando o vivo carmim do esbelto cáctus
Refulge a medo abrilhantado esmalte,
Doce poeira de aljofradas gotas,
Ou pó subtil de pérolas desfeitas.
Era a hora gentil, filha de amores,
Era o nascer do sol, libando as meigas,
Risonhas faces da luzente aurora!
Era o canto e o perfume, a luz e a vida,
Uma só coisa e muitas, – melhor face
Da sempre vária e bela natureza:
Um quadro antigo, que já vimos todos,
Que todos com prazer vemos de novo.
(*ibid.*, p. 497.)

122

Enfim, conforme o tempo demonstraria, *Os timbiras*, talvez até mesmo se tivesse sido publicado na íntegra, estava destinado ao esquecimento, a exemplo, aliás, de outras epopeias brasileiras do século XIX, que há muito tempo ninguém lê, e que jazem nas estantes como letras mortas, em boa medida como decorrência de sua inadaptação às circunstâncias da modernidade literária. É o caso não só de *A Confederação dos Tamoios* (1856), mas também de *Os filhos de Tupã* (1863),²⁹ de José de Alencar, de *Colombo* (1866), de Manuel

29 Projeto abandonado pelo autor, cuja parte que chegou a ser escrita foi publicada postumamente, primeiro na *Revista da Academia Brasileira de Letras* (v. 1, números 1, 2 e 3, de julho de 1910 a janeiro de 1911), e depois, com acréscimos, no v. 4 da edição *Obra completa* (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959-1960. 4 v.).

de Araújo Porto Alegre, e de *O Guesa*,³⁰ de Joaquim de Sousaândrade.

Quanto a Gonçalves Dias, permanece lembrado, lido e estimado pelos seus; mas não o poema em que tão custosa e persistentemente trabalhou anos a fio, alimentando seu desejo de glória literária, e sobre o qual, esperançoso, declarou: “criarei alguma cousa que espero em Deus, os nossos não esquecerão”.

REFERÊNCIAS

ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Gonçalves Dias*. Trad. Egon Schaden. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. [1938]

ALENCAR, José de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Introdução geral de M. Cavalcânti Proença. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. [1856]

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo: 1833-1838/1878-1881*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969. [1967]

ASSIS, Machado de. A Gonçalves Dias. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Com estudos de Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde, Gustavo Corção, Afrânio Coutinho e Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. V. 3, p. 130-133. [1875]

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Com estudos de Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde, Gustavo Corção, Afrânio Coutinho e Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. V. 3, p. 809-836. [1879]

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Com estudos de Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde, Gustavo

30 O poema foi composto entre 1854 e 1888, e publicado de modo algo caótico entre 1866 (ou 1868) e 1888. O retorno a ele, determinado pelo volume *ReVisão de Sousaândrade*, publicado em 1964, com organização de Augusto e Haroldo de Campos, e com a colaboração de Erthos A. de Souza e Luiz Costa Lima, sustentou-se por pouco tempo, tendo representado muito mais um episódio do movimento concretista – a valorização dos arrojos de linguagem do poeta maranhense, tomados como afins a procedimentos técnicos próprios da poesia concreta – do que um interesse pelo poema na sua especificidade histórica.

Corção, Afrânio Coutinho e Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. v. 3, p. 801-809. [1873]

BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias: esboço biográfico*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1952.

BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias: poesia*. 7. ed. Revisão crítica, em consulta com o autor, por Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971. 2 v. [1959]

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Prefácio de Medeiros e Albuquerque. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968. [1919]

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. v. 1.

DIAS, Gonçalves. Carta a D. Pedro II datada de 13/09/1856. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organização de Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. cxl-cxliii. [1856]

124

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa: e prosa escolhida*. Com estudos de Manuel Bandeira, Antônio Houaiss e Alexandre Herculano. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

DIAS, Gonçalves. Reflexões sobre os *Anais históricos do Maranhão* por Bernardo Pereira Berredo. *Guanabara: Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, t. 1, 1850, p. 25-30 e 58-63.

GUIMARÃES, Bernardo. À morte de Gonçalves Dias: canto elegíaco. In: GUIMARÃES, Bernardo. *O índio Afonso*; seguido de "A morte de Gonçalves Dias: canto elegíaco". Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, p. 123-142. [1873]

[GUIMARÃES, Bernardo]. *Os timbiras*, poema do Sr. A. G. Dias. *A Atualidade: Jornal Político, Literário e Noticioso*, Rio de Janeiro, ano I, n. 55, 8 out. 1859, p. 3.

[GUIMARÃES, Bernardo]. *Os timbiras*, poema do Sr. A. G. Dias. *A Atualidade: Jornal Político, Literário e Noticioso*, Rio de Janeiro, ano I, n. 56, 15 out. 1859, p. 2.

[GUIMARÃES, Bernardo] *Os timbiras*, poema do Sr. A. G. Dias. *A Atualidade: Jornal Político, Literário e Noticioso*, Rio de Janeiro, ano I, n. 57, 26 out. 1859 p. 2-3.

[GUIMARÃES, Bernardo] *Os timbiras*, poema do Sr. A. G. Dias. *A Atualidade: Jornal Político, Literário e Noticioso*, Rio de Janeiro, ano I, n. 58, 31 out. 1859, p. 2-3.

GULLAR, Ferreira. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

LEAL, Antônio Henriques. Biografia de A. Gonçalves Dias. In: DIAS, A. Gonçalves. *Obras póstumas*. Precedidas de uma notícia de sua vida e obras pelo doutor Antônio Henriques Leal. São Luís do Maranhão: [s.n.], 1868. V. 1, p. XI-LXIV.

LEAL, Antônio Henriques. XVI: Antônio Gonçalves Dias. In: LEAL, Antônio Henriques. *Panteon maranhense: ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. v. 3.

MACEDO, Joaquim Manuel de. A semana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 335, 6 dez. 1857, p. 1.

MAGNE, Augusto, S. J. *Princípios elementares de literatura: volume primeiro – teoria literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935.

MARQUES, Wilton José. *Gonçalves Dias – o poeta na contramão: literatura e escravidão no Romantismo brasileiro*. São Carlos, SP: Edufscar, 2010.

MATTOS, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.

125

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MONTELLO, Josué. *Gonçalves Dias: ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias: contendo o Diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985. v. 2 (Romantismo).

MORAES, Jomar. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar, 1998.

OTAVIANO, Francisco. Páginas menores. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 334, 7 dez. 1857, p. 1.

PARANHOS, Haroldo. *História do Romantismo no Brasil: 1830-1850*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937.

PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes. *Curso elementar de literatura nacional*. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1883 [1862].

PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes. Notícia sobre a vida e a obra d'Antônio Gonçalves Dias. In: DIAS, Gonçalves A. *Poesias*. 7. ed. Nova ed. organizada e revista por J. Norberto de Sousa Silva e precedida de uma notícia sobre o autor e suas obras pelo cônego doutor Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1910 [1870]. v. 1, p. 21-37.

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

REIS, Francisco Sotero. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*: professado por Francisco Sotero dos Reis no Instituto de Humanidades da Província do Maranhão [...]. Maranhão: [s.n.], 1866-1873. v. 4 (1868) e v. 5 (1873).

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. In: COUTINHO, Afrânio, org.. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2, p. 65-129. [1956]

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Organizada e prefaciada por Néelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 3. [1888]

ROQUETTE-PINTO, E[dgar]. Gonçalves Dias e os índios. In: SOARES, José Carlos de Macedo et alii. *Gonçalves Dias*: conferências da Academia Brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1948, p. 83-93.

126 SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. [1938]

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes*: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008. [2000]

VERÍSSIMO, José. Gonçalves Dias. In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*: 2.^a série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977, p. 19-26. [1901].

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Prefácio de Alceu de Amoroso Lima. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. [1916]

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário*: história da literatura brasileira. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1955. [1863]

A confederação dos Tamoios, epopeia modelar

Rafael Brunhara

O título deste trabalho possivelmente soará a alguns como ingênuo ou provocador, a depender do entendimento que atribuímos ao termo “modelar”. De que modo a *Confederação dos Tamoios*, trazida à lume num período em que a epopeia era um gênero poético em discussão, talvez à espera de reformulação, poderia ser modelar? Em outras palavras, a que *modelo* poderia se ligar, num período em que os modelos já são incertos ou objeto de questionamento? Nossa exposição propõe a hipótese de que a *Confederação dos Tamoios* pode ser chamada modelar justamente porque deflagra uma controvérsia que traz, ao centro do debate, as principais discussões concernentes ao gênero épico no século XIX. De certa forma, por ser uma epopeia no Romantismo, articulam-se na *Confederação dos Tamoios* questionamentos sobre o gênero épico em que se pode evidenciar seu presente, projetar seu futuro e retomar o seu passado. A *Confederações dos Tamoios*, assim, seja por causa dos elementos que mobiliza internamente, seja por causa da polêmica que gerou, demarca um lugar importante para o gênero épico nas letras brasileiras a partir do século XIX.

127

Argumentaremos que este lugar ocupado pelo poema se dá por causa de uma oscilação consciente ao longo de toda a obra de Gonçalves de Magalhães. O fundador oficial do Romantismo brasileiro ocupa um lugar de permeio, transicional, que alterna entre os moldes neoclássicos e os novos preceitos de uma estética romântica. Por esse motivo, as avaliações sobre sua obra são muitas vezes

dísparos: Alcântara Machado, por exemplo, o chamará “romântico arrependido” (1936); Candido, por sua vez, em sua *Formação*, o definirá como um “romântico de primeira hora”, considerando-o representante de uma geração “vacilante” que situou a estética e os lugares comuns do classicismo em clima romântico (2014, p. 369).

Pretendemos discutir que esta oscilação é conspícua na poesia de Gonçalves de Magalhães e que pode ser reveladora para uma compreensão mais adequada de seu poema *Confederação dos Tamoios*.

Assim, neste trabalho consideraremos certos aspectos da polêmica encetada por José de Alencar sobre a *Confederação dos Tamoios* seguindo de perto as proposições expressas por Saulo Neiva em seu artigo “Reler hoje a *Confederação dos Tamoios*?” (2017) mas, também, atendendo a seu convite naquele trabalho, propor uma leitura do poema que “o insira novamente na obra de Magalhães, mais do que na ruidosa polêmica que o envolveu” (2017, p.15). Indo nessa direção, este trabalho busca, num primeiro momento, explicitar o percurso e programa poético da obra de Gonçalves de Magalhães, e em seguida debater exemplos da *Confederação* que ali a inserem e que delineiam uma concepção particular de poesia épica, em contrário àquelas alardeadas na polêmica suscitada por José de Alencar acerca do poema.

A tentativa de uma epopeia brasileira durante o Romantismo já havia sido empreendida outrora, com a obra de Teixeira e Souza, a *Independência do Brasil*. O primeiro volume data de 1847, e o segundo, de 1855, mas a obra já era gestada desde o início dos anos 40, como afirma o autor no prefácio ao primeiro volume (1847, p.16).

O infortúnio da obra, pouco lembrada, se deve menos por seus méritos poéticos do que por sua inadequação a um programa poético-político que grassava nos primeiros anos do Romantismo brasileiro. Quanto à forma, o poema segue os elementos característicos do gênero épico: seu herói é Pedro, e o maravilhoso está presente na representação de anjos, demônios e personificações, como, por

exemplo, o Despotismo e a Anarquia, que aqui aparecem no lugar de divindades pagãs numa elaboração que antes remete a Tasso e sua *Jerusalém Liberta* do que aos *Lusíadas* de Camões. Aproxima-se de Camões, contudo, pelo emprego do decassílabo e da oitava rima. Desse modo, o modelo formal é camoniano, mas não a matéria, que é rigorosamente contemporânea e oferece uma representação distinta do maravilhoso, não adotando o elemento mitológico nem mesmo como figura poética.

Quando Teixeira e Souza se permite explorar uma tópica da epopeia antiga, a descida aos infernos, nos Cantos V e VI, representa o Despotismo, inimigo do Brasil, a mobilizar as potências infernais contra a nação. Lá incorpora o imaginário pagão apenas como catálogo, outro recurso formal da epopeia (Canto VI, estâncias 26 e 27):

XXVI

Per entre as trevas denegrída assoma
 A turba, que surgira desse Abysmo,
 A qual á velha Grécia, e antiga Roma
 Já levara o fallaz polyteismo;
 Ninguém calcular pôde a vasta somma
 Dos deuses, que adorara o gentilismo!...
 Creu-se que o num'ro seu o Olympo enchia.
 A cujo peso Atlante succumbia!

129

XXVII

São esses os que foram n'outra edade
 Rhea; Juno (dos numes soberana);
 Saturno; Jove (a excelsa divindade);
 Pallas; Astrea; Ceres; e Dianna;
 Thetis; e dos amores a deidade;
 Marte (da guerra divindade insana);
 Neptuno; Apollo; Baccho; Hermes; Summano;
 Esculapio; Bellona; Hebe; Vulcano:
 (Teixeira e Souza, 1847, p.256-257)

Como mostra Paulo Franchetti (2007, p. 91-92), o poema é rejeitado, e seu desprestígio, malgrado seus dotes poéticos modestos, se deve antes ao empenho de Pedro II em favorecer os intelectuais do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, que apregoavam a necessidade de estudos e obras literárias dedicadas aos indígenas brasileiros. De fato, datava já de 1836 a publicação da primeira edição da revista *Nitheroy*, em que Gonçalves de Magalhaes publica o *Ensaio sobre a História da Literatura Brasileira – Estudo Preliminar*, que será como que um primeiro manifesto romântico brasileiro. Em passagem conhecida, enfatiza o desejo de descolamento de Portugal e de uma poesia fundada na mitologia, em busca de uma moralidade poética “que empluma as asas ao Gênio” (Magalhães, 1836, p.148):

Com a poesia vieram todos os Deoses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céos, das florestas e dos rios se apoderaram. A Poesia do Brasil não é uma indígena civilisada, é uma Grega, vestida à Francesa, e à Portuguesa, e climatisada no Brasil. (Magalhães, 1836, p. 146).

130

Os poetas, agora, devem inspirar sua imaginação no Brasil, no indígena, e para tanto Magalhães se vale da ideia advogada por Schiller no ideário do Romantismo alemão: é o Gênio do poeta – sua inspiração original – que passa a ser a única coisa a reger a arte, que deve se libertar dos modelos clássicos pré-determinados e seguir apenas as inspirações de alma. Harmoniza-se perfeitamente à ideia de gênio a intenção de explorar temas que caracterizem o novo estatuto do Brasil independente, atestando certa tendência antilusitanista das letras brasileiras do período na tentativa de cravar sua nacionalidade.

Mas se esta premissa se dá inovadora quanto à matéria, sua forma ainda é clássica: embora se busque um novo regramento formal, predomina ainda um regime representativo, ou mimético, que entenderá a arte como a imitação da natureza ou de modelos. Tal concepção estará, a nosso ver, no cerne da composição da *Confe-*

deração dos Tamoios, e se mostra numa oscilação entre os motivos românticos e a moldura clássica, a meio caminho da imitação dos modelos e da inspiração romântica.

Esta dicotomia entre a noção de gênio e a exemplaridade dos modelos aparece em outro trecho do ensaio, este menos citado. Nele, Magalhães condena a imitação servil dos antigos, os preceitos clássicos de imitação que paralisam o gênio, mas ao mesmo tempo recomenda o seu estudo, mostrando a vigência dos modelos. Seu manifesto romântico é sobretudo conservador:

e si até hoje a nossa poesia não oferece um caracter inteiramente novo e particular, é que os Poetas, dominados pelos preceitos, atados pela imitação dos Antigos, que como diz Pope, é imitar mesmo a Natureza (como si a natureza se ostentasse sempre a mesma nas regioens polares, e nos Trópicos, e diversos sendo os costumes, as leis, e as crenças, só a poesia não partilhasse essa diversidade) não tiveram bastante força para despojarem-se do jugo dessas leis, as mais das vezes arbitrarias, da quelles, que se arrogam o direito de torturar o Gênio, arvorando-se Legisladores do Parnaso. Depois que Homero, inspirado pelo seu Gênio, sem apóio de alheia crítica, elevou-se à grandeza da Epopeia, criação sua, e Píndaro pelo mesmo caminho à sublimidade da Lírica, vieram então, os críticos, e estabeleceram as regras. Convém estudar os Antigos, e os modelos dos que nas diversas compoziçoens poéticas se avantajaram, mas não escravizar-se. (Magalhães, 1836, p. 158).

131

Ao mesmo tempo que teorizou o Romantismo, lançou-se à sua prática. Interessa-nos nesse sentido o prefácio de seu livro de poemas *Suspiros Poéticos e Saudades*, “Lede”, que tenta resumir os expedientes da arte romântica, mas, ao fazê-lo, é revelador de uma oscilação entre o clássico e romântico. Como nota Manuel Bandeira (2009, p.46) em sua *Apresentação da Literatura Brasileira*, se Magalhães “despediu-se das ficções de Homero não despediu-se totalmente da velha retórica”:

Pede o uso que se dê um prólogo ao Livro, como um pórtico ao edifício, e como este deve indicar per sua construção a que Divindade se consagra o Templo, assim deve aquelle designar o caracter da obra. Sancto uso, de que nos aproveitamos (...)
(Magalhães, 1836, p.1).

O primeiro parágrafo alude a um modelo a ser imitado, à adequação a um gênero ou ao *uso*: “Pede o uso que se dê um prólogo ao livro”. A poesia é equiparada ao edifício, perene, resgatando a tópica clássica do *Exegi Monumentum*;¹ por um lado a imagética é pagã: deve-se indicar “a qual divindade o templo se consagra”, por outro, o prefácio, de “Santo uso”, remete à esfera católica. Magalhães propõe, neste primeiro parágrafo de “Lede”, uma reforma, sim, mas uma reforma prudente do edifício neoclássico. Ele prossegue:

É um livro de poesias escriptas segundo as impressoens dos logares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito, como um átomo no espaço; ora na gothica cathedral, admirando a grandeza de Deos, ora entre os cyprestes, que espalham suas sombras sobre os túmulos; ora enfim reflectindo sobre a sorte da Pátria, sobre as paixoens dos homens, sobre o nada da vida. São Poesias de um peregrino, variadas como as scenas da natureza, diversas como as phases da vida, mas que se harmonisam pela unidade do pensamento, e que se ligam pelos annéis de uma cadeia. Poesias d’alma, e do coração, e que só pela alma, e o coração, devem ser julgadas. (Magalhães, 1836. p.2).

Seus poemas serão “escritos segundo a impressão dos lugares”: é a imersão num mundo mediado pelo Eu, o território por excelência da subjetividade romântica; o poeta medita sobre a fu-

1 Os primeiros vestígios desta tópica, consagrada por Horácio em sua *Ode* 3.30, já ocorrem na *Ode Olímpica VI* do poeta grego tardo-arcaico Píndaro, que compara a abertura de seu poema a um pórtico com colunas de ouro: áureas colocando no bem-/construído pórtico da câmara/ as colunas, como que mirífico palácio/construamos. Início da obra, deve-se/dar-lhe uma frente longiluzente”.

gacidade de tudo (“nas ruínas da Antiga Roma”) e sobre o sublime (ora terrível, “no cimo dos Alpes”, ora magnífico, “a gótica catedral”); mas, ao mesmo tempo, demonstra preocupação com a unidade da obra (tudo se harmoniza pela unidade do pensamento), uma recaída neoclássica que logo é contraposta com outra imagem: “são poemas da alma e do coração, e que só pela alma, e o coração, devem ser julgadas”. Magalhães tenciona que seus poemas sejam um suspiro que se harmonize com o suspiro de seu leitor, retomando a ideia de uma identificação subjetiva e quase inapreensível.

A partir daí, o clássico vai se tornando romântico: seu livro deixará de ser o edifício referido no início do prefácio para tornar-se “folhas que lançamos hoje aos pés” (Magalhães, 1836, p.3) ou ainda “folha no meio da floresta batida pelos ventos do inverno” (Magalhães, 1836, p.8-9). A ideia clássica de perenidade da obra alterna-se com imagens de sua fugacidade e efemeridade que constituem um dos temas favoritos do Romantismo. Embora o livro seja um suspiro – um eco no domínio do inefável que corresponde à manifestação indivisa da interioridade do poeta – Magalhães afirmará, racionalmente, que “para bem se avaliar esta obra, três cousas releva notar-se: o fim, o gênero e a forma” (Magalhães, 1836, p.3), remetendo-nos a um modelo clássico de produção genérica, no qual cada circunstância possui o seu gênero poético específico, formalmente estruturado e objetivado.

133

Parecia necessário indicar os ditames desta estética que desembarcava no Brasil e que na Europa já começava a ser superada, mas ao listar em tom acelerado as tópicas românticas que se desenvolveram apenas gradualmente na Europa, tornam-se patentes as oscilações de Magalhães entre a linguagem neoclássica vigente e a recém-chegada romântica.

Esta incerteza e oscilação será admitida trinta anos depois; Magalhães chamará “desalinho” ao lirismo romântico, afirmando que sua única lei é a desordem, e situará sua obra no entrelugar do

clássico e do romântico. É o que expressa em 1865, na publicação de suas *Tragédias*, apenas um ano depois da segunda edição de seus *Tamoios*. Talvez já escaldado pela polêmica contra sua epopeia, adverte, nas *Tragédias*:

Frios censores, críticos impassíveis, juizes parciais e imparciais, amigos e inimigos, a vós me entrego. Não faltarão acusações em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo si quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vel-a com o prisma dos Românticos. Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos systemas, faço as devidas concessões a ambos; ou antes, faço o que entendo, e o que posso. (Magalhães, 1865, p. 7).

134 Parecem-nos suficientes estes argumentos para situar a *Confederação dos Tamoios* no seio do projeto poético de Gonçalves de Magalhães e deste “Romantismo de primeira hora”. Esta concepção de sua obra elide em boa parte a crítica que recaiu sobre o poema na polêmica criada por José de Alencar com as suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Como nos mostra Neiva (2017, p. 7-8), Alencar centra sua crítica em dois aspectos: a inépcia técnica de Gonçalves de Magalhães e a impropriedade do poema como epopeia. O estudioso observa que essa impropriedade parte de um corolário assumido por Alencar de que a epopeia seria um gênero caduco. Caduco porque não é mais possível, neste novo momento literário, adotar estritamente as regras inspiradas pelos modelos. É por não seguir os modelos e por usar na épica um arcabouço de imagens próprios de outros gêneros – revive-se aí a ideia do *decorum* clássico – que Magalhães será criticado. Cito os excertos, já mencionados por Neiva (2017, p. 8):

Perguntaria se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assumpto heróico, invoque para este fim o “sol que esmalta as pétalas das flôres”, como faria um autor de bucólicas

e de idyllos? [...] [...] A invocação do poema do sr. Magalhães, por qualquer lado que a consideremos, não satisfaz; como arte, como fórmula da epopeia, é contra as regras e exemplos dos mestres. (Alencar, 1856, p. 65-66).

Neiva (2017, p. 9) mostra que a concepção de épica de Magalhães dialoga com as concepções de épica do passado e é mais dinâmica do que a visão alencariana. Na advertência à segunda edição de sua epopeia, Magalhães concebe a épica como “encerrando todos os gêneros de poesia” (2008, p. 855) – uma visão renascentista – ao mesmo tempo em que visa à atualização do gênero: afirma abandonar a oitava rima camoniana, medida consagrada para o gênero, posto que demais convencional e inadequada ao gosto da época.

Acrescentamos às teses de Neiva que Magalhães opera essa renovação da epopeia, propondo objetivamente uma interação entre a matéria de seu poema e o substrato e a imagética clássicas, nunca os abandonando de todo, mas antes dialogando com eles:² ainda são os estertores de uma poética da representação, que concebe a arte como imitação, mas esta imitação é, agora, toda nova, desprendida dos modelos europeus e injetada por um clima de nacionalidade. 135

Um exemplo deste expediente, na *Confederação*, está no uso do símile; recurso retórico-poético determinante na epopeia clássica, oportuniza para Magalhães comparar figuras do arcaísmo clássico com a originalidade de cenas, personagens e paisagens brasileiras. É o caso do símile que caracteriza o herói do poema, Aimbire em sua primeira aparição (II, v. 48-53). Lá, o índio é comparado, respectivamente, a Hércules, ao deus Marte e à estatuária grega de Fídias, numa profusão de tópicos greco-latinos:

2 Isso fica evidente na figura de outros poetas que Magalhães toma por mentores. Souza Caldas, chamado por ele “primeiro dos nossos líricos” (Magalhães, 1836, p. 4), reitera, no conteúdo, a temática religiosa ao apropriar-se de modos de expressão bíblicos e rompe com a imaginação árcaica; no entanto, transpõe os salmos em formas fixas, como a cantata e a ode.

De vulto hercúleo, soberano o porte,
Olhar dominador, severo o rosto,
Bela estátua de bronze parecia,
Qual a de Marte modelara um Fídias.
(Magalhães, 2008, p. 882).

O Amazonas, nos versos 60 a 63 do primeiro canto:

Ressupino gigante se afigura,
Qual outro Briaréu, mas verdadeiro,
Que estende os braços para arcar a terra!
(Magalhães, 2008, p. 861).

Que seria programático pôr lado a lado tais imagens a fim de evidenciar suas novas intenções estéticas já nos diz a própria obra, revelando o jogo que parece predominar nos poemas de Magalhães (I, v. 132-138):

136

Oh vós da Grécia deleitosos campos
Onde o Alfeu e o Eurotas serpenteiam,
E em cujas margens dríades habitam!
Montes, que dais abrigo em vossos topes,
De loureiros à sombra, às castas Musas;
Vós não assoberbais a majestade
Destes montes brasílios, destes bosques!
(Magalhães, 2008, p.863).

Esse diálogo entre originalidade e modelo Magalhães encontrará não só em antecessores árcades que retrataram o índio, como Santa Rita Durão e, sobretudo, Basílio da Gama, que, contudo, ele não refere diretamente,³ mas também em contemporâneos român-

3 Embora Alencar perceba argutamente as imitações a estes poetas nas suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Quanto a Basílio da Gama, compara explicitamente seus versos a versos de Magalhães e à representação do herói em ambas as obras: “Na descrição que se segue dos outros

ticos, sobretudo Odorico Mendes, este sim, referido, como veremos agora.

Apenas um ano antes da publicação da *Confederação dos Tamoios*, vinha à lume a *Eneida Brasileira*, em 1854; o epíteto não era fortuito. Com este título, Odorico não só enfatizava seu feito de verter todo o Virgílio em português (projeto que seria concluído em 1858), mas também marcava um posicionamento que distinguia sua *Eneida* daquela dos tradutores lusitanos, João Franco Barreto (no século XVII, que adotara a oitava rima e léxico camoniano) e José Victorino Barreto Feio, já no XIX.

É possível que a tradução de Odorico possa ter influenciado na conceituação da epopeia de Magalhães, como se pode depreender de ensaio publicado por Magalhães na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro* do primeiro trimestre de 1860. Nela, Magalhães toma Odorico como *auctoritas* da epopeia brasileira, em um tom que aparenta ser uma réplica velada à polêmica de cinco anos atrás:

Os feitos dos indígenas oferecem argumento simpático à nossa poesia nacional. E como bem notou o Sr. Odorico Mendes: os selvagens, rudes e de costumes quase homéricos, podem prestar belos quadros à epopeia. O parecer de tão abalizado crítico, que nos deu Virgílio em português, e luta para interpretar Homero, é de tanto peso, que decide só por si qualquer dúvida. (Magalhães, 1860, p. 63).

137

O latinista brasileiro Paulo Sérgio de Vasconcelos (2007, p. 39), em análise das traduções de José Vitorino Barreto Feio e de Odorico Mendes, observa que, embora ambos os tradutores por

guerreiros há muitos pontos em que o poema se assemelha ao Uruguay” (Alencar, 1856, p. 20). A referência a Durão está no modo como Magalhães imita a mesma matéria do poeta do *Caramuru*, as lendas e tradições indígenas: “esses mesmos costumes e lendas achão-se, com alguma diferença de palavras, no Caramurú de Santa Rita Durão, o qual as bebeu nos nossos chronistas, d’onde as tirou o Sr. Magalhães” (1856, p. 45).

vezes “filtrem Virgílio pelo viés camoniano”, Odorico “se impregna do estilo virgiliano e escreve à maneira virgiliana, empregando certas características do estilo do poeta latino”, como arcaísmos, hipérbatos e compostos poéticos. O pesquisador Brunno Vieira (2010, p. 144) mostra como, em passos da epopeia de Magalhães, há alusões à *Eneida* odoricana em chave intertextual. Ele cita, como exemplo, trecho que marca o início da narração na *Confederação dos Tamoios* (I, vv. 46-48) – “Baliza natural ao Norte avulta / O das águas gigante caudaloso, / Que pela terra alarga-se vastíssimo.” (Magalhães, 2008, p. 860) – que são comparados aos versos 20-22 da *Eneida Brasileira* de Odorico Mendes: “Colônia Tíria no ultramar, Cartago, / Do Ítalo Tibre contraposta às fozes / Houve, possante empório, antigo, aspérrimo.” (Mendes, 1854, p.7).

Segundo Vieira, ambas as obras compartilham de recursos poéticos e retóricos que remetem a uma herança latinizante, se não mais propriamente virgiliana:

138

O início da epopeia e da tradução brasileira são correlatos. Notem-se a digressão geográfica (lá o Amazonas, cá Cartago), o hipérbato latinizante (“o das águas gigante caudaloso” // “do ítalo Tibre contraposta às fozes”), a amplificação na descrição (a concatenação de epítetos e adjetivos e a coincidência dos superlativos finais “vastíssimo” e “aspérrimo”), a economia nos artigos no primeiro verso que deixa lapidar o português. (Vieira, 2010, p. 145).

Uma comparação, também citada pelo pesquisador (2010, p. 145, n. 14), com a tradução portuguesa de José Vitorino Barreto Feio, igualmente do século XIX, pode elucidar a proximidade entre Magalhães e Mendes:

Longe da foz do Tibre, olhando a Itália,
Uma cidade antiga houve, Cartago:
Colônia foi de Tírios; opulenta,
E na escola da guerra endurecida.
(Feio, 1846, p. 4).

Mas não é só pela linguagem e pela forma que se nota a relação com a *Eneida*. Ela também ocorre na reatualização ou emulação de lugares-comuns da epopeia. No Canto VI da *Eneida*, Virgílio imita uma cena já vista na *Odisseia* de Homero: a descida aos infernos. Neste episódio, Eneias reencontra o pai, Anquises, que lhe mostra as almas que encarnarão nos corpos dos heróis romanos ainda por nascer. É o momento em que Virgílio tece um elogio à Roma, mostrando como será grandioso o futuro dos romanos, herdeiros de Troia (*Eneida Brasileira*, Canto VI, vv. 778-781):

Eia, a glória que os Dárdanos espera,
Do ítalo tronco os descendentes nossos,
Que a fama ilustrarão de seus maiores,
Hei de explicar-te, e aprenderá teus fados.
(Mendes, 1854, p.207).

Nesse momento, Eneias tem uma visão de seu longínquo descendente, Otaviano Augusto, que restituirá paz comparável à era de ouro, os “satúrnios séculos dourados” (*Eneida Brasileira*, Canto VI, vv. 816-819): 139

Eis, eis o promettido, Augusto César,
Diva stirpe, varão que ao Lácio antigo
Há-de os Satúrnios séculos dourados
restituir (...)
(Mendes, 1854, p. 208).

Não há propriamente uma “descida aos infernos” na *Confederação dos Tamoios*. Mas assim como Eneias vê o futuro glorioso de seu povo configurado na Roma que é a dos tempos de Virgílio, na *Confederação dos Tamoios*, Magalhães também acenará aos heróis de sua epopeia um futuro de glórias.

Depois de um confronto com o cacique Tibiriçá, o herói tamoio Jagoanharo recebe em sonho a visita de São Sebastião, que lhe dá uma visão do futuro. O santo mostra, neste futuro, entre outros atos, a fundação do Rio de Janeiro (onde culmina a narrativa da *Confederação*), a independência do Brasil e o fim do conflito narrado no poema, tecendo um elogio aos imperadores brasileiros e à cristandade. Seguem-se, assim, os moldes de Virgílio, pois o que é futuro no trecho da narrativa é, extradiegeticamente, o elogio do presente por meio da elaboração da matéria do passado. Desse modo, são retratados Pedro I, louvado como um herói pacificador aos moldes do Augusto César de Virgílio, e Andrada – José Bonifácio de Andrada e Silva, patriarca da independência (Canto VI, vv. 224-227):

140

Ei-lo, egrégio mancebo de alto porte,
A quem glória imortal o céu destina,
Dos filhos do Brasil já ladeado,
E desse sábio Andrada, que se ufana
Co'os ilustres irmãos de ter nas veias
Sangue de Tib'riçá, e dos tamoios.
(Magalhães, 2008, p. 976).

Se a *Confederação dos Tamoios* termina com a queda dos índios perante o inimigo, por outro lado, na figura de Andrada, que “se ufana de ter nas veias o sangue de Tibiriçá e dos tamoios”, se entrevê uma reconciliação futura, constituindo um passado nacional, do mesmo modo que ocorre na *Eneida* de Virgílio, quando o herói troiano, Eneias, funda uma nova cidade que aplacará a ira até mesmo de deuses antes inimigos.

Como conclusão, dois elementos permitem resgatar *A Confederação dos Tamoios* e chamá-la “modelar”; primeiro, ao que já aludimos, a plena adequação da obra ao programa poético de Magalhães, que não só concebe a épica como dinâmica (Neiva,

2017, p. 9), mas que também busca a síntese dos arcabouços formal e imagético clássicos com temas de cunho nacional, num claro esforço por emulação, sem abandoná-los de todo. Esta parece ser a resposta encontrada por Magalhães para lidar com a adequação das formas antigas diante da emergente estética romântica.

Em segundo lugar, observada a importância e autoridade de Odorico Mendes, notadas pelo próprio Magalhães, para a concepção de epopeia, pode-se pensar numa filiação do poeta brasileiro a um molde virgiliano, ou a uma certa “vertente latinizante” esquecida da poesia brasileira, mas que, como define o estudioso Paulo Franchetti, trata-se de

Uma vertente que talvez só agora possa ser encarada de modo compreensivo, com a queda da hegemonia do padrão de gosto modernista e com o conseqüente esbatimento do vetor teleológico da descrição histórica elaborada em meados do século XX, que apagou ou como monstruosidade ou apanhado de tolices, tudo aquilo que se afastava da linha ideal de progresso em direção à coloquialidade expressiva posta a serviço da investigação

141

ou do retrato da vida social. (Franchetti, 2008, p. 1103).

Parecem-me importantes estes elementos, para que *A Confederação dos Tamoios* possa ser mais considerada e estudada, encaminhando-a para além das polêmicas que nutriram a sua recepção.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Imprensa Tipográfica Nacional, 1856.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos*

decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

FEIO, José Victorino Barreto. *Eneida de Virgílio Maro*. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1846.

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, I., org. *Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007.

MACHADO, Antônio Castilho de Alcântara. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*. São Paulo: Edições acadêmicas Saraiva, 1936.

MAGALHÃES, Gonçalves de. A Confederação dos Tamoios. In: TEIXEIRA, I., org. *Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a História da Literatura Brasileira – Estudo Preliminar. *Nitheroy, Revista Brasiliense*, Rio de Janeiro, tomo I, n.1, 1836, p. 132-159.

142 MAGALHÃES, Gonçalves de. Os indígenas do Brasil perante a História. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo XXIII, 1860, p. 3-111.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Rio de Janeiro: Casa do Senhor João Pedro da Veiga. Paris: Dauvin et Fontaine Libraires, 1836.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Tragédias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

MENDES, Manuel Odorico. *Eneida brasileira ou Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*. Paris, França: Rignoux, Imprimeur, 1854.

NEIVA, Saulo. Rer ler hoje a Confederação dos Tamoios? *Brasil/Brazil*, vol. 30, n. 55, 2017, p. 1-17.

SOUZA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847.

VASCONCELOS, Paulo Sérgio. Duas traduções poéticas da Eneida. In: MARTINHO, Marcos, org. *II Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2007.

VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves. Recepção de Odorico: (a)casos de crítica de tradução no século XIX. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, n. 10, p. 139-154, 2010.

Interfaces entre a poesia épica, o romance e o romancero em paratextos do século XIX

Marcos Machado Nunes

144 O empenho pela afirmação das identidades nacionais e pela constituição dos cânones literários nacionais, assim como as aspirações de transcendência próprios do Romantismo, mantiveram a poesia épica no elenco das suas ambições. Tal fato assegurou uma sobrevida ao gênero ao longo do século XIX, que só seria possível devido às transformações a que ele se sujeitaria.¹ A relevância da poesia épica não deixou de implicar uma reflexão sobre essa situação, disseminada em diferentes meios: historiografia, imprensa, textos e paratextos, etc.² Este trabalho apresenta um aspecto dessa reflexão no âmbito dos paratextos (mais especificamente, dos prefácios, eventualmente associados a notas e subtítulos) de poemas pioneiros do Romantismo português, com breve incursão por um caso brasileiro. Trata-se da referência ao romance (no sentido de narrativa longa em verso com representação idealizante da moral cortês e ênfase na aventura e no maravilhoso) como paradigma da inovação poética em geral e do poema narrativo em particular. No que concerne Portugal, observamos que em dois dos autores

1 A esse respeito, quanto ao espaço iberorromânico, ver os trabalhos do projeto “A poesia épica sob as condições estético-literárias do Romantismo”, desenvolvido em Bochum sob coordenação de Roger Friedlein (https://homepage.ruhr-uni-bochum.de/roger.friedlein/epos_index.html).

2 Esta reflexão tem sido objeto de um projeto conjunto da Ruhr-Universität Bochum e da UFRGS, desenvolvido no âmbito do Probral (DAAD e Capes) com coordenação de Roger Friedlein e Regina Zilberman (https://homepage.ruhr-uni-bochum.de/roger.friedlein/probral_pt.html).

estudados – Almeida Garrett (1799-1854) e José Maria da Costa e Silva (1788-1854) – está implícita a exploração do que J. M. Schaeffer (2002, documento eletrônico) apresenta como os diferentes caminhos do termo “romance” nos diferentes espaços culturais europeus: na Península Ibérica, o termo viria a designar a “balada ibérica”, uma poesia narrativa de matriz popular com transmissão em grande medida dependente de contextos orais e traços formais característicos (uso da redondilha e rima assonante única ao longo de todo o poema). No sentido de “balada ibérica”, o romance costuma figurar nas antologias nomeadas “romanceiros”, termo que, para fins de desambiguação, utilizaremos para referir este sentido de “romance”.

No primeiro sentido indicado, de poema narrativo longo, o romance surge na França medieval sob influência da canção de gesta e da lírica trovadoresca. O termo “romance” deriva do latim “romanus”, “cidadão romano” ou, por extensão, a partir de um certo momento, “cidadão do Império”; passando pela forma adjetiva “romanici” e sua derivada adverbial “romanice”, chegamos a “romanz”, forma que, no francês antigo, qualifica a matéria expressa nas línguas já diferenciadas do latim, significando “em língua de origem romana” (Stierle, 2010, p. 55-56). O termo passa a nomear o poema narrativo longo quando, na França, já no século XII, se começa a “mettre en romanz”, “pôr em vernáculo”, matéria literária que circulava em outros idiomas, sobretudo o latim.³ Em torno a essa prática, e com textos já cunhados no novo idioma a partir do material literário oral e escrito, cria-se uma tradição literária da poesia narrativa que será conhecida como “romance”, cujos cânones são facilmente identificados: deslocamento do núcleo temático heróico do combate para a aventura e, em particular, a busca, que chega a receber dimensão espiritual; peripécias constantes; importância dos

145

3 Sobre a emergência das línguas neolatinas na escrita. ver Bensimon; Darbord; Gomez-Geraud, 2015.

afetos para a cadeia de acontecimentos, em especial o amor cortês e sua codificação; maravilhoso baseado em antigas lendas e mitologia, apelando à imaginação do leitor e criando, como observou Schaeffer (2002, documento eletrônico), um “contra-modelo da realidade em que vive o leitor”.⁴ O gênero medieval deixará uma herança profunda na literatura europeia, tendo uma sobrevida de longa duração, ora com maior, ora com menor evidência. O Romantismo, como a própria etimologia da palavra que nomeia o conjunto de tendências estético-literárias (entre outras) que recebe este nome⁵ já deixa transparecer, buscará no romance os fundamentos de sua poética e sua cosmovisão, para além do âmbito do poema narrativo: valorização da imaginação, dos afetos e do sonho, busca da transcendência à realidade cotidiana, revelação visionária e encantamento do mundo, viagem e errância, busca do desconhecido e do ideal. Isso ocorreria, num primeiro momento, de uma maneira bastante explícita e direta, sobretudo na Inglaterra, com a publicação de antigos romances em antologias de poesia popular, em conexão direta com a reação à estética neoclássica e a emergência do medievalismo romântico.⁶

146

4 Naturalmente, essa matriz temática (no todo ou em parte) pode ser encontrada em outros contextos literários, com ou sem relação com a base medieval europeia aqui referida. Sobre o romance e suas matrizes temáticas (geralmente referidas como “o romanesco”, termo que também costuma ser empregado para desambiguação com o romance moderno, em prosa e com abordagem realista) numa perspectiva trans-histórica, Frye (1957), Jameson (1981), Schaeffer (2002), Declercq e Murat (2004) e Schöneich (2007).

5 A bibliografia sobre a etimologia de “Romantismo” é extensa. O trabalho que parece ser o mais detalhado sobre o tema é o de Stierle (2010).

6 Essa situação, no contexto inglês, estará associada às reações à Revolução Francesa e às guerras napoleônicas. Portando uma imagem idealizada do passado, mas, ao mesmo tempo, permitindo divisar um mundo de potencialidades e utopia, “romance” será um termo politicamente ambivalente na Inglaterra dos inícios do Romantismo (Duncan, 1999, p. 682). Para a presença do romance no contexto cultural e literário inglês, cf. Curran, 1986; Duncan, 1992; Duff, 1999 e 2009.

Em Portugal, a ambivalência semântica de “romance” (termo que oscilará entre o poema longo medievalizante e a “balada ibérica”) permite aos poetas aqui estudados evocar, com o uso do termo nos paratextos, um fundo comum de uma literatura narrativa de raízes medievais. Os prefácios analisados expressam o entendimento implícito de que, embora correspondendo a formas literárias diferenciadas, uma matriz comum poderá ser evocada num movimento de busca das origens tipicamente romântico. Os poemas aqui apresentados se constroem a partir de uma relação arquitextual com o romance medieval e/ou estabelecem uma conexão hipertextual com poemas específicos do “romanceiro”. Neste sentido, os paratextos prefaciais, entendidos como instâncias que organizam a comunicação de textos (Kreimeier; Stanizeck, 2004, p. vii), terão uma função decisiva ao explicitar a conexão hipertextual e sublinhar a relação arquitextual aqui indicadas, e, com isso, negociar a posição de autores e obras no campo literário no processo de transformação radical que começa a desencadear-se.

Os paratextos estudados apresentam, basicamente, tentativas de orientação de leitura: intenções de filiação do texto a um gênero literário ou as possibilidades de associação a uma estética (Roman-tismo e Neoclassicismo), mas também expressam concepções sobre os gêneros em questão, romance/romanceiro e, em menor medida, épico. Cabe salientar que não nos interessa aqui discutir a pertinência daquelas intenções, tampouco a correção dessas concepções: embora trabalhando com paratextos de poemas narrativos longos (em alguns casos inclusive com elementos formais da tradição épica: estrofação, proêmio), não é um pressuposto, nem uma intenção do nosso trabalho a classificação dos textos específicos como épica ou não, como forma de alcançar uma contraprova do discurso dos paratextos. Contudo, como veremos, será importante o contraste entre o texto e discurso paratextual.

A interface entre épica e romanceiro e/ou romance deriva da ênfase dada a este(s) último(s) nas tentativas de inovação poética

que marcam a literatura portuguesa nos anos 1820 e 1830, sob o protagonismo de Almeida Garrett, mas não limitadas a ele. Um pequeno número de autores, hoje pouco conhecidos, que publicou umas poucas obras com as características objeto de nosso trabalho nos anos 1830 e 1840, compartilham com Garrett o mesmo interesse pelo romance e a tradição popular ibérica e o mesmo desejo de renovação literária. Um desses autores, José Maria da Costa e Silva, incluirá a épica nessa equação de uma maneira mais incisiva que os demais. Trata-se de um episódio breve na história literária portuguesa, marcado pela experimentação e pela busca de uma transformação disruptiva, nem sempre exitosa do ponto de vista da qualidade literária dos textos produzidos. Já o caso brasileiro, o poema *A nebulosa*, de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) aparecerá incidentalmente, sem maior fôlego analítico, quase como um apêndice.

148 Após algumas reflexões teóricas sobre o paratexto em geral e o prefácio em particular, trataremos da relação entre romance e poesia popular no prefácio de *Adosinda* (1828), de Garrett, procurando definir o seu entendimento do gênero e a relação com a inovação literária. Definido esse entendimento, compartilhado em grande medida por Costa e Silva, abordamos o material prefacial de textos que, embora definidos como romances no discurso paratextual, são marcados pela presença de elementos da tradição épica.

O paratexto e o prefácio autoral: autoria, intenção, obra

É conhecido o esforço de Gérard Genette, ao longo de sua obra, por teorizar a relação do texto literário com a rede textual em que ele se insere e com a qual interage. No seu *Seuils*, de 1987 (lançado no Brasil sob o título de *Paratextos editoriais*), Genette se dedicou à análise daquilo que caracterizou como um espaço intermediário e periférico, de delimitação entre o dentro e o fora do texto: o paratexto, que ele define como

um certo número de produções, elas mesmas verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, as quais nem sempre se sabe se as devemos considerar como pertencentes a ele [ao texto], mas que em todo caso lhe servem de entorno e prolongamento, precisamente por apresentá-lo, tanto no sentido habitual deste verbo, como no seu sentido mais forte: por fazê-lo presente, por assegurar a sua presença no mundo, sua recepção e sua consumação, sob a forma, hoje ao menos, de um livro (Genette, 1999, p. 7, tradução nossa).

Caracteriza, portanto, o paratexto, para Genette, a indeterminação de seu pertencimento ao texto, sua condição de liminaridade, de espaço de trânsito e intercâmbio entre o dentro e o fora (Wirth, 2004). Será espaço para a voz autoral estabelecer contato com o público e agir sobre ele, preparando a recepção do texto e negociando uma “leitura mais pertinente” (Genette, 1999, p. 8). O paratexto está diretamente associado à materialidade do texto, sua conversão em mídia impressa e sua circulação: “O paratexto é, portanto, para nós aquilo através do qual um texto se faz livro e se propõe como tal” (Genette, 1999, p. 7-8). Genette investigará no seu estudo os meios, modos e efeitos da ação do autor e/ou seus partidários, a partir das características espaciais (onde?), temporais (quando?), substanciais (como?), pragmáticas (de/a quem?) e funcionais (para quê?) do paratexto, criando, assim, uma tipologia classificatória. As características funcionais seriam as únicas a apresentar variabilidade em função do gênero paratextual.

149

Neste estudo, analisamos exemplos de um gênero paratextual chamado por Genette como “instância prefacial” ou simplesmente “prefácio”: “Nomearei aqui prefácio, por generalização do termo mais frequentemente empregado em francês, toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autorial ou alográfico, consistindo em um discurso produzido a propósito do texto que o segue ou precede” (Genette, 1999, p. 164). “Prefácio” designará, assim,

independentemente do nome que receberá num livro específico (“prefácio”, “posfácio”, “prólogo”, “advertência”, “nota”, etc.), o (para)texto liminar, público ou originalmente privado (como as “cartas”), em que a voz do autor ou de um terceiro tenta mediar a recepção do texto. No caso dos prefácios autorais originais (aqueles que acompanham a primeira edição do livro) – e é esse o caso dos prefácios analisados aqui –, a par dessa função mais geral, haveria funções mais específicas, classificadas em dois grupos: as que correspondem aos “temas do por que” e as do “como” (ler o livro).⁷ Exercendo as funções próprias aos “temas do por que”, os prefácios procuram afirmar o valor do texto, do tema escolhido e do tratamento a ele atribuído, chamando a atenção, por exemplo, para a sua importância, sua unidade, ou ainda para o modo como o texto inova ou, ao contrário, conserva uma tradição. Já os “temas do como” dão ao prefácio funções específicas cujo objetivo geral seria transmitir informações consideradas relevantes para a leitura, como a gênese do texto, seu título, o público-alvo, o contexto e, importantes para
150 nosso trabalho, as intenções do autor e as tentativas de filiação ou afastamento quanto aos cânones de um gênero literário.⁸

Genette observa que esta última função é típica das situações de inovação e transição históricas (Genette, 1999, p. 228), o que corresponde, em grande medida à situação estudada nesta exposição. Como observa del Lungo, apesar da “postura de poeticista”, da intenção sistematizadora (reveladas no foco nas funções, na tipo-

7 Genette, 1999, p. 199-239 para a exposição até o final deste parágrafo.

8 A lista completa das funções de Genette inclui, entre os “temas do por que”, a importância, a novidade, a unidade, a veracidade e a *excusatio* (quando o autor alega não ter o talento que o tema mereceria); entre os “temas do como” figuram a gênese, a escolha do público, o comentário do título, os contratos de ficção, a ordem de leitura, as indicações de contexto, as declarações de intenção, as definições de gênero e as “esquivas” (quando o autor argumenta pela autosuficiência do texto e falta de necessidade de prefácios ou simplesmente fala de tema não relacionado ao livro).

logia e nas definições sincrônicas), há no trabalho de Genette uma abertura para a análise do “elemento público da obra”, uma “inflexão sobre a sociologia da literatura” (2009, p. 100-101). Haveria ainda uma abordagem histórica, muitas vezes implícita, porém limitada. A própria centralidade do livro como meio (Kreimeier; Stanizek, 2004; Reinhardt, 2018, p. 18) e das práticas de editoração fixadas a partir do século XVIII (von Ammon; Vögel, 2008, p. xiii) são índices dessa limitação. Tentando ampliar o âmbito da perspectiva histórica e, assim, o potencial analítico do estudo dos paratextos, Marot será enfático ao chamar a atenção para a importância da “inscrição dos textos liminares nos contextos culturais em que assumem seu sentido e suas funções” (2010, p. 8),⁹ aí incluídos, entre outros, “os contributos epistemológicos e genéricos que definem os territórios e os status dos escritos” (2010, p. 8), as condições de compreensão da leitura e a própria noção de obra.

A partir dessa concepção mais contextual e histórica do paratexto, o exame dos textos liminares aqui abordados nos apontará como as categorias da autoria e da obra serão particularmente mobilizadas. O sentido geral de instrução de leitura indicado por Genette, centrado na intenção e na recepção do texto, com isso ganhará contornos mais específicos. Com esta orientação teórica ampliada, vemos como o paratexto indica instâncias fundamentais para o processo de comunicação literária, conformando as noções de autoria e obra. É no paratexto que se constrói a coerência enunciativa que recria o sujeito na página (Marot, 2010, p. 12) a partir das relações e transações que, através do paratexto, assume tanto com a exterioridade

151

9 Marot critica a historicidade de alguns pressupostos de Genette (daí propor “texto liminar” como alternativa a “prefácio”, categoria mais histórica), fazendo-o, porém, para buscar um outro nível de sistematização, ao tentar descrever os “traços” de uma “escritura liminar” a partir de cinco “funções” apresentadas como “transistóricas” (2010, p. 13 et seq.), ainda que os mesmos argumentos que usa contra Genette possam ser direcionados contra as suas funções.

do texto como com os seus próprios dados biográficos concretos (Gerstenbräun-Krug, 2018, p. 65), num fenômeno eminentemente moderno, produto das estéticas do gênio e da autonomia (Ott, 2010, p. 9). O paratexto é assim espaço para práticas de encenação da autoria, entendidas como ações e técnicas que visam atrair atenção visando assegurar um determinado posicionamento no campo literário, acumulando capital simbólico (Reinhard, 2018, p. 28). Noutras palavras, o paratexto será espaço de disputa por atenção e capital simbólico, de mediação entre o autor e seu público, como indica Genette, mas também entre o autor, o texto e o campo literário. Nele se constituirá uma instância que acolhe esforços por definir o lugar do autor e da obra no campo literário num momento específico. Na verdade, trata-se de um jogo comunicativo complexo, no qual o autor é uma referência importante, sendo, porém, uma peça entre outras no mecanismo da produção e circulação da literatura. Reinhard apresenta esse jogo como a criação de “marcos de percepção”, de “marcos para a acolhida e disseminação ou transmissão da obra, ou sua rejeição e/ou esquecimento” (2018, p. 9-10, tradução nossa).

152

Cabe observar que o texto só poderá entrar nesse jogo como parte de uma obra, de um processo que se estabelecerá entre texto e paratexto. Como observa Marot (2010, p. 24), o paratexto pode transgredir a fronteira que o legava à margem do texto ao trabalhar na construção da unidade e da coerência do texto, convertendo-o em obra (ou, na terminologia de Marot, em “monumento”, no sentido foucaultiano de *signo de si mesmo*). Os paratextos são, assim, integrados à obra, monumentalizando-se e, com isso, dialeticamente, conquistando sua autonomia relativa (enquanto agentes responsáveis pela monumentalização).

O paratexto também incidirá sobre a construção da percepção da unidade do texto (em última instância, da textualidade do texto), ao comunicá-lo publicamente como unidade (Reinhard, 2018, p. 9). Para além dessa propriedade mais fundamental, o paratexto poderá

articular discursos portadores de dispositivos de inscrição de sentido no texto, não podendo ser dispensáveis, deslocáveis ou transitórios e relativizando a anterioridade (ou lateralidade) do texto (Marot, 2010, p. 22; del Lungo, 2009, p. 111). Como observa del Lungo, “o paratexto mobiliza um sentido, saberes e formas que o texto pode confirmar, desenvolver, mas também deslocar e mesmo infirmar” (2009, p. 104). Nesse sentido, é fundamental não perder de vista também a relevância do texto para o sentido dos prefácios, pois, como indica Lane, o paratexto “não adquire seu sentido senão na relação com o texto” (Lane, 1992, p. 147) e por isso, embora o nosso interesse se concentre no discurso paratextual, não se pode perder de vista a importância do texto para o sentido dos prefácios. No caso dos poemas narrativos aqui abordados, a presença de elementos da tradição épica nos textos será um importante elemento para a consideração de um discurso sobre a épica em contraste com o romance nos prefácios.

Almeida Garrett

Em 1828, Almeida Garrett, no exílio devido ao seu envolvimento com a causa liberal, publicou o poema *Adosinda*, romance publicado pelo Auctor da *Historia da Lingua e Litteratura Portugueza na Collecção intitulada Parnaso Lusitano*, do Poema *Camões*, Editor de D. Branca, &a. &a. &a. Longe de ser a estreia literária de Garrett, o autor se identifica a partir da sua produção mais recente, na qual já se afasta da estética neoclássica que marcara a sua primeira produção. O texto é editado com dois prefácios, uma “Advertência”, mais breve, e uma longa carta, endereçada a “D. L.” (Duarte Lessa, um amigo do autor). Na advertência, identificando-se como “Autor deste romance”, Garrett refere a acolhida positiva de “outras publicações suas” como principal motivação para a publicação da nova obra, “cujo assumpto é tirado da antiquissima tradição popular e se refere aos mais remotos tempos e costumes

de nossas epochas heroicas e maravilhosas” (Garrett, 1828, p. iii). Está desde o início estabelecida a conexão entre interesse do público, tradição popular e passado nacional, conexão que será depois explorada em profundidade na carta. Trata-se de “um genero que fez a colossal reputação de Sir Walter Scott, e restituiu á antiga Escocia — na republica das letras — o nome e independencia que ha tanto perdêra na ordem politica” (Garrett, 1828, p. iii). Ao justificar suas escolhas poéticas com o êxito de um autor estrangeiro indiretamente apresentado como modelo, Garrett evoca um sentido político com implicações relevantes. Ao buscar a matriz popular para a criação de seus poemas, Walter Scott (1771-1832) alcançara uma posição de destaque no campo literário a qual teria tido implicações para toda a comunidade nacional escocesa: a nova posição é apresentada como uma forma de compensação a uma situação extremamente desfavorável no campo político. O corolário dessas premissas é a projecção do próprio campo literário para uma posição de relevo, equiparável ou mesmo superior à política. Em Portugal, embora a situação política não estivesse favorável aos liberais, há uma missão cultural implicitamente comparável à de Scott: dar à cultura do país um lugar de maior destaque no concerto europeu das nações: “a lingua portugueza sahirá mais uma vez a próva singular de bisarria com as mais cultas e gabadas linguas da Europa” (Garrett, 1828, p. iv). Com o uso do romance, segundo o discurso prefacial, o autor define para si um lugar de prestígio no campo e, ao mesmo tempo, a imagem do campo literário.

154

Por sua vez, a carta endereçada ao seu amigo Duarte Lessa é um documento fundamental para compreender a maneira como Garrett entendia o potencial inovador do uso da poesia popular.¹⁰ Nela, Garrett apresenta *Adosinda* como uma primeira tentativa de “poema ou romance” de uma certa extensão, feito em redondilhas,

10 Para uma apresentação do trabalho de Garrett com a poesia popular no contexto do “folk revival” ver Marques (2009) e Boto (2011).

metro que considera arcaico e natural, próprio para o canto, mas que teria caído em desuso com a introdução de metros italianos na Península a partir do Renascimento. Trata-se, para Garrett, do metro hispânico da herança de uma poesia “primitiva e eminentemente nacional” (Garrett, 1828, p. xi) criada pelos trovadores e expressa numa língua cujo nome se confunde com o do próprio gênero poético a que Garrett pretende filiar *Adosinda*: “romance”. Segundo Garrett, sua iniciativa não estaria isolada no contexto europeu: depois de resgatada por Walter Scott, a contraparte escocesa dessa poesia se teria feito “da moda” (Garrett, 1828, p. xi) em toda a Europa por uma mudança de gosto, um esgotamento da estética neoclássica: “enfatiados dos olimpos” (Garrett, 1828, p. xii), poetas e público passaram a cultivar um interesse pela antiga poesia:

a poesia primitiva, a nossa propria, que não herdámos de Gregos nem Romanos, nem imitámos de ninguem, mas que nós modernos creámos, a abandonada poesia nacional das nações vivas, resuscitou bella e remozada com suas antigas gallas, porém melhor talhadas com suas feições primeiras. (Garrett, 1828, p. xiii).

155

“Primitiva” leva aqui o sentido de “originária”, implicando uma substituição posterior por algo alheio, imitado. Chama a atenção o uso de “nacional” associado a “modernos”, implicando não se tratar de um “nacional” particular, mas de uma condição compartilhada pelas diferentes nações modernas. “Poesia nacional” neste caso (e em muitos outros no universo textual que estudamos) não significa “poesia portuguesa”, mas das nações europeias modernas, em oposição à poética clássica. O discurso da carta fala de um regresso, ou uma “restauração”, porém em novos termos, uma espécie de salto de qualidade em função de um acúmulo ou aprendizado com a experiência de “espíritos e ouvidos costumados aos hymnos menos variados, porém mais cadentes da antiguidade classica” (Garrett, 1828, p. xiv).

A “restauração” pode ser concebida como uma questão de ênfase, pois ao longo da história literária portuguesa, segundo Garrett,

essa poesia originária a que chama de “gênero romântico”, tivera alguma sobrevida, ainda que às margens do cânone. Na verdade, Garrett está indicando aqui o uso da redondilha na literatura portuguesa a partir do Renascimento, que praticamente desapareceria no século XVIII. A redondilha seria, segundo a carta, o metro natural do idioma, próprio do canto popular, presente nas mais antigas peças dos cancioneiros literários, mas também na poesia popular. Daí a importância, para a restauração da poesia que Garrett preconiza, da busca por esses textos ou fragmentos de textos que circulam na tradição popular e que poderiam tanto atuar como elos de ligação com as origens poéticas como servir, como veremos, de ponto de partida para novas criações.

A busca pelas fontes orais modernas, também abordada na carta, fará de Garrett o pioneiro desse tipo de investigação na Península.¹¹ A história dessa busca elenca um feixe de temas e situações muito próprias do Romantismo: exílio, infância, solidão, cultura popular. Garrett conta na carta como

156

De pequeno [...] tinha um prazer extremo de ouvir uma creada nossa, em tórno da qual nos reuníamos, nós os pequenos todos de casa, nas longas noites de inverno, recitar-nos meio cantados, meio rezados, estes romances populares [...] de maravilhas e incantamentos, de lindas princezas, de galantes e esforçados cavaleiros (Garrett, 1828, p. xxii).

Passada a infância, ainda que tomado de outros interesses, esses momentos seriam evocados nas horas de solidão. A leitura de Scott, que teria ocorrido no seu primeiro exílio em 1823, lhe sugere

11 Ao tratar, num trabalho de grande fôlego, da atividade de compilação de textos de fonte popular de Garrett, Boto afirma que “o confronto com os textos tradicionais terá aberto novos horizontes de trabalho a Garrett, que esquece a organização do cancionero” (2011, p. 19). A perspectiva de Boto, construída a partir de manuscritos anteriores à publicação de *Adozinda*, pressupõe um desvio de rumos no Garrett compilador. O prefácio de *Adozinda* sugere, antes, tratar-se de caminhos paralelos e complementares.

que “aquelas rudes e antiquíssimas rapsodias nossas (...) podiam e deviam ser aproveitadas”. Parte, portanto, para um trabalho de pesquisa bibliográfica que será pouco frutífero, o que o leva a consultar amigos para a recolha de textos orais. Com os primeiros textos recolhidos, descobre a importância das “amas secas e cozinheiras velhas, hoje principaes depositarias d’este genero de archeologia nacional” (Garrett, 1828, p. xxiv) e se dedica, já regressado do primeiro exílio, ao trabalho de recolha e transcrição de textos. Contudo, ainda no mesmo prefácio, Garrett não deixa de transparecer uma certa insatisfação quanto aos resultados obtidos e julga ser preciso trabalhar textualmente os materiais recolhidos, para que, “remocados e ornados” pudessem ser publicados em um *Romanceiro*, o que só faria em 1843. Ficamos sabendo ainda através da carta, que, antes do seu segundo exílio em 1828, quando é preso, trabalhará no cárcere a matéria do poema recolhido sob o nome de “Silvaninha” para a feitura de *Adosinda*.

Há aqui, como em outros textos (inclusive o prefácio à segunda edição de *Adosinda*, de 1843), o pressuposto de que haveria um ponto em comum decisivo entre os textos que Garrett busca e a balada inglesa e alemã, assim como os romances de cavalaria que vinham sendo editados em antologias influentes na Inglaterra das primeiras décadas do século XIX.¹² Embora o uso da redondilha se apresente como um traço decisivo para uma identidade poética ibérica, sobressai-se a ênfase sobre o fundo compartilhado: restauração inovadora da poesia narrativa de origem medieval. “Romance”, “poema-romance”, “poema romântico” e “poesia romântica”¹³ são

157

12 Scott, por exemplo, acredita na origem dos romances em “cantos breves”, ou seja, nas baladas (1834, p. 140). Referências a compiladores alemães e espanhóis só aparecerão no prefácio à segunda edição de *Adosinda*, no *Romanceiro e cancionero geral*, de 1843.

13 O termo “poema romance” será usado também no discurso crítico. No artigo “Poesia: imitação – belo – unidade”, publicado no *Repositório Literário* em 1835 (e depois compilado no volume IX dos *Opúsculos*), Al-

termos que constam dos paratextos aqui estudados sem que neles o significado de cada um deles esteja claramente definido. De um modo geral, parecem indicar aquele fundo comum, de uma literatura narrativa de raízes medievais criada a partir de tradições orais mais fragmentárias e anônimas. Em alguns casos, o contexto se encarrega de esclarecer a especificidade dos termos. O “romance” que Garrett procura a partir da influência de Scott e outros antologistas e autores é o que hoje se convencionou chamar, no âmbito ibérico, de romance da tradição oral moderna (ou, no seu conjunto, romanceiro), a “balada ibérica”: textos orais populares contemporâneos baseados

158 exandre Herculano usa o termo, atribuindo seu uso às obras de Dubois Fontanelle e Lemercier. Não localizamos o termo em Lemercier; já Dubois Fontanelle usa “épopée roman” (1813, p. 196) para descrever a épica renascentista italiana. Herculano emprega o termo com uma postura cética, negando-o indiretamente, para indicar as limitações da poética normativa, que teria criado categorias incapazes de dar conta de determinados textos: “Todos acham bellissimo o Orlando furioso, ainda ninguem o achou uno. A distincção de poema heroico, de poema romance, de Dubois, Fontanelle [sic], e de Mr. Lemercier nada mais é do que a impotencia absoluta de applicar a certas produccções as regras da antiga poetica” (Herculano, 1900, p. 53). Já em 1846 o jornal *A Illustração: Jornal Universal*, fundado por Garrett em 1845 e a partir de 1846 sob o comando de José Maria da Silva Leal, encontramos, como parte de uma série sobre a poesia épica, um artigo com o título de “Romance poema”. Num caminho oposto ao ceticismo de Herculano, o termo aqui será adotado para nomear a poesia possível na modernidade: “os poetas comprehendem que para agradar é necessario que apresentem originalidade, paixões vivas, imaginação rica, quadros da natureza, e que as grandes dimensões da epopeia se encurtem e accomodem á pouca paciencia dos leitores, e eis aqui a origem do romance poema” (Anônimo, 1846, p. 91). O novo gênero será assim caracterizado: “este poema participa da epopeia cavalheiresca, e da tragedia, a sua época mais propria é a idade media, o seu maravilhoso a mythologia nacional, o seu theatro os castellos feudaes, os mosteiros, e o Oriente. Em vez de pintar os acontecimentos publicos, e as revoluções dos estados, pinta os crimes, as discordias, e as desventuras dos barões, e dos ricos homens, e o aspecto de cada paiz, e sobretudo os costumes dos tempos em que as acções se passam” (Anônimo, 1846, p. 91).

em matrizes medievais, com as quais compartilham uma série de características que atestam a continuidade de uma tradição. Algumas das matrizes medievais, que compõem o chamado “romanceiro velho”, ganharam registros escritos a partir do século XV; já a partir do século XVI temos os chamados “romances novos”, autorais e de cultura letrada. Di Stefano definirá assim o romanceiro:

O romanceiro é um gênero narrativo em verso com traços líricos mais ou menos marcados. Em sua formação influíram a poesia épica travadoresca e a poesia lírica, em um contexto de produção e consumo artísticos amplo, associado a tradições da literatura popular europeia. (di Stefano 2010, p. 7, tradução nossa).

O romanceiro ibérico diferencia-se da balada europeia, na qual encontra temas e motivos, sobretudo pela forma: uso da redondilha, rima assonante somente nos versos pares e única em todo o texto, ausência de estrutura estrófica ou número delimitado de versos. Outra característica apontada por Ana Valenciano (1989) é a correspondência rigorosa entre unidades sintáticas e métricas. Di Stefano destaca ainda o uso do *ordo naturalis*, assim como de uma retórica elíptica e alusiva, mas não eufemística. A narrativa se caracterizaria por um núcleo estrutural baseado no enfrentamento entre protagonistas ou destes com o próprio destino, com o narrador cedendo sistematicamente espaço para o discurso das personagens (traço marcadamente presente em Portugal segundo Ferré). Na verdade, trata-se de um elenco variado de histórias ou motivos associados a núcleos temáticos também variados (histórico, épico, religioso ou puramente ficcional) que vai sendo modificado pelos sucessivos “performers”, respeitando-se porém as características formais e narrativas apontadas, o que resulta num grande número de variações, em geral disseminadas pelo espaço iberorromânico, para além da Península.

No entanto, transparece do prefácio de *Adosinda* uma nostalgia da origem, que faz Garrett considerar os textos que recolhe como

“alguma coisa [que] se pôde obter informe, e mutilada pela rudeza das mãos e memórias por onde passou” (Garrett, 1828, p. xxv). Essas ruínas, contudo – e este é o centro da poética que o prefácio nos quer formular –, poderão ser, em grau variável, “remoçados” e “ornados com os enfeites singelos porêm mais symmetricos da moderna poesia romantica”. *Adosinda* será uma espécie de ampliação discursiva, com inúmeras alterações (cf. Pires, 2003; Marques, 2009), do romance intitulado “Silvaninha”, a trágica história de uma adolescente que, por resistir ao assédio incestuoso do próprio pai, é mandada para a prisão, sem alimento e água, sobrevivendo por intervenção milagrosa, até o momento da sua libertação, quando morre. Embora considerando a redondilha como elemento chave do retorno à tradição, esse será o único elemento formal respeitado no poema de Garrett, e as características narrativas acima elencadas restarão muito transformadas. O que Garrett procura é fundamentalmente respeitar “o tom e stylo de melancholia e sensibilidade que faz o principal e peculiar character d’estas peças antiquissimas da nossa infancia poetica” (Garrett, 1828, p. xxvi). Garret está propondo a criação de textos baseados na relação hipertextual com poemas do romancieiro como caminho possível para uma renovação poética, uma ideia que ele próprio não voltaria a executar com a mesma ênfase, mas que será explorada por José Maria da Costa e Silva, autor que trataremos na sequência.

160

Outro elemento apresentado como potencialmente inovador no prefácio a *Adosinda* é o maravilhoso das crenças populares. Garrett vê no uso deste imaginário a possibilidade de abolir a mitologia clássica:

saciados das Venus e Apollos de nossos paes e avós, lembrámo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poeticos nossos bis e tres-avos: achámos fadas e genios, incantos e duentes – um stylo differente, outra face de coisas, outro modo de ver, de sentir, de pintar mais livre, mais

excentrico, mais de phantasia, mais irregular porêm em muitas coisas mais natural (Garrett, 1828, p. xii).

O maravilhoso desta ordem estará no centro de *Dona Branca, ou A conquista do Algarve*, poema publicado por Garrett em 1826, tendo o já então falecido poeta Filinto Elisio (1734-1819) como autor fictício (na verdade, seu nome é apenas sugerido pelo uso das iniciais “F. E.”). O prefácio (intitulado “Protestação”) segue o jogo de máscaras autorais e, embora já refira o uso do maravilhoso popular nas suas primeiras linhas, não o associa a uma intenção poética renovadora; ao contrário, o discurso prefacial é escusatório e procura declarar ou esclarecer intenções: ainda que possa não parecer, o autor não quis ofender preceitos católicos. Isso porque *Dona Branca*, apesar de narrar a história de um amor frustrado e com fim trágico, é altamente erotizado e anticlerical. O poema conta a história dos amores da filha do rei Afonso III com o líder mouro Aben-Afan, último senhor de Silves, no Algarve, que a raptara. Levado por uma fada a ter de optar entre a glória guerreira e o amor, o herói escolhe o segundo e, depois de viver sua paixão, morre em combate, permitindo à jovem nação portuguesa conquistar o Algarve. O tema é histórico, porém os fatos foram adaptados por Garrett (o par amoroso sequer foi contemporâneo). Embora o poema apresente elementos narrativos que o aproximam da épica, um paratexto autoral, uma breve inscrição entre o prefácio e o texto, sem indicação de autoria, aponta para outra direção: “O assumpto deste *romance* e tirado da chronica de D. Afonso III de Duarte Nunes do Leão” ([Garrett], 1826, grifo nosso). A mesma filiação de gênero é reforçada em paratextos (prefácio e nota) da segunda edição, de 1848 (no prefácio à segunda edição, Garrett se refere ao poema como “meu inocentíssimo romance”). Que sentido terá “romance” aqui? Se pensamos no prefácio de *Adosinda* e, sobretudo, no que

Garrett diz em outra carta¹⁴ a Duarte Lessa – carta que, desta feita, versa sobre *Dona Branca* em particular –, temos de pensar no romanceiro. Diz a carta:

Lembra-se das nossas conversas de Londres sobre antigualhas portuguesas e o muito que d’ellas se podia aproveitar quem de nossas legendas e velhas historias e tradições fizesse o que tam bem fazem inglezes e allemães, que é vestil-as dos adornos poéticos, e saccudir-lhes a poeira dos séculos com bem assisada escolha e apropriado modo? Pois desde então (e já de mais tempo me fervia isto na cabeça) não fiz eu senão pensar no geito com que me haveria para armar assim uma cousa que se parecêsse, mas que de longe, com tanta cousa boa que por cá ha por estas terras de Christo, e que pelas nossas, de tam ricos que somos, se esperdiçam e andam a monte, por desacêrto de letrados e barbarismos de ignorantes. (Garrett, 1881, p. 350-351).

Contudo, diferentemente do que ocorre com *Adosinda*, não há referências disponíveis à tentativa de construção de uma relação hipertextual com o romanceiro. Fernando Ramos Machado (2017, documento eletrônico) aponta uma analogia estrutural entre as histórias de *Dona Branca* e a do romance “*Miragaia*”, um dos primeiros recolhidos por Garrett, publicado na primeira edição do romanceiro de Garrett em 1843. Nas duas histórias, há nobres cristãs sequestradas por mouros pelos quais se apaixonam, e que ao final são mortos em lutas que implicam tomada de território. No entanto, a falta de uma referência explícita à relação entre os textos faz da hipótese de relação hipertextual mera conjectura. Além disso, matéria narrativa semelhante à apontada acima encontra-se também no *Oberon*, de Wieland, obra cuja relação com *Dona Branca* Garrett indica em

162

14 Seguindo Genette, a carta poderia ser também considerada paratexto. Neste caso, um epitexto, um paratexto que não compartilha o espaço físico do livro. O epitexto é um conceito mais complexo do que a formulação de Genette apresenta (Ott, 2010; Reinhard, 2018; Gerstenbräun-Krug, 2018). Por limitações de espaço, não incluímos esta categoria neste trabalho.

mais de uma instância.¹⁵ A intenção de que a obra pretendida “se parecesse, mas que de longe” com o material disponível também aponta para o fato de que a ideia de apropriação e criação hipertextual a partir de um romance não estivesse na gênese de *Dona Branca*, poema que, ressalte-se, antecede *Adosinda* na publicação e, ao que tudo indica, na gênese.

Desse modo, a intenção de filiação de gênero do breve paratexto de *Dona Branca* limita-se a apelar para aquele fundo comum de poesia narrativa de origem medieval antes referido. Ou seja, “romance” será usado aqui para além do seu sentido ibérico, e o prefácio procura preparar a recepção do poema como continuador do romance (romanesco). Mais do que estabelecer uma relação hipertextual com um poema do romancista em particular, *Dona Branca* vai filiar-se arquitekstualmente ao romance (romanesco).

O breve paratexto que apresenta o poema como romance, também é preciso salientar, apresenta a crônica histórica como fonte da matéria poética. Esta referência nos permite sondar referências indiretas à épica. É verdadeiro que o *Oberon* constitui o intertexto mais evidente, sendo fundamental para o poema de Garrett; contudo, ainda que as referências a Scott nos paratextos da primeira edição de *Dona Branca* se limitem a uma única instância (uma nota ao segundo canto), sabemos pelos paratextos de *Adosinda*, mas também por uma carta do autor sobre o seu poema *Camões*, de como as experiências de Scott com a poesia popular e o romance foram decisivas para a moldagem da poética dos poemas de Garrett neste momento. Isso

163

15 Não por acaso o autor anônimo do artigo sobre o “Romance poema” considere também o *Oberon* como “o primeiro poema que conhecemos deste genero, em tempo, e talvez em merecimento” (Anônimo, 1846, p. 91). Para o autor, “seria mui difficultoso achar poema, em que todas as cores do estylo, desde o sublime até ao burlesco, desde o pathetico mais violento até á moral mais severa, se encontrem tão destramente enlaçadas, é um orgão, em cujos sons se confundem ás vozes de todos os instrumentos!” (Anônimo, 1846, p. 91).

nos autoriza a buscar em Scott um discurso sobre a épica para tentar entender o discurso sobre a filiação de gênero contido nos paratextos de *Dona Branca*. No prefácio a um poema decisivo para a projeção de Scott no campo literário inglês (e depois europeu), *The bridal of Triermain*, de 1813, encontramos uma tese já antes apresentada por Thomas Percy (1729-1811), o grande difusor do interesse pela balada e o romance na Inglaterra ainda do século XVIII, no seu “Essay on the ancient metrical romances” (Percy, 1877). Segundo ambos os autores, nas suas matrizes, a poesia épica representaria um ponto de equilíbrio entre conhecimento histórico acumulado e criação poética imaginativa. A partir de um determinado momento, a preocupação com a conservação do conhecimento histórico ganharia preponderância, abrindo espaço para outro gênero poético, caracterizado pela ficcionalidade e pela invenção, em que a arte triunfaria sobre a autenticidade e a imaginação sobre a verdade: o romance. Em contraste com a poesia épica, portanto, o valor conferido à referência à realidade histórica perderia em importância em comparação com a liberdade da imaginação. Ao mesmo tempo, a representação de temas e personagens de interesse público cederiam lugar à representação de questões de alcance mais individual.

164

A partir dessa oposição entre épica e romance, entre verdade e imaginação, fato e ficção, divisamos uma ambiguidade implícita à filiação de gênero na breve inscrição paratextual de *Dona Branca*. Entre romance e narrativa baseada numa crônica histórica, constroem-se expectativas divergentes que duplicam e confirmam a ambiguidade já apresentada no título do poema: *Dona Branca, ou A conquista do Algarve*. Ao nomear o poema com uma figura histórica feminina, o título suprime expectativas possíveis de filiação do texto à tradição épica, onde raramente a heroicidade feminina é alçada a centro temático e, desse modo, ao título de um poema. Por outro lado, a referência a um episódio

da história militar portuguesa indica contextos bélicos e encenação de heroicidade(s) masculina(s).¹⁶

Essa mesma ambiguidade, pautada na oscilação entre o épico e o romanesco, o histórico e o fictício, encontramos no poema *Camões* como objeto do discurso prefacial: “nem será difícil ao leitor o distinguir, no meu opúsculo, o histórico do imaginado: mas não separará de certo muita cousa, porque das mesmas ficções, que introduzi, tem sua base verdadeira as mais dellas” ([Garrett], 1825, p. vi).¹⁷ Essa ambiguidade encontra uma contraparte na rejeição da polarização estética: “Nao sou clássico, nem romântico: de mim digo que não tenho seita, nem partido em poesia (assim como em cousa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levão minhas ideias boas ou más, e nem procuro converter as dos outros, nem inverter as minhas nas delles: isso é para literatos de outra polpa, amigos de disputas, e questões, que eu aborreço.” ([Garrett], 1825, p. vi). A ambiguidade e a rejeição reivindicam para o autor e seu poema um lugar *sui generis* no campo literário, situação que voltaremos a

165

16 Por não levar em conta as possibilidades e o alcance das transformações da épica no século XIX (Friedlein, 2019), Marques nega a possibilidade de considerar a dimensão épica de *Dona Branca*, senão como “caricatura da epopeia” (2009, p. 199).

17 Essa mesma situação se observa em alguns dos epitextos do poema: no *Parnaso lusitano*, Garrett elenca o poema *Camões* entre os épicos; contudo, ao mesmo tempo, em carta de 1824 afirma: “Dei-lhe um tom e ar de romance para interessar os menos curiosos de letras, e geralmente fallando o estylo vae moldado ao de Byron e Scott (ainda não usado nem conhecido em Portugal) mas não servilmente e com macacaria, porque sobretudo quiz fazer uma obra nacional.” (Garrett, 1881b, p. 346). Segundo Curran (1986, p. 137), Scott conceberia o romance como o “encantamento do presente pelo passado”, o que aproximaria a leitura do *Camões* pela chave do romance (aqui tão somente esboçada) às leituras pela saudade e pelo regresso sebastianista da “essência” da Pátria pela cultura (Lourenço, 1999, p. 19, 32 e 143 et seq.).

encontrar nos textos analisados e que trataremos em conjunto na parte final deste trabalho.

Costa e Silva

As poucas e quase sempre brevíssimas referências da crítica e da historiografia aos poemas longos que José Maria da Costa e Silva publicou nos anos 1830¹⁸ geralmente indicam como eles tomam o caminho aberto por Garrett na *Adosinda*. Com razão, observou-se como *Isabel, ou a heroína de Aragão* (1832) e *O espectro, ou a baronesa de Gaia* (1838) partem da coleta e do estabelecimento de versões de romances para, a partir deles, apresentarem um trabalho de elaboração poética individual. Costa e Silva, também levado por uma motivação renovadora da poesia, manifesta uma tendência que valoriza mais a criação individual, dando, ao mesmo tempo, mais espaço a elementos buscados na épica. Muito mais do que Garrett, sucinto quanto à épica nos paratextos que examinamos, Costa e Silva refletirá sobre a situação do gênero no contexto das inovações introduzidas com o Romantismo.

166

No prefácio a *Isabel*, Silva conta como, depois de ter lido a *Adosinda* por sugestão de um amigo, foi por ele instado a produzir algo semelhante, para o que teriam partido para a “pesquisa dos necessários Romances” (Silva, 1832, p. iv). Não ficamos sabendo mais nada a respeito dessa pesquisa conjunta. Somente no prefácio a *O espectro* é que somos informados de uma fonte: uma senhora que havia aprendido romances da mãe, em Goa. Contudo, não sabemos se terá sido ela a fonte do romance que serve de base para *Isabel*, que Costa e Silva conhece, ao que parece, pelo título de “Heroína de Aragão”, e que Garrett vai depois publicar sob o título de “Donzela que vai à guerra”.

O romance é bem conhecido. Na versão de Costa e Silva, Isabel quer defender o nome do velho pai lutando na guerra dis-

18 Uma exceção de monta será Marques (2012).

farçada de homem; diante da recusa do pai, que alega que a filha será reconhecida, a princesa desobedece e parte. No desenrolar da guerra, um outro guerreiro se sente atraído pelo “companheiro” de armas e, estando convencido de que se trata de uma mulher, põe-na a prova quanto a sua identidade. Assim como em *Dona Branca*, também aqui tudo dependerá do papel exercido por uma fada, que promete êxito a Isabel, desde que seja capaz de resistir à atração que também sente pelo seu colega combatente. A heroicidade de Isabel, incontestável, insere o poema arquitectualmente no âmbito da poesia épica,¹⁹ articulando-se em vários níveis: sua excelência se mostra tanto no combate como na astúcia e na prudência, resistindo ao impulso amoroso. Sua ação excepcional a converte em heroína fundadora, de quem “Alta Prole vira, que, a Patria honrando / Hum dia de Aragom ocupe o Solio” (Silva, 1832, p. 113).

O tratamento tipográfico dado ao romance original recolhido é sintomático da diferença de atitude entre Garrett e Costa e Silva. Em *Adosinda*, ficamos conhecendo a versão colhida por Garrett como nota do autor, ao final do texto. Essa situação paratextual parece indicar que o conhecimento do texto original não é relevante para a leitura do poema. Isso faz supor uma unidade profunda entre as duas “versões” do romance, uma sendo, nas palavras do autor, “imitação” da outra. Por seu turno, Costa e Silva apresenta o “romance original” – observe-se que Garrett fala em “original *deste*” romance (o grifo é nosso) – com as mesmas características tipográficas do seu poema, em posição destacada, logo após o “Prólogo”, o que propõe uma leitura prévia ao texto de Costa e Silva. Com isso, os dois textos ganham um mesmo estatuto no contexto do livro. Esse paralelismo, no entanto, é parte de uma retórica:

Ahi a dou agora [Isabel] á luz com o Romance original, pera que os Leitores possam melhor ajuizar do trabalho, que tive com esta

19 Compreendemos a heroicidade como um dos critérios definidores da poesia épica.

Produccõem, e dos ornatos, que lhe juntou esse pouco cabedal poético, com que me dotou a Natureza (Silva, 1832, p. iv).

Dar a conhecer a versão colhida do romance tem o propósito de possibilitar a avaliação crítica do trabalho poético de Costa e Silva, sendo essa avaliação parte do sentido do texto. Se o movimento de Garrett é na direção do retorno sentimental, em sentido schilleriano, ao uso de um repertório próprio de um *Volkgeist*, Costa e Silva se aproxima das poéticas do gênio criador.

he tempo de que o colorido poetico vá animando, e fazendo valer os agradaveis sonhos, que nos embellezaram na infancia, e de que a mão do Genio pode tirar effeitos tão sublimes como das Fabulas antigas, com a vantagem não pequena de dar á Poesia hum colorido mais nacional. (Silva, 1836, p. 7).

168 O nacional é concebido como cor local, não associado a uma essência nacional particular (daí, por exemplo, termos o uso de uma balada escocesa de Scott recontextualizada em *Emília e Leonido*, de 1836). O nacional perde em grande medida o seu sentido ideológico-identitário e limita-se a sua potencialidade para um projeto estético. É através do uso da cor local (ou das cores locais) que os poetas poderão libertar-se do “miseravel jugo da imitaçom [...] fazendo-lhes produzir em vez de Composições originaes, Paraphrases ou Traducções livres dos Poemas da Antiguidade” (Silva, 1832, p. v).

A retórica de Costa e Silva gira em torno de uma semântica da ruptura, portanto, não tanto da do regresso. Em outros dois aspectos, as divergências com as ideias de Garrett serão mais evidentes: na métrica e no uso do maravilhoso. A redondilha deixa de ser um critério definidor do romance para Costa e Silva, que usará o decassílabo nos seus poemas narrativos dos anos 1830, porque, segundo o autor “versos de medida pequena non se accomodavam bem com as longas descrições, que o meo assumpto requeria” (Silva, 1832, p. ix). A liberdade de criação sobrepõe-se ao critério rítmico que,

cabe lembrar, para Garrett associa-se ao componente musical da tradição oral e mesmo literária, sendo-lhe intrínseco.

Quanto ao maravilhoso, embora a sua concepção de um maravilhoso moderno construído a partir do uso do imaginário popular coincida com a de Garrett, vamos perceber que, no prefácio a *Isabel*, ela ganha uma ênfase muito maior. A discussão associa a pertinência ou não do maravilhoso mitológico clássico a um quadro dos gêneros literários: admissível na poesia filosófica, na lírica e na pastoril, na épica, porém, enquadrando a ação de heróis cristãos, ela “parece desacerto, inverosimilhança, e falta de ciso” (Silva, 1832, p. vi). O novo maravilhoso é próprio do romance, mas fará sentido também para a épica, que poderá representar com mais particularidade a coletividade nacional: “Torna-se ainda mais verosimil a sua admição no tecido Epico, por que, sendo os Magos de diferentes Nações, he natural, que trabalhe cada hum delles pola prosperidade da sua Patria, e dos seos Conterraneos” (Silva, 1832, p. vii). Embora o problema do maravilhoso, central para as discussões sobre o fim da épica no século XIX, pareça assim resolvido, o subtítulo dos poemas e as indicações paratextuais deixam evidente a intenção de relação genérica com o romance. No entanto, a épica se manterá no horizonte da renovação poética para Costa e Silva, tanto no plano formal como no temático. No prefácio a *O espectro, ou A baronesa de Gaia*, de 1838, uma amplificação em oitavas-rimas do romance “Bernal Francês”, também colhido de fonte oral por Garrett, afirma o autor: “Escrevendo em verso rimado, procurei quanto pude imitar o estilo dos nossos antigos epicos, o seu tom, e as suas maneiras” (Silva, 1838, p. 10). Essa indicação da opção formal do poeta divide espaço no prefácio com a explicitação da relação hipertextual com o “Bernal Francês”, que é seguida de algumas reflexões sobre o romanceiro. No entanto, o que parecia a confissão de uma adoção intencional de tendências estilísticas da tradição épica, revelador

de um projeto poético, será logo neutralizado pela revelação da verdadeira gênese da opção pela rima:

resolvi escrever este poema em outavas, que he a combinação rythmica, que elles [os leitores que criticaram o uso de versos brancos em *Isabel*] julgam mais sublime, talvez sem mais razão que estarem costumados a ouvir gemer em outavas a bella Castro, suspirar Hermina, e tropejar Adamastor. (Silva, 1838, p. 6).

Antonio Augusto Corrêa de Lacerda

Tem-se notícia de duas obras publicadas por Antonio Augusto Corrêa de Lacerda (? – 1868), fidalgo alentejano formado em matemática em Coimbra, militar e membro do Conservatório Real de Lisboa: *A Rainha e a Aventureira: Drama em prosa, premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa, e representado no Theatro da rua dos Condes* (1844) e *Dom Sebastião, o encoberto, romance-poema* (1839). *Dom Sebastião* é uma fantasia histórica sobre a morte do rei: Lacerda narra como o Rei D. Sebastião, após sua derrota na África, é acolhido como guerreiro desconhecido pela família de um jovem árabe que fora salvo por ele em combate. Um amigo da família, filho de um português feiticeiro exilado, é pretendente da irmã do jovem salvo pelo rei, uma cantora que se apaixona por Sebastião. O pretendente, que quer usar o poderoso prisioneiro para ascensão política, força a família a entregá-lo, mas essa resiste e pega em armas para defender o hóspede, que acaba por morrer em combate ao final do poema. A narrativa encerra com o discurso arrependido do espectro do rei e a criação da sua volta no imaginário popular.

No prefácio, exprimindo uma consciência de que talvez tenha exagerado no número de mortes no interior da narrativa, o autor observa que isso o “fará porventura parecer cruel, ou (como dizem outros) *romântico*.” A ironia, de sabor byroniano, prossegue:

Tão indeterminadas, e confusas são as raias do chamado – romântico; tanto abuzo se tem feito d’esta palavra, e do que ella

exprime, que é bem facil a qualquer adaptal-a ao sujeito, que tracta; mas por isso mesmo bem difficil empregal-a com propriedade” (Lacerda, 1839, p. iii).

O discurso prefacial segue procurando dar coordenadas para a recepção do poema, primeiro situando-o quanto à orientação poético-estilística:

Não é este um poema classico; a falta de alguma das unidades, as digressões extensas, e um certo vago contemplativo, e apaixonado, o excluem da communhão classica. – Para romantico é muito historico, e apresenta muitas feições classicas; táes são as descripções dos combates, &c (Lacerda, 1839, p. iii).

Observe-se como, seguindo a mesma concepção teórica de Percy e Scott, o “romântico” se define por oposição ao histórico: “poema romântico” aqui parece equivaler ao romance dos autores anglo-saxões. Transpondo-se para o prefácio de Lacerda o binarismo dos autores ingleses, “poema clássico” deveria corresponder a “poema épico”. Lacerda, contudo, não usa o termo, apesar da referência à encenação de combates como própria do “poema classico”. Seu poema, portanto, infere o prefácio, estaria, assim como *Dona Branca* e *Camões*, numa posição ambígua entre o clássico e o romântico.

171

Na sequência, Lacerda procura justificar a indicação de gênero que incluíra, no título do texto, “romance-poema”: “Não lhe chamei simplesmente *Poema*; porque este titulo persi só dá a entender, que é um poema *classico*.” (IV) Ou seja, “poema clássico” (que poderia corresponder a “poema épico”) seria uma redundância. Segue o prefácio: “Não lhe chamei *Poema-Romantico*, porque tal não o reputo rigorosamente” (IV), para concluir: “Finalmente dei-lhe o [nome] de *Romance-Poema* na falta de outro melhor”. Na fórmula que encontra para dar conta da hibridez do seu poema, “romance” afinal substitui, por equivalência, “poema romântico”, tanto como “poema” equivale ao “poema épico”. A referência indireta ao poema épico não o exclui do horizonte, já construído com a referência ao protagonista no título.

Macedo

No Brasil, Joaquim Manoel de Macedo publicou em 1855, no tomo III, n. 2 de *O Guanabara*, o “Fragmento de um poema-romance – Nebulosa. Canto III” (1855, p. 51-56). O poema completo seria lançado em livro em 1857 sob o título de *A nebulosa*, sem a indicação de gênero contida no fragmento publicado no Guanabara. Contudo, talvez por constar como “poema-romance” em anúncios e catálogos impressos e no *Dicionário bibliográfico* de Inocêncio Francisco da Silva (1860, p.127), o subtítulo tem acompanhado o poema de Macedo pela historiografia. Apesar da evidente relação arquitextual com o romance medieval – atestada nas sucessivas frustrações amorosas, no maravilhoso e nas bruxas, e nas peripécias –, a crítica tem insistido em considerar a indicação paratextual como referência ao romance moderno (o *novel* dos ingleses), o que de fato ocorrerá em textos da segunda metade do século XIX.

Considerações finais

172 Os paratextos aqui analisados apresentam o poema narrativo como foco das preocupações com a renovação literária nas décadas iniciais do Romantismo em Portugal e, em menor medida, no Brasil.²⁰ Como paradigma do poema narrativo nos cânones clássicos, a épica não deixará de se fazer presente no rol dessas preocupações. Contudo, a ênfase parece residir na inovação e no romance (como romanesco e/ou como romanceiro) como vetor das transformações literárias, não havendo nos discursos, como se poderia esperar, referências ao prestígio do poema épico nos cânones literários. Os

20 Backès (2003) argumenta que esta tendência se observaria na Europa, em geral, sobretudo a partir do impacto renovador dos poemas de Ossian/Macpherson, cujos poemas marcados pela presença do poeta e pelas construções elípticas, alusivas e analépticas, romperiam com o que o chamou de “modelo virgiliano” (presença de narrador discreto e encadeamento de episódios, número limitado de reversões da ordem cronológica e dimensão nacional).

paratextos parecem, antes, não querer pôr o gênero no horizonte do leitor, ainda que não transpareça, é verdade, a intenção de suprimi-lo. Há um conjunto variado de estratégias para mantê-lo no horizonte, sem que ele receba uma posição privilegiada ou seja o foco das atenções, o que parece ocorrer mesmo naqueles casos em que é evidente a presença de elementos formais e temáticos da poesia épica nos poemas (como em *Isabel, Dom Sebastião, o encoberto, Camões* e, em menor grau, *Dona Branca*).

De um modo geral, os prefácios apresentam uma reflexão sobre os textos a partir das instruções de filiação de gênero (entenda-se filiação ao romance), indicando o trabalho hipertextual com a balada e/ou arquitextual com o romance. E apesar de não haver uma discussão sobre o gênero como sistema de referência, um gênero literário em particular é apresentado como fonte de renovação ou restituição de uma tradição muito próxima de um núcleo identitário.

Os paratextos apresentam a figura do autor como sujeito do processo de transformação ou atualização do campo literário. No caso de *Adosinda*, isso significa acompanhar os novos tempos, porém através de uma conciliação entre a tradição local que sobrevive nas fontes populares como ruínas de uma origem perdida e a literatura importada pelo neoclassicismo, responsável, apesar de tudo, na visão expressa na carta a Duarte Lessa, por uma educação do gosto poético. Já Costa e Silva e Lacerda se apresentam mais independentes quanto à tradição popular. Costa e Silva, em particular, embora reconhecendo o potencial da poesia popular, a poética do gênio se apresenta como um componente inovador capaz de atuar livremente mesmo sobre o legado popular. Este aspecto é reforçado pelo recurso à encenação do histórico pessoal e da vida privada, traço compartilhado com Garrett, inclusive pela publicação de um documento privado como paratexto. Este recurso está em sintonia com a estética individualizante do romance, tal como teorizado (e praticado) por Scott.

No caso de *Adosinda* e dos poemas de Costa e Silva, os prefácios chamam a atenção para a construção da relação hipotextual que fundamenta os poemas. Contudo, será um papel decisivo desempenhado pelo paratexto: explicitar a alteridade com relação à “fonte” e estabelecer o limite entre os textos, definindo a obra. Em Costa e Silva, os paratextos chegam a propor (quase a impor) explicitamente uma confrontação textual. Nesse sentido, muito mais do que instruir a leitura, os prefácios ofertam uma constelação de sentidos que influi decisivamente sobre a leitura do texto, perdendo a sua condição de complementaridade.

174 Por fim, destacamos a interface com a poesia épica nos paratextos que articulam um discurso que aponta para uma filiação de gênero ambígua, oscilando entre o épico e o romanesco, o histórico e o imaginado (os de *Dona Branca e Camões*, *Dom Sebastião*, *o encoberto* e, em menor grau, *O espectro*). A oscilação constrói uma retórica da obra inclassificável, que transcende as limitações dos discursos teóricos. Como obra *sui generis*, entre o histórico e o imaginado (ou para além do par clássico x romântico), os poemas são apresentados para um leitor e um campo despreparado para esse tipo de obra. Constrói-se um discurso da singularidade e da inovação conforme às poéticas do gênio que, como vimos no caso da “Advertência” de *Adosinda*, poderá mobilizar o próprio sentido do campo literário como um todo. Em suma, as referências – ainda que elípticas ou indiretas – à poesia épica comporão um importante fenômeno associado aos paratextos como espaço de negociação da posição de obras e autores no campo literário português da passagem para o Romantismo.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. Romance poema. *A Ilustração: Jornal Universal*, v.2, n.6, p. 91-93, set. 1846, <http://docvirt.com/docreader.net/RealGabObrasRaras/28510>
- BACKÈS, Jean-Louis. *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- BENSIMON, Nella Bianchi, and DARBORD, Bernard, and Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, orgs. *Le choix du vulgaire - Espagne, France, Italie (XIIIe-XVIIe siècle)*. Paris: Garnier, 2015.
- BOTO, Sandra Cristina de Jesus. *As fontes do Romanceiro de Garrett e proposta de uma edição crítica*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.
- CURRAN, Stuart. *Poetic form and British Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DECLERCQ, Gilles, and MURAT, Michel. *Le romanesque*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DEL LUNGO, Andrea. *Seuils*, vingt ans après: quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette. *Littérature*, v.155, n.3, 2009, p. 98-111.
- DI STEFANO, Giuseppe. *Romancero*. Madrid: Castalia, 2010.
- FONTANELLE, J. G. Dubois. *Cours de belles-lettres*. Paris: Gabriel Dufour, 1813, v. 2.
- DUFF, David. Romance. In: MAC CALMANN, Iain, org. *An Oxford Companion to the Romantic Age: British Culture 1776-1832*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 682.
- DUFF, David. *Romanticism and the uses of genre*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- DUNCAN, Ian. *Modern romance and transformations of the novel: the gothic*, Scott, Dickens. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FERRÉ, Pere. *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FRIEDLEIN, Roger. A validade do discurso autorreflexivo em Almeida Garrett: D. Branca (1826 e 1848). In: FRIEDLEIN, Roger; NUNES, Marcos Machado; ZILBERMAN, Regina. *A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2019.

<http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/37-a-epopeia-em-questao>

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

[GARRETT, João Baptista Leitão de Almeida]. *Camões, poema*. Paris: Na Livraria Nacional, 1825.

[GARRETT, João Baptista Leitão de Almeida]. *D. Branca ou A conquista do Algarve: obra posthuma de F. E.* Paris: Aillaud, 1826.

GARRETT, [João Baptista Leitão de] Almeida. *Adozinda, romance*. Londres: Boosey and Son, 1828.

GARRETT, [João Baptista Leitão de] Almeida. *Dona Branca*. Porto: Livraria Chardron de Melo e Irmão, 1848.

GARRETT, [João Baptista Leitão de] Almeida. Ao Sr. D. L. [Duarte Lessa]. In: AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: memorias biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881a, p. 350-362. [1824]

GARRETT, [João Baptista Leitão de] Almeida. Julho 27 (1824). In: AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: memorias biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881a, 345-347. [1824]

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1999. [1987]

176 GERSTENBRÄUN-KRUG, Martin. Paradigma Paratextualität. Einsichten und Aussichten. Zum Potential eines paratextuellen Forschungsansatzes für die Beschreibung moderner Autorschaft. In: GERSTENBRÄUN-KRUG, Martin, and REINHARD, Nadja, orgs. *Paratextuelle Politik und Praxis: Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Viena, Böhlau, 2018. p. 53-70.

HERCULANO, Alexandre. Poesia: Imitação – Belo – Unidade. In: HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. Lisboa: Bertrand, 1900. V. 9, p. 21-72 [1835]

JAMESON, Fredric. Magical narratives: on the dialectical use of genre criticism. In: *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press: 1981. p. 103-150.

KREIMEIER, Klaus, and STANIZEK, Georg, orgs. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

LACERDA, Antonio Augusto Corrêa de. *Dom Sebastião, o encuberto: romance-poema (notas abreviadas)*. Lisboa: Typographia de J. F. Sampaio, 1839.

LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino, seguido de Mitologia da*

saudade. Lisboa, Gradiva, 1999.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *A nebulosa*. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1857.

MACEDO, Joaquim Manoel de. Fragmento de um poema-romance – *Nebulosa*, Canto III. *O Guanabara*, t. III, n. 2, 1855, p.51-56.

MACHADO, Fernando Ramos. A Dona Branca, de Garrett. 2017. <http://domedioorienteeafins.blogspot.com/2017/01/a-dona-branca-de-garrett.html>

MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho. *Garrett e Rivas: o Romantismo em Espanha e Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

MAROT, Patrick. Pour une poétique historique des textes liminaires. In: MAROT, Patrick, org. *Les textes liminaires*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2010. p. 7-27.

MARQUES, J. J. Dias. The oral ballad as a model for written poetry in the Portuguese Romantic Movement: the case of Garrett's *Adozinda*. In: GOLOVAKHA, Inna, and VAKHNINA, Larisa, orgs. *35th International Ballad Conference SIEF: papers and materials*. Kiev: National Academy of Sciences of Ukraine; Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, 2009. p. 145-159.

MARQUES, J. J. Dias. The oral ballad and the printed poem in the portuguese Romantic movement: the case of J. M. da Costa e Silva's *Isabel, ou A heroína de Aragom*. In: CAMPBELL, Matthew, and PERRAUDIN, Michael. *The voice of the people: writing the European folk revival, 1760–1914*, orgs. Londres: Anthem Press, 2012. p. 87-102.

177

McLANE, Maureen N. *Balladeering: minstrelsy, and the making of Romantic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

OTT, Michael Ralf. *Die Erfindung des Paratextes*. Überlegungen zur frühneuzeitlichen Textualität. Frankfurt: Elektronische Universitätspublikation der Goethe-Universität Frankfurt, 2010, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/7858/Erfindung_des_Paratextes.pdf

PERCY, Thomas. Essay on The Ancient Metrical Romances. In: PERCY, Thomas. *Reliques of ancient English poetry, consisting of the heroic ballad songs and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date*. Londres: Cassell, Petter and Galpin, 1877. V. 3, p. ix-xxxv [1767].

PIRES, Maria da Natividade. Romance da Silvana e Adozinda: da memória coletiva à criação individual. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva, and ALMEIDA, Maria Helena Santana. *Garrett, um romântico, um moderno*. Actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escri-

tor. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. p. 329-338.

REINHARDT, Nadja. Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung. In: GERSTENBRÄUN-KRUG, Martin, and REINHARD, Nadja orgs. *Paratextuelle Politik und Praxis: Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Viena, Böhlau, 2018. p. 9-26.

SCHAEFFER, Jean Marie. Le romanesque. *Vox Poetica*, 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>.

SCHÖNEICH, Christoph. Romance. In: BURDORF, Dieter; FASBENDER, Christoph and MOENNIGHOFF, Burkhard, orgs. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2007. p. 662.

SCOTT, Walter. Essay on romance. In: *Essays on chivalry, romance and the drama*. Robert Cadell - Whittaker and Co, 1834. p. 127-215. [1824]

SCOTT, Walter. Preface. In: SCOTT, Walter. *The Bridal of Triermain, or The vale of St. John*. Edimburgo: James Ballantyne, 1813. p. vii-xvii.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Dicionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicaveis a Portugal e ao Brasil*. T.4. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860

178 SILVA, José Maria da Costa e. *Emilia, e Leonido, ou os amantes suevos: poema*. Typografia de A.S. Coelho e Cia, 1836.

SILVA, José Maria da Costa e. *Isabel, ou a heroína de Aragom*. Lisboa: Impressão Régia, 1832.

SILVA, José Maria da Costa e. *O espectro, ou a baronesa de Gaia*. Paris: Guiraudet e Jouast, 1838.

STIERLE, Karlheinz. Zwischen Romanus und Romantik: Wandlungen eines europäischen Schlüsselbegriffs. In: ERNST, Anja; GEYER, Paul (eds.). *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. Bonn: V&R unipress; Bonn University Press, 2010. p. 55-82.

VALENCIANO, Ana. Los romances tradicionales: el “texto” y el informante. In: ARDANZA GARRO, José Antonio; GURRUTXAGA, Luis; LSAGABASTER MADINABEITIA, Jesús Maria (eds.). *Congreso de literatura: hacia la literatura vasca*. Madrid: Castalia, 1989. p. 425-438.

VON AMMON, Frieder, and VÖGEL, Herfried. *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen*. Berlin: Lit Verlag, 2008.

WIRTH, Uwe. Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: FOHRMANN, Jürgen (ed.). *Rhetorik: Figuration und*

Performanz. Stuttgart: J. B. Metzler, p. 603-628. **Sobre os autores**

Antonio Marcos Vieira Sanseverino - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4798605P1>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6085-0881>.

Email: amvsanseverino@gmail.com.

Dirk Brunke - Ruhr-Universität Bochum – RUB - Romanisches Seminar. Bochum, Alemanha. <https://homepage.ruhr-uni-bochum.de/Dirk.Brunke/person.html>.

Orcid.org/0000-0003-1851-6403.

Email: dirk.brunke@rub.de.

Roger Friedlein - Ruhr-Universität Bochum – RUB - Romanisches Seminar. Bochum, Alemanha. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4420694J8>.

<https://orcid.org/0000-0001-8844-1721>.

Email: roger.friedlein@rub.de.

Regina Zilberman - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783911U1>.

<https://orcid.org/0000-0002-0834-214X>.

Email: regina.zilberman@gmail.com.

Roberto Acízelo de Souza - Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783241U3>.

<https://orcid.org/0000-0003-0607-5911>.

Email: acizelo@bighost.com.br

Rafael Brunhara - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4509382J6>.

Orcid 0000-0002-3351-2139.

Email: rafael.brunhara@gmail.com.

Marcos Machado Nunes - Ruhr-Universität Bochum – RUB. Romanisches Seminar. Bochum, Alemanha. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4730190P5>.

Orcid 0000-0001-8441-6668.

Email: Marcos.MachadoNunes@ruhr-uni-bochum.de.

Índice

A

A Confederação dos Tamoios; 9, 32, 33, 34, 44, 47, 50, 51, 52, 64, 66, 81, 82, 86, 95, 96, 97, 106, 118, 122, 123, 124, 127, 128, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142

Autorreflexividade; 50, 53, 56, 57, 67, 69

C

Cantos del peregrino; 33, 40, 44, 45

Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*; 82, 95, 123, 134, 136, 141

E

Épica; 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 68, 69, 73, 80, 81, 82, 84, 87, 93, 97, 98, 117, 120, 128, 134, 135, 142, 144, 147, 148, 153, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 175

Épico; 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 68, 74, 76, 79, 81, 82, 85, 86, 88, 91, 94, 103, 110, 113, 114, 119, 120, 127, 128, 142, 147, 159, 165, 169, 171, 172, 174

181

Epopéia; 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 34, 43, 47, 49, 51, 66, 69, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 92, 93, 94, 95, 97, 102, 105, 113, 114, 117, 118, 122, 127, 128, 129, 131, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 158, 165, 175, 176

F

Fagundes Varela; 46-51, 59, 61, 65-70, 113

G

Gonçalves de Magalhães; 7, 9, 33, 34, 44, 45, 50, 51, 52, 66, 69, 81, 86, 106, 118, 127, 128, 130, 134, 142

Gonçalves Dias; 11, 13, 47, 69, 73-78, 81, 82, 86, 87, 90-126, 142

I

Ironia; 16, 23, 26, 98, 170

J

Joaquim Norberto Souza Silva; 36, 40

José de Alencar; 7, 9, 11, 46, 51, 52, 74, 83, 84, 91, 93, 94, 95, 106, 112, 118, 122, 128, 134

José de Anchieta; 46, 50, 58, 66, 68, 69, 79

José Mármol; 33, 40, 45

Juan María Gutiérrez; 33, 34, 37, 40, 44, 45

L

Literatura Clássica;

M

Machado de Assis; 9-30, 107, 113, 126

Modernidade; 7, 8, 12, 20, 28, 98, 115, 122, 158

O

Os filhos do Tupã; 82, 83, 86, 91, 93, 94, 95, 122

Os Timbiras; 74, 76, 78, 79, 81, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 122, 124

P

182

Paratexto; 34, 56, 57, 63, 69, 83, 87, 144, 147, 148, 149, 151, 153, 158, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 173, 174

poesia épica;

R

Romance; 7, 9, 10, 15, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 74, 82, 85, 117, 118, 144-148, 153-178

Romantismo; 7, 8, 32, 34, 37, 43, 45, 46, 47, 57, 72, 81, 111, 114, 115, 123, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 142, 144, 146, 147, 156, 166, 172, 174, 177

