

OS SENTIDOS DA DEPURAÇÃO NA POESIA DE CASTRO ALVES

PABLO SIMPSON

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

PABLO SIMPSON

OS SENTIDOS DA DEPURAÇÃO NA POESIA DE CASTRO ALVES

TESE APRESENTADA AO CURSO DE TEORIA E
HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA.

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ CARLOS DA SILVA DANTAS

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LINGUAGEM
FEVEREIRO DE 2001



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/ UNICAMP
	Si58s
V.	Ex.
TOMBO BC/	44260
PROC.	16-392104
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	04/05/01
N.º CPD	

CM-00154681-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Si58s

Simpson, Pablo

Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves / Pablo Simpson. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Alves, Castro, 1847-1871 - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Historiografia. 4. Romantismo - Brasil. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Campinas 15 de fevereiro de 2001.

Landa

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Prof. Dr. Vagner Camilo

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Sousa Andrade

Pablo Simpson Kilger Amorim

21 03 2001

Samuel

à Stella

Agradecimentos

O presente estudo, elaborado ao longo dos dois últimos anos, foi apresentado ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) Unicamp, em fevereiro de 2001, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre. Contou com o auxílio da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), a que, desde já, presto agradecimento pelas bolsas de mestrado e de iniciação científica, a segunda delas concedida em minha graduação, e que possibilitaram a incursão primeira à poesia de Castro Alves, de que esta tese é o resultado mais acabado. Gostaria de agradecer, do mesmo modo, aos leitores atentos que encontrei em Fábio Rigatto de Sousa Andrade, Vilma Arêas e Vagner Camilo, para cujas observações e anotações principais, na qualificação a esta tese e em sua defesa, andei, na medida do possível, arriscando algumas respostas. Devo a eles não só a revisão de várias partes do texto, bem como a reelaboração principal da primeira delas. Parte deste trabalho se deve também à assistência aos cursos ministrados no Instituto de Estudos da Linguagem. Agradeço, assim, aos professores que colaboraram, mesmo indiretamente, em sua confecção. Faço menção especial a Jeanne-Marie Gagnebin e a Paulo Franchetti, cujo aparato de leituras e indicações faz-se visto senão a cada minuto, ao menos em sua formulação geral e teórica. “Last, but not least”, não posso deixar de prestar o reconhecimento a Luiz Dantas, de quem pude compartilhar o trabalho conjunto e a amizade, nesses seis últimos anos, e cuja relação com a arte é decerto um exemplo para mim.

Sumário

Agradecimentos.....	09
Resumo.....	13

Parte I

Síntese e depuração, seduições da história literária e projeção crítica.....	17
--	----

- 1 - Introdução
- 2 - *Intermezzo*, depuração e síntese: alguns trajetos
 - Nota sobre a *Formação* de Antonio Candido
 - Alfredo Bosi, linhas do modernismo
 - Mário de Andrade, crítica e tradição
- 3 - Progressões da lírica, nota final

Parte II

Mário de Andrade, inquietações e resgate: ensaio sobre Castro Alves.....	61
--	----

- 1 - Estética e ideologia
- 2 - Ainda ideologias, desdobramentos
- 3 - O trajeto de Castro Alves, parnasianismo e resgate
- 4 - Tradição e ruptura, observações finais
- 5 - Castro Alves e Raimundo Correia, aproximações

Parte III

Fausto Cunha, o olhar das tradições: lugar histórico de Castro Alves.....	103
---	-----

- 1 - Introdução, recortes históricos
- 2 - Castro Alves, a medida das escolas
- 3 - Borboletas azuis, sentidos da realidade
- 4 - Castro Alves e Casimiro de Abreu, outras aproximações

Parte IV

Sílvio Romero e Roger Bastide, sentidos do realismo: o sertanejismo e a poesia negra....153

1 - Dois caminhos, única junção

2 - O sertanejismo dos poetas do norte de Sílvio Romero

3 - O trajeto da poesia negra em Roger Bastide

Considerações finais..... 199

Bibliografia..... 209

Resumo

Tendo a poesia de Castro Alves como lugar privilegiado de investigação, este estudo propõe, a partir da formulação histórica que presidiria o seu papel na evolução da poesia brasileira, a análise de quatro de seus caminhos principais, dados por Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide. Abre-se, além disso e todavia, para especulações em torno de questões de história literária brasileira e historiografia literária.

Não compreendo bem o que em arte se chama um inovador. Uma obra deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas por quê? E o que isso significaria? Que elas poderiam utilizá-la? Mas para quê? Não entendo.

JEAN GENET

I

SÍNTESE E DEPURAÇÃO, SEDUÇÕES DA HISTÓRIA LITERÁRIA E PROJEÇÃO CRÍTICA

Introdução, p. 19

Intermezzo, depuração e síntese: alguns trajetos, p. 3

Progressões da lírica, nota final, p. 51

Introdução

“Uma narrativa histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicativos adequada e inadequadamente, uma congérie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na história.”

HAYDEN WHITE, *Trópicos do Discurso*, p. 65.

Os amplos sentidos dos termos “síntese” e “depuração”, certamente e na acepção histórica e hegeliana que o primeiro deles assume, são parte constitutiva do discurso crítico literário e historiográfico. Os modelos descritivos da história literária, com suas rupturas e continuidades, preservando relações de causa e efeito, sob o tênue e indispensável fio narrativo e linear, como o representa David Perkins na esteira das inquirições de Hayden White sobre história¹, não evitam conjugar os dois mecanismos inerentes à escrita histórica: a síntese, organizando o passado de modo a distinguir o atributo específico de um momento literário, o “arcadismo” contraposto, por exemplo, ao “romantismo”, funcionando como caracterização de contextos distintos para acontecimentos individuais²; a depuração, recolhendo os traços que parecem conduzir, com o tempo, de um momento a outro, anunciando as revelações e os despojamentos da nova escola. Soma-se à cronologia dos eventos, à data de publicação das obras principais, ao nascimento e morte dos autores, à análise detida do texto literário, a tentativa de se encontrarem regras para a percepção e mudança na arte, linhas que demarcam, entre sombras, os contornos possíveis a um conjunto de textos, e que permitem vislumbrar a sua brusca ou natural transformação. Para o personagem narrador de Marcel Proust, a meio caminho da tradução de Mário Quintana de *A sombra das raparigas em flor*, seria questão de simples comodidade “imaginar, por uma ilusão análoga à que uniformiza todas as coisas no horizonte, que todas as revoluções que até então ocorreram na pintura ou na música sempre respeitaram certas regras, e o que está imediatamente

¹ Sigo algumas das anotações de David Perkins, no breve e simples *Is literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press, London, 1993.

² White, Hayden. “A interpretação na história”, in *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*, Edusp, São Paulo, 1994, original de 1978, p. 83.

diante de nós, impressionismo, busca da dissonância, emprego exclusivo da gama chinesa, cubismo, futurismo, difere afrontosamente daquilo que o precedeu.”³

O avanço técnico das ciências, para usar o jargão comum, a idéia do novo, sempre imbuído de um valor original e condizente com os anseios respectivos de seu tempo ou à frente dele, espriam-se com notável fertilidade pelas sendas literárias e equivalem, através desse duplo movimento, aparentemente sincrônico e diacrônico, ao próprio pensamento crítico⁴. A busca de um “tempo” para as obras, a apreensão de um presente histórico, aliado por sua vez a um trajeto “no tempo”, diga-se assim, resulta sobre o texto escolhido, jamais verdadeiramente apartado desse olhar que intende distinguir, em última instância, a realidade do tempo que o perpassa. Considerar a poesia de Castro Alves, quer seja em face de seu tempo ou de outro, restaurando-lhe ou apagando, quando possível, os seus traços mais “originais”, mostra-se plenamente empreendido em estudos como os de Mário de Andrade ou Fausto Cunha, ora distanciados do poeta, tentando recuperar um lugar histórico livre dos julgamentos de seu tempo, ora aproximados naquilo que este poderia eventualmente interessar para a poesia “nova”, apontando assim em direção a um eventual trajeto para o seu desenvolvimento. Há ainda a difícil relação da obra com a produção de seu período, fatores sociais, também com a vida do autor, do leitor — é conveniente lembrar do histórico de leituras de Shakespeare trazido por Northrop Frye⁵ —, e que permite observar a multiplicação do tempo como objeto dessa busca, o tempo das outras obras, a dialética da consonância e dissonância da obra com a realidade social e política do país, em seu tempo, o tempo vivido do poeta e sua adequação aos textos então escritos, o tempo da própria obra que ali se constrói e se perpetua. A história literária não raro incorporaria, no entanto, um duplo movimento que sobrevive a partir de algumas das grandes obras de referência, como a de Shakespeare, “perduráveis na diacronia e poderosamente integradoras na sincronia”⁶, nas palavras de Paul Ricoeur. Em linhas gerais, é nesse duplo engaste, certamente histórico, que se poderia

³ Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*, Editora Globo, São Paulo, 1992, p. 97.

⁴ Há restrições quanto ao direto espelhamento entre síntese e depuração, sincronia e diacronia. Em Afrânio Coutinho, na *Introdução à literatura no Brasil*, é útil verificar o estilo de época e o fenômeno estético como formas de proporcionar ao historiador “a libertação da tirania cronológica”, p. 24. Do mesmo modo, o crítico, através da citação de René Wellek, distingue vários usos de diacronia, em sentido estrito, ora como história intelectual, história das civilizações, história formal, etc. Editora distribuidoras de Livros Escolares, Rio de Janeiro, 1968.

⁵ Frye, Northrop. *Sobre Shakespeare*, organização de Robert Sandler, tradução e notas de Simone Lopes de Melo, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

⁶ Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa*, tomo III, tradução de Roberto Leal Ferreira, revisão técnica de Maria da Penha Villela-Petit, Papirus, Campinas, 1997, p. 295.

centrar o lugar de apreensão do texto literário, ao menos provisoriamente, sobrepondo-o às diversas conformações da obra a esses “tempos” e de modo a justificar, aos poucos, a análise que se empreenderá da poesia de Castro Alves.

A “síntese” literária talvez seja, portanto, um dos primeiros momentos, espécie de equivalente aproximado da sincronia, embora se apresentem estilos ou gêneros por eles mesmos atemporais, como no plano trazido por Afrânio Coutinho, herdado de Benedetto Croce. Procura extrair de um conjunto diverso de autores, poemas e episódios, uma essência coerente com as diversas manifestações de seu período de origem, de um suposto sistema, ou mesmo de uma categoria simplesmente ideal, traços que dificultam aqui a sua descrição sistemática. O ato da síntese, uma vez que compreende a colocação em conjunto de diversos elementos, dados de início separadamente, não se restringe ao paradigma unicamente cronológico. Parece disseminar, por conseguinte, um modelo sem o qual torna-se difícil formular questões em literatura. A busca constante por uma chave mestra que solucione os variados matizes do termo “romantismo” e de seu emprego, por Michael Löwy e Robert Sayre, a título de exemplo, entre revolta contra as forças produtivas do capitalismo e melancolia nostálgica⁷, ou por um sentido de “simbolismo” para o panorama brasileiro, nos estudos de Andrade Muricy⁸, mostram como é freqüente a atuação desse princípio particular, espécie de *Zeitgeist* literário, abarcando desde nuances do texto a atitudes que escapam por excelência à simples cronologia, análise e sistematização das obras. Certamente há poetas mais parnasianos do que outros, se entendermos por isso um conjunto de características formais, como o uso de vocabulário raro, de precisão métrica e silábica, o gosto por decassílabos e o interesse pela “arte pela arte”, desprovida de uma forma poética capaz de exprimir eventuais engajamentos. Dentre os usos do termo “parnasiano”, há ainda o uso restrito ao período histórico, que vai provavelmente de 1880 ao início do século XX, sobreposto, de certa forma oficialmente, ou como predomínio, tanto ao simbolismo de Cruz e Sousa, quanto ao realismo da década anterior. Intende relacionar poetas como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, além de outros menos eminentes, fazendo daqueles porta-vozes de um estilo e atitude parnasianas, por assim dizer.

⁷ Löwy, Michael & Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, Editora Vozes, Petrópolis, 1995.

⁸ Muricy, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*, vols. 1 e 2, Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

Confrontar o poeta a uma razão geral, no intuito de firmar a sua semelhança ou especificidade com relação a um conjunto abstrato de características ou a uma denominação, torna-se, desse modo, uma das maneiras correntes e quase indissociáveis do juízo crítico sobre uma obra, ainda que não se faça aqui a distinção entre síntese nominalista e metafísica. Para René Wellek e Austin Warren, o período torna-se ou “um ente cuja natureza há de se intuir”, ou “uma etiqueta lingüística para qualquer espaço de tempo em estudo, para fins descritivos”⁹. O simbolismo do famoso personagem Pierre Menard de Jorge Luis Borges, sua vinculação ao grupo francês, alerta sobre a modificação não só do estatuto da autoria mas da própria chave de leitura do novo *Dom Quixote*, ainda que reescrito “com as mesmas letras” alguns séculos depois do texto original de Cervantes. Estabelecida a nova filiação, mudam-se as expectativas e projeções sobre esse mesmo texto, agora inserido em uma outra corrente ou tradição literária. As indagações sobre verdade em Nietzsche, para mencionar o seu ensaio admirável *Sobre Verdade e Mentira no sentido extra-moral*, bastam ao investigarem os complicados permeios da linguagem e vislumbrarem-na como um acordo, de fato, apenas sustentado pela opinião geral, por um conjunto de enunciados persuasivos pertinentes a cada matéria e sua ação sobre os afetos do público. São abstrações necessárias para o homem em face da vida. Nietzsche busca, a essa altura, uma atitude certamente menos metafísica para o sentido de linguagem e de verdade. Os estudos sobre o gênero da escrita histórica como forma de narrativa, desvendando conformações muito pouco naturais e duvidando constantemente desses ajustes ou pactos consolidados na linguagem, ao descreverem o funcionamento das histórias e histórias literárias, como é o caso de David Perkins, seguem as mesmas trilhas palmilhadas por Nietzsche, suspeitando da linguagem e mostrando a sua difícil causalidade com o mundo. Mostram, por conseguinte, os problemas resultantes da classificação e do método, muitas vezes predominante à análise e à investigação das obras¹⁰. Para Leyla Perrone-Moisés, uma vez constatada a premência dos valores estéticos e éticos na investigação literária, de fato, as pretensões à objetividade do historiador esbarrariam sempre com problemas.¹¹

⁹ Wellek, René & Warren, Austin. *Teoria da Literatura*, apud Barbosa, João Alexandre. “Ensaio sobre Historiografia Literária Brasileira”, in *Opus 60: ensaios de crítica*, Duas Cidades: SP, 1977, p. 28.

¹⁰ Antonio Candido, citado aqui, reconhece no prefácio à segunda edição do *Método Crítico de Silvio Romero* o “pendor acentuado por tudo que é acessório em literatura”, além de um nacionalismo “que subordina a apreciação a critérios de funcionalidade”, “de parceria com um alegado rigor de análise formal”, Edusp, São Paulo, 1988, p. 14.

¹¹ Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998, p. 52.

A história literária com a sua forma eficiente de apreensão do fenômeno literário, diante da multiplicidade de obras a serem investigadas, recua com dificuldade a um horizonte que possibilite a dúvida sobre a sua própria condição de sujeito, como talvez fosse do agrado de Nietzsche. Não em direção a um tipo de esclarecimento, capaz de libertá-la das tramas em que esse mesmo discurso histórico se insere, mas a uma revisão das categorias, não mais impregnadas por uma moral do bem e do mal, no sentido de uma revelação que se mostrará ao fim e para a qual essa história, vislumbrados os modelos da história do espírito, se dirige. O sentido de progresso, o controle gradativo da natureza interna e externa do homem, expresso em algumas delas, parece coadunar-se, necessariamente, a um momento de esclarecimento. Como para Hayden White, o próprio ato da narrativa como forma de representação da realidade reside sobre uma fundação de finalidade moral¹². Este instante final, na medida em que se consuma na reconciliação com a natureza, está irmanado, concomitantemente, ao instante de domínio dessa mesma natureza, o que talvez explicita o duplo viés em que se encerra. Para Walter Benjamin, em nota de Adorno, tal progresso “adquire seus direitos na doutrina de que a noção de felicidade das gerações vindouras — sem a qual não é possível falar em progresso — implica inevitavelmente a de redenção”.¹³ As histórias literárias conduziriam, assim, por caminhos relativamente perigosos, ao confirmarem não só o seu caráter de isenção e desinteresse ideais, tal qual o espírito da narrativa realista, deixando os personagens atuarem através de uma lógica tão mais verdadeira, quanto mais apagada a mediação entre ela mesma e a invenção do autor. Mas confirmando, por conseguinte, a própria naturalidade dessas obras, os seus valores e o caminho que elas parecem trilhar em direção ao futuro iluminado e reconciliado, ou ao próprio presente, carente de um sentido da história que o legitime. Evidentemente, o historiador literário insurge com seus critérios e julgamentos para a avaliação dos textos, evitando a ilusão de uma única e inescapável articulação que os permeie. Há, dentro de cada formulação ou olhar sobre o texto literário, quatro deles contemplados neste estudo, graus e correções de análise para a poesia de Castro Alves, que devem ser ponderados, tão mais do que a simples construção do tempo que os perpassa e que justifica, aqui, a escolha de cada um deles. Aquilo que por vezes parece apagar-se

¹² Para o autor, “onde, em qualquer relato da realidade, a narratividade está presente, pode-se ter certeza que a moralidade ou um impulso moralizador também está presente”, cf. “The value of the narrativity in the representation of reality”, in *The Context of the form: narrative discourse and historical representation*, The John Hopkins University Press, London, 1987, p. 24.

¹³ Adorno, Theodor. “Progresso”, in *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*, Editora Vozes, Petrópolis, 1995, p. 40.

ou subentender-se, no entanto, é a própria formulação narrativa submetida ao jugo da redenção futura, quer seja lírica ou nacional, cuja revisão foi empreendida por Roberto Schwarz e pelas teorias do subdesenvolvimento, no caso brasileiro, mas que, ainda assim, parece manter-se como diretriz historiográfica. Também as necessárias sínteses, dito de forma muito ampla, em torno de “escolas”, “estilos”, inevitáveis ao juízo crítico, e que procuram extrair de um conjunto de obras o item que as aproxima, além de um sentido positivo, tão mais do que negativo ou dialético, que passe a conduzi-las através do tempo, rumo ao futuro.

As seduções da história são ainda mais efetivas, e eventualmente mais interessantes, em vez de engendradas por relações sintéticas, reduzindo o poeta a uma razão que lhe é duplamente superior e necessária, dado o grau evidente de formulações como as de Antonio Candido e de Alfredo Bosi, ou, em linhas gerais, confrontando o poeta com o seu tempo presente; se conjugadas, portanto, com o princípio da causalidade linear, segundo movimento e por assim dizer o eixo diacrônico, que faz do evento a sua adequação a um processo, a um caminho natural a ser redescoberto com prazer pelo leitor ávido de histórias. O lugar de uma obra e seu valor será dado não só por sua pertença a um grupo ou a um estilo, mas principalmente por sua conformação a um sentido particular da evolução criadora ou da série literária. Para Hans Robert Jaus, tocado pelas questões da estética da recepção, é como se se tratasse de avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial. Tal distância desapareceria para leitores posteriores quando então a negatividade original se houvesse transformado em “obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura.”¹⁴ Para Heidun Krieger Olinto, é como se “a categoria do estranhamento, ao assinalar ironicamente o envelhecimento de formas automatizadas e sua substituição — ou a perda da energia revolucionária no momento de sua institucionalização —, deve(sse) a sua legitimidade à hipótese da existência de um conjunto de normas reconhecíveis.”¹⁵ A despeito de não responder à permanência de obras como as de Shakespeare, para Pierre Bourdieu, do mesmo modo, a lógica da mudança literária se caracterizaria por um processo de aceitação e leitura associado ao de familiarização dos novos autores. A leitura da obra

¹⁴ Jaus, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, tradução de Sérgio Tellaroli, Editora Ática, São Paulo, 1994, p. 32.

¹⁵ Olinto, Heidrun Krieger. “Interesse e paixões: histórias de literatura”, in_____. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 22.

deveria passar, desse modo, por seu justo papel em meio à elástica história evolutiva, quer seja da sucessão de horizontes de expectativa, da mudança imanente dos meios poéticos, ou, para o crítico, através da hierarquização dos seus próprios graus de legitimidade no presente¹⁶.

O segundo deles, diga-se assim, foi, entretanto, um dos que se tornariam mais comuns à parte da moderna historiografia literária brasileira. Surgiria a partir, sobretudo, dos ensaios mais pontuais de Mário de Andrade, que acabaram por consolidar *grosso modo* uma forma de história de desenvolvimento para as formas poéticas, da consciência para a inconsciência social na poesia brasileira. O mesmo ocorria para Agripino Grieco no ensaio sobre a *Evolução da Poesia Brasileira*¹⁷, embora as pinceladas do retratista encobrissem, na maior parte do tempo, os caminhos, aqui somados, de constituição da nacionalidade e avanço da poesia. O discurso da poesia concreta também parecia sobrepor a uma evolução dos meios tecnológicos da comunicação, mais rápidos e eficientes visualmente, o desenvolvimento da arte poética. Segundo René Wellek e Austin Warren, tais histórias acabam por isolar um elemento ou tipo ideal, de modo a tentarem reconstituir a história de um autor, de um gênero ou de um período em direção a esse elemento destacado¹⁸. Daí somam-se apenas os distintos tropos de Hayden White, as formas de se representar o processo histórico, através da metáfora, da metonímia, da sinédoque ou da ironia, formas sem as quais o próprio evento histórico não se torna intrinsecamente trágico, novelesco, cômico ou farsesco¹⁹. Também através da incorporação de recursos de ficcionalização necessariamente dependentes de um imaginário narrativo.²⁰

Para a poesia, contudo, o sentido resultaria com mais frequência e disfarçadamente na forma do vocábulo estranho, “depuração”, centro da análise que se inicia. O termo, em si mesmo poético, no uso, na imagem e talvez na raridade do emprego, parece apontar para esse caminho

¹⁶ Para Pierre Bourdieu, “Imposer sur le marché à un moment donné un nouveau producteur, un nouveau produit et un nouveau système de goûts, c’est faire glisser au passé l’ensemble des producteurs, des produits et des systèmes de goûts hiérarchisés sur le rapport du degré de légitimité”, *Les Règles de l’art*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 226.

¹⁷ Grieco, Agripino. *Evolução da Poesia Brasileira*, Ariel Editora Ltda., Rio de Janeiro, 1932.

¹⁸ Wellek, René & Warren, Austin. “História literária”, in *Teoria da Literatura*, Publicações Europa-América, original de 1948, p.321.

¹⁹ White, Hayden. “The value of narrativity in the representation of reality”, in *Op. Cit.*, p. 44. Luiz Costa Lima, in *Mimesis: desafio ao pensamento*, Civilização brasileira, RJ, 2000, propõe uma resposta ao plano trazido por White, já apontada pelo próprio autor, segundo a qual “não existir o fato em estado puro ou não ser ele passível de ser reconhecido por uma precisa metodologia não torna as ‘narrativas plenipotenciárias do passado’”, p. 245. Não observo, todavia, a invalidade de sua apropriação por uma investigação restrita à historiografia literária, para a qual o estatuto do acontecimento literário merece tratamento diverso do puramente factual. Isso se se puder falar em puro, e daquilo que Costa Lima, com razão, estabelece como “realidade”, (idem, *ibid*).

²⁰ Ricoeur, Paul. *Op. Cit.*, p. 177.

das formas, tão mais do que para a trajetória da consciência da nacionalidade em direção ao futuro. Encontra utilização variada nas obras de Mário de Andrade, Antonio Candido, Fausto Cunha, dentre outros. Representa em vez de simples evolução nacional, de uma consciência da nacionalidade por vezes irmanada ao projeto poético, a idéia de um progressivo despojamento, quer seja de um recurso formal, moderno ou anacrônico, a depender do parâmetro e do elemento utilizado, quer seja de uma postura poética que se tornou imprópria com o tempo. Limpar-se do que é impuro, como se os caminhos naturais das formas criadoras pudessem conduzir a um sentido de libertação métrica, de dissonância, de abstração, dentre tantas outras trajetórias geralmente identificadas, mas como se conduzissem também a um sentido de autenticidade final, de individualidade, pessoalidade, moral em última instância. Residual, no sentido encontrado por Roberto Schwarz como contraponto ao projeto antropofágico de Oswald de Andrade, em que a idéia de cópia do estrangeiro passava a adquirir um valor de negação da substância autêntica do país. Para o crítico: “A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada”²¹. Também teleológico, porque dado pelo fim, isto é, construído a partir de uma posição que é inevitavelmente posterior e que, portanto, compreende o evento a partir de sua causalidade final, com vistas à libertação e a um grau de pureza últimos.

O termo “depuração” constitui-se, assim, a partir de uma relação também de indiferenciação, de uma sempre identidade. A positividade vem designar, de forma pejorativa, aquilo que não está plenamente indiferenciado como um resíduo morto na vida de um povo, no sentido hegeliano, segundo Jean Hyppolite²². A idéia da evolução histórica, na poesia, se imprime através de um duplo movimento, de manutenção de uma essência, mas na medida em que busca na própria identidade a reconciliação futura. Com outras palavras, o progressivo despojamento dos recursos da consciência na poesia, para utilizar o exemplo mais apropriado de Mário de Andrade e freqüente a esta especulação inicial, resulta na manutenção de uma identidade da poesia com aquilo que é propriamente lírico e, talvez e por consequência, nacional. O desgaste contínuo e progressivo de suas arestas afirma a trajetória a ser percorrida pelo poeta, ainda que, para isso, o movimento dependa, do mesmo modo, de um processo que encerre rupturas, revoltas

²¹ Schwarz, Roberto. “Nacional por subtração”, in *Que horas são?: ensaios*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 48.

²² Hyppolite, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*, tradução de Hamílcar de Garcia, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971, p. 87.

e conflitos entre gêneros e estilos concorrentes. Para Jauss, há um prisma teórico da continuidade, em eterna alternância com a noção mais formalista de surgimento, canonização e decadência dos gêneros e estilos²³. De fato, há nos trajetos literários, conforme trazidos pelas quatro histórias mais tarde analisadas, a predominância de um sentido para a depuração um tanto mais precário, ao menos na leitura que se fará a partir daqui, do que na dialética encontrada por Adorno, para a qual a arte, embora absorva inevitavelmente o domínio da natureza, “também trabalha contra o que quer dizer; afasta-se daquilo que ela, sem palavras e sem conceitos, contrapõe ao crescente domínio da natureza”²⁴. Aí se poderiam observar quebras nos desenvolvimentos espirituais, sob o lema do retorno ao natural, diferentemente da simples diacronia formal e temática, predominantemente estética, que se tentará buscar nos ensaios sobre Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide. A questão posta aqui é menor e concentra-se na identificação de alguns elementos submetidos a esse caminho da depuração, a essa história que é contada a partir deles e que encontraria na poesia de Castro Alves o seu centro de análise. Um exemplo como a evolução do traço sertanista na poesia romântica brasileira, trazido por Romero, ou mesmo o despojamento dos “sentimentalismos românticos”, em busca de uma poesia mais contida, realista, parnasiana ou científica, conforme apontado por Fausto Cunha, talvez ilumine o lugar do poeta em face a esses tempos e histórias que se sobrepõem a ele. Nesse sentido, talvez se encontrem vários sentidos e caminhos a serem tramados através do lugar poético ocupado por Castro Alves que não deixam, a despeito da formulação diacrônica geral que neste breve panorama os aproxima, de diferenciar-se grandemente, não só com relação à capacidade distinta com que estabelecem alicerces para a análise do poeta, mas pela própria e diversa eleição do elemento investigado: o domínio da natureza interna, em choque com a libertação do inconsciente, bem como a evolução de uma temática sertanista ou negra e a representação da realidade, a depender evidentemente da escolha dos traços específicos, conforme anotado por Wellek e Warren. José Guilherme Merquior aponta, por exemplo, para um deles, na sua *Breve história da literatura brasileira*: “Em sua última fase, o romantismo brasileiro trocou a mística indianista, ideologia formativa de cunho conservador, pela militância liberal. Esta evolução,

²³ Jauss, Hans Robert. *Op. Cit.*, p. 19.

²⁴ Adorno, Theodor. *Op. Cit.*, p. 57.

expressa na passagem de Gonçalves Dias e José de Alencar para Castro Alves, acompanha o itinerário geral dos romantismo latinos, que começam tradicionalistas e terminam progressistas²⁵.

Percorrer os indícios da utilização da síntese, enquanto forma de ordenação dos fenômenos literários, e da depuração, enquanto construção de uma narrativa inerente a tais escolhas, poderia, no entanto, parecer muito cômodo, uma vez vislumbrada a forma diversa para cada um dos princípios, as roupagens que serviram a um e outro, e que se modificaram com o passar dos anos, seguindo talvez uma lógica das modas e da evolução do pensamento crítico, esta sim, inevitável. Tentar, a título de exemplo, encontrar um caminho que anuncie o viés formalista na crítica de Mário de Andrade. Toda construção crítica sobre o passado é necessariamente ordenadora e posterior, o que induz, ainda aqui, a se tentar reconstruir a pequena história da evolução dos dois termos em questão, especialmente da depuração, como se ambos tivessem por força um único sentido para cada uma das histórias literárias, como se a sua modificação gradativa respeitasse regras naturais ao pensamento crítico e historiográfico sobre poesia brasileira, e como se a própria análise, aqui empreendida, estivesse apartada da construção e escolha de olhares mais privilegiados sobre o poeta baiano.

Mas se o interesse da pesquisa é simplesmente rever trajetos, com o intuito de traçar outros, ou inserir o autor predileto numa narrativa que afirme duplamente o autor e os mesmos meandros dessa narrativa, nada como redescrever os que escreveram o passado e os seus métodos. É quando se identificam os tortuosos percursos e eventuais lacunas e fraturas a serem reordenadas e preenchidas por um discurso pretensamente mais verdadeiro, porque abarcado pelo horizonte mais amplo do presente. Os contrastes tornam-se mais nítidos, uma vez descobertos os desejos profundos ou a circunscrição histórica de um crítico e de seu projeto, uma vez comprovada a ingerência da suposta fabricação do artifício ou da pertença às relações da história. Procurar as suas origens equivale, de certo modo, a mostrar como um dos trajetos, conduzido com naturalidade, veio apresentar-se apenas mais convincente, em face das circunstâncias do tempo, do discurso político dominante, da simples contingência, do argumento de autoridade, etc. Constatar, assim, o lugar especial da depuração e da síntese em algumas das histórias e caminhos literários, percorridos na análise que se deve empreender da poesia de Castro Alves, auxiliariam na

²⁵ Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - 1*, 2ª edição, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1979, p. 55.

exposição das dificuldades nas quais se devem barrar os horizontes a qualquer novo olhar sobre o poeta, confrontado a razões superiores, como ao caráter político e humanitário da segunda metade do século XIX, perfeitamente justificado, mas também ajustado a vários sentidos evolutivos, a vários “tempos” da poesia brasileira que pretendi, ingenuamente e ainda uma vez, no primeiro esboço desta pesquisa, retrair, como se houvesse verdadeiramente um único sentido, pertinente para a apreensão de toda a sua obra, à espera de ser desvendado por um juízo crítico mais adequado. Também pertinente para quaisquer outros: Fagundes Varela, Aureliano Lessa, Pedro de Calasans.

Era indispensável, no entanto e ainda uma vez, ponderar sobre a localização de Castro Alves em face de alguns dos vários trajetos e filiações, aos quais nos deixaremos seduzir mais adiante: pelo sentido evolutivo oferecido por Mário de Andrade nos *Aspectos da literatura brasileira*; por Sílvio Romero em sua *História da literatura brasileira*, em que se vêem surgir, mais para Tobias Barreto do que para Castro Alves efetivamente, as linhas de uma poesia sertaneja, talvez anunciada por Varela; por Roger Bastide, ao tentar reconstituir brevemente os traços de uma poesia de temática negra no Brasil; e também por Fausto Cunha, onde mais detidamente se abarcava o possível distanciamento de Castro Alves das poéticas românticas em direção a uma categoria designada, pelo crítico, como “realismo” ou “escola objetiva”; além da análise de alguns poemas, em que algumas das considerações deverão colocar-se, elas-mesmas, em xeque. Não com o intuito de revê-las. Nem mesmo por simples comodidade, como para Marcel Proust. Deter-se sobre o sentido e construção da depuração possibilita não apenas mostrar como a sua utilização parece permear o pensamento crítico sobre poesia e com que frequência recorre ao longo das histórias em questão, em particular das que interessam sobremaneira à investigação da poesia de Castro Alves. Tampouco como tais sentidos apresentam-se como boa medida para se compreenderem os diversos posicionamentos críticos que acompanharam, à distância e de forma instigante e modeladora, a bibliografia crítica sobre o poeta. Considerar a poesia de Castro Alves a partir desse entrecruzamento de feixes permite iluminar, outrossim, o próprio trabalho crítico de Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide, dentre tantos outros exemplos de caminhos poéticos, bem como de aproximações de sua poesia, na medida em que a própria estrutura histórica tornava-se revelação de seu significado. No caso de Agripino Grieco, por exemplo, seria notável observar como o crítico era capaz de considerá-lo o primeiro poeta a

evoluir para uma temática brasileira, tendo em mãos apenas alguns elementos “poéticos”: “foi um dos iniciadores da nossa poesia modernista, antecipador e já admirável construtor”²⁶, modernista, no sentido da poesia científica da década de 70. O mesmo ocorreria para o caminho traçado por Sílvio Romero para a escola do Recife, e que antepõe a Tobias Barreto o sentido da poesia sertaneja. Ou para o caminho nacionalista, proposto também por Sílvio Romero, e que encontrava em José de Alencar sua primeira figura mais representativa, a despeito de divergências com relação ao método de suas pesquisas etnográficas. Em Otto Maria Carpeaux, a localização da poesia de Castro Alves se daria, por sua vez e de forma precisa, em meio à transição social, do feudalismo escravocrata ao liberalismo burguês²⁷.

É a partir desse lugar controverso, como se os demais não o fossem, que é o período de 1860 a 1870, que as linhas demarcadoras dos vários sentidos de evolução formal da poesia brasileira ganharão relevos talvez mais profundos na obra de cada um deles, tão mais pela trajetória discernida ao longo de sua leitura, do que por recortes e precisões de nomenclatura, síntese e análise, inevitáveis mesmo para o estudo que se inicia. Não se investigará o sentido de “romantismo”, de “condoreirismo”, de “poesia objetiva”, embora sejam feitas considerações sobre a peridiocização, distanciamento necessário para o segundo ensaio deste capítulo; mas, unicamente, os caminhos que se permitiram projetar sobre Castro Alves e sobre o lugar de sua poesia na tradição literária brasileira. Os textos apresentam-se, assim, como exemplos certamente representativos para a análise de alguns dos diversos trajetos que abarcaram a constituição desse instante, o que incluirá, por vezes, o cotejo com poemas e motivos que poderiam porventura justificá-los.

Nesse sentido, a investigação talvez represente um esforço de compreensão de diferentes ritmos temporais, de refigurações distintas do tempo pelos quatro críticos. Para Antonio Candido, em ensaio de Flora Süssekind, ainda que nossa formação teórica e crítica, baseada na idéia de sucessão temporal homogênea, seja constantemente negada, a prática historiográfica não deixa de assentar-se sobre esse mesmo princípio e tendência a não reconhecer contradições²⁸. A autora, no ótimo ensaio “Relógios e ritmos”, sublinhava um sentido de multiplicidade temporal, presente já

²⁶ Grieco, Agripino. *Op. Cit.*, p. 59.

²⁷ Carpeaux, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. VI: *O Romantismo*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1962, p. 1975.

²⁸ Süssekind, Flora. “Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Candido” in *A Voz e a série*, Sette Letras, Ed. Ufmg, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, 1998, p. 73.

no livro *Parceiros do Rio Bonito* de Antonio Candido, na noção de tradição cômica descontínua da “Dialética da malandragem”, na sociologia em geral, mas, em grande parte, ausente à metodologia das histórias da literatura. O conceito de “pluridimensionalidade” passava a ser justificado. Este “permite reconfigurar não apenas as tensões constitutivas do processo de modernização no Brasil da virada do século XIX e inícios do XX, mas (...), do ponto de vista dos estudos histórico-literários, aponta para uma desierarquização, um desdobramento de perspectiva, e para um consciência das interações e variações de ritmo e duração no interior de sistemas culturais, capazes de redefinir o horizonte temporal predominantemente linear e homogêneo que tem orientado — como bem lembrou Antonio Candido em 1983 — a prática historiográfica latino-americana”²⁹.

Desse modo, a compreensão dos caminhos anunciados pelos quatro críticos do poeta talvez permita apenas observar, outrossim, através de sua justaposição, a diversidade de tempos que surge do contraste dos próprios ensaios, mas também da reunião, articulação e convivência de “sistemas culturais” ou mesmo de “horizontes de expectativa”, com muitas aspas, para retomar Jauss, possivelmente distintos na obra de Castro Alves. Flora Süssekind, através da citação de Beatriz Sarlo, demonstra como no oitocentismo argentino conviviam literatura gauchesca e culta. No interior do sistema cultural brasileiro observa, do mesmo modo, a presença de “temporalidades e ritmos de evolução igualmente diversos”³⁰. Investigar a depuração da poesia de Castro Alves, a partir de um provável rompimento com as unidades estabelecidas pela reconstrução histórica deveria, portanto, provir da observação de sua pertença também a sistemas diferentes de representação, a codificações diversas que certamente reúne e retransmite. Dois eixos, de poesia culta e de poesia sertaneja, são, a título de exemplo, aproximados nos ensaios de Sílvia Romero. Fausto Cunha, cujo caminho já destoava da exaltação costumeira ao poeta, observava, da mesma maneira, no interior do próprio período que o circunscreve, a concorrência simultânea de várias linhas poéticas, entre elas, o subjetivismo lírico que caminharia em direção ao simbolismo e a linha clássica que iria de Araújo Porto Alegre a Machado de Assis. Antônio Candido também parecia antepor, para o mesmo período, no ensaio “A evolução da literatura numa comunidade”, a poesia do norte e a poesia dos bacharéis do sul. Em meio a essa última,

²⁹ Idem, p. 99

³⁰ Idem, p. 71.

uma vertente para a qual se tem voltado recentemente, com os estudos de Paulo Franchetti³¹ e principalmente de Vagner Camilo³², encontra justificativa numa grande quantidade de textos cômicos contemporâneos muitas vezes a Castro Alves, e que, embora pouco participem de sua obra, encontram ressonância e estatuto de uma verdadeira tradição, de natureza decerto “desestabilizadora”³³ a ser retomada mais tarde pelo modernismo. Não é desnecessário, ademais, lembrar da publicação das *Primeiras trovas de Getulino* de Luís Gama já em 1859, ano de lançamento das *Primaveras* de Casimiro de Abreu.

Voltar o olhar para a poesia de Castro Alves a partir de sua relação, refiguração, contraste e antecipação de vários desses “tempos”, talvez corresponda, assim, a um dos esforços mais gerais desta análise. A articulação de diversas tradições, no sentido mais amplo do termo, talvez possa ser vislumbrada no estreito limite de sua poesia, prevendo, mas também justificando as ênfases e caminhos históricos ali construídos por Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide. Menos do que isso, voltar-se para a poesia de Castro Alves talvez permita a observação, muitas vezes, de sua leitura e paráfrase, tanto da poesia de Álvares de Azevedo, de Casimiro de Abreu, de Gonçalves Dias, quanto do ruralismo ou sertanejismo investigado por Sílvio Romero, da poesia negra já em “Saudades do Escravo” de José Bonifácio, o moço, de 1850, ou do realismo da poesia socialista, como previsão. O plano inicial traçado por Péricles Eugênio da Silva Ramos para a sua ótima antologia da poesia romântica, embora reconheça, ainda uma vez, a divisão do romantismo em três frentes, não deixaria de apontar para o grande panorama e diversa configuração de cada um desses períodos³⁴.

Embora haja uma extensa e notável crítica sobre a obra de Castro Alves, no entanto, que abarca os ensaios biográficos de Pedro Calmon e Afrânio Peixoto, os textos indispensáveis de Joaquim Nabuco publicados na *Reforma*, o panorama de Euclides da Cunha, os ensaios e a edição de Eugênio Gomes, a minuciosa *Revisão de Castro Alves* de Jamil Almansur Haddad, o ensaio de Alfredo Bosi publicado na *Dialética da colonização*, dentre tantos outros, o caráter histórico, no sentido que ora se confere, não se permite discernir da mesma maneira e de forma tão evidente senão nos estudos históricos aqui mencionados, em meio aos quais se situa este ensaio. Todos

³¹ Franchetti, Paulo. “O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”, in *Remate de males*, Iel-Unicamp, Campinas, n.7, 1987, p. 7-17.

³² Camilo, Vagner. *Risos entre pares: ironia e humor românticos*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 1997.

³³ Idem, p. 213.

³⁴ Ramos, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia romântica: antologia*, Edições Melhoramentos, São Paulo, 1965.

participam da tentativa de compreensão do poeta à luz de antecessores e sucessores, bem como de tradições com as quais, muitas vezes, dialoga. Desse modo, preferiu-se, quando muito, trazer os demais críticos para perto dessas linhas mestras, às quais caberá uma sistematização sintética e que necessariamente resultará no encobrimento de outros matizes das obras críticas em questão. Dessa maneira, pouco se revelará sobre os estudos folclóricos e musicais de Mário de Andrade, assim como sobre os diversos assuntos que interessaram a Sílvia Romero, ou mesmo com relação à obra diversa de Roger Bastide e de Fausto Cunha, sua predileção e leitura privilegiada de Mário Quintana.

Tais linhas principais, contudo, não são as únicas que se poderiam observar na obra de Castro Alves, embora se justifiquem mais plenamente nos críticos aqui compreendidos e apresentem-se, a esta altura, como já numerosa matéria para a consideração de sua poesia. Correspondem, na verdade, a uma vontade pessoal de proceder na análise do poeta a partir de quatro textos fundamentais para o seu estudo. O recorte não deixa, por isso, de apresentar-se arbitrário, na medida em que há inúmeros outros trajetos, um deles com relação à evolução do olhar e representação da mulher, para o qual chama a atenção o poeta Manuel Bandeira, com interessante justificativa na mudança dos costumes do período. A presença de um certo “orientalismo” identificado por Sílvia Romero, já no poema “O festim de Baltazar” de Elziário da Lapa Pinto, que cruza a influência das *Orientales* de Victor Hugo e que poderia culminar no “Vaso Grego” de Alberto de Oliveira, também seria um outro caminho a atravessar as noites árabes, o Ahasverus de Castro Alves. A relação de dependência dos modelos retóricos e a sua gradativa substituição, no romantismo, por uma retórica da espontaneidade, seguida da reviravolta parnasiana, mais um deles. Enfim, há um grande número de histórias, além das que aqui se enunciam, que poderiam atravessar da mesma maneira o lugar ocupado pela poesia de Castro Alves. Nesse sentido, a intuição de Sílvia Romero, ainda que sobre matéria mais ampla, é precisa: “Há vinte modos de escrever a história intelectual de um povo. Pode-se tomar a forma narrativa e simplesmente expositiva; podem-se tomar certas idéias ou tendências peculiares a esse povo e assistir a evolução dessas notas típicas; pode-se apreciar o desenvolvimento espiritual do povo em relação com o movimento estrangeiro; pode-se tomar por base fundamental o conflito das raças e tendências diversas; enfim, pode-se tomar um critério qualquer e seguir com ele”³⁵.

³⁵ Romero, Sílvia. *História da literatura brasileira*, p. 671-2, apud Candido, Antonio. *Op. Cit.*, p. 74.

Os caminhos aqui escolhidos, no entanto, pareceram suficientes, principalmente por apresentarem-se de forma um pouco mais sistemática, com seu espectro histórico mais amplo do que a breve intuição de Manuel Bandeira, por exemplo. Intuição distinta, sobre o orientalismo, surgia de forma também apenas delineada por Sílvio Romero em sua *História da literatura brasileira*. José Guilherme Merquior, em ótimo e breve ensaio sobre Castro Alves, embora de maneira esclarecedora, também apenas esboça um ou outro trajeto, onde reconhece a multiplicidade do panorama que designa por “segundo oitocentismo”. De Raimundo Correia a Olavo Bilac, a título de exemplo, vê firmar-se a disciplina parnasiana com seus alexandrinos franceses, o abandono dos versos brancos, a obrigatoriedade da rima rica, etc³⁶. Nesse sentido, há mais fôlego investido e alcance histórico nos caminhos poéticos trazidos aqui por Mário de Andrade, pelo sertanejismo de Sílvio Romero, pela poesia negra de Roger Bastide e por Fausto Cunha, uma vez que evidenciam não só eventuais nuances na descrição do período e da obra em questão, para a qual talvez bastasse confrontar apenas duas histórias, mas uma vez que, além disso, iluminando o próprio trabalho crítico e as suas razões, apontam para alguns dos caminhos da depuração, feixes que entrecruzam o nosso olhar sobre a obra do poeta, e que acabam por iluminar a sua própria origem.

Intermezzo, depuração e síntese: alguns trajetos

“O movimento do campo literário ou do campo artístico para a autonomia pode ser compreendido como um processo de depuração em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo para além dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade.”

PIERRE BOURDIEU, *O Poder simbólico*, p. 70.³⁷

A investigação de alguns exemplos de uso para os princípios da síntese e da depuração, na *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, na *História concisa* de Alfredo Bosi, bem

³⁶ Merquior, José Guilherme. *Op. Cit.*, p.122.

³⁷ cf. também *Les Règles de l'art*, *Op. Cit.*, p. 197: “Le mouvement du champ artistique et du champ littéraire vers un plus grand autonomie s'accompagne d'un processus de différenciation des modes d'expression artistique et d'une découverte progressive de la forme que convient en propre à chaque art ou à chaque genre, au-delà même des signes extérieurs, socialement connus et reconnus, de son identité”.

como em alguns dos ensaios de Mário de Andrade, notadamente aquele sobre a poesia de 1930, incluído nos *Aspectos da literatura brasileira*, poderia antecipar-se de forma sucinta à compreensão de Castro Alves em face dos vários trajetos a serem percorridos mais à frente, em ensaios dedicados exclusivamente a Sílvio Romero, Fausto Cunha, Roger Bastide, e ao próprio Mário de Andrade. A fratura ou a dificuldade de enquadramento de Castro Alves, como diria Fausto Cunha³⁸, em meio a uma ou outra vertente de nossa poesia, são dados que justificam, através da imersão para captura dos termos e de alguns dos sentidos evolutivos da poesia brasileira, ainda que de forma pouco sistemática, não só a inabalável importância de cada uma dessas obras e seu papel formador para a crítica de poesia, mas o necessário exercício anterior de exemplificação, análise e de apresentação do viés em que se darão as leituras posteriores. A partir desse exercício talvez torne-se mais fácil assentar um princípio geral, apenas sugerido até aqui, cujo primeiro dos termos, a depuração, constitui em si a justificativa para as análises seguintes, a começar pela leitura que Mário de Andrade ofereceu à poesia de Castro Alves nos *Aspectos da literatura brasileira*. Ali o trajeto encontrado dependerá da compreensão desse duplo engaste em que se assenta o discurso histórico, de que faz uso o crítico e poeta, embora procurando fundamentar a sua análise a partir de elementos formais e estruturais da poética castroalvina. O olhar para a poesia parecerá provir, antes, porém, da elaboração de um eixo para a tradição modernista, exemplificado no texto sobre a poesia de 1930, brevemente analisado nesta introdução. Em linhas gerais, esse eixo surgirá com maior ou menor ênfase nos estudos de Antonio Candido e de Alfredo Bosi, ao qual se somam outros, estes sim, de maior relevo. O viés da tradição poética terá nesta breve introdução, portanto, o esboço de um panorama representativo do caminho traçado grandemente por Mário, exemplo de uma atitude formadora em nossa crítica literária, mas também o fundamento principal de que deverão partir as leituras seguintes. Tal exercício permite estabelecer, concomitantemente, um princípio de finalidade, conseqüente ao próprio modelo narrativo, bem como mostrar a sua presença em tentativas críticas pouco afeitas e constantemente inquiridoras do princípio histórico, o que certamente as diferencia. Para sobre os exemplos, no entanto, a busca de algumas formas de se contar o processo evolutivo da poesia brasileira, e é na investigação dos dois termos que esse olhar geral deve firmar-se, em seu espectro, a esta altura,

³⁸ Cunha, Fausto. "Castro Alves", in Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Editora José Olympio, Uff, Rio de Janeiro, 1986.

ainda muito amplo, para somente depois debruçar-se em definitivo sobre a poesia de Castro Alves, cujo foco, a partir de agora, perde-se temporariamente.

1 - Nota sobre a *Formação* de Antonio Candido

O uso dos dois princípios, não raro do próprio termo “depuração”, surge com certa frequência nas páginas da *Formação da literatura brasileira*. Estaria na evolução de uma forma poética, que se especializava e abandonava, de Cláudio Manuel da Costa a Manuel Bandeira, um “rico lastro novelístico, retórico e didático”³⁹, depurando-se. Sobre o romance, do mesmo modo, havia um processo que, de Teixeira e Sousa a Machado de Assis, freava “progressivamente a corrida dos acontecimentos, instaurando um ritmo narrativo mais lento e menos sobrecarregado, que permitiu maior atenção do romancista à humanidade do personagem”⁴⁰. Nos dois trechos citados, dentre tantos outros, Antonio Candido procurava identificar teleologicamente os caminhos possíveis para a compreensão não só de Manuel Bandeira e de Machado de Assis, de forma imanente, mas na relação específica de cada um deles com seus precursores, naquilo que fatalmente os distinguia: a suposta ausência de um fundamento retórico na poesia moderna, o ritmo contido e esmiuçado da prosa machadiana. A depuração progressiva do lirismo, para aprofundar a análise do primeiro exemplo, já resulta de forma exemplar na apresentação de um eixo histórico para a poesia brasileira dado através de um único sentido, principal para a análise que apenas se inicia:

De Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro, a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica. Lírica no sentido mais restrito da manifestação puramente pessoal, de estado d'alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência e do engenho. Esta longa aventura da criação, que virá terminar no balbucio quase impalpável de alguns modernos — os *Poemas da Negra*, de Mário de Andrade, *A Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira — corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático, que foi enriquecer outros gêneros, sobretudo o gênero novo e triunfante do romance, que na literatura brasileira é produto do Romantismo e desta divisão do trabalho literário.⁴¹

³⁹ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, Livraria Itatiaia, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 1993, 7ª edição, Volume 2, p. 24.

⁴⁰ “Sob o signo do Folhetim: Teixeira e Sousa”, Idem, volume 2, p. 114.

⁴¹ Idem, *ibid.*

Neste trecho da *Formação*, a partir de dois pólos aparentemente opostos, um deles próximo de uma noção mais utilitária de poesia, outro, em que esta poesia apresenta-se de forma especializada, relegando à prosa e ao romance a função própria da comunicação, erguia-se, assim, um caminho diretor, construído através dos dois tempos verbais no gerúndio, “despojando” e “largando”. A perspectiva da tradição e a relação entre autores, que justificava a recorrência notável dos recursos até aqui perseguidos — a evolução gradativa e, por vezes, adaptação das formas a novas circunstâncias da realidade, no caso da depuração e da especialização do trabalho literário; a tentativa de organizar um período ou obra poética a partir de um único traço ou conjunto homogêneo de traços gerais, a síntese —, oferecia uma linha que devia ser desvendada pelo crítico, de modo a se discernir, nas obras então escolhidas, “uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas”⁴². No exemplo citado, tal linha se constrói a partir da noção de uma pesquisa lírica que parece funcionar como contrapartida ao aspecto mais amplo e geral da especialização da literatura. Estaria plenamente justificado já em trecho bastante curioso de Castro Alves, em 1870, ciente de seu novo lugar: “Hoje há salário pra qualquer trabalho/ Cinzel ou malho, ferramenta ou pena!”⁴³. Também em Olavo Bilac em 1907, sensível à mudança mais geral apontada por Candido: “Há quarenta anos não havia homens de letras no Brasil: havia estadistas, parlamentares, professores, diplomatas, homens de sociedade ou homens ricos, que, de quando em quando, invadiam por momentos o bairro literário.”⁴⁴

O sistema “autor-obra-público” constituía, assim, apenas a linha mais funcionalista e geral de outras linhas poéticas, no sentido criador, que se sobrepunham e se afirmavam ao longo do texto da *Formação*.⁴⁵ Produziam, outrossim, uma lógica histórica inevitavelmente narrativa, ao descreverem continuamente uma transição, no tempo, de um estado a outro, não só no que diz respeito ao sistema literário, particular em Antonio Candido, mas também à evolução das formas poéticas que viriam refletir ou refratar esse mesmo instante de transição do sistema. Junto à sua consolidação, a “tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura”, somavam-se outros trajetos, de espelhamento difuso, embora, por vezes, puro reflexo das águas

⁴² “Literatura como sistema”, Idem, volume 1.

⁴³ Trecho de “Poesia e Mendicidade” de *Espumas Flutuantes*.

⁴⁴ Apud Merquior, José Guilherme. *Op. Cit.*, p. 125.

⁴⁵ O conceito de funcionalidade se encontra na descrição de João Hernesto Weber, em ensaio analisado mais à frente.

tranqüilas que ora atravessavam o grande leito da história e da afirmação romântica da nacionalidade⁴⁶.

O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista. Esses críticos conceberam a literatura no Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional. Achei interessante estudar o sentido e a validade histórica dessa velha concepção cheia de equívocos, que forma o ponto de partida de toda a nossa crítica, revendo-a na perspectiva atual.⁴⁷

Correspondiam, assim, à consolidação do sistema literário trajetos de evolução da arte e da identidade, que encontravam na especialização artística e na construção nacional a sua justificativa mais notável e o seu eixo de direção, ainda que para Roberto Schwarz, tal construção corresponda, de fato, a um sentido materialista e sóbrio, jamais patriótico. Para o crítico, a busca empreendida pelo romantismo, de diferenciação pátria, muitas vezes se apresentaria, na *Formação*, como simplesmente inócua, “ao passo que o universalismo arcádico aparece capaz de configurar singularidades e perplexidades históricas de maneira superior”⁴⁸.

A poesia, no entanto, no trecho citado, mostrava o investimento gradativo de um lirismo. Os poetas passavam a aprofundar-se nele, no que ali existia de mais pessoal e individual. Nesse justo movimento, terminavam então por perder-se no puro estado de alma, sob a égide do sentimento, no balbúcio lírico quase impalpável. Em certo sentido, abandonavam o seu lugar aparentemente coletivo, numa tensão que será grandemente expressa pelos ensaios de Mário de Andrade.

Em Antonio Candido, no entanto, mais do que evidentemente nos textos de José de Alencar, que combinavam dois ou mais critérios e, portanto, conferiam à imitação estrangeira por parte de nossos autores um demérito duplo: para a constituição do indivíduo e construção da nacionalidade; ou mesmo percebiam no caminho temático do indianismo, de alguns usos lexicais, etc., a afirmação da autenticidade nacional; em Candido, as linhas da evolução propriamente

⁴⁶ Seria injusto inferir, precipitadamente, uma extrema confiança de Antonio Candido na ordenação imparcial e histórica dos fenômenos literários, como se, de fato, o grande crítico estivesse alheio à multiplicidade dos períodos e dos autores e às contradições inerentes às diversas obras, uma vez vislumbradas em profundidade.

⁴⁷ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, vol 1, p. 25.

⁴⁸ Schwarz, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro” in Aguiar, Flávio (org.) *Antonio Candido: pensamento e militância*. Editora Fundação Perseu Abramo, Humanitas, Fflich, Usp, São Paulo, 1999, p. 88.

artísticas tendiam, não raro, a rumos diferentes. A hipertrofia do quadro corriqueiro, que anulava “o quadro normal da vida em proveito do excepcional”, ou o caráter mecânico dos episódios, que prejudicava o romance de Teixeira e Sousa, por exemplo, não vinham, na *Formação*, justificados através da simples coincidência com um sistema ainda por consolidar-se ou com um público leitor pouco familiarizado com o novo gênero⁴⁹, nem mesmo resultavam em possível falta de nacionalidade. Para o poeta Cláudio Manuel da Costa, do mesmo modo, o grande valor literário e artístico não se conjugava com a recente fundação das Arcádias, ou com o estágio apenas inicial da pesquisa lírica. Além disso, o difícil espelhamento do ápice formal de Machado de Assis com um instante ainda formador de nossa literatura, mais tarde percebido pelo viés das teorias do subdesenvolvimento por Roberto Schwarz⁵⁰, uma vez que separava os trajetos de realização formal e de dependência econômica e literária dos padrões europeus, não prejudicava a análise da obra de Machado ou de seu período correspondente. A “grande era da ficção (que) representa o triunfo do personagem sobre a peripécia”⁵¹ não vem, na *Formação da literatura brasileira*, como fruto apenas de condições então mais propícias, da consciência da nacionalidade e da especialização do trabalho literário, do meio difusor e do público. As linhas da evolução do lirismo ou do romance, aparentemente cronológicas e coincidentes, estão, em certa medida, distanciadas do plano geral e “formador”. Também não apontam para a mesma perspectiva de Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda ou Celso Furtado, com relação a um grau de civilidade e de independência econômica futuros. Ainda para Roberto Schwarz, em importante ensaio, “o esforço de formação é menos salvador do que parecia”, menos triunfalista. Mesmo o valor específico de cada poeta não é dado, além disso, apenas pela relação com seus predecessores, com o sistema ou com a suposta genealogia lírica evolutiva. A *Formação*, a despeito de um caráter continuamente ordenador da multiplicidade, tem os traços habilidosos de uma reunião de critérios, nem sempre e essencialmente históricos, que permitem divisar o estatuto de cada conjunto de textos, e, em vários momentos, de cada poema. A constante imersão nas obras jamais torna-as simples projeção de um único e, portanto, sintético feixe iluminador, diferentemente do notável ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, em que o uso da chave sociológica permitia relacionar as diversas manifestações artísticas, que acompanharam o desenvolvimento da cidade de

⁴⁹ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, citações provêm do vol. 2, p. 114.

⁵⁰ Schwarz, Roberto. “As idéias fora do lugar” in *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1981.

⁵¹ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, vol. 2, p.114.

São Paulo, com o seu eixo de evolução. No ensaio de *Literatura e sociedade*, referia constantemente, para usar as suas palavras, a função da produção literária à estrutura da sociedade⁵². Na bela leitura de “O Mar” de Gonçalves Dias, todavia e ainda uma vez, num dos capítulos da *Formação da literatura brasileira*, diante da tradição das poesias marítimas que é convocada, e que, do mesmo modo, poderia inserir o poema no movimento mais amplo e geral da natureza e da paisagem românticas, aqui alcançando um sentido que talvez correspondesse de imediato à evolução da temática marinha nesse mesmo romantismo, o crítico preferia discernir as estruturas inerentes, a capacidade do autor “de organizar as sugestões do mundo exterior, num sistema (agora) poeticamente coerente de representações plásticas e musicais.”⁵³

A escolha de Gonçalves de Magalhães como marco inicial da poesia romântica estaria novamente, contudo, sob o juízo do critério histórico. Antonio Candido, na *Formação*, e mesmo nos ensaios de *Literatura e sociedade* conjuga, sem torná-los dependentes, a fina análise dos textos com o interesse pela continuidade literária, e eventualmente lírica, abarcando diversos matizes de interpretação e, no entanto, sem estabelecer uma determinação francamente arbitrária e hierarquizada entre eles. Tem Gonçalves de Magalhães por poeta a ser considerado, desta feita, menos a partir de um estilo e beleza de seus versos, ou por um sopro anunciador da “inspiração local”, do que por sua incontestável influência sobre os demais do grupo da revista *Niterói* e por seu reconhecido papel de renovador: “Seja qual for, porém, o juízo a seu respeito, a força própria dos acontecimentos literários, independente das exigências do gosto, dá-lhe como feudo os anos que vão mais ou menos de 1836 a 1846”⁵⁴. A depuração gradativa do lirismo talvez encontrasse uma certa resistência nas formas clássicas de Gonçalves de Magalhães, não condizentes com o processo estabelecido para o romantismo, porém, uma vez diante das diversas perspectivas adotadas pelo crítico, o inevitável desconforto não chega a oferecer grandes perigos para a descrição histórica, com suas difusões da imprensa, da vida citadina e do projeto nacional, constituído desde então, “capaz de olhar para os seus precursores mais imediatos e, portanto, conferindo à literatura seu caráter sistemático”⁵⁵.

⁵² Idem. Prefácio à terceira edição de *Literatura e sociedade*, T. A. Queiroz, PubliFolha, São Paulo, 2000, p. 1.

⁵³ “Gonçalves Dias consolida o Romantismo”, Idem, p. 79.

⁵⁴ “A viagem de Magalhães”, Idem, vol. 2, p. 59.

⁵⁵ “Literatura como sistema”, Idem, vol. 1.

Nesse sentido, o trajeto do lirismo na *Formação da literatura brasileira*, cujo eixo se afirmava através da noção do despojamento de uma certa “retórica”, para introduzir o conceito de Mário de Andrade, não ofuscava as diversas perspectivas do autor, a trama complexa que envolvia a compreensão do lugar literário. O tempo das outras obras, o traço que as une, tornava-se apenas mais uma linha narrativa, capaz certamente de oferecer-se como critério de julgamento, apontando para aquilo que está mais purificado por esse lirismo, mas somada aos demais trajetos ali inscritos. Alguns deles, como o que resulta na afirmação do caráter mais psicológico do romance de Machado, parecem provir efetivamente do contato com Mário de Andrade. O poeta, no ensaio “A psicologia em ação”, destacou a progressão do romance psicológico em direção ao modernismo, esbarrando na figura destacada do grande romancista: “Quem quer que estude o nosso romance moderno, reconhecerá logo que progredimos enormemente quanto à qualidade psicológica.”⁵⁶ Mas as linhas perdem-se em Candido, tão menos sistemático, apesar do papel que o sistema literário desempenha em sua *Formação*, do que anuncia, talvez pelo constante embate com os textos e por um caráter de descrição, apontado pertinentemente por Luiz Costa Lima, que impossibilitaria por vezes a assunção de um único caminho. O crítico, no ensaio “Concepção de história literária na *Formação*”, observava o uso da solução descritiva, mais do que reflexiva, que assegurava o distanciamento do historiador, servindo de forma mais nítida à incorporação da diretriz aberta pelos românticos, da formação da nacionalidade. A articulação decisiva passava a resultar menos da noção anunciada de sistema literário, do que da idéia de coerência e extensão nacional⁵⁷.

O texto de Candido permite-nos vislumbrar, contudo, e com nuances de cores, o caminho que os perpassa, no caso específico da poesia. É essa trilha que tentaremos recuperar no estudo breve da *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, uma vez que se apresenta mais próximo do entrave que caracterizaria a análise de Mário de Andrade. O estudo de Bosi, além disso, aproxima-nos de um sentido para a depuração contraditório diante do parnasianismo e de alguns recuos que, tanto um quanto outro, foram capazes de intuir. O difícil estabelecimento de um significado para o lugar da tradição e da ruptura do modernismo projeta-se sobre a história

⁵⁶ Andrade, Mário de. “A psicologia em ação”, in *O empalhador de passarinho*, Livraria Martins, São Paulo, 1972, p. 149.

⁵⁷ “Pelo exame agora concluído, compreende-se que o decisivo na armadura teórica da *Formação* é menos a idéia de articulação entre produção e recepção literárias do que sua *extensão nacional* e seu caráter de *coerência*.” *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1991.

literária de forma indelével. Há nos últimos ensaios de Mário de Andrade um caminho negativo da arte que resulta na dessocialização, para usar o seu termo, e que se opõe não só à circulação e popularidade que identificou no parnasianismo, mas ao caráter de ilustração porventura vislumbrado por Antonio Candido como o porto de chegada para a *Formação da literatura brasileira*. No ensaio “O artista e o artesão”, escrito em 1938, tal trajeto, embora próximo do que Hugo Friedrich identificou para a poesia moderna, quando a lírica passou a definir-se como seu fenômeno “mais puro e sublime” e, por sua vez, “colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia”⁵⁸, vem travestido de seu valor apenas negativo. A obra de arte torna-se cada vez mais pessoal e inatingível ao povo: “E não será disto a degradingolada da arte, do Romantismo pra cá?”⁵⁹.

A *Formação* de Antonio Candido, contudo, e justamente porque oferece o plano mais seguro para entendermos o lugar do trabalho literário, não levou a sobreposição dos dois eixos às suas últimas conseqüências, contrastando-os. Não apontou para a contrariedade que podia haver entre um caminho traçado para o lirismo e o lugar de possível comunicação média do parnasianismo, conforme constava no ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade” e para cuja resposta talvez se pudesse mencionar a partilha efetuada por Pierre Bourdieu para o campo das artes, entre um setor de pesquisa e um outro de comércio⁶⁰, cada um deles com a sua história respectiva. Antonio Candido relegou ao parnasianismo a expressão, sobretudo, de um refinamento de superfície e de um papel social, “no sentido mundano da palavra”⁶¹, oposto tanto ao papel dos românticos paulistas, quanto ao modernismo, embora tenha pretendido recuperar uma tradição, como Mário de Andrade, que estendia, dos poetas árcades aos admiráveis *Poemas da Negra*, um longo caminho de progressiva individualização e especialização da arte. Mais tarde, o olhar para a poesia de 1860 e particularmente para Castro Alves terá de confrontar-se com a mesma dificuldade: conjugar tradição e ruptura nos modos pelos quais a forma poética, mas também alguns de seus temas, parecem evoluir no período. A forma narrativa adquire uma dupla

⁵⁸ Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, Duas Cidades, São Paulo, 1978, p. 20.

⁵⁹ Andrade, Mário de. “O artista e o artesão”, in *O baile das quatro artes*, Livraria Martins, INL, São Paulo, Brasília, 1975, 3ª edição, p. 13.

⁶⁰ Bourdieu, Pierre. “L’emergence d’une structure dualiste”, in *Le Règles de l’art, Op. Cit.*, p. 165-200.

⁶¹ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, p. 142.

conformação, como se a história a ser contada tivesse, por força, de resultar na recusa e assunção ora de alguns valores, ora de outros. A visada sobre a tradição dificultaria, outrossim, a própria análise de Fausto Cunha, na qual se somava ao sentido preciso da tradição, com a qual Castro Alves dialogava e de quem é herdeiro, uma diferenciação, mas também uma revolta.

2 - Alfredo Bosi, linhas do modernismo

Na *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, embora a ausência de um plano geral ou roteiro, conforme estabelecido por Antonio Candido, auxiliasse na liberação ainda maior dos trajetos literários, de um eixo nacional ou de uma consciência da nacionalidade por vezes valorativos, ou de um caminho para a ficção que porventura fosse dado, não apenas pelo traço psicológico, mas por uma representação mais apurada da realidade, o caminho da evolução das formas poéticas, ao contrário, tendia a tornar-se mais evidente.⁶² O sentido da depuração, o eixo brevemente sugerido na *Formação*, adquire cores mais vivas, apontando para um grau de legitimidade coincidente, muitas vezes, com o trajeto tão somente esboçado. O resultado é a dupla afirmação de um passado, assumidos os seus valores de ruptura, mas também de um eixo que passa a ocupar, por vezes, o centro da especulação do crítico. As obras adquirem valor ou têm-no relativizado através de seu inconformismo com a estética vigente, sua diferença, mas também pela proximidade de um caminho oferecido, em linhas gerais, como resultado das estéticas seguintes. Álvares de Azevedo daria um passo à frente, desse modo, à ideologia “bolorenta” do grupo de Gonçalves de Magalhães: “caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente”.⁶³ O romantismo, do mesmo modo, estaria mais presente em Fagundes Varela do que em Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias: “estes *ainda* postulavam, fora de si, uma natureza e um passado

⁶² Deve-se pensar aqui, de preferência, nos textos de Araripe Júnior, de Afrânio Coutinho e, de certa forma, em Sílvio Romero, todos com suas particularidades, mas que permitem entrever a afirmação da nacionalidade como critério por vezes de julgamento estético. Em Coutinho, malgrado a defesa da análise estética, ao tratar do realismo brasileiro, identificaria nele o pé definitivamente fincado em solo pátrio (p. 197). Os problemas são enormes e de grande dificuldade quando se lida com o conceito de “nação”, sua construção e seu papel ao longo da historiografia geral e literária. Para isso, remeto ao estudo mais abrangente de João Hernesto Weber, *A Nação e o Paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, Ufsc, 1997.

⁶³ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, Cultrix, São Paulo, 1994, 33ª edição, p. 103. O primeiro grifo é meu.

para compor seus mitos poéticos, àqueles caberia fechar as últimas janelas a tudo o que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio *eu*, a que conferiram o dom de eterna ubiqüidade”⁶⁴. Alfredo Bosi procedia, por vezes, na descoberta de pequenas histórias, cujo fio provinha necessariamente da escolha e assunção de uma tradição posterior. O eixo do tempo apresentava-se como recurso tátil sob o amplo arcabouço histórico tramado pelo crítico.

Sobre as tendências contemporâneas após a semana de 1922, observaria, assim, nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, a continuação legítima do roteiro de liberação estética promovido pelo grupo modernista. Os poetas da geração de 30 somariam ao “desmembramento” dos metros parnasianos, à função do coloquial, do irônico e do prosaico, conquistas de Mário, Oswald e Bandeira, um empenho em “superar a dispersão e a gratuidade lúdica” desses últimos⁶⁵. O crítico servia-se de uma trajetória que era sugerida pelos numerosos ensaios de Mário de Andrade, e que talvez se encontre na base das inquirições de Antonio Candido sobre lírica moderna, mas o ultrapassava logo em seguida. Ao dissociar “consciência estruturante” de “retórica”, afastava-se dos primeiros projetos de Mário, cujo exemplo mais notável, a recusa de uma certa “retórica”, talvez estivesse no próprio “Prefácio interessantíssimo”: “Que a arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos”⁶⁶.

Conduzia-nos, desse modo e logo a seguir, em direção aos traços legítimos que efetivamente encontraria em comum na poesia a partir de 1930, dentre eles, a conquista de dimensões temáticas novas. A oposição que freqüentou os textos de Mário, entre pensamento lógico e lírica subjetiva, embora parcialmente apropriada na leitura dos poetas parnasianos — “convergência de ideais anti-românticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma”⁶⁷ — adquiriria, a partir do olhar para a poesia de 30, a sua necessária revisão. O ápice inconsciente dessa lírica do “eu”, desprovida das estruturas do *cogito*, e que poderia vir ilustrada pelos *Poemas da Amiga* ou pelos *Poemas da Negra*, como na descrição de Antonio Candido, era inadequada ao juízo do momento contemporâneo. A história que se precisava contar não se concluía diante do modernismo, da mesma maneira com que Roger Bastide, bastante próximo de Jorge de Lima, tinha-o por culminância da poesia de temática negra no Brasil.⁶⁸ *A História concisa*

⁶⁴ Idem, p. 110.

⁶⁵ Idem, p. 385.

⁶⁶ Andrade, Mário de. *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Villa Rica, Belo Horizonte, 1993, p. 63.

⁶⁷ Bosi, Alfredo. *Op. Cit.*, p. 219.

⁶⁸ Bastide, Roger. “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”, in *Poetas do Brasil*, Edusp, São Paulo, 1997.

alcançaria ainda a poesia práxis de Mário Chamie, quando não acrescida de um momento posterior de ressurgimento do verso, em contraste com a sintaxe gráfica, em suas edições aumentadas e que incluem obras de Alexei Bueno, Francisco Alvim e Nelson Ascher. O crítico, como se podia depreender de suas leituras de Ezra Pound e T. S. Eliot, pendia na observação de Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima para um outro sentido, não mais o de Mário de Andrade, embora o poeta tenha modificado as suas posições ao longo da vida — “a inflação do individualismo, do experimentalismo, do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte”⁶⁹ —, mas para a uma “aliança tensa de fantasia e rigor de pensamento”⁷⁰, o futuro possível para as tendências poéticas posteriores à Semana de Arte Moderna.

Tal roteiro parecia resultar, assim, do inequívoco abandono de duas práticas: da eloquência pós-romântica, entenda-se aqui parnasiana, na esteira dos argumentos de Mário de Andrade, e do lirismo inconsciente, da “falta prolongada de uma forte consciência estruturante que, em nome da espontaneidade, acaba resvalando no gratuito, no prolixo, no amorfo”⁷¹. O crítico, em face do recuo a um lirismo confidencial e estruturado, e de uma outra síntese dos projetos e realizações do grupo modernista, não veria em Augusto Frederico Schmidt, a título de exemplo, senão a persistência de uma prática retórica ultrapassada: “era difusa a sua fala, romântica a melodia, derramado o estilo. Lidos isoladamente, alguns de seus poemas sabem mesmo a retórica anacrônica.”⁷² De fato, bastava o eixo de modernidade, o despojamento das chaves de ouro, das sinalefas, dos hipérbatos, do pensamento estruturante, aqui novamente no sentido de Mário de Andrade, conforme sugerido também e brevemente por Antonio Candido, para o julgamento inapelável do poeta, embora não tenha sido identificado com as “ciladas da concepção modernista” e sobretudo com a ausência de uma forte consciência poética. Uma vez que não parecia equiparar-se, no entanto, com o trajeto referendado pela história para a percepção mimética respectiva, de seu tempo, estaria por consequência afastado do trajeto vislumbrado pelo crítico, certamente mais interessado na capacidade de integração dos poetas de maior relevo no caminho anunciado. Por outro lado, o mesmo lugar de exceção de Schmidt, também assumido por Alfredo Bosi, poderia eventualmente coadunar-se com o eixo de

⁶⁹ Andrade, Mário. “O artista e o artesão”, in *Op. Cit.*, p. 33.

⁷⁰ Bosi, Alfredo. “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões” in *Leitura de Poesia*, São Paulo, Editora Ática, 1996.

⁷¹ Idem. *História concisa da literatura brasileira*, p. 351.

⁷² Idem, *ibid.*

legitimação que se encaminhava rumo aos poemas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, através da negação de “tudo o que marcava, a seu ver, certa gratuidade excessiva dos modernistas “heróicos”: o coloquial indiscriminado, a piada pela piada, o gosto do pitoresco e do anedótico, o neo-indianismo como bandeira, etc.”⁷³ Estaria, assim, novamente inserido numa das relações da tradição.

A inevitável perspectiva histórica, o trajeto depurativo e a síntese — enquanto fórmula abstrata para representação de um sistema literário ora em progresso e continuidade, ora fracionado ou projetando sobre as demais fases um modelo de ruptura, na medida em que havia a necessidade de se encontrar um atributo distinto para cada conjunto de acontecimentos — aproximavam, todavia, o olhar de Alfredo Bosi de alguns sentidos, fazendo com que assumisse notadamente as suas recusas, como no caso do parnasianismo, motivadas por um posicionamento que deve ser avaliado, de preferência, em função de um trajeto criador e de libertação posteriormente estabelecidos. A teoria, em particular sobre o poeta impassível, para ele, “era uma chochice que só a mediocridade da reflexão estética de todo esse período seria capaz de engendrar”⁷⁴. Jamais traria como finalidade, contudo, as conformações bárbaras da escrita automática de Mário de Andrade, os poemas-piada de Oswald, porque se encontrava novamente apartado da história, em seu trajeto libertador e moral, na medida exata para não incorrer em suas eventuais falhas e deslizos.

3- Mário de Andrade, crítica e tradição

A tradição, por excelência, seria o ponto mediador inevitável também para o esforço “apenas crítico” de Mário de Andrade, último dos exemplos deste capítulo e para o qual se deve efetivamente oferecer mais atenção e de onde emanará um novo capítulo, menos panorâmico, sobre a trajetória apresentada aqui apenas em resumo. O conjunto de análises pormenorizadas de Mário de Andrade, ao longo de suas diversas publicações e crônicas de jornal, não o eximiu de um papel principal na identificação e propaganda de um sentido histórico para a poesia brasileira, dado de forma contundente por seu crivo estético e capacidade de sistematização. No ensaio sobre

⁷³ Idem, p. 457.

⁷⁴ Idem, p. 220.

a poesia de 1930, incluído nos *Aspectos da Literatura Brasileira*, ainda que o interesse fosse a análise das quatro notáveis publicações do período — Bandeira, Drummond, Schmidt e Murilo Mendes —, não evitou manter o olhar para a “contribuição” de cada um deles para a nossa poesia, para a evolução libertadora: “a poesia tem de ser cada vez mais lírica, no polo oposto à associação de idéias.”⁷⁵ Apontava, já de início, para o desaparecimento da cadência oratória em *Libertinagem* de Manuel Bandeira. A poesia de Drummond, do mesmo modo, apesar de sua inteligência, não concatenaria idéias, mas geraria explosões sucessivas. O intuito aparentemente progressivo da lírica inconsciente, aliado a um profundo interesse social, surgiam através do duplo conceito empregado, misto de estética e política, como bem destacaria João Luis Lafetá. São eles: o inconsciente, como forma de reagir ao verso medido e às estruturas do pensamento cartesiano, e a socialização. Em termos mais gerais, para o crítico, “Mário é, de fato, (...) o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional”⁷⁶.

O viés da tradição e o percurso formador da nação brasileira, tão comuns a histórias como as de Sílvio Romero, ganhavam no poeta paulista, desse modo, o escopo não só estrutural, anunciando o “estabelecimento de critérios estéticos para o estudo do fenômeno literário”, dívida reconhecida por Afrânio Coutinho⁷⁷, mas inseridas em um trajeto de revolução, a um tempo, social e artística. O que havia de mais novo em Murilo Mendes e no desenho de Cícero Dias era um “excesso do indivíduo” que, em vez de pura pessoalidade e facilidades sentimentais, resultava em obra “profundamente humana e genérica”. Nenhum poeta estrangeiro, do mesmo modo, podia “inventar” o livro de Murilo, uma vez que, na imediatez de sua lírica, alcançava um sentimento que, em última instância, era coletivo e nacional. Mário de Andrade sobrepunha ao discurso dominante da autenticidade pessoal e nacionalista, comuns ao quadro histórico da evolução de nossas letras, o subjetivismo inconsciente da lírica de vanguarda. Ao empenho militante e patriótico somava-se um novo sentido para as formas poéticas. Com o olhar sempre

⁷⁵ Andrade, Mário de. “A poesia de 30”, in *Op. Cit.*, p.

⁷⁶ Lafetá, João Luis. “A consciência da linguagem”, in *1930: a crítica e o modernismo*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974., p. 115.

⁷⁷ Coutinho, Afrânio. “Formação da literatura brasileira”, in *Conceito de literatura brasileira: ensaio*, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1960, p. 76.

voltado para a construção de uma tradição literária e principalmente para uma tradição de poesia, acabava por estabelecer um caminho de legitimidade, ao mesmo tempo que de evolução do espírito nacional, que passavam a depender, desde então, da passagem por um único e estreito viés: de pesquisa do inconsciente nas artes e da busca dos temas nacionais, da arte popular e do folclore. Alfredo Bosi, em ótimo trecho, compreendeu o sentido mais geral dessa busca e dessa revalorização do nacional a partir do espelho da dependência, na *Dialética da colonização*:

Foi preciso esperar até o primeiro quartel do século XX, quando as pontas de lança da inteligência européia, em um momento de forte autocrítica do imperialismo ocidental, repensaram a arte popular, o estilo do barroco americano e as culturas africanas para que recebessem um olhar de simpatia as formações simbólicas do homem colonizado. A antropologia anti-racista de Franz Boas, que aqui chega pelas mãos de G. Freyre, as vanguardas parisienses das artes plásticas incluindo a valorização da *art nègre*, e pouco depois a releitura dos barrocos feita pela estilística alemã e espanhola: eis algumas vertentes críticas, entre si díspares, que contribuíram para despertar um sentimento novo nas elites intelectuais da América Latina.⁷⁸

Encontrava-se, para o crítico, a convergência feliz de um sentimento que “embora pudesse confundir-se em alguns aspectos com o nacionalismo, (...) transcendia esse quadro da ideologia militante enquanto se voltava para as potencialidades universais da arte e da religião”⁷⁹.

No fundo, portanto, o poeta Murilo Mendes apresentava-se como prenúncio de uma trajetória que deveria ser também a de Mário de Andrade, uma vez que o poeta, a partir do período de 30, marcado pelo recrudescimento da luta ideológica no mundo inteiro⁸⁰, passaria a trazer como horizonte de análise um conjunto de preocupações insistentemente sociais, contra o “hiperindividualismo”, “processo dissocializante e anti-humano”. O interesse pela música “coletiva” do chinês Nye Erh, a elaboração do libreto da ópera *Café*⁸¹ e as indecisões sobre o valor de Castro Alves, são apenas os desdobramentos para esses novos motivos. No texto sobre os quatro poetas, escrito em 1931, o autor talvez vislumbre, por sua vez, o despojamento gradativo dos romantismos sentimentais e didáticos, porque a perspectiva é a do próprio futuro. Interpreta o passado através de um conjunto de predisposições individuais, mas também de seu tempo — a redução aqui a um *Zeitgeist* não é obrigatória — estendendo sobre ele juízos que bem poderiam

⁷⁸ Bosi, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”, in *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999, p. 63.

⁷⁹ Idem, *ibid.*

⁸⁰ Lafetá, João Luís. *Op. Cit.*, p..

⁸¹ Sobre a função social da música em Mário de Andrade, cf. Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística* Mundo Musical, Editora da Unicamp, Campinas, 1998.

parecer estruturais, não fosse o constante empenho na própria causa e nos sentidos de um trajeto que, mesmo no ensaio tardio sobre Castro Alves, pôde intuir. Afinal, o manifesto contra as “manias reinantes”, para manter a imagem de João Ribeiro fixada à poesia brasileira no momento da publicação de *A Cinza das horas*, de Manuel Bandeira⁸², oferecia-se, também aqui, através de um despojar-se da retórica, do *cogito* cartesiano, das fórmulas e do pensamento, rumo ao inconsciente na poesia. As ênfases sobre o papel do artista e da arte, bem como os perigos do individualismo, resultariam na nota apenas dissonante, cujo polo oposto estará certamente representado pelo conjunto de textos do *Baile das quatro artes*, de que consta o ensaio “O artista e ao artesão”.

Mário de Andrade não se eximiu, portanto, em meio a essa difícil tensão entre indivíduo e sociedade, de perseguir os sentidos da nacionalidade e da história, trazendo-lhe uma nova roupagem de inestimável amplitude e influência. Não há como não vislumbrá-la nas bases da compreensão de lírica moderna de Alfredo Bosi e de Antonio Candido, tanto quanto daqueles que aproximaram suas histórias literárias do modernismo em crítica. O juízo apenas contido do poeta e ensaísta, nas análises que empreendeu de Drummond, Bandeira, Murilo Mendes e Schmidt, surpreende através de um conceito de retórica, aparentemente analítico, mas inserido numa formulação histórica, capaz de servir de linha para elaborações notadamente diferentes, como as de Antonio Candido e de Alfredo Bosi. A depuração poética, para ambos, passa a resultar organicamente desse contato com a arrumação estética, e também ideológica, que Mário possibilitou para a poesia brasileira.

Investigar o lugar de Murilo Mendes nas inquietações do poeta paulista permitiria mostrar, assim, o instante de reunião dessa lírica com a sociedade, através de um trajeto histórico jamais abandonado. O mesmo percurso viria validar a sua própria caminhada em direção aos *Poemas da Amiga*, mas também aos projetos mais socializantes, como o do libreto de *Café*. A busca pela realização de uma forma coletiva e comunicativa, como pretendeu ver em Castro Alves, mostra, contudo, como o projeto estético e ideológico, investigados mais detalhadamente a seguir, estariam desde sempre em conflito. O texto “A poesia em pânico” é apenas índice da revisão que estabeleceu a partir de 1938 e cujos primeiros passos já se mostram no ensaio sobre a

⁸² Ribeiro, João. “A Cinza das Horas”, publicado originalmente em *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1917, transcrito em Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*, Editora Aguilar, Rio de Janeiro, 1996, 115-118.

poesia de 30. Jamais esteve satisfeito com uma forma de vanguarda desprovida do impulso socializante e comunicativo do poeta dos escravos, do empenho político de Maiakóvski e da popularidade do compositor russo Dmitri Shostakovich, dentre outras tantas manifestações coletivas. Para João Luís Lafetá, viveria “com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social”⁸³.

No ensaio sobre a poesia de 1930, incluído nos *Aspectos da literatura brasileira*, no entanto, é suficiente a esta altura perceber a reiteração dos possíveis atributos de uma verdadeira tradição, a mediação jamais descartada dos poetas com a história literária, a linha, no tempo, que perpassa a obra de todos, e cuja realização final estará sob o foco vigilante do crítico. Desse instante final dependerá, por vezes, o próprio olhar agudo para as obras. Traços precisos, tantas vezes apontados, como o da consciência, em vez do lirismo, da escultura, em vez da musicalidade, todos eles, elementos de uma retórica, por assim dizer, distendem-se sobre o plano mais amplo e geral da história. O ápice, termo já recorrente, mas também o despojamento, ressaltando o sinal de negativo que passaria a ter em seus ensaios finais, estarão presentes a todo momento. O próprio lugar de Castro Alves será dado com vistas ao ponto de chegada dessa lírica e dos caminhos que parecem conduzir através dela. Outros eixos delineados neste estudo, como o de Fausto Cunha, mas também os de Sílvio Romero e Roger Bastide, do mesmo modo, terão como trajeto paralelo o sentido estabelecido pelo crítico, ao qual, por vezes, vêm somar-se. No caso de Sílvio Romero, o valor da poesia, ora popular, “colhida da boca dos menestres dos sertões”, ora então “transfigurada, depurada, elevada pelos poetas de talento”⁸⁴, surgia como notável antecipação do lugar duplo e da cisão mais profunda no pensamento de Mário. A notável variedade de sua incursão ao sentido, aqui chamado de depuração, justifica o espaço que veio ocupar neste capítulo. Justifica também o capítulo mais à frente, dedicado a seu estudo do poeta abolicionista, introdução a três outros caminhos certamente mais precisos, face à restrição do próprio elemento narrativo, o sertanejismo para Sílvio Romero, a poesia negra para Roger

⁸³ Lafetá, João Luís. *Op. Cit.*, p. 115.

⁸⁴ Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*, organizada e prefaciada por Nelson Romero, 4ª edição, Livraria José Olympio, São Paulo, Rio de Janeiro, 1949, 3 vol, p. 21.

Bastide, a poesia objetiva de Fausto Cunha. Mas também face a outras questões que, do mesmo modo, se tornariam centrais à poesia de Castro Alves.

Progressões da lírica, nota final

“Aponte como uma das preciosas qualidades da coleção a originalidade das formas nacionais: é tempo de voltar a demorar-se sobre este assunto vital, questão do ser o não ser da poesia brasileira. Historiemo-lo.”

A. J. MACEDO SOARES, sobre B. Sampaio.⁸⁵

É a partir de alguns sentidos progressivos da forma poética, portanto, que talvez fique mais interessante a compreensão do período que se estende de 1860 a 1870, e que tem Castro Alves por poeta de maior destaque. O sentido do despojamento gradativo da “retórica”, encontrado por Mário de Andrade, e que ilumina algumas das considerações de Antonio Candido e Alfredo Bosi, cujos caminhos se pretenderam acompanhar de forma apenas tangencial e breve, parece permear grandemente a crítica ao poeta. Encontra ressonância também em suas eventuais divergências, como se poderá observar na trajetória sugerida por Fausto Cunha para o mesmo período, e que parece destoar dos acordes maiores tocados pelo crítico modernista. A leitura de Antonio Candido e Alfredo Bosi também possibilita vislumbrarem-se não só os usos distintos para a síntese histórica, a caracterização diversa que os períodos vêm adquirir, mas também os traços mais proeminentes da análise de cada poeta, os contornos de um desenho, que apaga certamente algumas das nuances de seu movimento próprio, mas sem o qual é impossível apreender os atributos mais gerais do rosto, ganhando-se a imagem do artista. A leitura de ambos permitiu vislumbrar, além disso, um eixo progressivo do lirismo, subliminar a considerações e caminhos diferentes, como o da constituição do sistema “autor-obra-público” de Antonio Candido. Objeto deste ensaio, o sentido da depuração poética deixava-se mostrar nas dobras do projeto histórico de cada um deles, não apenas como sedução da história e de suas formas de ordenação dos fenômenos literários, em sua configuração moderna, isto é, enquanto processo e

⁸⁵ Soares, A. J. Macedo. “Ensaio de análise literária: Bittencourt Sampaio, Flores Silvestres”, apud Castello, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*, vol. 2, revistas da época romântica, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1963, p.94.

desenvolvimento⁸⁶, mas como vínculo, por vezes, ao projeto de Mário de Andrade.⁸⁷ A grande influência sobre a historiografia de Castro Alves, motivariam outrossim, uma recusa e uma fratura, como se poderá notar com o ensaio de Fausto Cunha. São caminhos diferentes para o período, alheios ou não a considerações de ordem “retórica”, porém profundamente interessados pelos eixos da evolução poética formal, mudança na arte e representação da realidade, este, o primeiro passo para a investigação, aqui, tanto do estudo de Roger Bastide, quanto de Sílvio Romero.

As formas habituais com que as histórias geralmente interpretaram o passado, no entanto, não só apresentaram o ideário de conquistas, o progressivo abandono e a descoberta de novas formas e de assuntos, tanto mais poéticos quanto mais exprimissem o real e a nacionalidade. Encontraram no presente a expressão de demandas estéticas que viriam recolocar o justo e perene valor sobre um texto. Como para Mário de Andrade, a formulação de um sentido para o passado dava-se na exata medida em que este resultava de uma determinação de seu próprio desejo estético e ideológico, de seu presente histórico e literário. A constante reavaliação de Castro Alves, não raro, adquiriu o sentido de formação gradativa de uma literatura empenhada, por vezes ufanista ou militante, para a qual certamente era preciso achar precursores ilustres. Daí datava, outrossim, um novo trajeto de engajamento para a própria obra do poeta modernista, da mesma forma com que alguns românticos podiam eventualmente fazer da Inconfidência Mineira ou do *Uruguai* de Basílio da Gama o percurso próprio de libertação artística e nacional. O drama *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, não sem propósito, reunia através do tema geral da liberdade dois de seus momentos principais: não mais o da independência política, contudo, o da abolição do trabalho servil. Há de fato na peça dois dramas que se sobrepõe e cujo vínculo é também um gesto de libertação.

As histórias literárias, desse modo, segundo João Hernesto Weber, mas também a arte em geral, acaba por encontrar a expressão de demandas estéticas, políticas e histórico-sociais, no próprio presente. Tais projetos circunscrevem-se a uma consciência de pertença expressamente definida, pelo crítico, pela impossibilidade do distanciamento. Desse modo, seria inevitável

⁸⁶ cf. Arendt, Hannah. “O conceito de história: antigo e moderno”, in *Entre o passado e o futuro*, Perspectiva, São Paulo, 1997, 4ª edição: “Pensar, como Hegel, que a verdade reside e se revela no próprio processo temporal é característica de toda a consciência histórica moderna, como quer que esta se expresse — em termos especificamente hegelianos ou não”, p. 101.

⁸⁷ cf. Hardman, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”, *Tempo e história*, Companhia das Letras, SP, 1992, p. 220.

compreender o projeto de formação literária, de miscigenação e do positivismo de Sílvio Romero senão através da modernização das classes dominantes locais, “que se instrumentalizaram, via adoção de um ideário afinado com a racionalização da vida econômica sob o capitalismo”⁸⁸. Aproxima o crítico sergipano do projeto federalista, de “abraçar a nação como um todo, assumindo os setores produtivos como forças conscientes da transformação”⁸⁹. No caso de Afrânio Coutinho, percebe a preferência por um modelo de história imanente centrada na sucessão dos estilos de época, influência declarada do *new criticism*. Vê aí as linhas da especialização do trabalho literário, um pouco como Antonio Candido, a criação das universidades e dos cursos de letras, e que resultam, em grande parte, num abandono aparente do critério da nacionalidade. Este surgiria apenas pela porta dos fundos: a especialidade estilística tornava-se fruto da condição do colonizador na terra estranha, como para Araripe Júnior. Machado de Assis, do mesmo modo, no ensaio de João Hernesto Weber, tem o seu projeto situado a partir de sua origem social, numa adesão restrita a parte do localismo romântico e ao realismo. Em *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, seriam esses os caminhos de análises também para os projetos de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Araripe Júnior e Roberto Schwarz.

Livre de traçarem-se, no entanto, quaisquer relações entre a depuração e a síntese estritamente literárias e o seu período de afirmação crítica, modificando o viés da análise de João Hernesto Weber, da nacionalidade para a evolução da poesia, cabe mencionar aqui, ainda, o projeto de uma poética sincrônica, conforme elaborado por Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável*, publicado originalmente em 1969. Seguindo o princípio do *Abc of Reading* de Ezra Pound, a fórmula empregada por Roman Jakobson e a vertente estruturalista de Genette, o poeta e crítico pretendeu encontrar uma forma nova de abordagem do fenômeno literário, não mais histórica ou balizada por seus caminhos e processos, porém estético-criativa, de caráter exclusivamente crítico. O interesse era considerar cada poeta apenas naquilo que pudesse alcançar apenas de valor estético atual, desprovido de suas relações e valorizações históricas. Daí provinham o interesse e a justificativa de Sousândrade, de Pedro Kilkerry, dentre outros. Tal abordagem resultava, contudo, não só na construção de novos sentidos diacrônicos para o período estudado — “a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide

⁸⁸ Weber, João Hernesto. *Op. Cit.* p. 77.

⁸⁹ Idem, p. 78.

sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual”⁹⁰ —, mas na descoberta de precursores para o concretismo e para a tradição estética que se estava querendo fundar. Não se tratava de considerar apenas a produção do período dado, além de parte da tradição que “permaneceu viva ou foi revivida” na poética sincrônica, projetando sobre ela um critério puramente estético e criativo. Em primeiro lugar, porque a relação de pertença histórica abarcava esse mesmo critério como um instante da tradição literária em que se inseria. Como para Bourdieu, “a análise da essência não faz senão registrar o produto da análise que a história ela-mesma operou na objetividade através do processo de autonomização do campo e através da invenção progressiva dos agentes, das técnicas e dos conceitos, características desse universo”⁹¹. Em segundo lugar, porque fazê-lo possibilitava não só a emersão de uma nova tradição diacrônica, como é o caso da recente inclusão de Sousândrade nas histórias literárias, ou de um sentido a ser tramado para a suposta *Antologia Brasileira da Invenção*, idealizada nesse mesmo ensaio por Haroldo de Campos, mas também o surgimento da própria construção, final e empenhada, do concretismo e de seu lugar crítico na tradição brasileira. Na verdade, os poetas incluídos no quadro sincrônico eram-no, em virtude apenas de um juízo esteticamente mais interessado, como o de Antonio Candido e de Otto Maria Carpeaux, mas também como o de Mário de Andrade, Fausto Cunha, Alceu Amoroso Lima, aberto para a análise criativa e poética, porque não deixavam de representar um caminho de aprimoramento formal, “ampliação e diversificação de nosso repertório estético”⁹². Provinham também, e sobretudo, de um viés de exceção aparente, de um recorte preciso que, em outros momentos, os deixou escapar do fio narrativo, perdidos em meio aos arquivos do tempo. Integravam-se então, tendo em vista que o próprio ato de integrá-los resultava, agora, numa outra história.⁹³

⁹⁰ Campos, Haroldo de. “Por uma poética sincrônica”, in *A arte no horizonte do provável*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, 4ª edição, p. 215.

⁹¹ Bourdieu, Pierre. “La genèse historique de l’esthétique pure”, in *Les Règles de l’art, Op. Cit.*, p. 401, suprimiram-se da citação os textos em parênteses.

⁹² No capítulo “Comunicação na poesia de vanguarda”, Haroldo de Campos, do mesmo modo, não deixaria de retomar, a seu modo, o caminho previsto por Mário de Andrade: “No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso das idéias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser transitivo (...) de um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia (...) de outro lado, a linguagem da poesia vai cada vez mais ganhando em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo.” Idem, p.152.

⁹³ Fausto Cunha observaria o caráter de tradição extraído do exemplo de Sousândrade: “As direções tomadas pela poesia moderna, valorizando a criação no absurdo e a violentação do organismo verbal, conferiram a Sousândrade o direito de figurar como precursor genial ou quase isso”, in *O Romantismo no Brasil*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1971, p.52.

Retornando, no entanto, aos trajetos e designações que se pretenderam reconstituir sucintamente ao longo deste capítulo, acompanharam-se alguns exemplos de sínteses literárias e de um sentido poético específico, chamado aqui de depuração, como forma inalienável do juízo crítico, mesmo para a poética sincrônica de Haroldo de Campos, para a estética muito interessada de Mário de Andrade e para as histórias de Antonio Candido e Alfredo Bosi, jamais afeitas de forma indiscriminada a um suposto modelo, mas cujas linhas principais se tentaram, de certo modo, buscar e reconstruir. Os exemplos poderiam se multiplicar infinitamente, uma vez dada a predominância de um modelo de história narrativa imanente, com suas categorias, influente, necessário, mas também indispensável para a apreensão da multiplicidade dos fenômenos artísticos. Para Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*: “o espírito de esquema intervém, como fôrma, para traduzir a multiplicidade do real; seja a fôrma da arte aplicada às inspirações da vida; seja a da ciência, aos dados da realidade; seja a da crítica, à diversidade das obras”⁹⁴. Longe de contrariar o esquema, ou mesmo encontrar uma saída moderna livre de quaisquer determinações históricas, esse breve panorama serviu para sedimentar, em resumo, alguns dos lugares e trajetos críticos onde, a partir de agora e de forma menos dispersiva, se procurará compreender o lugar de Castro Alves.

O termo “depuração” representou, desde o início, o ponto de partida para a investigação de uma das relações, que pretendi observar, muito próprias à poesia de Castro Alves: a noção de uma linha rumo ao parnasianismo que passava por um vago e gradativo aspecto da “comunicação” e da “retórica”. A partir de um trajeto muito amplo, esboçado no projeto inicial desta pesquisa, surgia um eixo evolutivo que porventura levava dos poemas de “Mãe do Cativo”, ou mesmo do “Navio Negreiro”, ao parnasianismo de Olavo Bilac e Raimundo Correia. O termo depuração, já freqüente à especulação inicial sobre a poesia de Castro Alves, não enquanto evolução interna, mas como indício de um caminho formal do qual o poeta fazia parte, tornava-se o viés principal da análise apenas iniciada. Era referência a seus textos críticos principais e a uma forma de descrever o objeto literário que se tornava indispensável, face ao difícil e conturbado lugar ocupado pelo poeta em algumas histórias da nossa literatura. O recurso constante às sínteses de período, ou a reunião de alguns traços propriamente poéticos que exemplificariam o trajeto arriscado, faziam com que surgisse a noção de que havia algum avanço, por ora, no tratamento

⁹⁴ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 30.

oferecido aos temas, em Castro Alves, que os repetia em refrões, desenvolvia-os através de uma chave dialética, fazendo uso de uma adjetivação bem mais precisa e menos lírica, conforme sugestões que provinham grandemente do estudo de Mário de Andrade. Em “A Mãe do Cativo” não só havia uma paráfrase final que retomava o início do poema, dando-lhe um tipo de acabamento, identificado pelo poeta Lêdo Ivo como uma certa “convicção de produto acabado”⁹⁵, mas havia o próprio jogo entre a idealização futura do filho e o duro presságio do poeta, que se afirmavam de forma alternada, tramando a estrutura de todo o poema:

Ó Mãe do cativo! que alegre balanças
A rede que ataste nos galhos da selva!
Melhor tu farias se à pobre criança
Cavasses a cova por baixo da relva.⁹⁶

Alfredo Bosi foi bastante preciso ao apontar, no ensaio “Sob o signo de Cam” da *Dialética da colonização*, “aquele vago sentimento de dissonância entre as figurações da América e da Liberdade”⁹⁷, o contraste que dirigia textos como “Vozes d’África”, em que se opunham a beleza da paisagem natural brasileira e o inferno social da escravidão, como Antônio de Pádua, conferindo à antítese a premência das figuras de estilo do poeta⁹⁸. Os símbolos da pátria em “O Navio Negreiro”, a vitória recém conquistada na Guerra do Paraguai, encobririam a enorme covardia e injustiça do trabalho servil. Talvez se manchasse a epopéia nacional através de um movimento sempre duplo, de um jogo entre claro e escuro, que indiciava um sentido de comunicação “popular” talvez conquistado apenas mais tarde pelo parnasianismo. A poesia tornava-se mais clara. A imagem da célula temática do *Bolero* de Ravel, aludida por Bosi no capítulo dedicado ao poeta, exemplificava o eixo narrativo que se estava pretendendo construir a partir da noção, àquela altura, muito vaga, do termo “depuração”: tornar mais puro. Dava-se através de uma clareza temática e de uma imagem obsessiva do deserto em “Vozes d’África”. Para o crítico:

⁹⁵ Ivo, Lêdo. “Travessia de Castro Alves”, in *A República da desilusão (ensaios)*, Topbooks, Rio de Janeiro, 1994.

⁹⁶ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 264.

⁹⁷ Bosi, Alfredo. *Op. Cit.*, p. 247.

⁹⁸ Para Antônio de Pádua, in *Aspectos estilísticos da poesia de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972, p. 61: “Se quiséssemos eleger a figura mais saliente no estilo de Castro Alves, esta decerto seria a antítese”.

O repetir-se monótono dessa figura responde a uma necessidade estrutural do poema, centrado na experiência de um tempo mítico no qual as origens não cessam de repropor-se. Uma composição que lembra, pela sua insistência temática, o *Bolero* de Ravel.⁹⁹

O estudo da poesia de Castro Alves motivava, assim, a busca de um sentido preciso, por meio de notações formais e temáticas, que explicariam grandemente o apelo de popularidade que o poeta alcançou com os seus poemas abolicionistas. Estes, tanto quanto os demais, ora amorosos, ora encomiásticos, para simplificar o quadro de seus temas, avançavam, se se mantiver a imagem de uma poesia romântica subjetiva e centrada na figura do “eu”, e uma outra para a poesia parnasiana, moldada através do processo da “imitação” clássica, embora acomodada ao gosto de um público médio; avançavam rumo a um acabamento e clareza descritiva aparentemente populares ou burgueses, se quisermos preservar o horizonte da descrição de Mário de Andrade. Em “Meu Segredo” a estratégia do suspense efetivamente mantinha a atenção do leitor. No poema “Boa-noite”, a despeito de um olhar inquieto e lírico, capaz de perder-se no trespasar das flores, nas teclas do seio da amada,

Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros bebo atento.¹⁰⁰

era novamente a alternância entre a claridade, a aurora, e a noite, representada pela bela metáfora de seus cabelos negros, que parecia conduzir o poema. O caminho tornava-se justificável, ainda uma vez, se incorporado o viés “realista” de Fausto Cunha, bem como a caracterização do momento literário que correspondeu ao parnasianismo, conforme aludida por Antonio Candido no ensaio “Evolução da literatura numa comunidade”, incluído em *Literatura e sociedade*. O momento de consolidação do sistema, para Candido, em que se adquiria, pela primeira vez, uma consciência da nacionalidade, aliado a algumas descrições do parnasianismo, parecia resultar, no caso específico da poesia, num trajeto de aprimoramento ou simples adequação formal, que levava necessariamente em direção à poesia do período seguinte. Somava-se ao eixo e às características

⁹⁹ Bosi, Alfredo. *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁰⁰ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 123.

mais amplas dessa evolução, ainda, um sentido de imitação e paráfrase que era possível observar com certa frequência. Na “Canção do boêmio” era notável como o poeta articulava, de forma distinta, o cotidiano de Álvares de Azevedo, fazendo-lhe, em itálico, citação textual.

A passos largos eu percorro a sala
Fumo um cigarro, que filei na *escola...*
Tudo no quarto de Nini me fala
Embalde fumo... tudo aqui me *amola*.

Na “Canção do Africano” não só os ritmos, a alternância entre lá e cá, mas o próprio espelho da condição do escravo retomavam a famosa “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. O reiterado investimento no tema abolicionista trazia-nos para a noção mais ampla de “variação”, cujo sentido popular poderia dar-se através do simples recurso ao reconhecimento de outras vozes, que ali eram somadas.

Identificar alguns dos meandros da história e principalmente ponderar os textos de Mário de Andrade e de Antonio Candido, mas também os de David Perkins, Hayden White, dentre tantos outros, serviu, no entanto, para mostrar como a tentativa de equacioná-la desavisadamente não era possível, uma vez que os projetos envolvidos apresentavam-se notadamente distintos na origem, interesse, recorte e nos eventuais caminhos encontrados. Tampouco era possível passar por cima de alguns deles, de modo a equacionar os demais, uma vez que constitutivos do próprio tempo da crítica, de seu olhar diverso voltado para o poeta. Na verdade, a avaliação do período que se estendia de 1860 a 1870, certamente diacrônica e centrada na produção de Castro Alves, provinha de um eixo histórico, mas na medida em que era possível não só aprofundar alguns dos caminhos, porém identificar a difícil fratura e o contraste quando sobrepostos em negativo uns aos outros, o que certamente os tornava mais interessantes. Havia, além disso, a impressão de que surgiam de tempos distintos, de eixos de evolução nitidamente afastados, cujo próprio sentido de realização final podia ou não, eventualmente, coincidir com a assunção do modernismo, a título de exemplo. A observação de Antonio Candido, expressa no ensaio de Flora Süssekind, do mesmo modo, reiterava essa busca diversa de frentes, não apenas pela possível convivência de ritmos temporais apartados, talvez expressos, por exemplo, na relação entre uma tradição culta em poesia e uma tradição sertaneja concomitante, conforme trazidas mais à frente pelo ensaio sobre Sílvia Romero, ou pela constatação de um objeto, como a poesia de Castro Alves, tramado pela presença

e articulação de várias tradições, quer seja da lírica de Casimiro de Abreu, dos poemas “sertanejos” n’*A Cachoeira de Paulo Afonso*, quer seja da poesia dita realista, prenúncio do parnasianismo, ou da poesia negra; mas principalmente pela própria análise de sua crítica, diversa na escolha desses tempos, preferências e recortes. Resultava certamente daí uma espécie de mosaico em construção, dado pelo movimento particular de cada evolução de linhas¹⁰¹. A história, como para Walter Benjamim, deixava de tornar-se o objeto de uma construção cujo lugar seria o tempo homogêneo e vazio, para abranger um tempo, ao menos, um pouco mais saturado de “agoras”¹⁰². Havia o que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, na sua descrição de um paradigma da pós-modernidade emergente, talvez chamasse de “intemporalidade”, a partir de Heidegger e Gadamer. Observava na realidade social um constructo de camadas, “todas elas em ação ao mesmo tempo mas não uniformemente, antes numa convergência momentânea de diferentes projecções temporais”¹⁰³. Intende afirmar, como Koselleck, uma “contemporaneidade do não contemporâneo”¹⁰⁴, talvez uma “não-simultaneidade do simultâneo”, como para Hans Ulrich Gumbrecht. Segundo este,

O leitor de obras históricas tem de devolver-lhe a sua ordem simultânea a partir de sua construção de sentido sintética. Mas, se a simultaneidade é aqui, antes de tudo, a meta da atividade receptiva de construção, torna-se tão difícil para o leitor estabelecer os padrões processuais de significado como é para o autor organizar o seu material, ao mesmo tempo, *sobre os eixos de múltiplas camadas simultâneas dos processos de múltiplas fases*.¹⁰⁵

Também para Heidrun Krieger Olinto, que traduziria, na introdução à sua ótima edição sobre as teorias de história da literatura, essa escrita da história, antes de tudo, no plural, prática “sem vereditos finais, mas de propostas alternativas e reversíveis quer precisam ser legitimadas intersubjetivamente”¹⁰⁶. Para Pierre Bourdieu, do mesmo modo, não existiria aí senão uma luta que acabaria por sincronizar os tempos discordantes, “ou, melhor, dos agentes e das instituições

¹⁰¹A imagem do mosaico, trazida aqui, foi sugerida pelo professor Fábio Rigatto na banca de qualificação a esta tese.

¹⁰²Benjamim, Walter. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas)*, vol. 1, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Editora Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 229.

¹⁰³Santos, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, Editora Cortez, São Paulo, 2000, p. 252.

¹⁰⁴Idem, *ibid.*

¹⁰⁵Gumbrecht, Hans Ulrich. “História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?”, in Olinto, Heidrun Krieger. *Op. Cit.*, p. 238, grifo do autor.

¹⁰⁶Idem, p. 5.

separadas pelo tempo e na relação com o tempo.”¹⁰⁷ Em resumo, “a cada momento do tempo, em um campo de lutas qualquer,(...) os agentes e as instituições engajadas no jogo são a uma vez contemporâneas e temporalmente discordantes”¹⁰⁸.

A apresentação aqui de quatro linhas para Castro Alves depõe, no entanto, pelo seu caráter também de propriedade e preferência pessoais, por sua adequação — escapam notadamente à exaltação biográfica e ao ufanismo patriótico —, pelo tipo de viés histórico que assumem, mas também por sua influência incontestável para os estudos, certamente para os melhores, sobre o poeta. Não há como não deixar de observar, por exemplo, no ensaio recente sobre “Trajetória do negro na literatura brasileira”, do poeta Domício Proença Filho¹⁰⁹, ou em “Castro, ouves a poesia negra?” de Luís Silva Cuti¹¹⁰, a construção de fundo trazida por Roger Bastide. Está também em Luciana Stegagno Picchio, cujo ponto de partida é, por vezes, o caminho de Mário de Andrade.¹¹¹ Daí, portanto, a primeira exposição que se inicia, sobre o ensaio de Mário, e as três seguintes, sobre Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide. Uma vez identificados alguns dos trajetos para a poesia brasileira, e alguns dos meandros da crítica histórica, impossíveis de abarcar em sua variedade e complexidade neste estudo apenas introdutório, poderemos então tentar recuperar alguns dos sentidos principais da depuração poética de Castro Alves. De seu papel na evolução da poesia brasileira. E imaginar outros.

¹⁰⁷Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art, Op. Cit.*, p. 225.

¹⁰⁸Idem, p. 224.

¹⁰⁹Proença Filho, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, in *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, nº25, 1997, p. 159-176.

¹¹⁰Cuti, Luís Silva. “Castro, ouves a poesia negra?”, in *Scripta literatura*, revista da pós-graduação em Letras e do Cespuc, Belo Horizonte, Puc-Minas, vol.1, n.1, 1º semestre de 1998.

¹¹¹cf. Picchio, Luciana Stegagno. “O século XIX: o grande romantismo brasileiro”, in *História da literatura brasileira*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, p. 216.

II

MÁRIO DE ANDRADE, INQUIETAÇÕES E RESGATE: ENSAIO SOBRE CASTRO ALVES

Estética e ideologia, p. 63

Ainda ideologias, desdobramentos, p. 69

O trajeto de Castro Alves, parnasianismo e resgate, p. 74

Tradição e ruptura, observações finais, p. 81

Castro Alves e Raimundo Correia, aproximações, p. 84

Estética e ideologia

“Mas a própria revisão de Castro Alves em face dos ideais do nosso tempo, me deixa bastante inquieto.”

MÁRIO DE ANDRADE, *ALB*, p. 109.

Mário de Andrade, afora notas passageiras sobre Castro Alves, reservou-lhe, em 1939, numa idade “já de retorno para o silêncio final”, quinze páginas, mais tarde incluídas nos *Aspectos da Literatura Brasileira*. Indispensáveis, senão as mais perturbadoras para a crítica do poeta, devem ser compreendidas, no entanto, não só através da curta distância relativa à luta ideológica dos anos 30, que marcou o modernismo e efetivamente contou com o esforço engajado de críticos como Alceu Amoroso Lima, Agripino Grieco e Otávio de Faria, mas do embate principal entre o projeto de uma poética de vanguarda, com a sua grafia lírica do inconsciente e ideal de libertação poética, e o iminente interesse político do período. João Luis Lafetá, em texto citado, compreendeu de forma definitiva o avanço da crítica modernista do esteticismo a posições políticas mais exaltadas, bem como a tensão entre essas duas posturas, guardando evidentemente a especificidade para cada um dos demais críticos. Não é sem motivos, portanto, que o subtítulo inicial deste capítulo, “Estética e ideologia”, corresponda de forma tão unívoca ao questionamento proposto em seu trabalho, especialmente com relação ao estudo empreendido dos projetos de Mário de Andrade. De fato, poderiam ser reproduzidos, além deste, os demais subtítulos encontrados para os dois capítulos de 1930: *A crítica e o modernismo*: “Ética e poética”, “O artista e a sociedade”, “Ética e técnica”, porque a questão que move a primeira parte deste estudo depende, num primeiro momento, da compreensão dessa dialética quase insolúvel que, longe de confinar com o momento tumultuado da década de 30, viria alastrar-se de forma devastadora por todos os meandros da crítica literária, artística e musical do poeta modernista, bem como por sua poesia. A tensão dramática entre a sua sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura, no caso propriamente literário, e, por outro lado, seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade, conforme citação textual de João Luis Lafetá, ressurgem ainda aqui, na crítica específica ao poeta baiano, nove anos depois de 1930, com todas as suas nuances e conseqüências para a obra e bibliografia do poeta.¹

¹ As indicações provêm de João Luis Lafetá. 1930: a crítica e o modernismo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974.

Somente a partir dessa tensão, a que se somaria uma outra com o ensaio “O artista e o artesão”, publicado em 1938, será possível compreender, portanto, o trajeto apresentado ao longo do ensaio principal trazido pelos *Aspectos da literatura brasileira*. Corresponde a um dos momentos principais para a crítica ao poeta, não só pela formalização alcançada, mas pelo caminho histórico vislumbrado, centro desta análise e prelúdio, para usar o termo encontrado por Mário, para várias das considerações seguintes. O sentido geral e evolutivo, conforme se delineou ao longo do estudo inicial e que resultava, por vezes, do romantismo de Gonçalves Dias e de Álvares de Azevedo, num caminho “vertiginoso” para a “fixação estilística de uma língua nacional”² vem mostrar-se ainda aqui. Acabaria por encontrar resistência, no entanto, no confronto com características supostamente “didáticas” ou “racionais”, termos de que se serviu para a análise do período que antecede ao modernismo e ao qual somou a figura do vate abolicionista. Somava, desse modo, a uma lírica livre das convenções formais parnasianas e da “retórica”, como estivesse talvez sugerido em “Poética” de Manuel Bandeira — cuja história pessoal parecia ilustrar, desde o livro *A Cinza das Horas à Libertinagem*, o próprio trajeto do modernismo —, o desvio preciso pela poética castroalvina. Observaria no despojar-se gradativo da consciência a presença de um recuo ou retrocesso representados pela poesia de Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, constitutivos de um novo olhar também para o poeta baiano. No ensaio em que comenta a publicação da antologia organizada por Manuel Bandeira para o parnasianismo, relaciona argumentos que já prevêem o confronto trazido mais à frente: “a possível impassibilidade parnasiana foi especialmente a desconsideração à fluidez riquíssima da palavra, suas sugestões, suas associações, sua música interior e vagueza de sentido pessoal.”³

O embate entre o lirismo e uma poesia verdadeira, em seus próprios termos, ou a desconfiança do valor poético de um assunto quando desprovido do artesanato da poesia, no ensaio “A raposa e o tostão”, para citar apenas dois exemplos, conduziam, assim, a um sentido geral de “obra-de-arte”, constantemente afirmado a partir de 1938, para o qual é preciso atentar se quisermos entender um dos aspectos da recusa oferecida à poesia de Castro Alves. Aproxima-se de um formalismo, cujo sentido do artesanato e da atenção à forma poética, “sem a qual não há verdadeira poesia”, torna-se um elemento ainda mais ativo na tensão entre arte e ideologia. A

² Idem, p. 11.

³ Andrade, Mário de. “Parnasianismo” in *O empalhador de passarinho*, Livraria Martins, São Paulo, INL, Brasília, 1972, p. 10.

leitura de Castro Alves passaria a provir do embate prévio, portanto, entre estética e política, conforme previsto por João Luís Lafetá, do qual derivaria o segundo: o sentido do artesanato e o abandono de uma solução para o abolicionismo e a sua função social respectiva. O gesto de libertação dos negros perdia-se agora, mediante a crítica ao poeta, não só resultado de uma possível “inflação do artista”, aspecto dúbio se aplicado ao apelo social de Castro Alves, mas sobretudo convencido do caráter burguês que passou a identificar em seus poemas.

O olhar de Mário de Andrade para a poesia de Castro Alves encontraria, assim, um dos enlaces mais notáveis para as suas preocupações estéticas e políticas. Embora apartado do furor ideológico da década de 30, uma vez que o ensaio sobre o poeta datava apenas de 1939, a difícil junção dos dois projetos se conservaria intacta no horizonte de suas análises, o que justifica a sua reprodução pormenorizada ainda aqui. Apresenta-se com vistas a um instante de coerência rapidamente abarcado, quando condescende com o lugar social de Castro Alves, mas fruto de uma dialética insolúvel, que deve ser necessariamente avaliada e onde verdadeiramente situa a nova visada sobre o poeta. A tensão entre estética e ideologia solucionada, por vezes, na análise de Augusto Frederico Schmidt, em que viu conjugados, segundo Roberto Schwarz, lirismo, técnica e catolicismo⁴, no caso específico do ensaio dedicado a Castro Alves, ao contrário, parece tão somente reafirmar-se. A dialética ganha novas dimensões, talvez psicológicas, resvalando em outros duplos e dicotomias menos fundamentais: escultura e música, precisão e sensibilidade, individualismo e sociedade, hermetismo e burguesia, pares já de certa forma freqüentes ao arcabouço teórico do crítico e que, justamente aqui, se exemplificariam de maneira admirável. O choque entre o esteticismo dos anos 20 e o projeto ideológico do anos 30, para usar novamente as palavras de João Luís Lafetá, já agravado no dilema entre “experimentar com a linguagem, na linha anterior, e assim afirmar uma concepção de arte afinada com a modernidade, ou trair, tornar-se didático, pregar as verdades políticas”⁵, adquire novas colorações e mantém-se como norte das análises do poeta e crítico, uma vez que também arraigado profundamente, e desde sempre, à sua própria experiência. Telê Porto Ancona Lopez descreve, com extrema minúcia, o precoce interesse de Mário de Andrade pelos poetas sociais já em 1914 e as conseqüências que

⁴ Schwarz, Roberto. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, in *Sereia e o desconfiado: ensaios críticos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

⁵ Lafetá, João Luís. *Op. Cit.*, p. 156.

esse envolvimento traria para a sua poesia e para a sua crítica⁶.

Não deveria corresponder, assim, a uma causa próxima, desde sempre, dos ímpetus coletivos do poeta modernista, o apelo didático da poesia social de Castro Alves. O “racionalismo”, termo que antepôs à sua caracterização, ao burguês-niquel, para manter a imagem do poema “Ode ao burguês”, viria chocar-se com um certo humanismo da causa emancipatória. Não se deve entrar em considerações a respeito do grau de comprometimento pessoal de Castro Alves com a retórica da abolição, superficial para Sílvio Romero, a despeito da crítica do poeta que viu nos episódios de sua infância ao lado da mucama Leopoldina, bem como na aproximação lírica que conseguiu obter com relação aos negros e à causa escrava, a sua grande projeção e diferença. O grande descompasso entre forma poética e ideologia revolucionária é o que basta para Mário de Andrade, a essa altura, embora reticente quanto ao verdadeiro alcance social da libertação dos negros. Também basta, por outro lado, a imagem de uma poesia e verbos precisos, mesmo diante de uma aparente espontaneidade e dinamismo da poesia de Castro Alves, incapaz de circunscrição geográfica e cuja imagem do Ahasverus ou da pomba, como mensageira, evidenciam uma relação certamente distinta com a poesia. Tem-se constituída, desse modo e no entanto, a pedra fundamental para se avaliar não só este ensaio de 1939, mas o improvável esmorecimento dessa tensão mais ampla e fundamental mesmo nos escritos finais do crítico paulista. “A volta do condor”, ensaio consagrado ao poeta Augusto Schmidt e apontado por Roberto Schwarz como caso de possível conciliação é escrito quase no mesmo período de “Castro Alves”, o que poderia reforçar uma possibilidade de síntese final. “A elegia de abril”, outro exemplo de Schwarz, data de 1941.

O poeta paulista não parece superar jamais, no entanto, essa tensão particular, não entre técnica e consciência política, mas entre forma poética individual e conteúdo social e coletivo. O poema cujo objetivo ostensivo é transmitir informações, com as palavras de T. S. Eliot, apresenta-se como se, de fato, estivesse suplantado pela prosa,⁷ como no trajeto apontado por Antonio Candido. A elipse, o verso livre, a ausência de concatenação explicativa ou demonstrativa, fruto da concepção mais ampla de lírica moderna, inconsciente embora estruturando-se, como na evolução de seu próprio pensamento, segundo Roberto Schwarz — a

⁶ Lopez, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1972, p. 29.

⁷ Eliot, T. S. “A função social da poesia” in *De poesia e poetas*, tradução e prólogo de Ivan Junqueira, Brasiliense, São Paulo, 1991.

partir de 1938, Mário passaria a rever os exageros do artista e do indivíduo como negação da verdadeira arte — tais recursos jamais serviriam a um tipo de comunicação que pretendeu alcançar desde os versos pacifistas de *Há uma gota de sangue em cada poema*. Com outras palavras, antepunha-se à dissonância da escrita moderna o aspecto coletivo e social da arte, não apenas como desejo de construir uma nação, mas no que pudesse eventualmente trazer de um espaço social, para cuja única viabilidade talvez fosse necessário um mergulho no inconsciente, na exata medida para se empreender a busca da nacionalidade, das formas primitivas de comunicação entre os homens.

No ensaio “Castro Alves” mostraria, assim, como foi capaz, por vezes, de filiar o caminho dessa lírica também a um sentido popular-primitivo: “O povo e as suas expressões artísticas usam e abusam da fluidez do sentido das palavras. O povo se adapta perfeitamente a frases, estrofes, orações totalmente incompreensíveis. O sentido como o pensamento lógico são expressões de burguesice”⁸. Vislumbraria na escrita modernista os atributos de uma comunicação mais ampla, assentada, através de seu contato com o folclore, nas noções de musicalidade e sugestão. Em “A poesia de 30”, nos *Aspectos da literatura brasileira*, observaria, do mesmo modo, a articulação do verso medido com uma comunicação mais popular. Em outros momentos, no entanto, como no ensaio “O artista e o artesão”, termos como “ilogicidade” e “povo” estariam novamente opostos: “Um artista cada vez mais expressivo, e uma obra de arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo?”⁹. O impasse encontrado para o papel social da arte impossibilita qualquer escape para as dúvidas de Mário de Andrade. Quando muito, surgem maiores ou menores ênfases para cada um dos termos da dicotomia, nem sempre perfeitamente espelhados e cujos matizes apenas reforçam o estatuto de tensão.

Se até então, todavia, o projeto político de Castro Alves justificava a eventual facilidade poética em que recaiu, em sua necessidade de persuadir, para usar as palavras de Manuel Bandeira¹⁰, agora não seria mais possível manter uma postura e outra afastadas. Não há o encontro de uma síntese para a dialética do artista e da sociedade neste ensaio de 1939, ainda que se possam tatear as linhas de um conceito que passa a freqüentar as anotações de Mário, o de “primitivo”, aliado ao de “inconsciente”. O agravamento das duas posições anteriores, e o aparato

⁸ Andrade, Mário. “Castro Alves” in *Op. Cit.*, p.118.

⁹ Idem. “O artista e o artesão” in *O baile das quatro artes*, 3ª edição, p. 13.

¹⁰ Bandeira, Manuel. *Apresentação da poesia, seguida de uma pequena antologia*, Edições da Ceb, Rio de Janeiro, 1946, p. 92.

incisivo de uma lírica mais sugestiva, fazem com que o poeta paulista seja capaz, desta vez, de recusar a poesia de Castro Alves sem as ressalvas ideológicas ou mesmo estéticas que, por vezes, foi capaz de intuir. Parece retornar ao terreno mais firme das formas poéticas, por assim dizer, conduzindo-as ao campo oposto da batalha ideológica. Como num estágio posterior, passa a identificar ideologia e forma, em vez de atribuir à retórica abolicionista o estatuto tão somente libertário, consentindo, desse modo, com uma poesia mais “consciente”. Desta vez também não conduz por um caminho mais fácil que seria, por outro lado, atribuir à retórica da abolição o caráter progressista e burguês, tal qual anotado por Sílvio Romero, solucionando o descompasso entre forma artística e função social. O desconforto estético proveniente de uma lírica consciente demais, não raro obscurecido pela crítica militante dos anos anteriores, que via em Castro Alves uma das realizações mais notáveis de poética engajada, faz com que se apresente agora com todo o vigor para, de fato, uma verdadeira “revisão de valores”. Deixavam-se para trás não só as notas elogiosas nos ensaios conferidos a Álvares de Azevedo, mas uma ou outra nota mais rápida, quando o interesse voltava-se para a função social da arte. Para quem a toda arte, na década de 30, cabia uma função social e política precisa, o interesse pela poesia de Castro Alves perturbaria agora menos, numa atitude certamente pouco recíproca. Porque é somente através dessa nova e cuidadosa leitura formal, por vezes travestida de ideologia — Castro Alves torna-se o lógico burguês, a retórica e a consciência são atributos da burguesia — que a inquietação provocada pelo seu valor estético e social ganharia a sua mais admirável recusa.

Com outras palavras, se até então era impossível conciliar uma poética a um tempo de vanguarda e militante, restava ao menos o apreço pelo poeta humanitário, envolvido na causa justa da libertação dos escravos. “Assim, como preocupação social, Castro Alves é por certo um dos nossos poetas de que mais nos podemos orgulhar, atualmente”, “Castro Alves é dentre os grandes nomes do nosso Romantismo o que interessa mais”¹¹. A partir de agora, no entanto, procedia na crítica não só ao seu papel social, mas sobretudo ao papel artístico desempenhado pelo poeta. As evidências da escrita “deformada” resultam agora na afirmação do caráter burguês e dominante dessa lira, expressa numa reação às formas de sociabilidade burguesa, tal qual movidas por Oswald Spengler e Keyserling, no contexto alemão, e cuja relação o crítico Carlos Ornelas

¹¹ Andrade, Mário. *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, Livraria Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1976, p. 355.

Berriel pôde investigar em sua análise de *Macunaíma*¹². As multidões que Castro Alves levantou foram no teatro¹³; “É um satisfeito. E ainda por este lado, é uma extensão artística da classe dominante”¹⁴; “Castro Alves viveu num país desprovido propriamente de povo, de um povo de que ele pudesse se tornar expressão”¹⁵. “O Navio Negreiro”, “Vozes d’África” são exceções, como o eram para José Veríssimo, para quem “naquele estilo pomposo” só restavam dois ou três poemas verdadeiramente belos¹⁶. Porque ao contrário, na maior parte de seus versos, “se desgasta com os defeitos da poetagem guerreira”¹⁷.

Ainda ideologias, desdobramentos

“E assim Castro Alves é um dos valores mais contraditórios do nosso Brasil.”

MÁRIO DE ANDRADE, *ALB*, p. 122.

No ensaio sobre Castro Alves, agravam-se portanto as relações entre estética e ideologia, conforme apresentadas por João Luis Lafetá no estudo da crítica modernista de 1930, e dos aspectos distintos que esse embate adquiriu em Mário de Andrade. Multiplica-se através de numerosos pares de dicotomias, ora simplesmente estéticas, como na relação entre música e escultura, ora impregnadas pela dupla articulação que se tentou perseguir até aqui. Luiz Costa Lima, durante a análise de sua primeira poesia, observou que “o tempo ainda haveria de passar para que Mário ampliasse simultaneamente a práxis da invenção e a práxis da participação. Seu caminho de poeta preocupado com seu tempo o impediria a realização em que os dois elementos não estivessem mutuamente contidos.”¹⁸ Envolvido principalmente por questões estéticas no ensaio sobre Castro Alves, Mário de Andrade disseminava-as, assim, ao outro lado da crítica, agravando a tensão entre forma poética e função social. De fato, havia um único instante de

¹² Berriel, Carlos Ornelas. *Dimensão de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, tese de mestrado, Iel-Unicamp, Campinas, 1987.

¹³ Andrade, Mário de. *Op. Cit.*, p. 116.

¹⁴ Idem, p. 111.

¹⁵ Idem, *ibid.*

¹⁶ Veríssimo, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*, Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1963, 4ª edição, p. 245.

¹⁷ Andrade, Mário de. *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁸ Lima, Luiz Costa. “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, in *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1968, p. 54.

tranquilidade e confirmação de ambas, confirmação positiva, diga-se aqui, onde os dois termos eram valorizados. A certa altura do ensaio, reconheceria a habilidade com que o poeta se utilizou de recursos intelectuais insertos “na Poesia ou deformadores dela, pra nos infundir piedade pelo escravo e asco pela escravidão”¹⁹. Nesse momento, afirma a presença destacada da lírica na vida dos escravos, a beleza notável de “O Vidente”, de “Vozes d’África” e de “O Navio Negreiro”, “da mais alta qualidade dramática”.

A pesquisa formal, cujo eixo de evolução parecia retroceder diante dessa grande incorporação da retórica, negaria, no entanto e logo a seguir, qualquer valor de atualidade para o poeta baiano, viés pelo qual, desde o início, pretendeu considerá-lo. O perigo da retórica, a palavra nunca sugestiva, mas precisa, lógica, em troca de uma rigidez escultórica do verso, passavam a entrar em conflito com a sua função social respectiva. O viés da tradição, o olhar estético de seu tempo e dos prováveis “ganhos” artísticos, serviam agora de critério ideológico, certamente mais restritivo. “É imprescindível qualificar de burguesa a coletividade que interessava a Castro Alves”; “poeta social, preocupado menos de intucionar a vida em poemas que em, por eles, fazer-se compreender das coletividades burguesas”. “Quer no amor, quer na luta pelos escravos a sua dialética é exatamente uma dialética de casta e um ópio para o povo. Ópio que, no caso, era um abuso muito barroco do deslumbramento”²⁰. Não deveria corresponder à forma “burguesa” do poeta baiano, em suma, uma vez que cerebral, didática, facilitada, a equivalência de um discurso social verdadeiramente engajado.

Procedeu da mesma maneira na crítica a Augusto Frederico Schmidt: “Mas o que os outros foram buscar na poesia popular, Augusto Frederico Schmidt ia buscar na poesia burguesa, o que o demonstra bem pachá, bem mandarim. Aliás, é um católico de ação e necessariamente havia de demonstrar exasperação monárquica”²¹. O conceito de poesia burguesa passava a ser justificado através de alguns tipos de cadência, ritmo e estruturação temática. A título de digressão, é notável observar como Mário de Andrade aproximaria a idéia de vanguarda ora de uma forma popular, oposta a uma forma média burguesa, inserindo-a numa tradição ideologicamente apropriada ao projeto modernista, ora a uma forma, esta sim, artisticamente comprometida com os ideais estrangeiros de modernidade. Afinal, “jamais uma coisa importada

¹⁹ Andrade, Mário de. *Op. Cit.*, p. 114.

²⁰ Idem, p. 110.

²¹ Idem, p. 38.

vinga que não tenha razão existencial de ser, uma eficiência nacional, nos países importadores.”²²

Na crítica a Castro Alves ou a Augusto Schmidt o critério estético servia, portanto, como indício de uma posição ideológica equivalente. Castro Alves estaria estrategicamente “a igual distância da aristocracia e do povo”, “Expressão popular em artista culto não há”. Mesmo com relação à causa abolicionista, em nenhum instante contrariada pelo empenho militante de Mário, era preferível ver o poeta rebaixar-se ao tratar dos negros, o que era pouco justificável. No poema “Mãe do Cativo” de *Os Escravos*, diferentemente, talvez se pudesse observar, já de início, o estabelecimento de uma analogia entre a condição do filho escravo e o martírio de Cristo, na epígrafe de Mickievicz, central para o desenvolvimento do poema. Na primeira estrofe da segunda parte, cuja divisão vem indicada em algarismos romanos, Castro Alves oferece-nos um dos indícios dessa relação:

Ó Mãe! não despertes est’alma que dorme,
Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!.²³

A imagem da choça de palha, o embalar na rede, expresso nesse ritmo ímpar do hendecassílabo, não só aproximam, além disso, o poeta do quadro descrito, fundindo-o na mesma música lírica, mas parecem possibilitar-lhe o diálogo íntimo com a mãe escrava, num movimento de ida e retorno, reproduzido pela própria duplicidade de olhares para o futuro da criança.

Ó mãe do cativo! que fias à noite
As roupas do filho na choça de palha!
Melhor tu farias se ao pobre pequeno
Tecesses o pano da branca mortalha.²⁴

Em “A Criança”, do mesmo modo, apagaria os traços e adjetivos que poderiam inferir sobre a natureza negra do personagem, tornando mais fácil a sua idealização. Segundo José Guilherme Merquior, em nota precisa: “Castro Alves não busca a especificidade cultural e psicológica do negro; ao contrário, assimilando-lhe o caráter aos ideais de comportamento da raça

²² Andrade, Mário. *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, org. de Telê Porto Ancona Lopes, Duas Cidades, São Paulo, 1976, p. 356.

²³ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 265.

²⁴ Idem, p. 264.

dominante, “branqueia” a figura moral do preto, facilitando assim a identificação simpática das platéias burguesas com os sofrimentos dos escravos”²⁵. As fábulas de heroísmo conduziriam, outrossim, para o mesmo sentido de elevação do negro. A própria busca da representação do escravo como civilizado parecia consistir na maneira precisa de demonstrar a sua capacidade de adaptação a uma sociedade igualitária, recurso presente exemplarmente na gravura da “Missa na igreja N. S. da Candelária em Pernambuco”, de Johann Moritz Rugendas, conforme indicação de Robert W. Slenes.²⁶

No ensaio sobre Castro Alves, é preciso observar, todavia, como em meio a essa dialética comum à crítica de Mário vão-se constituir todos os termos para a proclamada revisão de valores. Provêm da dicotomia entre estética e ideologia, outras tantas dicotomias e desdobramentos. Surge igualmente a caracterização de uma poesia “cerebral”, aliada ao testemunho sobre Fagundes Varela. O poeta modernista faz uso contínuo desses pares muito próprios de seu pensamento, de modo a situar o poeta sempre numa de suas extremidades. Conjugam-se, a partir daí, poesia do consciente e do inconsciente, objetiva e subjetiva, parnasiana e moderna. À certa altura do ensaio, servindo-se do paradigma pictórico, chegaria a observar em Castro Alves um pintor de paisagens mais exato e preciso do que Fagundes Varela: nesse “a gente não vê nada, não sente nada de real, chega a não compreender de tanto que não vê. Não há fixidez como não implica a menor fixação. (...) Eu tenho para mim que isso é mais poesia, embora Castro Alves atraia mais”²⁷. O poeta abolicionista, golpeava “o seio da frágil deusa”: pela desvalorização da qualidade musical e sugestiva da palavra; pelo abandono do assunto geral em proveito do tema particular; pela realização artística²⁸.

Uma vez situado nesse terreno de uma consciência precisa e rígida, no entanto, ou mesmo de uma obra fechada ao interlocutor,— “a nitidez muito mais crua dos dados do conhecimento que freqüentemente Castro Alves me fornece, me prendem, me expulsam do meu ser total, me confinam à minha inteligência lógica, me conduzindo a um estado discente de aprendizado”²⁹ — uma vez situado nesse terreno, e apesar de uma outra imagem atribuída a si, a de espontâneo

²⁵ Merquior, José Guilherme. *Op. Cit.*, p. 93.

²⁶ Slenes, Robert W. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem Alegórica* de Johann Moritz Rugendas”, in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n° 2, Campinas, Ifch-Unicamp, 1995/6.

²⁷ Idem, p. 119.

²⁸ Idem, p. 115.

²⁹ Idem, p. 117.

menino-prodígio, a crítica avançaria ainda por outros caminhos.

Somava-se aos pares tema e assunto, rigidez e sugestão, música e sonoridade, o atributo específico de uma estranha sociologia da arte. Longe de jamais alcançar o par pretendido entre forma de vanguarda e adesão popular, Mário de Andrade faria dessa impossibilidade uma recusa notável ao abolicionismo castroalvino. Não é necessário retomar os exemplos anteriores. É interessante observar, apenas e ainda uma vez, que a facilidade e atração exercidas pelos poemas de Castro Alves seriam frutos de uma simplificação e “aburguesamento médio” em que o poeta se instalava esteticamente. Mesmo o valor social só era alcançado através da restrição do assunto a um tema, a uma precisão vocabular, a uma fabricação retórica e culta das classes dominantes.

Mário de Andrade não deixaria de reconhecer, contudo e novamente, o valor social do poeta, bem como a sistematização do uso do “prá”, indício de uma linguagem “mais saborosa”. É difícil acompanhar os meandros de sua crítica, assim como a diversidade de posturas empregadas, resultado do embate principal entre seus projetos ora coletivos, ora individuais. O próprio lugar de Castro Alves parecia resultar de uma constante reavaliação. Daí que, por outro lado e na maior parte do ensaio, situe-o na extremidade menos agradável de suas dicotomias, e menos propícia, por conseguinte, ao próprio discurso sobre a evolução da poesia brasileira. Afinal:

Castro Alves impunha uma incurtação veemente do assunto a um tema, a uma das suas imagens, a uma das suas transsubstanciações metafóricas. E isso seria, até a vinda da literatura contemporânea, um dos maiores empobrecimentos líricos da poesia nacional. No tempo, Castro Alves preludia o Parnasianismo.³⁰

Repunha-o necessariamente, assim, ao lado de Raimundo Correia, de Alberto de Oliveira e de Olavo Bilac. É dentro do parnasianismo, isto é, a partir das relações que encontrou entre ambos, que se poderia avaliar, portanto, o eixo particular colocado em negativo sobre o eixo mais geral da poesia brasileira. Mário oferece um caminho de aprimoramento para a poética nacional cujos matizes mais evidentes se vislumbraram ao longo do primeiro estudo, disseminados nas obras de Antonio Candido, Alfredo Bosi e mesmo em Haroldo de Campos. Embora a atividade de historiador não tenha tido tanta relevância para as suas inquirições, bem como o viés progressista tenha sido descartado, por vezes, como elemento prejudicial ao folclore, será esse o trajeto principal que se deverá perseguir a partir de agora. Não de modo a evitar as suas seduções.

³⁰ Idem, p. 120.

É somente através da leitura do caminho estabelecido por Mário de Andrade, e dos elementos constitutivos desse caminho, conseqüência do embate ora descrito, que se poderá acompanhar não só o seu desenvolvimento, mas a difícil posição onde acabaria por firmar a poesia de Castro Alves.

Antes disso, contudo, segue uma nota. Tomar os modelos da escrita moderna e as posições ideológicas de Mário de Andrade como contrastantes não deve resultar na crença em sua inabalável convicção em cada um dos projetos mencionados. O posicionamento em relação à forma poética, embora mantido de alguma forma o escopo da lírica, modifica-se sensivelmente a cada texto. Mesmo o sentido da técnica pessoal sofre mudanças, como se pôde observar na investigação de Roberto Schwarz. Caso mais dramático, no entanto, é anotado por Telê Ancona Lopez, em *Mário de Andrade: ramais e caminho*, quando contrasta o fracionamento de sua posição ideológica, entre o catolicismo de formação e o marxismo. Citação com a qual se termina esta segunda parte, ilustra a dificuldade de se estabelecer um único paradigma para as questões propriamente ideológicas de Mário de Andrade, sem falar nas demais:

O compromisso, que nasceu na identificação humanitária de cristão em 1917, continua motivado em grande parte pela mesma identificação, que vai adquirindo com o correr do tempo maior objetividade de análise e maior informação. Pensa ser marxista e pensa ser católico, ao mesmo tempo que reconhece não ser verdadeiramente nenhum dos dois.³¹

O trajeto de Castro Alves, parnasianismo e resgate

“Como poética o Modernismo já conseguiu ótimas conquistas, que estavam nos fazendo voltar a um mais verdadeiro sentido da poesia.”

MÁRIO DE ANDRADE, *ALB*, p. 166.

É provável que um dos aspectos mais interessantes do ensaio dedicado a Castro Alves seja a forma com que Mário de Andrade trouxe-o para junto do parnasianismo. A citação vem da página 120. O significado de “prelúdio”, bem como a sua forma verbal, são os termos de constatação dessa proximidade não só cronológica, com apenas dez anos de diferença entre a

³¹ Lopez, Telê Porto Ancona. *Op. Cit.*, p. 71.

morte do poeta baiano e as primeiras publicações de Raimundo Correia, mas também estilística: “Preludiou também como artista — coisa já por vários justificada”³². A comparação se estende pela página seguinte e pela nota de rodapé de número seis, onde enumera um conjunto de poemas em que constata a semelhança das duas produções. Não é necessário dizer que a segunda delas, o parnasianismo, seria *grosso modo* caracterizado por meio de um conjunto de atributos muito gerais, próprios a uma dialética de combate que não envelheceu mesmo dezessete anos depois da semana de 22. Não vê aí a especificidade, indício de sua miopia bélica, tal qual seria capaz, por vezes, de encontrar a minúcia em sua crítica ao poeta dos escravos. Aproxima-o, contudo, de uma idéia também muito geral de inteligência “racionalista”, jamais exemplificada, tampouco com referência explícita a quaisquer poemas. A despeito do ensaio publicado em 1938 em que apresentava o movimento de Olavo Bilac e Vicente de Carvalho com certa benevolência, é efetivamente nesse sentido que traria o primeiro termo de comparação de Castro Alves com o parnasianismo. As linhas gerais sobre a “deformação” parnasiana, consequência de “uma necessidade de maior extensão de cultivo intelectual para o poeta”³³, permaneceriam inalteradas.

A explanação contida na terceira nota de rodapé do ensaio é relativamente longa. Trecho com ares de doutrina, funciona, de fato, como um prelúdio para as considerações propriamente estéticas que ali se iniciam. É necessário reproduzi-lo, porque oferece pela primeira vez os termos de comparação entre racionalismo e irracionalismo, expressos na relação entre rigidez sonora e música. Fracionado o ensaio em dois, além disso, a divisão talvez pudesse surgir a partir desse momento, em que se anunciariam os golpes impiedosos que Castro Alves desferiu contra o seio “frágil da deusa”. É a partir daí que o consideraria à luz da tradição literária, de Gonçalves Dias e Cláudio Manuel da Costa. Também de Fagundes Varela e, por fim, do parnasianismo. A nota de rodapé está presa, além disso, a uma conceituação muito freqüente ao poeta modernista, e em especial a este ensaio, entre sonoridade e musicalidade. A vagueza individualista e de sentido intelectual, a “obra aberta” para a significação do interlocutor, seria a qualidade intrínseca do fenômeno poesia. A oposição se anuncia neste limite, entre um valor de música guardado pela palavra, e a “evanescência de sentido exato das palavras mais objetivas, mais concretas”. No limite da palavra e da oposição entre concretude e fluidez, sonoridade e musicalidade, surge a nota de

³² Andrade, Mário. Op. Cit., p. 121.

³³ Idem. “Parnasianismo” in *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Livraria Martins / INL, 1972, p.12.

rodapé, de interesse para a consideração mais geral da poesia de Castro Alves, bem como reflexo das preocupações, a essa altura, do crítico. O poeta paulista apresenta-se, além disso, envolvido em suas especulações sobre o verdadeiro sentido de uma tradição lírica a ser resgatada pelo modernismo, num esforço de autoconstrução da via brasileira: fora do capitalismo burguês, expresso pelo sentido racional da poesia, dentro da tradição³⁴. A citação vem na íntegra:

Na verdade o verdadeiro assunto da poesia é a própria poesia, quero dizer, um primeiro motor de volubilidade e independência diante do assunto, que se utiliza não só da fluidez musical da palavra, como especialmente da fluidez alógica da inteligência. Mesmo da inteligência consciente. Não tenhamos dúvida que o chamado “pensamento lógico”, o devastador racionalismo, é parte mínima tanto da história do Homo Sapiens, como da própria vida particular de cada um de nós. Como história não tem sequer dois mil anos, cheios de interrupção e ocupando apenas a Europa e suas garras imperialistas nas outras partes da terra. Quanto a nossa vida de homens indivíduos, quem quer que se observe em todos os seus “defeitos”, seus “vícios”, suas irrupções de instintos, seus despeitos, cóleras, sofismas e advocacias, invejas, ciúmes, hábitos, cacoetes de raciocínio, silogismos, superstições, tradicionalismos, etc., etc., sabe que numa vida de sessenta anos, computados todos os fugaces instantes verdadeiramente “lógicos”, realmente mandados pela consciência racional, numa vida de sessenta anos não haverá talvez dois anos do ser lógico. Os que tiverem quatro, serão para nós espantosos, de uma virtude e correção indesejáveis. Castro Alves foi fortemente racionalista em seu poetar. Do nosso Romantismo, é por certo o que mais apresenta poemas que correspondem exatamente aos seus títulos.³⁵

Mário de Andrade entra aqui por considerações que escapam decerto ao âmbito deste estudo, aportando nos mares intranquilos das teorias freudianas sobre o inconsciente, o vício e o irracionalismo. É interessante, apenas, observar que deixe fugir, nas entrelinhas, um sentido de lógica apostado à virtude e que, embora a análise não vá a esses limites, resultam sobre a imagem de uma “verdade consciente” e correta, mais tarde descartada no estudo de Castro Alves e mesmo anteriormente. Com outras palavras, é admirável que conjugue racionalismo e virtude, porque, ao contrário, encontraria preferencialmente, em vez de um racionalismo europeu cujas garras viriam assolar as novas regiões americanas, um irracionalismo nacional como a forma autêntica e verdadeira de seus homens. A ilogicidade, por assim dizer, seria constitutiva de povos primitivos, e não sinônimo de falta de virtude. Nesse sentido, é útil compreender, como observa Telê Porto

³⁴ Cito a dissertação de mestrado de Carlos Ornelas Berriel, embora o significado de tradição esteja aqui ampliado, não se restringindo ao folclore: “Este é, finalmente, o sentido mais abrangente de *Macunaíma*: ao dar voz às manifestações folclóricas, ao fazer o “Brasil” falar pelas populações à margem do capitalismo verdadeiro — ao mesmo tempo em que busca o “caráter nacional” — Mário de Andrade indica o seu projeto de via brasileira de autoconstrução: fora do capitalismo, dentro da tradição”, p. 168.

³⁵ Idem, p. 126.

Ancona Lopez, a influência do texto de Lucien Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, sobre as inquições de Mário, em especial a partir de 1929. A primeira explicação sobre o caráter não lógico dos homens e das sociedades não-européias, contida na nota de rodapé, parece provir efetivamente desse contato com a obra de Lévy-Brühl. Para Telê Ancona Lopez, “segundo o antropólogo francês, os fenômenos do comportamento primitivo, os mitos e os rituais mágico-religiosos, as representações coletivas, em suma, não nascem da necessidade de uma explicação racional”³⁶. O enquadramento do povo brasileiro na categoria de primitivo e a aplicação do conceito de mentalidade pre-lógica por Mário viriam, assim, resultar na afirmação de uma poesia agora não apenas fluida, mas também não-lógica e brasileira, em última instância.

A nota de Mário inicia, entretanto, pela afirmação da poesia como forma “exclusiva” da arte, o que é bastante peculiar em sua crítica e confirma a suspeita sobre o suporte poético que veio desencadear a leitura de Castro Alves, assim como de Murilo Mendes, no ensaio “Poesia em Pânico”, escrito também em 1939. O verdadeiro assunto da poesia, no trecho da nota de rodapé, era ela-mesma, livre das conformações lógicas do assunto e das virtudes racionais. O assunto, diga-se aqui, não equivale ao sentido de oposição a um “tema” poético, como se pôde observar em outro momento do ensaio. Prende-se à raiz racionalista, extremo oposto da dicotomia entre lógico e não-lógico. Somente a partir daí pode afirmar o lugar de uma poesia “pura”. Esta não deve ser considerada à luz de um significado apenas estético da arte, apartada de sua função social. Livrar-se das conformações dos assuntos mais gerais, concentrando-se em si mesma, significaria apenas libertar-se de um tipo de consciência, tal qual vislumbrada na teoria da lírica moderna, porque a arte é sempre um fenômeno de relação “(...) nesse sentido primário e básico a arte é sempre um fenômeno social”³⁷.

A justificativa para o caráter “a-lógico” das relações humanas vem incidir, todavia, numa crítica também à origem européia do racionalismo e ao poeta baiano. Uma vez que o assunto faria parte das categorias lógicas do pensamento, pouco naturais ao homem — vide a breve história do homo sapiens — não seria adequado ao reino livre e verdadeiro da arte. Mário de Andrade constitui, por conseguinte e mais uma vez, a sua relação com a ideologia da liberdade e da emancipação social. A função da nota de rodapé mostra-se através desse acúmulo de

³⁶ Lopez, Telê Porto Ancona. *Op. Cit.*, p. 94.

³⁷ Andrade, Mário. “Arte interessada e liberdade de pensamento” apud Lopez, Telê Porto Ancona. *Op. Cit.*, p. 247.

sobreposições. Soma-se à dimensão opositiva a dupla articulação entre racionalismo e irracionalismo, pertença cultural estrangeira e nacionalidade artística, fundada num ideal de folclore e de aproximação dos modos populares de representação.

Ao repor esse primeiro sentido, Mário de Andrade traria, portanto e necessariamente, o poeta abolicionista para junto do parnasianismo. O imbricamento das duas escolas faria com que, a despeito de não ter negado a sua filiação ao romantismo, encontrasse o traço específico que porventura podia conduzir de um momento ao outro. Os termos surgiriam nas páginas 120 e 121. A congregação de posturas, quer sejam estilísticas ou políticas, e que ocasionariam a dúvida sobre o lugar da retórica abolicionista de Castro Alves, serão discernidas ao longo dessas duas páginas.

O primeiro deles, e certamente o mais importante, é o avanço gradativo do racionalismo e da lógica rumo à poesia parnasiana. A idéia de um empobrecimento da poesia, de uma direção futura indesejada, é o fundamento de aproximação das duas poéticas. A fluidez da palavra vai-se perdendo e reduzindo-se ao seu valor apenas de escultura. A poesia se empobreceria naquilo que ela tem de mais natural: o lirismo, a sugestão, o inconsciente e a nacionalidade. O primeiro eixo da evolução ao parnasianismo resulta, portanto, na conjugação dos atributos previstos na nota de rodapé número três, como indícios da transformação poética que se iniciara : a “rigidez escultórica que Castro Alves deu à poesia nacional”, a “substituição do assunto pelo tema” e a lição do soneto, depois sistematizado.

Junte-se a isso um segundo eixo da oratória, este sim, positivo. “Em troca, o Parnasianismo soube não aceitar da lição de Castro Alves o seu maior defeito artístico: a oratória. Oratória que se manifestou menos talvez pela vacuidade grandiloqüente das demagogias que pela compridez”³⁸. Mário de Andrade sobrepõe ao eixo anti-lírico, um breve eixo positivo do abandono da eloqüência romântica. O seu significado evidentemente jamais será aquele encontrado por Antonio Candido para “retórica”, tampouco o sentido mais amplo e geral modernista, conforme vislumbrou para a evolução de Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Essa oratória vem explicitada e não significa o trajeto irracionalista e enriquecedor da lírica brasileira, o abandono das cadências, da forma explicativa, da dialética. De fato, o parnasianismo não herdaria as imagens “de mau gosto repulsivo”, frutos da compridez de Castro Alves, “aliás a própria

³⁸ Idem, p. 122.

Cachoeira de Paulo Afonso reduzida de uma terça parte, seria excelente”³⁹.

O poeta paulista, ao identificar alguns dos atributos poéticos de Castro Alves com o parnasianismo de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Francisca Júlia, não evitava trazê-lo, no entanto, para um terreno certamente muito incômodo de suas preocupações. Ao situá-lo numa suposta burguesia, encontrou armas para a contestação da forma específica de engajamento que se manifestou no poeta através da campanha abolicionista, novamente o ponto intrincado de sua análise. A atribuição do papel de precursor da poesia parnasiana a Castro Alves, com as conseqüências ideologicamente negativas provenientes dessa filiação, contrastariam de forma explícita com a afirmação do valor social de sua causa. Nesse sentido, o significado do abandono retórico e oratório, tal qual afirmado à certa altura do ensaio, traz consigo um aspecto dúbio para as suas próprias considerações. Dúbio, porque incide não só sobre o ganho estético, a concisão, mas na perda de um veículo de comunicação social onde só então se dava o espaço de participação política.

Entender os sentidos históricos em que Mário de Andrade inseriu a poesia de Castro Alves permitem iluminar, contudo, outros trechos do ensaio. Quando observa no poeta a antecipação da lírica popular de Catulo Cearense, é porque desta vez reata o seu sentido com o trajeto de uma tradição romântica em direção ao modernismo. No momento em que elogia alguns de seus poemas, algumas de suas canções, não se exime agora de filiá-las a um sentido popular, que viria resultar na poesia de Catulo da Paixão Cearense. As questões sobre poesia popular em Mário de Andrade são inúmeras. Ainda que tenham provável relevância para este estudo, é preciso, a essa altura, sublinhar apenas duas de suas anotações principais. A primeira delas é que Castro Alves, bem como os poetas de seu período, verdadeiramente dialogavam com uma vertente precisa de poesia popular, conforme destacada por Fausto Cunha, por Sílvio Romero, por Manuel Cavalcanti Proença, no ensaio “O cantador Castro Alves”⁴⁰, e por Eugênio Gomes em “Castro Alves e o sertão”⁴¹. Indicar essa vertente dos cantores do norte até Catulo da Paixão Cearense, passando por sua influência em Tobias Barreto, Fagundes Varela, etc., constitui inevitavelmente um dos momentos desta pesquisa, uma vez que a sua importância afirma-se enquanto verdadeira tradição, nos estudos empreendidos não só por Sílvio Romero, mas também

³⁹ Idem, *ibid.*

⁴⁰ Proença, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos anjos e outros ensaios*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1959.

⁴¹ Gomes, Eugênio. *Prata de casa: ensaios de literatura brasileira*, Editora A Noite, Rio de Janeiro, s/d.

por Mário de Andrade. Tal afirmação exemplifica, de modo mais geral, não só uma diversa articulação do crítico, incapaz de deter-se sobre o único sentido que se buscou até aqui, mas o recurso à procura de outras histórias que, do mesmo modo, pudessem resultar no modernismo paulista.

A segunda constatação tem a ver com os processos de composição popular. Ao mesmo tempo em que parece propor uma estrutura para essa poesia, com sua forma rimada, métrica e refrões, “uma possibilidade do povo-ouvinte se integrar com maior facilidade, sem participar cantando da totalidade dos versos”⁴², o crítico e folclorista conjugava-a com uma indolência do povo para com as atividades laboriosas e sistemáticas, fruto de sua violenta atividade verbal⁴³. A oposição entre lógica narrativa, encadeada pela criação popular, e a intromissão de versos “que em nada continuam o ritmo do pensamento lógico com que a composição foi iniciada”, proporcionariam o que chama de lirismo patológico. Nesse meio, a revisão de Castro Alves, sustentada por sua relação com essa dicotomia entre forma primitiva e forma média burguesa, mostra-se resultado também das novas investigações sobre o folclore.

De qualquer modo, o eixo histórico delineado por Mário de Andrade ao longo do ensaio “Castro Alves”, dos *Aspectos da literatura brasileira*, insistiria grandemente em sua aproximação de um trajeto evolutivo certamente desprestigiado, resultando no parnasianismo. As formas “empobrecimento”, “prelúdio”, “incurtação”, anunciariam a nova escola. Deve-se avaliar essa contramão da depuração, a partir da relação que o modernismo, representado aqui de forma certamente idealizada na figura do crítico, quis estabelecer com a tradição erudita da literatura brasileira, no caso, com o simbolismo, mas principalmente com o romantismo. Segue daí uma nota sobre o próprio significado de “resgate” modernista, com relação à tradição popular e ao folclore.

Como poética o Modernismo já conseguiu algumas ótimas conquistas, que estavam fazendo *voltar* a um mais verdadeiro sentido da poesia. A principal delas foi a libertação do pensamento lógico, as pesquisas feitas para realizar o subconsciente, a destruição do tema poético dirigido e desenvolvido. (...) o Modernismo reagira violento contra a temática pensamentosa do Parnasianismo e adjacências, substituindo a nitidez curta do tema pela *disciplina* livre e mais profunda do assunto.⁴⁴

⁴² Lopez, Telê Porto Ancona. *Op. Cit.* p. 177. As observações que se seguem provêm do capítulo “Uma dimensão popular do Brasil”.

⁴³ Idem, p. 187.

⁴⁴ Andrade, Mário. “A volta do condor”, in *Op. Cit.*, p. 166. Os grifos são meus.

A citação de Gonçalves Dias e do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, ao longo do ensaio, exemplificariam a mesma atitude. A perda da musicalidade e da fluidez da palavra apresentam-se como oposição a uma evolução natural da forma poética. A constatação do parnasianismo como momento da logicidade poética, a não-poesia, tramado por seu aspecto de ilustração científica, faria com que o recusasse não só do ponto de vista estético, mas também ideológico. O resgate da relação da tradição não-parnasiana com a poesia lírica, mais fluida e musical, afirma, ainda uma vez, o viés nacionalista e ao mesmo tempo fundador de uma nacionalidade em poesia culta. Afirmar a depuração do sentimento de nacionalidade e da forma poética, fez com que procurasse na tradição literária a própria junção desses dois momentos, de modo a que pudesse reatá-los no discurso modernista. O trajeto de despojamento do inconsciente, do ganho da musicalidade, passaria a ser interrompido temporariamente, à espera, não de um momento de iluminação esclarecedora e racionalista, mas de um inconsciente, este sim, verdadeiro, nacional e constitutivo da própria tradição “brasileira”.

Tradição e ruptura, observações finais

Existe um fragmento, representativo da atitude de Mário de Andrade com relação ao parnasianismo, em que explica o valor que confere à tradição. À certa altura do ensaio fundamental “A raposa e o tostão”, de *O empalhador de passarinho*, justifica como empreendeu a reação à estética de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira:

Se reagiu com erros e verdades, com experiências, inovações e retornos a coisas antigas mas legítimas, porém, tudo isto não significava dissolução, libertinagem.⁴⁵

Afora o sentido que viria combater de “artista”, a nota traz uma breve iluminação sobre o lugar da tradição nas preocupações do crítico. Parece existir, sobretudo, a partir de uma constante revisão de sua legitimidade no presente. Assim considerou a música de Frederic Chopin, exemplo de artista e de artesão, cuja atualidade provinha de uma dupla atitude: “Chopin confessa, de maneira muito clara, a consciência que tinha de que a arte é uma conversão do sentimento

⁴⁵ Andrade, Mário. *Op. Cit.*, 103.

individual à sua expressão coletiva”⁴⁶.

Mário de Andrade, no fim de sua vida, iria à busca de exemplos como o de Chopin ou mesmo de Portinari, em ensaios exclusivos, trazidos pelo livro *O baile das quatro artes*, onde se justificavam as novas atitudes estéticas. Quando observava certa proximidade de Castro Alves com Catulo da Paixão Cearense, a título de exemplo, acabava por colocá-lo, desse modo, em meio a um sentido mais profundo, ou simplesmente diverso, da tradição que culminaria no modernismo. A sua inatualidade, a ênfase dada ao significado de “atual” afirma, ainda uma vez, o caráter de projeção pessoal de Mário de Andrade nessa procura por coisas “legítimas”. São elas que se tornam elementos ativos no pensamento sobre a tradição. Juízo grandemente sincrônico, ou estético-criativo, conjugou-o, no entanto, com alguns eixos diacrônicos, com a comparação de poetas e poemas, com os sentidos da evolução, com um tempo para o folclore, para a poesia popular. Buscou, além disso, um outro para a tradição literária brasileira, em que, somadas as mudanças de postura e a sua constante reavaliação, esboçou alguns traços de forma imprecisa, talvez até dialética, porém onde a revisão de Castro Alves tornava-se, de certa forma, inevitável.

Compreender, ainda que sucintamente, a afirmação de um discurso sobre a evolução poética em Mário de Andrade a partir do texto sobre Castro Alves, pode gerar, no entanto, uma ilusão de organicidade, tão mais do que a reiterada reavaliação do poeta ao longo de todos os seus textos críticos. Para isso, deve-se remeter novamente aos ensaios de *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, reunidos por Telê Porto Ancona Lopez, principalmente àqueles que dizem respeito específico a Álvares de Azevedo e onde o poeta baiano foi avaliado, de fato, com melhores olhos.

A organicidade que se tentou buscar aqui, bem como alguns juízos sobre a sua poesia, apresentam-se, todavia, como um momento central para a sua crítica, tão mais do que para o parnasianismo, cujo julgamento esteve disseminado ao longo de outros ensaios-manifesto. Resulta num momento chave, uma vez que o insere na contramão de uma lírica moderna e de uma suposta história formal da poesia brasileira. É difícil não observar, mesmo nas anotações breves de Luciana Stegagno Picchio, a influência desse olhar e algumas de suas conclusões. Castro Alves tornava-se o “autor de uma obra truncada temporalmente, e nesse sentido, de irrealizadas expectativas.”⁴⁷ Também para Antonio Candido, para quem o parnasianismo corresponderia a

⁴⁶ Idem. “Atualidade de Chopin” in *O Baile das quatro artes*, Livraria Martins Editora, INL, São Paulo, Brasília, 1975, p. 156.

⁴⁷ Picchio, Luciana Stegagno. “O século XIX: o grande romantismo brasileiro”, in *Op. Cit.*, p. 216.

um “reequilíbrio” da forma literária, embora tenha observado no poeta baiano uma contribuição no tocante à plástica e à metáfora, bem como uma musicalidade romântica e o uso da eloquência, não apenas como recurso, mas como força realmente poética.⁴⁸

A análise das preocupações de Mário de Andrade, no entanto, presta-se para o estabelecimento não só de um trajeto formal para a poesia brasileira, construído através da noção de um abandono lírico, ricamente reelaborado ao longo de toda a nossa crítica. Assume-se como afirmação da importância do próprio projeto modernista, formador de uma nacionalidade e pautado, outrossim, na assunção de valores sociais engajados nessa mesma descoberta. Para Alfredo Bosi, obras como *Macunaíma* não poderiam jamais ter-se produzido “sem que os seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano e do imaginário popular”⁴⁹. Apesar de aproximado, neste ensaio, de um outro trajeto, o próprio retorno a Castro Alves, tão mais reiterado do que a outros poetas românticos, e sua permanência, resultam da necessidade de manutenção, em Mário de Andrade, dessa mesma postura. A constante reatualização de sua importância humanitária seria consequência senão da reiteração da figura heróica do poeta, abraçado à sua trompa bronzada. O interesse contínuo por sua obra refletiria o vigor em nossa poesia de uma tradição empenhada, jamais apartada de um projeto de construção nacional ou busca de identidades⁵⁰. Para isso, o valor específico de Castro Alves, “o valor pelo qual ele é mais importante, o mais permanente dos nossos poetas românticos, deriva(ria) muito menos da beleza da sua poesia que da função social dela”.⁵¹ O caminho da depuração passava a espelhar apenas essa controvertida interseção de trajetos.

⁴⁸ Candido, Antonio. “Poesia e oratória em Castro Alves”, in *Op.Cit.*, p. 241-255.

⁴⁹ Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 343.

⁵⁰ Dantas, Luiz e Simpson, Pablo. Introdução a *Castro Alves: Espumas flutuantes e Os Escravos*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000, p. XLIV.

⁵¹ Andrade, Mário. “Álvares de Azevedo I”, in *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, p. 418. Para Alfredo Bosi, militantes dos movimentos negros como Edison Carneiro, e comunistas ortodoxos, como Jorge Amado, tomar-no-iam, com frequência, como precursor. cf. “Sob o signo de Cam”, *Op. Cit.*, p. 249.

Castro Alves e Raimundo Correia, aproximações

“Mas a lição de Castro Alves era múltipla e os pseudo-científicos parnasianos não estudaram o contraditório dessa multiplicidade.”

MÁRIO DE ANDRADE, *ALB*, 121.

“A uma cantora” não provém do segundo livro de Raimundo Correia, *Sinfonias*, cujo êxito se deu, em parte, devido aos famosos poemas “As pombas” e “Mal-secreto”. Este foi brevemente abordado por Mário de Andrade no ensaio sobre Castro Alves. Na nota de rodapé de número quatro, sobre um estado de verificação a que nos conduz a leitura do poeta baiano, tanto quanto dos parnasianos, o crítico modernista amplia a discussão, menos através de exemplos tirados da poesia de Castro Alves, o que de fato não chega a ocorrer, mas da comparação entre o poema de Raimundo Correia e o de Manuel Bandeira. “Mal-secreto” é colocado ao lado do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, apenas inspirado em “notícias e dramas da vida alheia”. Ambos compartilhariam do mesmo tema. Mas separavam-se drasticamente, tão logo se percebesse uma redução ao dado do conhecimento lógico no primeiro, uma fluidez das palavras no segundo. Realista à sua maneira, já que contava o caso sem comentário, o poema de Bandeira se transferiria para a fluidez mais ampla do assunto, alcançando, com isso, uma libertação maior da inteligência lógica. Não convém aqui, no entanto, retomar a distinção apontada nos capítulos anteriores.

“A uma cantora” de Raimundo Correia parece pertencer a uma espécie de gênero encomiástico. Não só o título do poema cria a expectativa do elogio, do louvor dirigido ao artista. Depois da leitura de Castro Alves, ou de Fagundes Varela, preparamo-nos como para uma récita de salões, para os disfarçados torneios amorosos dirigidos em público, pelo primeiro, à atriz e amante Eugênia Câmara. Havia, outrossim, o poema dedicado ao ator Joaquim Augusto, onde se podiam entrever as linhas de uma “profissão de fé”: “O poeta é o moderno estatuário/ Que na vigília cria solitário”⁵². Raimundo Correia, do mesmo modo, repetia o mote de Olavo Bilac nos “Versos a um artista”: “Tu artista, com zelo/ Esmerilha e investiga!”. Fagundes Varela, no segundo volume de seus versos, organizado por Miécio Tati e E. Carreira Guerra, trazia ainda um outro poema dedicado à Eugênia Câmara sob a forma de homenagem, “Salve gênio sublime!

⁵² Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 167.

Artista, salve!”⁵³. Também a Furtado Coelho, “Fala, ó artista! teu talento é grande!/ Canta, ó Poeta! tua voz é bela!”⁵⁴. O tributo de admiração à Narcisa Amália, pela imagem das almas escravizadas, incorporada mais à frente à análise, merece citação:

Ai! quem assim as almas escraviza
E prende aos gestos seus,
Pisa apenas a terra condenada,
Mas ergue a fronte ilustre e laureada
Junto ao trono de Deus!...⁵⁵

O tema ou gênero, explorado por Castro Alves em inúmeros poemas, como o dedicado ao violinista F. Muniz Barreto Filho, feito de improviso a partir de um mote oferecido por Tobias Barreto, “No teu arco prendeste a eternidade!”, encontra-se em Casimiro de Abreu, no poema “A F. X. de Novais”⁵⁶. Também em Gonçalves Dias, no poema “A Cláudio Frollo”, ou, de modo distinto, no poema “Ao aniversário de D. F. S. R”: “Não vos canto, Senhora; só vos digo,/ Que sois di’na de ser melhor cantada”⁵⁷. “A uma cantora” de Raimundo Correia poderia, portanto, como num exercício de leitura e análise, ser colocado ao lado de um dos tantos poemas de Castro Alves, como um daqueles dedicados à Eugênia Câmara, ou inserido num eixo temático traçado a partir do mesmo assunto geral, presente nos demais poetas: a simples confecção de um elogio ao artista. O critério de proximidade de temas e a ocasião permitem tentar compreender as linhas apontadas por Mário de Andrade, como num breve exercício analítico, tal qual empreendido na comparação breve de Raimundo Correia com Manuel Bandeira. A escolha é arbitrária, uma vez que há outros temas compartilhados pelos dois autores em que a proximidade resulte até mais evidente. Há em *Aleluias*, publicado em 1891, um poema chamado “Deus impassível” cuja atitude principal encontra-se em outros poemas de Raimundo Correia, mas onde se afirmam os traços de Ahasverus e de uma provável menção ao poema “Vozes d’África”:

⁵³ Varela, Fagundes. *Poesias completas de L. N. Fagundes Varela*, segundo volume, organização de Miécio Tati e E. Carreira Guerra, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1957, p. 407.

⁵⁴ Idem, p. 406.

⁵⁵ Idem, p. 408.

⁵⁶ Abreu, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro de Abreu*, edição organizada e anotada por Souza da Silveira.

⁵⁷ Dias, Gonçalves. *Poesias completas*, introdução de Mário da Silva Brito, organização, revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos, Editora Saraiva, São Paulo, 1950, pp. 674 e 716.

De que serve, por séculos a fora,
Clamares tu, se num deserto clamas?
Se o deus não ouvia, entre o sarçal em flamas,
O clamor de Israel, é surdo agora?!⁵⁸

Em seu primeiro livro, de 1879, *Primeiros sonhos*, deixavam-se entrever, do mesmo modo, alguns dos temas mais freqüentes ao vate abolicionista. Filiava-se ao que se convencionou chamar de escola socialista, situada entre os decênios de 70 e 80. Em “O profeta”, não só o assunto geral compartilha de uma comunidade de referências com Castro Alves. A fala do vulto, a sua descrição e a própria estrutura de organização do poema, com sua estrofe final dando fecho à narrativa, talvez pela simples proximidade cronológica, recendem a ares condoreiros, por assim dizer. Cito um trecho da fala do personagem:

A punição não tarda — Oh! crentes esperemo-la!
Da vida eterna o sol há de fugir enfim!
E tu — Oh! legião de malfeitores, trêmula —
Do olvido irás rolar no bátrato sem fim!⁵⁹

Comparar “A uma cantora” a “A uma atriz” de Castro Alves, tão menos próximos no tempo do que os primeiros versos de Raimundo Correia, escritos em 1877, a apenas seis anos da morte do poeta romântico, permite, no entanto, mais do que em outros poemas, abarcar mais de perto algumas das linhas riscadas por Mário de Andrade. Ambos exemplificariam de forma mais precisa a argumentação trazida pelo ensaio sobre o poeta. A ponderação dos caminhos divisados pelo crítico, do romantismo ao parnasianismo, feita em miniatura, pode dar a impressão, contudo e antecipadamente, de que acaso se procurem tão somente exceções em meio às sínteses que vislumbrou. Uma vez compreendidos os motivos de sua recusa, em parte, da poesia de Castro Alves, nada como proceder na sua contestação plenamente articulada, através de dois exemplos no mínimo contrastantes. A leitura de “A uma cantora” afirma, todavia, como existem iluminações na análise do crítico paulista. A intuição por vezes acerta, ainda que motivada por razões anteriores, por um embate e um olhar sobre a tradição em nossa poesia, que se tentou buscar até

⁵⁸ Correia, Raimundo. *Op. Cit.*, p. 279.

⁵⁹ Idem, p. 97.

aqui, mas também por uma relação no tempo que pôde constituir, e cujos traços esboçou com grande pertinência e alcance analítico. Aqui não se tentará trazer uma resposta para a dialética do artista e da função da arte, diga-se de antemão. Tampouco defender Castro Alves da aproximação com Raimundo Correia, ressaltando, ainda uma vez, o seu papel destacado na campanha abolicionista. A breve leitura dos dois poemas vem no sentido apenas de incorporar algumas das notas mais sugestivas de Mário de Andrade. Também de tentar construir um trajeto, do mesmo modo, para os dois poetas, que se ofereça como exemplo para as noções muito gerais que se foram dispersando ao longo dos quatro capítulos anteriores.

O poema “A uma cantora” de Raimundo Correia circunda o *topos* clássico da ferida de amor. Uma das referências poderia estar no soneto “A chaga que, Senhora, me fizestes...” de Luís de Camões, com quem parece dialogar, não fosse a constante recorrência desse mesmo tema em outros autores do neoclassicismo e do próprio parnasianismo brasileiro. O Amor, em maiúscula, torna-se o personagem principal do soneto de Camões “Depois que quis o Amor que eu só passasse”. O tema da ferida encontra-se, do mesmo modo, em Correia Garção, no belo poema dedicado “À senhora D. Maria Caetano de Sousa Seyão”. O cupido traça armadilhas ao poeta — “Amor que mil ciladas me traçava” —, ferindo-o através do encontro de seus olhos com os olhos da mulher. E das flechas, os passadores gravados dentro n’alma. No poema XII da mesma edição, um dístico sintetiza alguns dos motivos que atravessariam, para manter a metáfora visual, o poema de Raimundo Correia: “De teus formosos olhos vencedores/ Amor as armas tem na claridade”⁶⁰. O poeta brasileiro parecia filiar-se a uma tradição cujos modelos seriam tomados grandemente de fonte lusitana e quinhentista⁶¹, distinta, portanto, daquela que se encontraria na poesia de Castro Alves. Os temas da arcádia, não fosse a menção ao heroísmo de Gonzaga, estão relegados, neste, a um lugar marginal, figurando apenas como uma espécie de ambiente, na “Canção de Gounod” ou na dedicatória “A D. Joana”. Os demais, além disso, compõe-se a partir de um processo que não parece imitá-los, no sentido preciso do termo clássico, embora a distinção entre as duas formas apresente limites decerto imprecisos e, portanto, de difícil identificação.

Existem algumas áreas de sombra entre a noção de imitação, influência, citação e

⁶⁰ Cito o poeta a partir da edição da Sá da Costa. Os poemas de Luís de Camões provêm de edição recente organizada por Alexei Bueno, Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 1998.

⁶¹ Picchio, Luciana Stegagno. *Op. Cit.*, p. 307.

apropriação que justificam uma breve nota. Distinguir as fronteiras entre tais processos depende, por vezes, de noções que certamente escapam ao contraste desavisado dos textos literários. As relações entre texto e modelo são desvendadas a partir de preceitos gerais ou mesmo de trajetos que apontam, como no caso de Mário de Andrade, para a progressiva individualização da arte. Há hierarquias, como há também a predominância de uma ou outra atitude mais apropriada, face ao sistema geral de cada periodização literária. O que poderia corresponder, no texto de Raimundo Correia, à imitação do tema da ferida de amor, no caso de Castro Alves, cujo sistema é distinto, corresponderá então à simples menção ou citação, ainda que o poeta parnasiano tenha sido alvo, por vezes, da acusação de plágio — “Será o poema ‘As Pombas’ um plágio de um poema e de um trecho de prosa de Théophile Gautier?”⁶² — bem como Castro Alves lido a partir de sua relação com as codificações literárias de seu tempo, no caso dos estudos de Fausto Cunha.

A questão do individualismo romântico, a escalada da subjetividade, no entanto, não deveriam condizer com um processo de referência e comunidade literária que fizesse com que Castro Alves se apropriasse de imagens, como a de “mocidade”, já presentes na lírica de Gonçalves de Magalhães. E não apenas do cabedal de figuras e do vocabulário, mas também das próprias fórmulas de representação da nacionalidade, como em “O Navio Negreiro”, por exemplo, uma vez comparado com o poema “Voluntários da morte” de Pedro Luís, escrito em 1864.⁶³ Bem mais freqüente e adequado seria compreender tais processos, no caso do poeta, sublinhadas as noções de “sujeito romântico” e de autoria, atitude revista por Fausto Cunha, conforme se poderá observar no capítulo seguinte. As referências de Castro Alves à *Bíblia*, bem como a Gonçalves Dias, a Casimiro de Abreu ou a Álvares de Azevedo, dentre tantos outros — que tinham suas edições publicadas no período de sua vida, e com os quais efetivamente dialogava, quer seja no poema “A Canção do africano”, que relembra as notas principais do primeiro deles, quer seja na “Canção do boêmio”, muito menos ironia e aproximação de uma realidade estudantil, do que citação explícita de Álvares de Azevedo — se tornariam, todavia, matéria para um “eu” poético livre, cuja relação com as outras obras teria em si mesmo a sua fundação.

A impressão, no entanto, é, diferentemente, a de uma orquestração, como na referência do historiador Jorge Coli à *Primeira missa* de Victor Meireles, interessado em dirimir acusações de

⁶² Bandeira, Manuel. *Op. Cit.*, p. 23.

⁶³ A comparação está no estudo de Fausto Cunha “O jargão romântico: um exemplo”, in *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, Brasília, DF, INL, 1971.

plágio ao pintor, embora justificando-a através do recurso a outra periodização: “Foi, *grosso modo*, a partir do Impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens, harmoniosamente organizadas numa vasta superfície, fazendo apelo a um passado visual coletivo, que nelas se insere, atualizando-se”⁶⁴. A leitura de Castro Alves, bem como dos demais românticos, indicaria, assim, a constante rearrumação de referências do passado, inserindo-as numa tradição e busca de precursores, como no poema “Pedro Ivo”, ombreando-se a Álvares de Azevedo. O processo de escrita resultaria da articulação ponderada, mas não necessariamente consciente, da tradição poética e de pares ilustres. Buscará em Gonçalves Dias, passando pela leitura de Casimiro de Abreu, as notas principais do sentimento de exílio expresso pelo escravo em “A Canção do africano”, como se estivesse simplesmente reatualizando um *Leitmotiv*. Cito as duas estrofes finais do canto do escravo, em que se soma à orquestração do tema principal a dissonância das relações comerciais do tráfico:

“Aqueles terras tão grandes
Tão compridas como o mar,
Com suas poucas palmeiras
Dão vontade de pensar...

“Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro”⁶⁵.

Castro Alves, através da menção a Gonçalves Dias, parecia distanciar-se, desse modo, não só da própria necessidade de buscar uma representação mais original para o sentimento de exílio, mas, do mesmo modo, filiava-se a uma tradição de representação do negro, para cujo exemplo talvez se pudesse fazer menção ao poema de Francisco Quirino dos Santos, “O Filho da Lavandeira”, incluído em *Estrelas errantes*, publicado originalmente em 1863. Cito o momento em que a personagem entoia a canção:

⁶⁴ Coli, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta” in Novaes, A. (org.) *A descoberta do homem e do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998, p. 112.

⁶⁵ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 220.

“As aves, os bosques, as serras que vemos
Não são como aquelas de onde eu nasci!
Tão doces folgares risinhos quais temos,
Tão belos, tão puros não há por aqui.”
Os fundos gemidos o eco levava,
E a pobre criança chorava e chorava.⁶⁶

Não parece por demais desapropriado, com isso, observar no investimento repetido de Castro Alves no tema abolicionista, ou mesmo no uso amiúde de imagens como a da pomba, do Ahasverus, do infinito, das palmeiras, não só o projeto de uma épica escrava irrealizado, conforme consta de sua biografia, mas a reiteração de um procedimento alheio ao que se pudesse talvez julgar como a confecção planejada de uma mercadoria ímpar, a originalidade⁶⁷. Tão fortemente temática, centrada na noção da “idéia” como o lugar do poético, a poesia de Castro Alves não evitaria repetir-se justamente aí. São índices dessa verdadeira intenção não só o retorno freqüente ao tema da escrava seqüestrada pelo senhor, em “O Bandido Negro”, em “A Criança”, na “Tragédia no Lar” ou em *Gonzaga*, mas a própria e diversa citação de outros poetas. Havia, não só aí, recorrências estruturais para as quais poderia caber, não fosse o estatuto específico da autoria e da “originalidade” na periodização romântica, a noção de convenção empregada por Fausto Cunha, ou mesmo a idéia de apropriação e citação. O amparo à biografia viria antepor-se, contudo e ainda uma vez, como o reduto último da personalidade e da afirmação do específico. Nesse sentido, o abuso de metáforas e de imagens já corriqueiras, bem como a insistência em alguns temas, passariam a ganhar expressão diante dos acontecimentos destacados da experiência do poeta. Quando muito, viriam da determinação de formas poéticas “coletivizantes”, isto é, comuns a seu próprio tempo, porque índices de sua participação efetiva nas relações da tradição, como para Fausto Cunha.

“A uma cantora” de Raimundo Correia, no entanto, poderia resultar da depuração de alguns temas ou recursos que estão no poeta abolicionista, apenas contemplada, a essa altura, a análise de Mário de Andrade, do romantismo de Castro Alves ao parnasianismo. Feitas as devidas ressalvas com respeito ao modo em que se deveriam situar os dois processos de referência, ainda

⁶⁶ Santos, Francisco Quirino dos. *Estrelas errantes*, Typ. a vapor Livro Azul, Campinas, 1905, 5ª edição, p. 82.

⁶⁷ cf. Hansen, João Adolfo. “Etiqueta, invenção e rodapé”, in *O Guesa de Sousândrade*, apud Alves, Cilaine. *O Belo e o disforme: Álvares Azevedo e a ironia romântica*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 1998, p. 149.

que de forma muito geral, poderíamos observar os dois poemas, bem como acompanhar alguns dos eixos que o crítico pôde sugerir ao longo do ensaio sobre o poeta baiano, trazido pelos *Aspectos da literatura brasileira*. Publicado em Aleluias, em 1891, o poema de Raimundo Correia provém da edição de sua *Poesia Completa e Prosa*, organizada e anotada por Waldir Ribeiro do Wal.

Cantavas. Sobre mim, frecha ligeira
Passou zumbindo no ar... Amor, que estava
Junto a ti, contra um'alma, dele escrava,
Despedira-a com mão pouco certa.

Mas vendo assim baldada essa primeira
Frecha, outra arranca da luzente aljava;
Vibra-a; e esta, enfim, aguda se me crava
N'alma... Arranca depois uma terceira...

E eu clamo: "Estou ferido! Estou ferido;
Suspende, Amor!" O amor não nos faz brecha
Só pelos olhos, minha doce amada;

Pelos olhos não foi; foi pelo ouvido,
Foi pelo ouvido que me entrou a frecha:
Sinto inda nele a dor dessa frechada.

A forma do soneto, por destacar-se de imediato, talvez pudesse servir como primeira justificativa, como para Mário de Andrade, de uma mudança de rumos na poesia brasileira. "Os anjos da meia-noite", série de oito sonetos precedidos por um prólogo, ocupariam espaço notável nas *Espumas Flutuantes* de Castro Alves. A própria estrutura do soneto levava à consideração da poesia parnasiana a partir de uma herança, de uma vertente da tradição erudita que talvez se estivesse tentando recuperar com as fotografias de Marieta,

Como o gênio da noite, que desata
O véu de rendas sobre a espádua nua,
Ela solta os cabelos... Bate a lua
Nas alvas dobras de um lençol de prata.⁶⁸

⁶⁸ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 170.

Dulce, Ester, Fabíola, Cândida, Laura e Bárbora, às quais o poeta baiano dedicou versos exclusivos. Perfis de mulher, verdadeiros retratos, estariam presentes talvez mais tarde na lírica leve de Bernadino Lopes⁶⁹ ou no próprio livro *Aleluias* de Raimundo Correia, no divertido “Conchita”. Para cada uma delas, Castro Alves alcança uma dimensão certamente teatral que as vivifica. A célula temática do soneto podia acusar, no entanto, um retorno à tradição petrarquista e a uma forma de concepção da poesia só plenamente realizada na década seguinte. Os poemas de Castro Alves anunciariam o surgimento de textos como o de Raimundo Correia, construído a partir do tema clássico e de suas possibilidades precisas de desenvolvimento, uma vez que a recorrência da forma poética de catorze versos, nos dois poetas, era índice de uma história que se poderia eventualmente contar. Além disso, havia a escolha de um tema caro à poesia de Castro Alves, o elogio expresso a uma artista, cujo histórico é certamente mais longo, mas que se populariza nesse período de difusão notável dos teatros e salões.

Em “A uma cantora” há três personagens, cuja relação é desencadeada pela frechada que atinge o poeta. O recurso à convenção, no poema, justifica o lugar principal do cupido, representado com a venda nos olhos. Com a mão pouco certa, é ele quem vem ferir o poeta ao acaso, fazendo dele escravo da mulher que está a seu lado. Raimundo Correia verdadeiramente dialoga com o tema de Luís de Camões ou de Correia Garção, dentre outros, imitando-os no sentido preciso da aproximação e emulação de um modelo, mas também trazendo-os para junto do leitor contemporâneo. Há um esforço notadamente didático no gesto empreendido. Num período de publicação de manuais de versificação, como os de Olavo Bilac e de Castilho, de manifesta difusão do livro e do público leitor, bem como da especialização do trabalho literário, o gesto de Raimundo Correia poderia juntar-se a tantos outros projetos entre educativos ou afirmativos de um novo lugar do escritor, laureado agora por uma espécie de título nobiliárquico que resultaria do manejo diferenciado das letras, como para Roger Bastide. Este observa que “as poéticas rebuscadas e exigentes, como o parnasianismo e o simbolismo, desempenharam o papel

⁶⁹ cf. Bernadino Lopes, “Sua Alteza” de *Brazões*, in *Poesias Completas de B. Lopes*, Livraria Editora Zelo Valverde, Rio de Janeiro, 1945, p. 11: “(...) Essa, de luto e pálpebra maguada,/ Branca, franzina e lirial condessa/ Vai viver sob o império da abadessa,/ Num convento de Espanha enclausurada(...)”. Ver também e mais precisamente os divertidos retratos de *Cromos*, entre eles o de “Lulu”: “Da coma brilhante e fina/ Descem-lhe cachos à testa;/ Muito delgada e franzina,/ Mais senhoril que modesta// Ruidosa, alegre e traquina/ Nas expansões de uma festa;/ Há sempre um quê de menina/ Numa mulher como esta// Paixão por flores e fitas;/ Vem ao salão de visitas/ Com um malmequet no decote.// E, para mostrar esse anjo/ Que não dá corda a marmanjo,/ Pregou ao noivo calote!” (Idem, p. 81)

de títulos de nobreza, quando o literato de origem obscura lograva ser reconhecido (...)»⁷⁰. Mas também imbuído de um projeto civilizador e de um engajamento incansável na questão pública. A caricatura exemplar talvez estivesse na campanha de Olavo Bilac pelo serviço militar obrigatório.

A intuição de Mário de Andrade a respeito do caráter mais consciente da criação poderia justificar, no entanto, o percurso traçado rumo a uma mudança de convenções, de Castro Alves ao parnasianismo. Veria aí o índice de um sutil empobrecimento, uma vez que provinha de uma facilidade indisfarçada na confecção final do texto, vislumbrada apenas uma imagem geral, para o crítico: a idéia de uma forma média burguesa, perfeitamente contemplada pelo duplo gesto de Raimundo Correia. A poesia seria aparentemente difícil, equivalendo, através do vocabulário e referência distantes, a um plano não-nacional, falsamente aristocrático, etc. A dialética forjada por ela, todavia, nos levaria a “ilharnos burguesmente na... terra curta do pensamento lógico”⁷¹, como na observação sobre Castro Alves. Tanto a nota de Roger Bastide, vista pelo viés da especialização do trabalho literário, quanto o gesto educativo, deveriam resultar num possível atributo e função média da poesia.

Apesar de sua beleza, do rebuscamento de vocabulário e da referência clássica, o sentido buscado por Mário de Andrade, neste exercício de análise, talvez fosse motivado pela constatação de uma fórmula explicativa que desencadeava o poema. Somada à convenção dos olhos como o lugar vulnerável ao amor, a chave final do soneto não só viria representar uma forma, ou fôrma, de acabamento, mas, livrando o leitor de uma possível abertura temática, de uma provável maior “sugestão”, termo que antepõe grandemente parnasianismo e simbolismo nas descrições do crítico, anunciaria uma dialética desagradável a seus olhos. A flecha de amor, no poema de Raimundo Correia, não entra pelos olhos, mas pelo ouvido, uma vez que o elogio é dirigido a uma cantora. Esse é o plano geral e tema, no sentido preciso de Mário de Andrade, cuja harmonia estava simplesmente ausente. “Harmonia: combinação de sons simultâneos./ Exemplo:/ “Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas.../ Povoar!...”⁷² A consideração sobre Raimundo Correia tornava-se, além disso, a ilustração adequada às noções antípodas de tema e harmonia. Próximo do primeiro deles, estaria o poeta, *grosso modo*, como na nota ao “Mal-Secreto”, distante da

⁷⁰ Apud Merquior, José Guilherme. *Op. Cit.*, p. 107.

⁷¹ Andrade, Mário. “Castro Alves” in *Op. Cit.*, p. 119.

⁷² Idem. “Prefácio interessantíssimo”, in *Paulicéia Desvairada*, *Op. Cit.*, p. 68.

fluidez das palavras e da libertação da consciência lógica. A repetição final, “foi pelo ouvido”, viria apenas reforçar o seu atributo de “chave de ouro” e de inevitável resolução explicativa.

No poema “A uma atriz” de Castro Alves, bem como em “A uma cantora”, também parece haver um sentido de convenção, aliado a um esforço comunicativo que emperra a libertação poética, a harmonia, no sentido dado pelo autor. Escrito em 1866 e publicado nas *Espumas Flutuantes*, fazia parte provável das declarações públicas que Castro Alves levou à atriz e amante Eugênia Câmara, motivo principal de sua rixa com Tobias Barreto. Este, no mesmo ano, defendeu em público a atriz oponente, Adelaide do Amaral. De tal ruptura provém a antipatia movida por Sílvio Romero ao poeta baiano e, por sua vez, ao romancista Machado de Assis que, dentre outros motivos, elogiou o poeta quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1868.

“A uma atriz” emana essa atmosfera conturbada dos primeiros anos famosos de Castro Alves. Escrito no benefício da atriz, possivelmente para ser recitado, compartilha do tema brevemente delineado no poema de Raimundo Correia. Também há aqui o arrebatamento do poeta pela artista. Descoberta a convenção, que é muito diversa daquela posta em circulação pelo poeta parnasiano, há em “A uma atriz” o apelo a fórmulas já consagradas e demasiadamente freqüentes à poesia de Castro Alves. A imagem do gênio de “O vôo do Gênio”, descrição de um êxtase ao qual é conduzido o poeta por um arcanjo, funde-se à glória de tantos outros heróis. O lugar público parece induzir, além disso, a presença de alguns recursos próprios à declamação, tais como o uso da décima lamartineana, a solução em dísticos, como “Há uma coisa de grande/ Deste mundo na amplidão”, em que o hipérbato foge à clareza sintática freqüente ao poeta, além de um acúmulo desgovernado de citações e paráfrases. Vejamos o poema.

Branco cisne, que vogavas
Das harmonias do mar,
Pomba errante de outros climas,
Viestes aos cerros pousar.
Inda bem. Sob os palmares
Na voz do condor, dos mares,
Das serranias, dos céus...
Sente o homem — que é poeta
Sente o vate — que é profeta
Sente o profeta — que é Deus.

Há alguma coisa de grande

Deste mundo na amplidão,
Como a face do Eterno
Palpita na criação...
E o homem que olha o deserto,
Diz consigo: "Deus 'stá perto
Que a grandeza é o Criador".
E, sob as paternas vistas,
Larga rédeas às conquistas,
Pede as asas ao condor.

Inda bem. A glória é isto...
É ser tudo... é ser qual Deus...
Agitar as selvas d'alma
Ao sopro dos lábios teus...
Dizer ao peito — suspira!
Dizer à mente — delira!
A glória inda é mais: É ver
Homens, que tremem — se tremes!
Homens, que gemem — se gemes!
Que morrem — se vais morrer!

A glória é ter com o tridente
Refreada a multidão,
— Oceano de pensamentos
Que tu agitas co'a mão!
— Montanha feita de idéias,
Que sustenta as epopéias
Que é do gênio pedestal!
— Harpa imensa feita de almas,
Que rompe em hinos e palmas,
Ao teu toque divinal.

Mas esqueceste... Não basta
"Chegar, olhar e vencer"
Do gênio a maior grandeza
O ser divino é sofrer.
Diz!... Quando ouves a torrente
Do entusiasmo na enchente
Vir espumar-te lauréis;
Nest'hora grande não sentes
Longe os silvos das serpentes
Que tentam morder-te os pés?

Inda é a glória — rainha
Que jamais caminha só.
Ai! Que sobe ao Capitólio
Vai precedido de pó.
Porém tu zombas da inveja...
Se à noite o raio lampeja
Tu fazes dele um clarão!
Pela tormenta embalada
Ao som da orquestra arroubada
Vais-te perder n' amplidão.⁷³

“A uma atriz” é um típico panegírico. Com suas redondilhas maiores, metro freqüente a poemas como “Ao dois de Julho” ou “O Século”, situa-se em meio a imagens decerto comuns à lírica de Fagundes Varela e de Tobias Barreto. Uma delas será a do cisne, para cujo estudo seria necessário indicar o ensaio de Fausto Cunha “O cisne como emblema e como alegoria na poesia do romantismo”⁷⁴. Outra será a da pomba, da ave, aqui proveniente de outros climas, marcando a procedência portuguesa de Eugênia Câmara. Afirma o caráter de peregrinação inerente aos grupos de teatro e ao próprio “gênio”, comparado, em outro poema, ao Ahasverus, símbolo da eterna luta da humanidade em busca de redenção e justiça⁷⁵. Na homenagem de Fagundes Varela a Furtado Coelho, o artista também seria apresentado segundo o atributo da motilidade, ora como condor, ora como caminheiro, ou mesmo como “cisne emigrado da formosa Lísia”, Portugal⁷⁶, tendo sua procedência também aferida. No poema “A uma atriz” predomina, além disso, a idéia de glória, muito geral, que se repete ao longo de todo o poema, conduzindo-o. A quarta estrofe provém do desdobramento dessa imagem ampla e de todos os atributos contidos nela. A glória significaria “refrear a multidão com o tridente”, multidão a que se somam diversos símiles, “oceano de pensamentos”, “montanha feita de idéias”, “harpa imensa feita de almas”. A imagem do refrear, expressa no divertido paralelismo “Homens, que tremem — se tremes/ Homens, que gemem — se gemes” recodifica a noção de almas escravizadas presente no elogio de Fagundes Varela à Narcisa Amália. No poema à Eugênia Câmara, do mesmo modo, Varela, ainda uma vez,

⁷³ Cito-o a partir da edição organizada por Eugênio Gomes, p. 190-191.

⁷⁴ Cunha, Fausto. “O cisne como emblema e como alegoria na poesia do romantismo”, in *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, Paz e Terra, em convênio com o INL, Rio de Janeiro, 1971, p. 157-182.

⁷⁵ Picchio, Luciana Stregagno. *Op. Cit.*, p. 219.

⁷⁶ Varela, Fagundes. *Op. Cit.*, vol. 2, p. 405.

repete a imagem do triunfo de guerra: “esse louro que a circunda, altivo,/ Como o dos reis da terra às tempestades/ Não se desfaz em pó...”⁷⁷. Tal imagem, de forma diversa, encontra-se no poema de Raimundo Correia, o que justificou em parte a sua inclusão nesta análise: “Amor, que estava/ Junto a ti, contra um’alma, dele escrava,/ Despedira-a com mão pouco certa.” A origem da relação entre amor e cativo remonta decerto à lírica de Petrarca; e um estudo sobre os seus diferentes matizes na poesia brasileira talvez responda à sua penetração no gênero encomiástico.

O caráter mais pessoal de “A uma cantora” afirma, no entanto, o grande abismo que separa os dois poemas aqui analisados. O de Raimundo Correia, mais próximo do poema de Gonçalves Dias, “Ao aniversário de D. F. S. R”, em que o elogio ganha ares de verdadeiro cortejo e arrebatamento pessoal; o de Castro Alves, movido por um conjunto de imagens abstratas, tais como “glória”, “amplidão”, “eterno” que, em vez de particularizar o acontecimento ou mesmo apontar para um sujeito, tão mais embriagado no belo poema “Boa-noite”, tramado também por uma metáfora principal, os cabelos noturnos da amada, reduz aqui o poema a um simples elogio, transportando o sentimento pessoal para o plano mais amplo de uma desejada participação coral. É decerto injusto ponderar o valor de Castro Alves tendo como comparação apenas o soneto certamente mais resolvido de Raimundo Correia, exemplo de equilíbrio do assunto clássico e elogio ao artista. A própria reversão final, que modifica a expectativa do leitor e que, de certo modo, destoa das resoluções comuns ao *topos*, parecem vir com o intuito único de fazer cruzarem-se as duas referências: o tema erudito e a voz da cantora.

Em certo sentido, o turbilhão de imagens e a motilidade característica de Castro Alves, cuja poesia espremi grandemente essa fertilidade de imagens de movimento, como para Eugênio Gomes⁷⁸, parecem perder-se. Os atributos da artista, a infinidade de comparações e adjetivos simplesmente concentram-se no poema de Raimundo Correia. O canto despersonaliza-se, na medida em que se conjuga ao universalismo da temática clássica, sinal de fuga das questões nacionais, para um olhar um pouco mais severo; mas se restringe, por outro lado, ao sentimento amoroso despertado no poeta pelo canto, tornando-o talvez mais lírico. Aí possivelmente exista uma menção implícita ao episódio das sereias na Odisséia, a alma torna-se escrava da voz. O que se torna mais interessante, contudo, é o caráter de motilidade e dinamismo expressos na

⁷⁷ Idem, p. 407.

⁷⁸ Gomes, Eugênio. “As imagens de movimento em Castro Alves”, in *Op. Cit.*, p. 47.

construção do elogio pelo poeta baiano, as repetições paralelas, a divagação que escapa da atriz, para concentrar-se na “glória” abstrata, no elenco de símiles, marcas de uma oratória dada pelo sentido preciso de um movimento incessante de imagens, como para Antonio Candido⁷⁹. Castro Alves não parece afeito a uma solução rápida para o elogio e que resulte, aqui, de forma mais pessoal. Mesmo no breve “À atriz Eugênia Câmara”, poema de quatro estrofes, em que o elogio dirigido à atriz serve de resposta às vaias sofridas por ela no dia anterior, a repetição de algumas estruturas de verso, bem como a própria repetição do refrão encontrado —

Tu és a nossa glória, a nossa fé!
Gravitar para ti é levantar-se,
Cair-te às plantas é ficar de pé!⁸⁰

— apontam para a adequação da nota de Mário sobre o “encompridamento”. Nesse sentido, a perda da oratória, dada por esse sentido específico, jamais confundido com retórica pelo crítico paulista, permite vislumbrarem-se alguns momentos da passagem de Castro Alves a um parnasianismo de poucos refrões.

Em “A uma atriz”, divisados brevemente alguns dos aspectos da construção do poema, poderíamos novamente recair sobre a noção de racionalismo, tal qual apontada pelo crítico. Na sugestão que grandemente permeou a elaboração deste estudo, observou-se como em “Mãe do Cativo” se podia identificar um tipo de acabamento, conforme consta da leitura do poeta Lêdo Ivo, que permitia notar-lhe a ordenação precisa das partes, a paráfrase final dos primeiros versos, a oposição única que se desdobrava, entre o olhar do poeta e o da mãe, e que conduzia o poema. A antítese embalava todas as noções e movimentos de ida e retorno. Em “Os perfumes”, do mesmo modo, a exposição inicial, retomada na última estrofe do poema e a despeito da divagação quanto às alcovas de Ninon e Margarida, garantia a manutenção de um único encadeamento.

É que o perfume denuncia o espírito
Que sob as formas feminis palpita...
Pois como a salamandra em chamas vive,

⁷⁹ Candido, Antonio. *Op. Cit.*, p. 251.

⁸⁰ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 435.

Em “O Navio negreiro”, a despeito das imagens grandiosas e do tom hiperbólico, que confere ao grande texto tamanha beleza e envergadura, para usar a imagem apropriada de Antonio Candido, via-se também a arquitetura segura, capaz de desdobrá-lo a partir da oposição entre inferno social e paisagem natural, como em “América”. O movimento final, de número seis, resulta na conclusão imediata e conseqüente para a descrição até então empreendida pelo poeta. A afirmação dos símbolos da pátria, por fim, a bandeira, os heróis da guerra, o futuro promissor, vislumbrados como atributo da nação, vem no sentido único de dar fechamento e alcance à antítese distendida. Nesse sentido, tem-se a conclusão para os movimentos anteriores, sempre precisos: de apresentação da natureza, evocação da marinha, contraposição do “quadro de amarguras”, descrição dos negros no tombadilho, imprecisão e a apóstrofe final, dirigida ao “povo”, que passa a ser, desse modo, nomeado. Não será mais a multidão entusiasta de outros poemas, mas metonímia, assim como os demais símbolos, da grande e injusta nação.

Em “A uma atriz”, do mesmo modo, vêem-se surgir os índices dessa precisão e concatenação lógica. Para um olhar mais apressado, talvez bastasse notar os recursos de sua exposição introdutória, onde o poeta situa o leitor com relação à imagem da atriz, através dos lugares comuns para a sua representação. Finaliza o poema, da mesma forma, através do recurso à rima sonora e à imagem ampla e arrebatadora: “Ao som da orquestra arroubada/ Vais-te perder na amplidão”. A reiteração de expressões anafóricas, tais como “inda bem”, “isto”, “inda é a glória”, surgem, outrossim, com o sentido único de tecer o poema ao longo dos elogios à atriz. Depois da descrição das duas estrofes iniciais, a repetição da fórmula “a glória é isto” assemelha-se a um recurso oratório, na forma precisa com que Mário o compreende, isto é, garantindo ao poeta a possibilidade de continuar a exposição de um mesmo tema, quiçá “encompridando-o”. Um verso que tem o início “Mas esqueceste...”, outro que começa com “Inda é a glória”, mostrariam certamente, por um lado, a ausência de contenção, por vezes, do poeta, resvalando num prosaísmo evidente. Isto para um olhar moderno, cuja relação com o texto se dá primordialmente através da palavra escrita e que deixaria, portanto, de intuir o sentido da envergadura apontado por Antonio Candido, o arrojo das grandes metáforas e antíteses, bem como o caráter declamativo

⁸¹ Idem, p. 187.

desses versos. A título de nota, é interessante observar a predominância de rimas em oxítonas no fim de cada décima. Mostrariam, por outro lado, a tentativa de cerceamento de um único tema, a glória, agravando esse sentido de perda de um recolhimento mais pessoal ao “eu”, tão mais ausente, do ponto de vista formal, do que no poema de Raimundo Correia. Apontariam, assim, para a noção de “incurtamento” de Mário de Andrade, através da facilidade que talvez estivesse por trás de uma formulação que não só se deixava repetir, mas parecia firmar-se rigidamente, como imagem abstrata e tema: “E desta sistematização resulta o segundo processo com que Castro Alves, não indago se cronologicamente, mas pela força de sua grandeza, veio modificar a poética nacional: a substituição do assunto pelo tema.”⁸²

Nesse sentido, comparar o poema de Castro Alves a “A uma cantora” de Raimundo Correia acaba por incidir sobre o duplo eixo que o crítico estabeleceu entre a poesia romântica e o parnasianismo, de forma geral. Não cabe ainda, aqui, chamar a atenção para a escola de poesia do Recife, a poesia científica, nem mesmo tentar compreender até que ponto o sistema de Mário incorporava tanto a poética fundada por Sílvio Romero, quanto o parnasianismo estrito de Alberto de Oliveira e Francisca Júlia, para manter a descrição afinada com parte de nossa crítica. A separação de ambos, bem como os seus atributos gerais — o estilo que se deve intuir, em cada um deles, ou simplesmente a tarja metafísica respectiva — não estão evidentes no autor. A linha de um pensamento lógico, da evolução de um racionalismo poético, em vez de ruptura como pretendeu Sílvio Romero com os ensaios de 1870 para a revista *Crença*, poderia surgir aqui, no entanto, como elo aos dois autores, tão logo se divisasse o caminho de análise dos dois poemas. Também o esforço de encontrar possíveis exemplos, de modo a amarrá-los e vislumbrar neles senão o caminho do racionalismo poético. A grande perda de “A uma atriz” com relação ao poema “A uma cantora” poderia dar-se mediante a predominância, em Raimundo Correia, da exposição linear e pudor expressivo, expressão de um *cogito* cartesiano mais apurado. O autor jamais perderia de vista a resolução para a dialética tramada no poema entre o topos clássico e o elogio à voz, ao contrário de Castro Alves, disperso em meio a comparações e metáforas. Ganhava-se, por outro lado, com a perda da oratória abolicionista, eixos opostos ao pensamento de Mário. Uma vez que o próprio instrumento de combate, a trompa bronzeada, abandonava a sua nota mais vigorosa, a sua função social e comunicativa, expressa através desse duplo atributo

⁸² Andrade, Mário de. “Castro Alves” in *ALB*, p. 119.

da oratória e do acabamento temático, observar uma contaminação ideológica em contrário, proveniente de Raimundo Correia, em direção a Castro Alves, como burguês e lógico, torna-se a consequência prevista pelos primeiros ensaios deste capítulo.

Compreender os dois eixos traçados pelo crítico modernista, além das poucas evidências de um sistema preciso e ponderação daquilo que poderia vir representar a Escola do Recife, bem como em que sentido poderia haver ora ruptura, permanência ou previsão no caminho que unia romantismo e parnasianismo, índices com os quais comumente se contam histórias literárias; compreender os dois eixos aponta para a dificuldade de se estabelecerem divisões cronológicas e estéticas seguras para o período que se inicia após o romantismo condoreiro. Certamente há dúvidas também com relação às formas com que se sucederiam as próprias fases do romantismo, indianismo, *mal du siècle*, condoreirismo, embora o eixo de continuidade predomine através da identificação de alguns atributos gerais, e principalmente por um sentido de comunidade literária e de referência, que permite a Castro Alves jamais perder de vista a lírica de Gonçalves Dias, de Álvares de Azevedo e de Casimiro de Abreu. No caso do período posterior a 1870, a dificuldade parece multiplicar-se aos olhares estrangeiros de Luciana Stegagno Picchio, por exemplo, que deparariam com a natureza heterogênea e poliorientada do parnasianismo brasileiro. Observariam também a precedência da escola realista em poesia, bem como a dificuldade inerente ao ato de delimitar fronteiras entre simbolismo e parnasianismo.⁸³

A descrição de Mário de Andrade, no entanto, mostra-nos a capacidade de articulação de uma história, cujos termos principais se tentaram acompanhar e exemplificar ao longo destes capítulos. Somente a partir deles é que pôde oferecer o seu julgamento mais rigoroso à poesia de Castro Alves. Outros dois poemas poderiam, todavia e do mesmo modo, ter sido sugeridos, embora o movimento que provinha das sínteses gerais encontrasse terreno certamente mais fértil no soneto clássico de Raimundo Correia, na organização oratória do poema “A uma Atriz”. Retroceder a Casimiro de Abreu talvez pudesse fazer, outrossim, com que porventura se localizasse a origem mais remota para os traços que o crítico antecipou à história que levava até o parnasianismo, embora resultado de uma conceituação um tanto mais moderna e engajada, inimiga da retórica, para Cassiano Nunes, em importante ensaio⁸⁴. Nesse sentido, a análise de

⁸³ Picchio, Luciana Stegagno. *Op. Cit.*, p. 307.

⁸⁴ Nunes, Cassiano. *Castro Alves ante a poesia de nosso tempo*, Thesaurus, Brasília, 1985.

Castro Alves apresenta-se de forma notavelmente retrospectiva, não apenas a partir do olhar de seu tempo, da década de 30, das estruturas gerais do pensamento histórico, mas também do ponto de chegada, neste caso, a poesia de Raimundo Correia, Olavo Bilac e Francisca Júlia. Eixo grandemente estrutural, se pensarmos no caráter sistêmico e formal que viria adquirir, será somado, mais tarde, a algumas outras formas de refiguração desse tempo, que atravessariam, da mesma maneira, a poesia de Castro Alves. Um deles, o de Fausto Cunha, é matéria para o próximo capítulo. Seguem ainda outros dois eixos mais fortemente temáticos e articulados a partir de chaves talvez mais seguras, como o sertanejismo, tema que figura de forma particular nas descrições, desde o romantismo ao modernismo, e que possibilita estender algumas considerações sobre a relação entre poesia popular e Castro Alves; e a poesia negra, cujo caráter ambíguo e sentido de representação da realidade virão nortear grandemente o estudo de Roger Bastide. A depuração, termo que se antepôs a esses trajetos deixa-se mostrar, assim, ainda outras vezes, mas na medida em que o próprio envolvimento deste olhar torna-se expressão da busca desses tempos.

III

FAUSTO CUNHA, O OLHAR DAS TRADIÇÕES: LUGAR HISTÓRICO DE CASTRO ALVES

Introdução, recortes históricos, p. 105

Castro Alves, a medida das escolas, p. 117

Borboletas azuis, sentidos da realidade, p. 126

Castro Alves e Casimiro de Abreu, outras aproximações, p. 134

Introdução, recortes históricos

“Sendo a criação literária, em essência, um processo de cristalização, não abdica dos elementos históricos a que vem subordinada.”

FAUSTO CUNHA, *A luta literária*, p. 162.

O ensaio “Castro Alves” de Fausto Cunha, publicado por Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, em 1955, bem como outro mais breve, “Castro Alves e o Realismo Romântico”, saído na *Revista do Livro* em 1961, não contam decerto com a popularidade e a influência dos caminhos, julgamentos e imagens que Mário de Andrade trouxe para o jovem poeta. Menos afeito a polêmicas entre modernismo e parnasianismo, do mesmo modo, munido de uma descrição ponderada e minuciosa do período, o plano de Fausto Cunha torna-se, talvez por isso, a leitura mais segura e fundamental, pelo caráter de base com que se apresenta para qualquer estudo histórico, tanto quanto interpretativo, da obra do poeta. A despeito de uma classificação, por vezes, reconhecidamente imprópria, mas que se tornava elucidativa de algumas escolhas do crítico e do romantismo em geral, como é o caso dos termos “subjetivismo lírico” e “subjetivismo realista”, os ensaios sobre Castro Alves, mais tarde incluídos no livro *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, talvez sejam os que mais tentaram, e em grande parte conseguiram, colocar ordem ao “período mais desorganizado da poesia brasileira no Oitocentos (...) que se estende da morte de Castro Alves à proclamação da república.”¹ Colocar ordem, no sentido não simplesmente de estabelecer recortes para o “condoreirismo”, imagem descartada pelo crítico, ou, em seguida, para o parnasianismo, talvez como Mário de Andrade o tenha feito. São poucas as atribuições muito gerais oferecidas para um e outro pela análise de Fausto Cunha. Ambos os ensaios, frutos de uma provável mesma elaboração, a ponto de repetirem-se em alguns trechos — o ensaio “Castro Alves e o Realismo romântico” corresponde a uma “abordagem teórica do mesmo período considerado do ponto de vista histórico”² — conjugam o olhar para a

¹ Cunha, Fausto. “Castro Alves e o Realismo Romântico” in *Revista do Livro*, órgão do INL, MEC, Rio de Janeiro, n. 23-24, julho-dezembro de 1961, p. 7-22, p. 11.

² Idem. Nota introdutória ao livro *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, Paz e Terra, INL, Rio de Janeiro, 1971, p. 11.

especificidade do momento literário entre 1860 e 1880, retornando sempre a Casimiro de Abreu e ao ultra-romantismo, mas buscando classificações, periodizações, que acabam por precisar grandemente o lugar histórico e principalmente poético ocupado pelo poeta. Face à multiplicação de eventos trazidos pelo olhar detido do crítico, distante aqui de eventuais caminhos que conduzissem ao modernismo e, portanto, livre de encontrar resistência tanto na depuração inconsciente e nacional modernista, quanto na noção de perda gradativa da função social da poesia, caminhos sugeridos pelo ensaio de Mário de Andrade, a leitura de Fausto Cunha, ainda que balizada por outros sentidos de evolução da poesia, através dos quais constrói o lugar do vate baiano, confirma o seu estatuto de exceção em meio a tantos outros caminhos históricos delineados para o poeta, tanto quanto para a nossa poesia romântica, a maioria deles, de certo modo, tocada, senão pelo panegírico exacerbado, ao menos pela proximidade crítica com o projeto modernista. Para Fausto Cunha, de fato e diferentemente: “o Modernismo, a exemplo do Parnasianismo, viria impor uma limitação fatal ao Romantismo: a perspectiva modernista é uma perspectiva estética e o Romantismo abrange, em seu campo, numerosos cruzamentos ideológicos. Implantando um Ultra-Realismo, o Modernismo brasileiro desaguaria neste paradoxo: sua resultante é o engrandecimento, não do Realismo de 1870 nem do Naturalismo de 1880, mas do Ultra-Romantismo de 1850, do subjetivismo de 1860.”³

O viés crítico e histórico de Fausto Cunha distanciava-se, assim, pela convivência amiúde com a poesia romântica, em particular com seus últimos decênios. Exime-se de uma relação com o “inconsciente” ou “subjetivismo”, eixos trazidos pelo poeta modernista a Castro Alves, e que efetivamente ilustravam, dentre outras coisas, a incompreensão da parcela de tradição presente ao poeta baiano⁴. Desse ponto de vista, os ensaios de Fausto Cunha certamente participam de um esforço de compreensão do período, com suas numerosas e pouco acessíveis edições de poesia, dificilmente igualado. A visitação reiterada a Pedro de Calasans, bem como a José Bonifácio, o moço, e a Pedro Luís, uma vez que o interesse era o estabelecimento de um sentido de

³ Idem, p. 73. De modo a facilitar o acesso aos dois textos, cito-os de fonte diversa: “Castro Alves” a partir de *A Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho, compêndio notadamente difundido; “Castro Alves e o Realismo Romântico” a partir de *O Romantismo no Brasil*, de Fausto Cunha. Daí provém a indicação de páginas. Há uma ou outra modificação, no entanto, na reedição do primeiro deles, junto aos demais ensaios de 1971, mas que não interfere na escolha efetuada aqui.

⁴ Idem, *ibid.*: “Se a crítica estética não consegue diminuí-lo exceto do gigantesco assoprado pelos idólatras, o abandono da crítica histórica invalida grande parte de sua obra, a que vive do circunstancialismo.”

comunidade literária a Castro Alves, não encontram par, nem mesmo na descrição de Eugênio Gomes, a quem se deve a melhor edição da obra completa do poeta. Um dos caminhos que talvez esteja aproximado ao de Fausto Cunha é o de João Pacheco, em *O Realismo*, embora pouco mencione a poesia de Castro Alves, preferindo traçar diferenças principalmente entre poesia científica ou poesia parnasiana e o romantismo da geração de Casimiro de Abreu, com seu estilo sentimental e choroso, uma vez constatado seu esgotamento: “Os processos românticos, já na prosa, já no verso estavam esgotados. O sentimentalismo excessivo, que chegava por vezes ao pieguismo vulgar, o predomínio da imaginação, o subjetivismo avassalador, o transbordamento do eu, cansavam. Os temas se repetiam, a linguagem se descuidava, as concepções se tornavam convencionais. (...) Desgostava ainda o uso de metáforas e imagens que se haviam transformado em domínio comum. Enfim, o Romantismo havia perdido a seiva e exauria-se na imitação.”⁵

Ainda que a idéia de concepção convencional esteja na base das inquições de Fausto Cunha, bem como a noção de imitação preste-se de forma fundamental para a análise, mais à frente, de seu próprio ensaio incluído n’*A Literatura no Brasil*, a diferença da caracterização encontrada pelo capítulo “Procura de rumos” de João Pacheco, comparado com o de Fausto Cunha, dava-se na medida da ausência de Castro Alves como centro de mudança na poesia. Não por desprezo, desatenção crítica ou escolha distinta. Tendo em vista que se voltava fundamentalmente para os dois momentos históricos de possível ruptura com o romantismo — a poesia de Sílvio Romero, com a publicação dos manifestos cientificistas, em poesia, na revista *Crença* em 1870, e o “clareamento de tendências” da “Guerra do Parnaso”, reportada pelas colunas do *Diário do Rio de Janeiro*, pela *Revista de Ciências e Letras* de São Paulo, pela *Gazetinha* e pela *Gazeta de Notícias*, em 1878 —, trazia para as suas considerações mais freqüentes o olhar investido através da caracterização anunciada pelos poetas de então. Acolhia, em grande parte, as sugestões deixadas por estes. Manuel Bandeira apresenta-os rapidamente na introdução à *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Um deles, Arnaldo Colombo, no número de 16 de maio de 1878 do *Diário do Rio de Janeiro*, publica os versos seguintes:

A poesia de hoje, a que chamam realista
Uma causa defende — a causa da Justiça

⁵ Pacheco, João. *A literatura brasileira: O Realismo (1870-1900)*, Editora Cultrix, São Paulo, 1968, p. 13.

E no seu combater arvora uma conquista:
É a do direito, sempre impávido na liça.

A poesia de ontem, de Abreus e Varelas,
Coberta com o véu do triste idealismo,
Só fazem-nos do amor as mórbidas querelas,
Sem olhar que nação caminha para o abismo..
A poesia nova arvora barricadas
Na tribuna e na imprensa;
A velha poesia ainda decanta *amadas*,
Noutra coisa não pensa
Enquanto aquela se ergue em prélios gigantescos
Esta toma café, sorvetes e refrescos,

O moderno ideal por sol tem as ciências
Que as sendas lh'iluminam;
O velho só tem flor, extratos e essências,
Passarinhos que trinam... (...)

É tempo de cairdes, romantismo,
Insonso, frio, lívido lirismo,
Aos do passado imensões boqueirões
Levantai-vos, Fontoura e Azevedo,
Lins, Patrocínio, sem mostrardes medo,
Para acabar os líricos chorões...
Poetas quinhentistas e doentes
Que vagam, entre nós, como dementes.⁶

Afora as notas pessimistas, o anúncio do abismo futuro, o divertido ideal científico e jurídico, João Pacheco talvez pudesse ver aí a recusa dos Abreus e Varelas, dos tristes idealismos, da lírica chorosa, ou, do mesmo modo, aquilo que Manuel Bandeira deixou escapar à sua transcrição: a recusa dos poetas “quinhentistas e doentes”. O crítico evita trazer em detalhe, contudo e diferentemente de Fausto Cunha, o reconhecimento do lugar ocupado pela poesia de Castro Alves, bem como por Tobias Barreto e pelo realismo, como imagem geral para a poesia do período. A articulação do parnasianismo ocorre, em seu capítulo, através da sobreposição, apenas,

⁶ Bandeira, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros: fase parnasiana*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996, p. 8. Fiz algumas alterações a partir do original do *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de maio de 1878, número de catálogo do microfilme da Biblioteca Nacional, PR-SPR 5 (101).

de uma poética mais objetiva, crente na razão e mais polida formalmente⁷, lugar de chegada para a poesia científica de Sílvio Romero e de Martins Júnior, e outra, melancólica e excessivamente sentimental, um pouco como na descrição de Mário, embora com o valor inverso. Quando muito, reconhece no próprio Sílvio Romero um trajeto evolutivo que vê na poesia científica a “idéia nova”, mas realizada em “diapasão antigo, em que vibram os ímpetos condoreiros”. A intuição de Fausto Cunha para o que chama de realismo romântico, desse modo, voltado para a retomada de Castro Alves da tradição de Álvares Azevedo e para a oposição de qualidade, não no sentido estrito de oposição, aos ultra-românticos, não participa do plano trazido pelo autor de *O Realismo*. João Pacheco, além disso, prefere a constatação apenas, embora razoavelmente justificada, de Machado de Assis como porto de passagem para os dois momentos. Aproximando o olhar das posições contemporâneas, em resumo, o crítico, uma vez que reconhece nelas a ruptura tão somente anunciada com relação a esse romantismo sentimental, dispondo, do mesmo modo, de Machado de Assis como centro de sua perspectiva histórica, acaba por não trazer, no bojo de sua análise, o diálogo com a poética castroalvina, abarcada com maior vagar pelos dois ensaios de Fausto Cunha, dentre outros não menos importantes. Um deles, “O jargão romântico” traz em minúcia a comparação de “O Navio Negreiro” com o poema “Voluntários da Morte” de Pedro Luís, observando em ambos o que chama de inspiração coletiva.⁸

Os ensaios sobre Castro Alves apresentam-se, assim, como um dos momentos de maior interesse para a crítica do poeta, não só porque o aproximam de um lugar pouco estudado de nossa tradição, a poesia científica ou realista, embora as referências aos poetas ali se multipliquem, justificando talvez a provável e reconhecida desorganização, crítica em grande parte, que impossibilita extrair do período uma síntese exemplar. Mas também porque situam a poesia de Castro Alves em relação direta com a tradição casimiriana, de que provém, resultando necessariamente no estabelecimento de uma contradição de que não se exime o crítico, entre a ruptura da poética realista, bem como possivelmente da “Guerra do Parnaso”, com o romantismo, e a presença destacada da figura de Castro Alves em cada uma dessas duas grandes marés. Não vê contrariedade na identificação do lugar do poeta, tanto quanto de seus pares, em meio a essa junção, por assim dizer, de instantes diferenciados de estilo. Para Fausto Cunha, a

⁷ Pacheco, João. *Op. Cit.*, p. 23.

⁸ Cunha, Fausto. *O Romantismo no Brasil*, p. 87.

poesia de Castro Alves “investe-se de uma dupla significação histórica: retoma a tradição azevediana, e portanto se coloca frontalmente na linha anticlássica (...); e estabelece, ao mesmo tempo, uma oposição de qualidade à acomodação do Ultra-Romantismo como sistema lírico, constituindo-se no principal artifício de uma nova concepção da realidade na poesia brasileira. A eventual contradição latente nesse duplo aspecto não deve surpreender-nos, numa obra, qual a castroalvina, onde as contradições são numerosas.”⁹

Os dois ensaios sobre Castro Alves, desse modo, não deixam de recair na reiteração, por conseguinte, da observação atenta do diálogo do poeta com os seus antecessores imediatos e continuadores, como pretendeu Mário de Andrade, mas também como o fizeram tantos outros críticos d'*A Literatura no Brasil*, para cada período ou escritor estudado, respondendo em grande parte ao projeto idealizado por Afrânio Coutinho. O esforço apenas crítico de Mário de Andrade, grande influência e talvez um dos marcos iniciais para o estudo formal de poesia no Brasil, gesto perfeitamente contemplado por críticos como Péricles Eugênio da Silva Ramos, cujo ensaio sobre a renovação parnasiana exemplifica grandemente a tentativa de análise apenas poética, dos ritmos e sílabas, bem como do vocabulário do período¹⁰; tal investimento de Mário conjuga-se, como para si mesmo, com o estabelecimento constante da relação entre autores e poemas. Norteado por um princípio certamente mais enciclopédico ou diversificado do que as demais histórias até aqui investigadas, o projeto de Afrânio Coutinho não se esquivava, por conseguinte, da visada diacrônica e das tentativas de inserção ou exclusão justificada de um autor ou escola nas linhas invisíveis da evolução criadora. Ainda que os percursos não fossem, por todos os seus colaboradores e autores de diversos capítulos, compartilhados, os caminhos da depuração se repetiam, com variações e em menor escala, haja vista a diversidade de posturas críticas para cada microcosmos analítico. Anunciavam, no entanto e sem grandes problemas, posições e trajetos contrastantes, formas distintas de se compreender a evolução das formas poéticas, uma vez submetidas à multiplicidade de objetos analíticos, ainda que os prefácios iniciais de Afrânio Coutinho, para cada período, procurassem viabilizar alguma organizaticidade ao conjunto de

⁹ Idem. “Castro Alves”, in Coutinho, Afrânio. (org.) *A Literatura no Brasil*, Editora José Olympio, Uff, Rio de Janeiro, 1986, p. 806.

¹⁰ Ramos, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação parnasiana na poesia” in Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Editorial Sul Americana, Rio de Janeiro, 1955.

textos. Daí que resultassem, do mesmo modo, na assunção de recortes e análises distintas para cada autor e período estudado, mas também na constatação e construção variada de trajetos formais para a poesia brasileira. Visto desse modo, contrastar alguns enfoques, tais como o de Péricles Eugênio da Silva Ramos para a poesia parnasiana, com o próprio desenvolvimento esboçado por Fausto Cunha, talvez pudesse efetivamente prover matéria para um debate sobre o sentido de uma história enciclopédica, por fim, resultado talvez inesperado a Afrânio Coutinho, cuja distribuição de capítulos dava-se notadamente em virtude apenas da impossibilidade de abraçar, com a minúcia do *new criticism*, toda a nossa história literária. Trajetos como o de Fausto Cunha ou de Péricles da Silva Ramos, não raro, antepunham-se frontalmente. Há talvez um único e grande aspecto que norteia a maior parte das análises e cuja menção aqui responde às dificuldades que se poderão observar na trama do tempo, conforme tecida por Fausto Cunha: a tentativa de libertação da tirania cronológica, tal qual postulada por Afrânio Coutinho, proveniente dos estudos de estilo, contrastada, de forma tensa, com a impossibilidade de abrir mão de sentidos propriamente diacrônicos e sucessivos para a história da poesia.

Em Fausto Cunha, a eventual contradição adquire proporções consideráveis. Em virtude do comprometimento com a análise crítica e estilística de Castro Alves, de seu vocabulário, tanto quanto de seu papel com relação a um sentido de realismo, ainda que pudesse apontar para o fracionamento estilístico e dizer do retorno final do poeta ao desgastado ultra-romantismo, não podia necessariamente descartar o seu diálogo com a tradição mais imediata¹¹. Ao contrário, vê nos poemas, de forma exaustiva até, a participação e pertença a fórmulas coletivas de representação, como no ensaio “O jargão romântico: um exemplo”, ou como para Fagundes Varela, em “O que não é de Varela”, de modo que recai inevitavelmente na consideração histórica do período. Para ele, o estudo do romantismo deveria prover, sobretudo, do reconhecimento de “fórmulas coletivizantes” a serviço do individualismo¹². De fato, se há um grande abismo nas quatro grandes interpretações, trazidas aqui em ensaios exclusivos, uma vez ao lado da bibliografia freqüente de Castro Alves, deve-se *grosso modo* à tentativa compartilhada de compreensão de

¹¹ Aqui não se faz distinção entre um conceito clássico de tradição e a noção de evolução literária, embora a última seja decerto a mais apropriada para a descrição pretendida. Hans Robert Jauss vê nessa última um processo que, ao invés de descrever um fluxo pacífico e gradual, “encerra rupturas, revoltas de novas escolas e conflitos entre gêneros concorrentes.” (in *Op. Cit.*, p.19)

¹² Cunha, Fausto. *A Literatura no Brasil...*, p. 817.

Castro Alves como poeta de seu tempo, em sentido propriamente poético. Há tanto em Fausto Cunha, quanto em Mário, no mais das vezes, em Sílvio Romero e Roger Bastide, uma descrença nos poderes talvez mediúnicos e no caráter de exceção da poesia de Castro Alves, porque não encontrariam nele o instante final para cada uma de suas histórias. Sílvio Romero, certamente em virtude de sua predileção assumida por Tobias Barreto, foi um dos que proporcionou ao poeta baiano o estatuto, pela primeira vez, de inserção numa tradição poética, conforme descrita na *História da literatura brasileira*. Para Fausto Cunha, da mesma maneira, tornava-se até repetida a negação, para o poeta, de uma originalidade absoluta: “Não foi Castro Alves, como se tem dito, um fenômeno à parte em nossa literatura, nem desligado de antecedentes e ambientes, conforme acreditava Euclides da Cunha”¹³; “As dívidas de Castro Alves para com seus antecedentes são múltiplas”¹⁴, “Sua cultura romântica lhe deitou as algemas de certas constantes, das quais nunca se libertaria”¹⁵, “Redundam em fenômeno solto no tempo e no espaço o socialismo, o revolucionarismo castroalvino, quando se omitem Trajano Galvão, Joaquim de Sousaândrade, Quirino do Santos”¹⁶. As afirmações seguem, também, pela afirmação da própria distância temporal que nos separa do poeta, impossibilitados de uma apreensão segura de seu verdadeiro papel na poesia do período: “A opinião hodierna, afeita ao realismo total da literatura deste século, não distingue a sentimentalidade de Castro Alves da de seus companheiros de Ultra-romantismo”¹⁷. Em resumo:

Uma das maiores dificuldades antepostas aos estudiosos deste poeta é a ignorância reinante, mesmo entre exegetas, do que se fez e fazia naquele tempo, agravado pelo fato de não infundirem respeito (ou confiança) as contribuições válidas de nomes hoje obscurecidos, sem embargo da projeção de que tenham gozado, ou da influência exercida. Daí o perigo de afirmações e classificações aligeiradas do aparato documental, e a quase inanidade de justificativas históricas a ser formuladas pela primeira vez.¹⁸

¹³ Idem, p. 807.

¹⁴ Idem, p. 811.

¹⁵ Idem, p. 816.

¹⁶ Idem. “Uma antologia do modernismo”, in *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*, Orfeu, Rio de Janeiro, 1967, p. 159.

¹⁷ Idem. *A Literatura no Brasil...*, p. 814.

¹⁸ Idem, p. 807.

Fausto Cunha soma a essa preocupação com relação à proximidade de Castro Alves com os seus precursores, além disso, o estatuto de uma evolução estilística, imbuída da decifração gradativa das divergências de vocabulário e expressão, para a qual cabia, necessariamente, o recurso à leitura dos demais poetas de seu tempo. Como para o formalista russo Chklovski, em citação de Jauss, “se uma obra de arte é percebida em contraposição ao pano de fundo oferecido por outras obras de arte e mediante associação com estas, a interpretação deve levar em conta também a sua relação com outras formas existentes anteriormente a ela.”¹⁹

Fausto Cunha assentava-a, entretanto, sobre um sentido particular de realidade, de libertação de um lirismo sentimental, cuja própria realização de um eixo temporal, por vezes, abandonava o que não constituía verdadeira contribuição para o trajeto esboçado. Assim, via-se descartar, com relativa freqüência, a caracterização do parnasianismo, uma vez apenas sugerido o ponto de chegada para a poesia romântica: o “realismo total da literatura deste século”²⁰. Tal recurso surge da própria consideração detida e tentativa de compreensão do valor estético de Castro Alves. Percebe efetivamente a inutilidade de querer apanhar um sólido fio condutor, ainda que tenha notado aproximações rumo a uma dicção parnasiana na fase de transição que levava do romantismo ao parnasianismo. “A falta de unidade estilística, vício romântico, interfere a cada momento”²¹. Na verdade, talvez reconhecesse aí a própria fundação da análise trazida neste estudo, tendo em vista a constatação da impossibilidade de reunir, de forma geral e gradativa, um eixo único de “depuração”, ou de evolução poética formal para a poesia do período. Diante dos caminhos traçados por Mário de Andrade ou mesmo da imersão e convívio com esse romantismo tardio, para usar de outra conceituação, resiste à vontade de oferecer-nos um preciso e “sólido fio condutor”.

Não deixa de apontar, contudo, para um sentido de evolução oferecido primordialmente pelo contraste da poética de Castro Alves com o ultra-romantismo, não arriscando, de forma deliberada, um trajeto futuro. Conforme se poderá observar com mais detalhe no estudo seguinte, não raro assinala, na primeira passagem, a gradação de um sentimento de realidade, expresso quer seja pela “adequação da natureza à personalidade e da linguagem ao estado de espírito”, quer seja

¹⁹ Cito-o a partir do estudo de Jauss, *Op. Cit.*, p. 19.

²⁰ Cunha, Fausto. *A Literatura no Brasil...*, p. 814.

²¹ Idem, p. 827.

pelo “melhor aproveitamento de recursos metafóricos”²². A oposição de qualidade ao ultra-romantismo, em exemplo anterior, fazia do poeta, de fato, “principal artifício de uma *nova* concepção da realidade na poesia brasileira”²³. Castro Alves anunciava, ou preferencialmente, fazia parte da superação do ultra-romantismo através do direcionamento pessoal a um “realismo” poético. Para o crítico, “o realismo de Castro Alves justifica-se plenamente em face dessa faculdade de se desligar do subjetivismo em favor de melhores soluções poéticas”²⁴. O sentido pouco se assemelha, aqui, à “incurtação” do assunto para o tema, conforme descrito por Mário de Andrade na comparação de Fagundes Varela com Castro Alves, ainda que o termo “realidade” participe das duas conceituações: em Mário, com o sentido negativo de “objetividade”, “falta de sugestão”, etc.; em Fausto Cunha, com o valor positivo de “pessoalidade”, “individualidade estilística”, etc., simplificadas grandemente, aqui, as distâncias. Os exemplos trazidos por Fausto Cunha serão matéria para o terceiro capítulo deste estudo. O crítico aponta, além disso, para a evolução pessoal do poeta, poucas vezes abordada pela crítica freqüente, a não ser pelo estudo de Jon M. Tolman que traria, para os últimos poemas amorosos de Castro Alves, a notável observação da fuga de um “trilho retórico estereotipado” rumo à aquisição de uma “rica e expressiva autenticidade vivencial, que antes lhe faltava”²⁵. “Em contraste com o jovem poeta, o Castro Alves de então internaliza conceitos românticos de acordo com as necessidades psicológicas inapeláveis”²⁶.

Em Fausto Cunha há portanto o esboço de uma construção de caminhos, internos à própria obra de Castro Alves ou mesmo apresentados de forma exterior, que justificam a sua inclusão ao lado da caracterização proposta por Mário de Andrade, ainda que tenha vislumbrado, com ênfases, a dificuldade ou inutilidade de constitui-los formalmente. Em ambos paira, contrariamente, um sentido poético, dado de forma distinta, e que se repõe unicamente em face à figura do poeta baiano. Se em Mário de Andrade o olhar formal, a conformação ideológica e o eixo negativo que se dirigia ao parnasianismo bastavam para a “revisão de valores” e crítica incisiva ao poeta, em Fausto Cunha, a conjugação da análise de Castro Alves, uma vez ao lado da

²² Idem, p. 822.

²³ Idem, grifo meu.

²⁴ Idem, p. 816.

²⁵ Tolman, Jon M. “Castro Alves, poeta amoroso”, in *Revista do IEB*, n. 17, separata, 1975, p. 28.

²⁶ Idem, p. 49.

poesia ultra-romântica, com as linhas de fuga subterrâneas do subjetivismo lírico, dentre a constatação mais geral de um eixo, não simplesmente cronológico, mas em direção a um sentimento de realidade, fazem dele horizonte inevitável para a apreensão histórica positiva do lugar do poeta. De fato, Castro Alves estaria situado em relação direta com a libertação de um lirismo subjetivo. Fausto Cunha, do mesmo modo com que observaria em Sousândrade a escrita “fora do tempo” como valor, procuraria conferir ao poeta de “Vozes d’África” um estatuto de exceção relativa. A tensão entre a libertação propriamente cronológica de Castro Alves, antecipando-se, por vezes, a soluções parnasianas, e o reconhecimento da concorrência de linhas poéticas e de uma linha geral que partia do ultra-romantismo, são dados que apenas mobilizam a leitura destacada dos dois ensaios investigados neste capítulo. Fausto Cunha escapa ao julgamento valorativo dos poetas parnasianos, a título de exemplo, através do apelo particular à periodização, resultado da crítica estilística. Observa, do mesmo modo, o apogeu e a morte de cada linha poética anunciada, um pouco como no esquema de Alceu Amoroso Lima. Mesmo diante de um período ou movimento, como os demais, tão heterogêneo, constrói, no entanto, uma vez voltado para a crítica estilística, não só o quadro de predominância de Victor Hugo, mas também a caracterização de dois romantismos, por assim dizer, subjetivo e realista, entre os quais estende a poesia de Castro Alves. Veria nela sobremaneira, contudo, a presença diversa de algumas tradições poéticas que se lhe sobrepõem. A libertação da tirania da cronologia faz vistas a essa possibilidade de apreensão de diversas correntes literárias. Isso dito, talvez se possa reconhecer aí a sua participação, através dos próprios limites e dificuldades trazidas pelos dois ensaios, espécie de presença invisível, na formulação do estudo aqui empreendido. Abarcaria, dentre tantos outros, o sentido racionalista oferecido por Mário de Andrade como forma, talvez, de filiação não só a uma tradição campesina-popular, já presente em Casimiro de Abreu, numa “linguagem que por vezes o situa mais próximo do bardo popular que do poeta erudito”²⁷, segundo Domingos Carvalho da Silva, mas a um realismo pessoal conforme incorporado por sua própria crítica. O sentido da tradição de Mário de Andrade também corresponderia a um eixo de subjetivismo lírico, confrontado, a partir do lugar que estabelece para o parnasianismo, com o significado menos apropriado de um retorno às convenções ultra-românticas.

²⁷ Silva, Domingos Carvalho. Introdução de *As Primaveras* de Casimiro de Abreu, Livraria Martins Fontes, São Paulo, S/d, p. 5.

O interesse da leitura de Fausto Cunha surge, portanto, em primeiro lugar, do aprofundamento alcançado para o olhar de Mário de Andrade, despido agora dos preconceitos envolvidos na instituição de um subjetivismo lírico e social. O caminho do crítico é o inverso quanto à consideração do subjetivismo; há preferencialmente um sentido de realidade e de pessoalidade que, decerto, antepõe dois termos sinônimos no pensamento de Mário: pessoal e subjetivo. No aprofundamento, reconhece, além disso, caminhos menores e linhas que não se interrompem, fruto do contato com a crítica de estilo. Não compartilha, assim, de um eixo cronológico a ponto de não ver o que há de ultra-romantismo tanto no simbolismo, quanto em Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Os estilos predominantes adquirem função destacada, por vezes, da tirania cronológica combatida por Afrânio Coutinho. Nada obsta a afirmação de um classicismo em Machado de Assis, tanto quanto de um romantismo no gosto médio moderno. Na análise de Castro Alves, contudo, intende distinguir um sentido de adequação da palavra à realidade pessoal que repõem, em sentido estrito, uma discussão mais ampla sobre a evolução da representação da realidade em nossa poesia, levada a consequências mais evidentes por Sílvio Romero, bem como por Roger Bastide na crítica ao poeta. Nesse sentido, o lugar de Fausto Cunha neste estudo talvez produza a sensação de um possível *intermezzo* histórico ou estilístico para considerações, por um lado, formais e nacionalistas de Mário de Andrade, vistas de modo simplificado, por outro lado, produtoras de um sentido de realidade, quer seja sertanista, como para o crítico sergipano, quer seja negra, como para Roger Bastide. Aí talvez se mostre a pertença e construção do sertanejo, tanto quanto do negro, como elementos não apenas da nacionalidade, mas da poesia, como índices da adequação do poeta a seu tempo, da palavra à sua realidade imediata. O ensaio de Fausto Cunha situa-se, menos do que isso, no entanto, em meio à tentativa apenas de oferecer a Castro Alves um sentido possível e relativo de originalidade, traço que coordena, quer seja a identificação de um caminho particular de realismo, dado pela adequação da palavra a uma realidade psicológica e individual, em vez de temática; quer seja a afirmação do caráter de convenção do romantismo, com suas Marions e Julietas, com seus “pálidos” e “borbulhantes”. Compõe, assim, com os quadros traçados por Mário de Andrade, Sílvio Romero e Roger Bastide, não só uma imersão estilística e histórica pormenorizada, índice maior de sua diferenciação, mas uma concessão privilegiada de elementos para a compreensão de um sentido de realidade que, apresentado de forma temática pelos demais

estudos, e uma vez somado a eles, ganha a proporção de elemento fecundante na própria história literária e crítica ao poeta. Desinteressado do trajeto negativo da lírica moderna, caracterizado através do apelo ao “subjativismo” por Mário de Andrade, Fausto Cunha, em suma, pode inferir desse pormenor valioso do estilo, ainda que o papel do parnasianismo também lhe barre o olhar a outros horizontes, aqui com o sentido de poesia “fora de seu tempo”, o trajeto que nos leva à poesia moderna.

Antes da investigação mais contida desse plano de compreensão, deve-se oferecer ao leitor, todavia, uma introdução aos mapas e percursos gerais apresentados pelo crítico. Somado ao estudo de João Pacheco e à introdução da *Antologia da poesia parnasiana* de Manuel Bandeira, o texto de Fausto Cunha permite, em caráter introdutório, mostrar a difícil articulação de dois momentos históricos ou estilísticos: o “subjativismo lírico”, expresso pelo ultra-romantismo, e o “subjativismo realista”. A apresentação sistemática aqui depõe, no entanto, contra um caráter de intuição geral freqüente à especulação do autor, também inquiridor dos próprios limites de um estudo histórico, embora tenha fincado, em sua estrutura, fundações firmemente assentadas. Desta breve simplificação, interessada na caracterização de escolas e linhas de força tão mais reforçadas, provém, contudo, o entendimento dos trajetos principais de evolução para a poesia de Castro Alves, bem como para o período que o circunscreve. É a partir dela, portanto, que talvez se possa dar início a um novo capítulo.

Castro Alves, a medida das escolas

“A matéria não tem a simplicidade que essas linhas gerais parecem inculcar.”

F. C., “Castro Alves e o Realismo Romântico”, p. 56.

O prognóstico do autor, conforme alertado por esta nota de início ao ensaio “Castro Alves e o Realismo Romântico”, certamente previne em grande parte dos procedimentos seguintes. O esquema geral de Fausto Cunha, se há ali verdadeiro esquema, não corresponde sequer à pretensa simplicidade de suas próprias linhas. O conjunto de ensaios sobre Castro Alves impressiona, justamente pela capacidade de reunir, diante do poeta, vários caminhos poéticos, desde a poesia campesina, ao ultra-romantismo de Álvares de Azevedo ou de Casimiro de Abreu, com os quais

minimamente pôde seduzir-se a ponto de conferir-lhes completa autonomia e função diretora. Não faz de cada um deles uma história rumo ao modernismo, um pouco como Mário de Andrade, avesso ao que não participasse do julgamento estético “de seu tempo”. Ao contrário, descreve um lirismo costumbrista, representado pela poesia campesina de Bruno Seabra, Bittencourt Sampaio e Gentil Homem de Almeida Braga, do mesmo modo que observa a continuidade de uma linha subjetivista que “enfrentará o realismo de 1870, sairá a campo contra o naturalismo de 1880, e só em face do simbolismo perderá sua razão de ser”²⁸. Uma outra corrente, a “clássico-romântica”, de Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre, também jamais se interromperia ao longo de todo o nosso romantismo, encontrando a simpatia de Machado de Assis, de Pedro de Calasans, em *Ofénsia*, e de Bernardo Guimarães²⁹. Vê aí um regresso à fonte clássica, como também um outro modo de escapar ao esgotamento do ultra-romantismo.³⁰

Há, no entanto, alguns parâmetros gerais com os quais se poderia reconstruir um eixo histórico trazido por Fausto Cunha. A relação, dada de forma cronológica e, apenas por vezes, sistemática, de Castro Alves com seus antecessores, não prescinde, para o crítico, da afirmação de um trajeto que se tentará recompor mais à frente. De modo a que pudesse constitui-lo de maneira introdutória e mesmo didática, permitiu-se, conseqüentemente e com a ressalva inicial, entender uma fratura ou guinada do ultra-romantismo àquilo que caracteriza como realismo romântico. Em meio a essa oposição esquemática e dual é que situará a trajetória pessoal de Castro Alves, tanto quanto de Pedro Luís, Tobias Barreto e Vitoriano Palhares, “porque todos, sem exceção, se inscrevem numa linha geral de subjetivismo lírico mesclado de subjetivismo realista.”³¹ Para o crítico: “O ano de 1870, durante o qual lançou Castro Alves o seu primeiro livro, as *Espumas Flutuantes*, funcionaria como uma espécie de fiel da balança em cujos pratos se encontrariam as *Primaveras* (1859) e os *Sonetos e Rimas* (1880). Seria assim o ponto de transição entre o Ultra-Romantismo e o Parnasianismo.”³²

O esquema a ser investigado, por conseguinte, no trajeto proposto por Fausto Cunha, provém da compreensão de dois planos relativamente sintéticos entre os quais deixará pender,

²⁸ Cunha, Fausto. *A Literatura no Brasil...*, p. 796.

²⁹ Idem, p. 798.

³⁰ Idem. “Castro Alves e o Realismo Romântico”, p. 63.

³¹ Idem. *A Literatura no Brasil...*, p. 802.

³² Idem. “Castro Alves e o Realismo Romântico”, p. 55.

como contrapeso, a poesia de Castro Alves. Oferece duas imagens gerais a partir das quais o poeta baiano passa a ter inalienavelmente o seu valor ponderado. Contrariamente à transição apontada, entre ultra-romantismo e parnasianismo, conforme se afirmou, prefere distinguir, por um lado, um “subjetivismo romântico”, caracterizando-o, do ponto de vista histórico, como ultra-romantismo; por outro lado, um “subjetivismo realista” ou “realismo romântico”. O plano raras vezes desdobra-se sobre o panorama mais geral do modernismo, o que impossibilita vislumbrar senão as linhas de um “ultra-realismo” moderno, pouco exemplificado, e que dificulta a projeção, aqui, do próprio interesse pessoal de Fausto Cunha, tanto quanto possivelmente de seu tempo. Traz assim, como lugar inicial para o trajeto a ser reconstituído posteriormente, um “ultra-romantismo”, cujo esgotamento foi matéria para as observações de João Pacheco, bem como de Manuel Bandeira. Estabelece, do mesmo modo, como lugar final, um “realismo romântico”, deduzindo-o, dentre outros textos, de um poema “confessadamente realista” do personagem Aurélio da peça *Uma cena de nossos dias*, escrita já em 1862 por Pedro de Calasans, seis anos antes do “Navio Negreiro”. O crítico, a partir do contato com versos do tipo “E posso até beijar as róseas unhas/ Dos teus mimosos pés”³³, com o texto de justificativa seguinte ao poema, em que se afirmava sobre o caráter de naturalidade dessa representação, além de entrever a divisão apenas anunciada entre “subjetivismo romântico” e “subjetivismo realista”, privilegia assim, diferentemente de Manuel Bandeira e João Pacheco, que viam somente na “Guerra do Parnaso” ou nos textos de Sílvio Romero a reação contra o romantismo, a ruptura e o contraste já da poesia de Castro Alves, bem como de outros poetas contemporâneos seus, com a estética anterior. Constata na leitura deles a presença de “manifestações anti-românticas sistematizadas”³⁴, romantismo no sentido aqui lamartineano, provenientes grandemente da leitura de Byron. Encontra, por vezes e a partir daí, a exemplificação para o novo paradigma. É apenas notável que não identifique no texto de Calasans a possível referência, como no poeta abolicionista, por vezes, tanto a uma tradição byroniana ainda recente e com a qual certamente convivem, quanto ao que Cilaine Alves, mais recentemente, reconheceu como “binomia” em Álvares de Azevedo. Esta observa no poeta a divisão da consciência estética em duas “de acordo com o espírito de uma contradição que a caracteriza, ora como um ser crente e idealista, ora cético e irônico”, como

³³ Idem, p. 62.

³⁴ Idem, p. 61.

talvez já estivesse sugerido na oposição perpetrada pelo prefácio ao *Cromwell* de Victor Hugo.³⁵ Ademais, a presença do realismo de Álvares de Azevedo na poesia de Castro Alves seria admirável, ainda que não alcançasse, neste, a nota mais destacada. Bastaria lembrar de poemas como “Pedro Ivo”, “Canção do Boêmio” ou “Hino ao sono”: “Ó sono! Ó Deus noctívago! Doce influência amiga!”³⁶. Em “Pesadelo”, seria notável observar, a despeito do caráter novelesco, como se dá a filiação de Castro Alves a essa tradição byroniana:

E ela chegou-se rindo e soluçando
C’um rir medonho e entre formoso,
Seus lábios tressuavam de ironia
Ao mesmo tempo de inocente gozo.
Junto ao verde cadáver ajoelhou
E com os lábios ardentes o beijou.

Depois sentou-se triste junto ao esquife
E as passadas cantigas recordando,
Nos dedos frios, trêmulos, nervosos,
C’os cabelos do amante ia brincando;
Co’a outra mão sobre o morto regelado
Pôs um longo punhal ensangüentado.³⁷

Fausto Cunha observaria, de fato e contraditoriamente, a visitação constante a Byron e a Musset como índice, também, do próprio desprestígio e cansaço da estética ultra-romântica, inspirada em Lamartine.³⁸ Afinal, na década de 1860-1870, que compreende quase integralmente a produção de Castro Alves, “a *escola* (ultra-romântica) caminha a velas pandas para a abstração e o ridículo, inteiramente desligada de qualquer tipo de realidade. A maior parte dos livros de gente nova assemelham-se a paródias”³⁹.

³⁵ Alves, Cilaine. *O Belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, Edusp: Fapesp, São Paulo, 1998, p. 56.

³⁶ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 135.

³⁷ Idem, p. 388.

³⁸ “É curioso verificar como Byron, o romântico mais extremado, porque *viveu* o Romantismo, ao contrário de Hugo, que apenas o *administrou*, Byron, à proporção que o Romantismo caminhou no Brasil, se torna cada vez mais “moderno”, aparecendo amiúde como opositor de Lamartine e sua poesia lacrimosa.” Idem, *ibid.*

³⁹ Idem. *A Literatura no Brasil...*, p. 808, grifo do autor.

O ultra-romantismo, passado assim o seu ápice, a sua culminância, com *As Primaveras* de Casimiro de Abreu, nas quais se “cristalizou o sentimento poético ultra-romântico”⁴⁰, requer, necessariamente, uma mudança de atitude. Tal fratura resultará de um realismo tramado, pelo crítico, por uma conjunção de fatores, dentre eles, pelo próprio lirismo campesino ou costumbrista que representava “um avanço no sentido do Realismo”, pela retomada da tradição azevediana, mas também, e principalmente, pelo estudo detido da poética castroalvina e de sua relação com o ultra-romantismo. A partir de um lugar final, caracterizado ora como “realismo romântico”, ora como “subjetivismo realista”, é que pode rever, inclusive, o próprio estatuto cronológico do parnasianismo. A explicação dava-se em virtude da dificuldade de caracterização do poeta baiano como precursor estilístico do parnasianismo, uma vez tendo alcançado melhores soluções poéticas, para o crítico, se em comparação com a poesia de Olavo Bilac e de Vicente de Carvalho. A citação a seguir é longa, mas certamente exemplifica a formulação desse segundo momento e sua síntese geral respectiva, a que se deve a comparação com o sentido de tempo conferido por Alfredo Bosi ao parnasianismo na *História concisa da literatura brasileira*. Fausto Cunha foge ao panorama freqüente para a poesia dos decênios de 1860 e 1880, no entanto, através de um recurso bastante peculiar, uma vez que provém de um trajeto oferecido *ex-machina*, embora também, e diretamente, de um olhar formal acurado para a poesia do período.

A caracterização de Castro Alves como “precursor do Parnasianismo” é bastante cômoda e não menos falsa. Configura-se, dessa maneira, o Parnasianismo como um conjunto estético que ele jamais foi; justifica-se o aparecimento de inúmeros pós-românticos anacrônicos entre 1870 e 1890, inclusive Alberto de Oliveira e Raimundo Correia; satisfaz-se a vaidade dos epígonos que infestaram nosso país até a Semana de Arte e arredores; por fim, encontra-se o jeito de nos dar um desenvolvimento literário paralelo ao dos franceses. A exigência que tudo isso implica é relativamente modesta: a qualificação de genialidade ao poeta das “Vozes d’África”, a fim de que se possa compreender como uma obra encerrada em 1871 carregue no seu bojo, numa quase travessia sem escalas, aquelas soluções que os homens do Parnaso só descobriram depois de longo e retrógrado noviciado casimiriano.⁴¹

De fato, há no panorama de Fausto Cunha não só a tentativa de resposta à dificuldade de Mário de Andrade diante da compreensão do lugar de Castro Alves, como também o apelo a uma

⁴⁰ Idem, p. 798.

⁴¹ Idem, p. 56.

formulação sintética, a partir da qual pode desconsiderar o parnasianismo como caminho natural e posterior para a poesia castroalvina. Em face do aparente retrocesso da lírica, como em Mário, encontra apoio formal para justificar aquilo que, no crítico paulista, apresentava-se de forma simplesmente contraditória. Uma vez que não entra no jogo das querelas do modernismo com o parnasianismo, não distendendo este último a ponto de caricaturá-lo ou mesmo conferir-lhe importância demasiada, a que caberia um estudo mais cuidadoso aferir, não participa, do mesmo modo, da necessidade de ponderar a poética castroalvina, quer seja a partir do trajeto duplo e contrário, tal qual previsto pelo poeta modernista, quer seja a partir de sua relação com um ponto de chegada tão mais desprestigiado. É preferível vislumbrar no parnasianismo um ultra-romantismo retrógrado, tanto quanto a falta de uma verdadeira coesão estética. O “realismo romântico” teria, assim, como data de início, de forma a não “violentar” por demais a história literária do Brasil, os anos de 1870. Tal classificação e marco inicial contribuiria, da mesma maneira, de modo a preencher o hiato de uma “falsa poesia”, a poesia científica de Sílvio Romero e Martins Júnior. Este, no ano de 1883, propagava que “a poesia científica é um resultado *lógico e necessário* da caminhada que tem feito o espírito humano através dos séculos e civilizações”. Utilizando-se de um trajeto histórico, um pouco como história do espírito, Isidoro Martins Júnior, em resumo, não só entusiasmava-se com a “decomposição do romantismo”, mas via daí o surgimento de dois embriões: a poesia proto-científica de Sílvio Romero e o “vago realismo socialista” de Sousa Pinto e Celso de Magalhães. Citando Sully-Proudhomme, afirmaria também que a poesia não carecia de virar um tratado, antes se devia fazer do poeta um “homem útil”⁴².

O resultado para Fausto Cunha, ao que justifica novamente a menção à ressalva inicial, separava, portanto, dois instantes principais. Dessa divisão resulta a própria compreensão diferenciada do parnasianismo, o expurgo da poesia proto-científica de Martins Júnior e de Sílvio Romero, bem como a leitura de Castro Alves, não mais como romântico, em sentido estrito, mas como “realista romântico”. “Não é mais possível, hoje em dia, falar-se de Castro Alves como poeta romântico *tout court*, a menos que se tome uma porção limitada de sua obra ou se estenda o conceito de “romântico” até as suas derradeiras virtualidades, o que importaria na absorção, pelo

⁴² As notas provêm de Martins Júnior, Isidoro. *A poesia científica - esboço de um livro futuro*, Imprensa Industrial, Recife, 1914 (2ª edição), original de 1883 (grifos meus).

Romantismo, de grande parte da poesia dita parnasiana.”⁴³ Resulta, do mesmo modo, na revisão do ponto de mudança, diga-se assim, do romantismo para a estética seguinte. Fazendo menos caso da “Guerra do Parnaso”, Fausto Cunha parece aproveitar alguns dos caminhos do estudo de Manuel Bandeira para a poesia parnasiana, resultado de sua antologia, vendo nela o romantismo de que Mário lhe tachou, mas, talvez justamente por isso, por observar nas linhas principais do parnasianismo uma permanência da estética ultra-romântica, nos moldes casimirianos, não comunga do mesmo recurso histórico trazido pelo grande poeta. Bandeira dataria, sem ressalvas, o fim do romantismo com o advento preciso da “Guerra do Parnaso”, conferindo ao episódio histórico mais relevância do que à mudança estilística. Para Fausto Cunha: “O desaparecimento prematuro de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves, ao lado da descontinuidade de Varela e da perda de Gonçalves Dias, é em boa parte responsável pelo fato de o nosso Romantismo não ter tido uma *evolução lógica*: a poesia ficou entregue a poetas de menor fôlego, que se limitaram a borboletear em volta de algumas características desses corifeus”.⁴⁴

O que faz com que a escolha e separação de duas frentes poéticas, em Fausto Cunha, proveja matéria de grande interesse para este estudo provém, assim, da investigação da relação intrincada entre um sentido de estilo, a partir do qual parece formulá-las, com o sentido estrito de cronologia. O parnasianismo, nesse sentido, sucede a Castro Alves, da mesma maneira com que o ultra-romantismo de Casimiro de Abreu antecipa-se ao poeta baiano. As datas de publicação, para o crítico, no entanto, não parecem garantir o estatuto de uma divisão que as incorpore imediatamente. Dependem, antes, de um sentido de sucessão estilística que, por vezes e verdadeiramente, violentam a história literária no que ela aparentemente possa trazer de sucessivo, tanto quanto de uma pertença do autor a seu tempo exclusivo, malgrado o próprio valor de sua obra. Vislumbrar, como consequência, uma espécie de lógica evolutiva responde grandemente a essa dificuldade de optar entre tempos distintos, cuja soma e conjugação improvável estavam previstas já no projeto de Afrânio Coutinho para *A Literatura no Brasil*. Se, por um lado, observava que “a historiografia de periodização estilística proporciona uma concepção mais flexível do desenvolvimento literário e mais próxima da realidade, pois é no próprio âmago do fenômeno estético que está o seu ponto de referência, os conceitos de estilo individual e estilo de

⁴³ Cunha, F. “Castro Alves e o Realismo Romântico”, p. 55.

⁴⁴ Idem, p. 56 (grifo meu).

época”⁴⁵; para um olhar apressado, por outro lado, bastava constatar a ordenação de estilos de época — barroco, arcadismo, romantismo, realismo, etc. — senão em sua ordem histórica. O próprio concurso de características para cada uma delas, retiradas de Hibbard, descendiam necessariamente da escolha de obras principais a partir das quais se pudessem obter. Remeto aqui ao estudo de David Perkins, mais precisamente ao capítulo “Literary classifications: how they have been made?”⁴⁶, sobre a dificuldade inerente ao ato de periodicizar.

De tal choque entre um tempo estilístico e outro cronológico provém, entretanto, o estranhamento que promove o recorte e a medida precisa das “escolas” em Fausto Cunha. Não pôde eximir-se, outrossim, da eleição de um desses tempos, embora tenha podido observar, do mesmo modo, a “contemporaneidade” de vários outros. Um deles conformava-se notadamente à presença da poesia de Victor Hugo no Brasil. Sendo talvez preciso representar a década de 1860 a 1870 atentando para o lugar político dos versos de Vitoriano Palhares e Pedro Luís, dentre outros, e de modo a engendrar uma lógica histórica inerente à pesquisa literária, Fausto Cunha contrapõe, no ensaio de *A Literatura no Brasil*, a estética hugoana importada ao ultra-romantismo casimiriano então vigente. O encontro do “hugoanismo” como atributo geral, após a hegemonia de Lamartine e Musset, como também o noticia Domingos Carvalho da Silva — identificando-o *grosso modo* com o “condoreirismo”⁴⁷ — passava a oferecer uma imagem decerto sintética, por vezes, também de um caminho de depuração para a poesia anterior, de uma mudança imanente. A poesia tornava-se desprovida agora, e gradativamente, dos sinais típicos de um lirismo ultra-romântico, em direção a uma escola mais objetiva.

Ainda que tenha observado outras linhas e direções, deslocadas da divisão esquemática e portanto tão menos cronológicas, Fausto Cunha podia divisar, desse modo, um único fio condutor, ainda que não tivesse pretendido instituí-lo formalmente. Vislumbrou-o através do reconhecimento da presença de Victor Hugo, mas também fruto do próprio panorama estabelecido e do contraste da poesia de Castro Alves com o pano de fundo ultra-romântico. Para

⁴⁵ Coutinho, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, Editora distribuidora de Livros Escolares, Rio de Janeiro, 1968, p. 24.

⁴⁶ Perkins, David. *Op. Cit.*, p. 61-84.

⁴⁷ Silva, Domingos Carvalho da. *A presença do Condor: estudo sobre a caracterização do condoreirismo na poesia de Castro Alves*, Clube de poesia de Brasília, Brasília, 1974: o condoreirismo é “o romantismo épico francês transladado para os trópicos e aqui enriquecido por dois elementos, um deles seguramente local, a campanha abolicionista, e outro de importação, mas devidamente nacionalizado, o condor”, p. 28.

citar novamente David Perkins, o seu interesse formal, uma vez entendido como história imanente, repõe essencialmente um mesmo princípio de mudança literária: o desejo ou a necessidade dos escritores de produzirem obras diferentes das de seus predecessores⁴⁸; desejo também de sua crítica, de vislumbrar tão somente o estatuto dessa diferença. Não havia aí decerto a simplicidade, no entanto, de uma mera justaposição cronológica, ou mais precisamente histórica, de estilos. Para o crítico, mesmo Castro Alves se voltaria para as soluções ultra-românticas no fim da vida. Fausto Cunha observava no tema da morte a aproximação dos poetas das duas gerações. A segunda delas, do subjetivismo realista, “misturará suas águas com as dos ‘líricos’ particularmente quando se tratar do tema da morte. A poesia fúnebre de ambas as correntes é idêntica, ou pouco diferem entre si”.⁴⁹ Além disso, o próprio esgotamento do ultra-romantismo, se há cansaço numa “fórmula” que viria encontrar vazão no parnasianismo, promovia reações diferenciadas, tanto as do classicismo de Machado de Assis, Pedro de Calasans e Bernardo Guimarães, quanto as científicas de Martins Júnior, ou propriamente parnasianas, etc. Ainda, a própria classificação de Castro Alves dentro desta ou daquela escola era “de somenos importância”⁵⁰.

Mas não o era em face do realismo ou do “subjetivismo realista”. Citação principal para a compreensão, tanto do panorama traçado até agora, quanto da posição do poeta com relação ao seu valor, é com ela que se poderia, também aqui, oferecer uma espécie de transição ao capítulo seguinte. Aí mais detidamente se investigará um possível sentido de depuração ou de evolução formal alcançado pela poesia de Castro Alves. Só então a relação com a série literária talvez ganhe a sua formulação mais extensiva e ilustrativa. O trecho aqui provém, no entanto e ainda uma vez, do ensaio “Castro Alves”, incluído n’*A Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho:

Não uma evolução e sim uma degenerescência, o Ultra-Romantismo vai exaurir a tal extremo as virtualidades estéticas do Romantismo que no fim da centúria seus remanescentes caem fora dos quadros literários.// É necessário ter sempre em vista esse estado de coisas para compreender a evolução poética de Castro Alves, e medir sua importância como elemento renovador e distinguir, na sua obra, o que é resíduo e o que é fermento.⁵¹

⁴⁸ Perkins, David. *Op. Cit.*, p. 161.

⁴⁹ Cunha, F. “Castro Alves”, p. 797.

⁵⁰ Idem, p. 806.

⁵¹ Idem, p. 810.

Borboletas azuis, sentidos da realidade

“Cada obra está ligada a uma infinidade de outras obras por uma infinidade de pontos além dos aparentes, e não poderá nunca ser criticada sem que surjam, direta ou indiretamente, essas interferências — demasiado sutis para ser pressentidas, demasiado poderosas para ser eliminadas.”

F. C., *Aproximações estéticas do onírico*, p. 72.

A partir da identificação de dois instantes, mas principalmente a partir da análise contrastada da poesia de Castro Alves com o ultra-romantismo, Fausto Cunha riscou um trajeto de desenvolvimento e evolução para a poesia brasileira cujo centro, por excelência, abria-se, como em Mário de Andrade, para a presença do poeta abolicionista. Já se afirmou suficientemente sobre o lugar geral e direção particular do sentido de realidade expresso em sua crítica. Entender a leitura da poesia de Castro Alves depende, assim e antes de tudo, da constatação, por um lado, do significado de uma convenção para o romantismo, “poética fortemente impregnada de soluções retóricas”⁵². Há um esquema traçado por Alceu Amoroso Lima que mostra um modelo de formulações para gênero, tanto quanto para autores, assentado na noção de desenvolvimento, ápice e esgotamento. Tanto o termo “esgotamento” quanto “convenção” indicam, em Fausto Cunha, a construção de um pano de fundo a partir do qual, nos melhores momentos, se poderia notar a presença destacada da poesia de Castro Alves; aquilo que há ali de fermento em vez de resíduo. A crítica ao poeta provém, portanto e por outro lado, do caráter de exceção, conforme se pôde observar com a breve citação de Chklovsky, ou mesmo de David Perkins, com relação ao panorama anteriormente composto, exceção no sentido de valor relativo: é melhor poeta quando, em grande parte, foge às convenções do período, oferecendo-lhe uma oposição de qualidade. Em ensaio sobre Lautréamont, Fausto Cunha observa que mesmo um autor medíocre “pode ter tido uma atitude fecunda, se de uma forma ou de outra foi o primeiro a captar, sabe Deus como, uma nova ordem estética; então é ele envolvido pelo mecanismo da gratidão literária e incorporado à

⁵² Idem, *A Leitura aberta*, p. 21.

História”⁵³. Nesse sentido, a posição histórica do poeta não constitui elemento imediato de valorização. O próprio “estilo” de Castro Alves, ou o “hugoanismo”, uma vez levando-se em consideração, uma vez mais, o esquema de Alceu Amoroso Lima, não deixaria também de esgotar-se: “Até o advento da República, são freqüentes as manifestações hugoanas ao cunho de 1865-1870. Daí por diante, o anacronismo se torna cada vez menos suportável e, por fim, passa para fora da literatura.”⁵⁴

Nos dois ensaios, no entanto e dentre outros, Fausto Cunha procede na constatação reiterada da pertença e distanciamento de Castro Alves da poesia anterior. O seu valor histórico parece resultar efetivamente de sua adequação a um tempo poético; afinal, todo livro tem “o seu momento histórico, seu momento psicológico, um livro está colocado no tempo como uma peça útil no tabuleiro de xadrez”⁵⁵. Tal procedimento não deixa de assemelhar-se ao do crítico João Ribeiro, no momento em que saúda na poesia de Manuel Bandeira, em *Cinza das Horas*, o que era aspecto diverso das “manias reinantes”. Para João Ribeiro, “de tal arte nós havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável.”⁵⁶ O olhar das tradições e do “comum” era o recuo necessário para que o crítico modernista pudesse vislumbrar aí os relevos mais proeminentes da individualidade também de Manuel Bandeira. Nos dois poetas, do mesmo modo, os próprios processos de renovação, por vezes, podiam ser buscados nos estágios anteriores a esse mesmo momento de cansaço e estabilização das metáforas velhas. Castro Alves, a título de exemplo, retornaria à poesia de Álvares de Azevedo como forma de superar o desgaste do ultra-romantismo.

A mudança na arte era expressa, em Fausto Cunha, assim, mediante o apelo à crítica pormenorizada da poesia de Castro Alves na sua relação com a de seus contemporâneos e predecessores. Os exemplos mais notáveis estarão decerto na revisão das metáforas, no confronto entre o estilo ultra-romântico e a gradativa diferenciação conquistada pela poética castroalvina. Vê

⁵³ Cunha, F. “Lautréamont ou o plágio como necessidade: reflexões um pouco banáusicas”, in *A Luta literária*, Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1964, p. 38.

⁵⁴ Idem. *A Literatura no Brasil...*, p. 801.

⁵⁵ Idem, *A Leitura aberta...*, p. 38.

⁵⁶ Ribeiro, João. “Nota preliminar” ao livro *A cinza das Horas*, in Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1996, p.116.

na controversa metáfora do “borbulhar do gênio” jamais o signo exclusivo da individualidade do poeta e afirmação da própria genialidade, como para Mário de Andrade e Jamil Almansur Haddad. Encontra-a disseminada em Gomes de Sousa, em Luís Delfino, em José Bonifácio, o moço, etc., mostrando o que havia ali de mera convenção romântica. Diferentemente, com a bela análise do poema “Tarde” e através da função singular de seus adjetivos, aponta para a libertação da crosta de rotina, para a adequação a um “sentimento individual, intransferível”. Observa em “Navio Negreiro”, como para o “borbulhar do gênio”, a pertença a um estrato coletivo da inspiração, comparando-o com o poema de Pedro Luís. Castro Alves valia-se do arbusto alheio para alçar o seu vôo. De fato, derrotava uma linguagem nem sempre sua. Dessa vitória resultava a diferença entre o seu texto e os “Voluntários da Morte”, apesar do grande número de semelhanças. No poema “Nunes Machado”, retirado de *Dispersos* e para um olhar um pouco menos habituado, talvez se pudesse constatar a presença incontestável do poeta baiano, mesmo diante de uma bandeira santa:

Tu, que outrora bradaste furibundo,
À face do Brasil, de todo o mundo,
Pela santa bandeira da nação,
O que fazias hoje, herói sublime,
Se é somente poder — fingindo crime,
Liberdade — fingindo escravidão!⁵⁷

A imersão estilística do crítico promovia o contraste, sempre apropriado e preciso, dos textos de Castro Alves com a poesia de seu tempo. A percepção de domínios comuns, no entanto, embora retirasse da noção de originalidade o seu vínculo direto com os termos “autenticidade”, “espontaneidade”, “sinceridade”, resultava menos na diminuição do valor de sua poesia, do que na apreensão, apenas, de instantes em que o poeta parecia projetar-se na direção de um realismo futuro, contribuindo “à instauração de uma nova corrente poética”⁵⁸. A noção de imitação propriamente escapa às considerações mais detidas do crítico. Antes, reitera o sentido de “despersonalização” quando trata do romantismo e mesmo de Castro Alves, vendo nele, por

⁵⁷ Luís, Pedro. *Dispersos*, Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1934, p. 39.

⁵⁸ Cunha, F. “Castro Alves”, p. 806.

vezes, o produto apenas de oitenta anos de propaganda⁵⁹. Em outros instantes, afirma também a independência sempre relativa de um texto. Da irrupção de um rio subterrâneo, para manter a imagem de um de seus primeiros ensaios, da quebra da linha de coerência estabelecida entre a realidade do poeta e a realidade do próximo, repõe-se, contudo, o próprio sentido de permanência de uma obra⁶⁰. No poema “O Hóspede” de Castro Alves, a invasão do território visual passa a corresponder diretamente à evasão ao ultra-romantismo. Somam-se, a partir daí, inúmeros exemplos em que aponta para um sentido que, em última instância, talvez seja o equivalente mais imediato de individualização e proximidade do realismo anunciado: “o que deve caracterizar mais de perto esse realismo é o *despojamento* de chavões ultra-românticos, o desaparecimento paulatino de adjetivos expletivos, a busca de imagens novas, maior poetização da linguagem (às vezes em detrimento do assunto) e a atribuição de um sentido pessoal e específico ao vocabulário. Em suma, a descoletivização e a *depuração* do poético, estabelecendo-se um ele mais firme, léxico ou metafórico, entre o significante e o significado.”⁶¹

O trajeto de Fausto Cunha adquiriria, assim, o estatuto destacado de verdadeira tradição. De certo modo, aproximava-se do sentido de pessoalidade alcançado por Mário de Andrade. Não há como não ver, em outros momentos, como na noção de estado de espírito, na “adequação da natureza à personalidade e da linguagem ao estado de espírito”, a proximidade com a descrição, presente talvez em Mário, da lírica de Emil Staiger, por exemplo. Para este, “a Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual.”⁶² Fausto Cunha diferenciava-se do poeta paulista, contudo, através dos lugares e fórmulas para a sua representação na poesia. A crença num subjetivismo nacional — para Staiger “se a poesia lírica não é objetiva, não tem por isso de ser subjetiva”⁶³ — jamais é partilhada pelo crítico que, antes, intende encontrar a adequação da palavra a um mundo pessoal, autenticado pelo contato direto com a natureza, como para o poeta Tomás Antônio Gonzaga. Observa aí a predominância dos sentidos sobre o raciocínio e a adesão sentimental, um pouco como Mário vislumbraria, o alcance de uma expressão própria e indissolúvel. Não incorre, todavia, no simples abandono à inspiração.

⁵⁹ Idem. “Assassinemos o poeta”, in *A Luta literária*, p. 156.

⁶⁰ Idem. *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*, Orfeu, Rio de Janeiro, 1967, p. 54.

⁶¹ Idem. “Castro Alves”, p. 816. (grifos meus)

⁶² Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1972, p. 57.

⁶³ Idem, p. 58.

Somente através de um gesto, expresso sobretudo pela maior poetização da linguagem, o poeta poderia então ligar-se indelevelmente a um trajeto histórico, fecundando-o. Fausto Cunha, na leitura de Castro Alves, recaía sobre um sentido de realismo dado efetivamente através desses termos. As metáforas cansam e parecem requerer um novo sopro vivificador. A perspectiva de um ultra-realismo moderno só vem, além disso, reforçar o caminho apenas sugerido pelo crítico.

Nesse sentido, há um trecho e imagem bastante representativos da construção desse lugar para o poeta baiano. A certa altura do ensaio “Castro Alves”, observa que “num país riquíssimo de borboletas coloridas, todas são azuis”⁶⁴. Uma que se apresentasse mais avermelhada podia indiciar, por conseguinte, previsão às correntes futuras e traço de marcada originalidade. O crítico procurava um instante superior da realização poética, justificando-o através do caráter de exceção de alguns dos versos de Castro Alves, em face de sua própria obra e de seu grupo. Também através do olhar para alguns usos adjetivos comuns, como o de “niveo” seio da escrava “morena”, contrastados com a melhor resolução para os “lânguidos” e “fogosos” do poema “Tarde”. Era preciso imaginar que houvesse, em meio à multiplicidade de obras e poetas que publicaram entre os anos de 1860 e 1870, uma uniformidade de estilos, de vocabulário ou de pensamento, com a qual Castro Alves se confundiria na maior parte do tempo. Só então, uma possível característica diferenciada que se pronunciasse no poeta, por alguns momentos, o cintilar vermelho de suas asas, garantiria o seu lugar de esplendor e novidade. O estilo, como para a estilística, parecia provir diretamente da noção de desvio. O poeta se encontraria, para isso, imerso num instante de consciência, como um profeta em frente aos tímidos bruxuleios do futuro. Na verdade, “não seria prudente afirmar que ele sempre teve consciência de sua evolução. Não progredia em linha reta, mas em ziguezages, retornando (particularmente nos últimos anos) a etapas já vencidas”⁶⁵.

Os dois ensaios de Fausto Cunha aproximam-se de Castro Alves, portanto, através da tentativa, jamais abandonada, de construção de um caminho para a poesia brasileira no período que compreende a segunda metade do século XIX. O crítico, ao procurar justificar os motivos para o maior destaque e importância do poeta, no momento que antecede à voga do realismo, e de modo a escapar ao reiterado valor social de sua poesia abolicionista, como atributo definitivo

⁶⁴ Idem, p. 809.

⁶⁵ Idem, p. 816.

de seu valor, recai forçosamente numa observação *a posteriori* e ordenadora do tempo, capaz de absorvê-lo como um todo. Num certo sentido, não só sobrepõe o eixo principal a outros menores, somando-os, mas parece desconsiderar, outrossim, o caráter de permanência de “fórmulas desgastadas”, tais como a do ultra-romantismo no próprio parnasianismo. A continuidade de linhas subjetivistas e a própria edição e leitura atual de Castro Alves não corresponderiam senão a um anacronismo, dado o eixo de evolução para a nossa poesia. O público, para citar novamente Jauss, surgia apenas e de fato, como sujeito da percepção, “como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento”⁶⁶. Fausto Cunha não chega a vê-lo como dotado da compreensão de um filólogo, capaz de referendar o próprio trajeto esboçado e, do mesmo modo, construindo, através do contraste com a estética vigente, o seu caminho futuro. No entanto, a própria noção de desgaste poderia, como para João Ribeiro, conjugar a presença de um leitor, para o qual deveriam, eventualmente, cansar as metáforas mais rotineiras. Em outro instante, contudo, chega a afirmar que “a projeção de Castro Alves no Romantismo é um veredicto dos pósteros e não um legado dos coevos”⁶⁷. Retomando a tensão entre uma história dada de modo cronológico e outra poética, tensão que reproduz o embate mais central de Afrânio Coutinho, Fausto Cunha resiste verdadeiramente em face à dificuldade de escolha de um tempo com o qual possa fazer dialogar a poética castroalvina. Descartando, de certo modo, o interesse estético de seu próprio tempo, em vez de assumi-lo como Mário de Andrade, institui a eleição de alguns outros tão mais históricos, em certo sentido, tão mais precários. Feita a eleição de um deles, cuja validade e propriedade decerto mantêm-se, abandona o próprio interesse pessoal pelo valor dessa poesia. Quando muito, chega a afirmar a sua maior predileção por Sousândrade, talvez porque notasse nele verdadeira exceção ao panorama anteriormente constituído.

Produz, entretanto, através de uma síntese considerável capaz de absorver de adjetivos como “tredos” e “sutis” senão a sua pertença a uma espécie de rotina, o estatuto da diferença do poeta baiano e os motivos principais para a sua grande difusão e êxito literário. Ainda que tenha notado no gosto moderno o horizonte de um romantismo, atentando, não só para a conjugação contemporânea de ultra-realismo e de romantismo, mas também para o papel de um público

⁶⁶ Jauss, H. R. *Op. Cit.*, p. 22.

⁶⁷ Cunha, F. “Castro Alves e o Realismo romântico”, p. 69.

médio, foi hábil na escolha de um trajeto dado especificamente pela noção de realidade. Desse modo, fazia com que Castro Alves pudesse participar, uma vez modificado o lugar do parnasianismo, de um eixo mais prestigiado rumo à poesia moderna. Não incorporava a dialética entre racionalismo e irracionalismo de Mário de Andrade. Tampouco o caminho de especialização do trabalho literário, caracterizado pelo abandono de uma certa “retórica” e, por conseguinte, de sua função social respectiva. Nesse sentido, não encontrava problemas na participação positiva de Castro Alves na tecitura de outra história. Os termos de sua diferença com o ultra-romantismo podiam, inclusive, anunciar esse eixo futuro.

Comparado com Mário de Andrade, o caminho de Fausto Cunha jamais recairá, portanto, na noção de consciência como traço distintivo a cruzar o caminho do poeta, prelúdio do parnasianismo. Talvez porque envolvesse gradações sobre o sentido de inconsciência e de consciência da criação literária por demais ausentes a uma consideração mais histórica do próprio período. Evitava, outrossim, adentrar a noção de convenção assumida; o poeta criaria os seus precursores; assumiria as vertentes mais afeitas à sua própria personalidade. As fórmulas de representação da nacionalidade corresponderiam ao contraponto do escravismo; os temas byronianos, por vezes, a uma poesia fúnebre de notas distintas da de Álvares de Azevedo. Fausto Cunha, do mesmo modo e conforme já se afirmou, não parecia conferir ao grupo de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, o mesmo papel destacado que teria para a crítica modernista. Em resumo, previa tão somente um caminho de individualismo, manifestado, sobretudo, pela adequação da palavra a uma realidade pessoal. Tão mais voltado para as inúmeras publicações do período, parece observar em Castro Alves a sua adequação maior a um extrato da história literária, somente a partir do qual poderia ter o seu êxito justificado. A eleição de um fio condutor que se pudesse estender sobre os dois grandes panoramas, “ultra-romantismo” e “realismo romântico”, projetava-se, assim, como um relevo, sobre a tecitura complexa de outros fios. Diante da produção diversa do poeta e dos demais, não raro, descobre linhas pouco exploradas, como a da poesia sertaneja, do classicismo, etc. Procura equilibrar o quadro geral a ser descrito, todavia, em função de um trajeto poético que pôde efetivamente constituir. Daí que pinçasse os pontos eventuais que pareciam pronunciar-se, mais de imediato, à sua frente.

A abordagem de Fausto Cunha podia identificar outros caminhos de igual importância, por vezes, ao panorama estabelecido para o romantismo, cujo recurso à simplificação já estava

anunciado desde o início. A perspectiva herdada da crítica formalista permitia a sobreposição de vários estilos, tanto quanto de vários tempos criadores. O próprio destaque oferecido a um deles podia esbarrar, sem problemas, na cronologia estrita de nossas letras, caminho de que Mário de Andrade não pôde, com tal desenvoltura, afastar-se. Permitia abarcar a concorrência simultânea de vários gêneros, de vários autores, em última instância, de vários tempos para a evolução da lírica nacional. Entender a relação da poesia de Castro Alves com alguns deles, com a vertente clássica de Gonçalves de Magalhães, com a linhagem “realista” de Álvares de Azevedo, com a poesia sentimental de Casimiro de Abreu, com o “hugoanismo”, todos verdadeiramente simplificados e oferecidos, também aqui, a partir de um instantâneo crítico, está perfeitamente previsto pelo conjunto de ensaios de Fausto Cunha. Também pela crítica formalista em geral. O autor soma, ainda assim, outros tempos, o da poesia negra e o da poesia campesina, constituídos de forma mais extensiva pelos estudos de Sílvio Romero e Roger Bastide. Fundamentava, em grande parte, o conjunto de questões trazidas neste estudo. A justaposição dos caminhos vislumbrados aqui descende, principalmente, da própria concorrência de linhas esboçadas nos dois ensaios sobre o poeta, bem como em face à impossibilidade, aludida, de constituir-se formalmente um único fio condutor para o período de produção do poeta. Abre-se, todavia, para algumas formulações mais abrangentes, também, e principalmente, para os seus lugares de origem, no caso, para a crítica de Roger Bastide, dada a fundação, ali, de uma trajetória para a representação do negro na literatura brasileira, mas também para a crítica de Fausto Cunha, bem como para os demais trajetos aqui inscritos. O crítico, com a ressalva inicial ao segundo capítulo deste estudo, se permitiu dar relevo a um desenvolvimento principal, cujas pistas se tentaram apenas reordenar. É preciso observar em seu esforço, por ora, a tentativa de fuga ao biografismo simples, à valorização do poeta em função apenas de sua militância abolicionista e ao caráter de exceção extrema onde parecia repousar a estátua do ídolo nacional. Voltava-se preferencialmente, como Eugênio Gomes, para a consideração mais estilística de seus versos.

Os ensaios aqui trazidos contribuem, no entanto, para uma apreensão histórica do período que antecede a poesia de Castro Alves e que lhe é posterior. Há em Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide alguns tempos poéticos que se elegem, mas que também se constroem ao poeta. Ponderar um deles exclusivamente promove, aqui, uma ilusão de organicidade alheia ao grande panorama estabelecido por cada um deles. Não seria diferente para

Fausto Cunha. O grande panorama que descortina é decerto um convite para a visitação amiúde, para a busca de outras linhas e trajetos tão mais sugestivos, embora pouco incorporados à crítica do poeta. Ler Castro Alves a partir de sua relação com a tradição paulista das faculdades de Direito, com a lírica azevediana e com o Byron de Musset ilustraria um outro matiz, talvez apenas compreendido pela operação de partilha efetuada por Sílvio Romero, e herdada de certo modo por Antonio Candido, para a qual a oposição entre poesia do norte e poesia do sul resultava em duas tradições distintas. A peregrinação do poeta através das faculdades do Recife e de São Paulo explicaria, assim, a afluência dúplice: de uma poesia social e de uma lírica byroniana.

Fausto Cunha buscou, no entanto e de forma extensiva, um sentido de realidade, cujos termos se tentaram perseguir aqui. Observá-lo através da leitura comparada de Castro Alves com Casimiro de Abreu, figura principal ao que entendeu por “ultra-romantismo”, poderia tornar-se, naturalmente, como para Raimundo Correia, o último momento deste capítulo. A consideração detida de ambos, em resumo, talvez reforce um sentido de “depuração” possível senão através desse contraste. E dessa história.

Castro Alves e Casimiro de Abreu, outras aproximações

“Todavia, se por um lado as *Espumas* ainda guardam muitos pontos de contato com a lírica de Casimiro de Abreu, por outro lado se avantajam nalguns sentidos às produções de Guimarães Júnior naquilo em que estas hajam contribuído à instauração de uma nova corrente poética.”

F. C., “Castro Alves”, p. 806

A escolha de um poeta como Casimiro de Abreu talvez se mostre peculiar a um estudo que descende de horizontes bem mais amplos. Não em virtude do caráter menor de sua poesia, jamais propensa às expansões e hipérboles castroalvinas. Como para Raimundo Correia, a análise incorria não só na crença compartilhada de um parnasianismo enquanto categoria abstrata, nos seus traços mais distintivos, mas na escolha de Mário de Andrade daquilo que lhe parecia mais apropriado como representação para o período. Incorria principalmente, todavia, na eleição ligeira de um poema, a partir do qual o caminho trilhado pelo poeta baiano pudesse ser

justificado. A imersão súbita, oriunda de uma denominação notadamente ampla, mostrava-se, assim, pitoresca enquanto método. O poema talvez nem sequer representasse verdadeira “amostra” da obra em questão. Havia em Raimundo Correia o autor de “Plenilúnio”, do retumbante “Hino à Cólera”, de “Conchita”. Vislumbrar o eixo racional e negativo de Mário de Andrade através de um único poema, ou mesmo de um conjunto deles, tornava-se tarefa difícil, porque envolvia considerações sobre um sentido para toda a nossa história literária. O olhar conjugava a presença de outras vozes, de outras escolhas. A história era o veículo para a afirmação do específico, através do embate com o que se pudesse eventualmente chamar de coletivo. A análise de Castro Alves residia sobre a formulação de um caminho admirável rumo à negação da poesia, enquanto “racionalidade”, “fabricação”, porém, sobretudo, a partir da constatação daquilo, em suma, que não fizesse vistas à individualidade, o não-pessoal. A despeito do próprio psicologismo e do papel da biografia em Mário de Andrade⁶⁸, bem como de sua distância com relação aos demais poetas contemporâneos a Castro Alves, incapaz da análise detida das convenções do período, como em Fausto Cunha, a identificação de um trajeto para a poesia brasileira repunha a necessidade de uma ponderação diacrônica de toda a nossa tradição. Só então, o valor para a obra castroalvina, embora fruto de um sistema de dicotomias, conforme delineado ao longo do estudo precedente, ganhava a sua formulação histórica exemplar. O parnasianismo tornava-se o ponto de chegada para o caminho divisado pelo crítico, uma vez apenas compreendida a sua configuração para o modernismo, o lugar do “não-nacional”, em última instância, da “convenção” e do “coletivo”. Tendo em vista, do mesmo modo, a recusa perpetrada ao poeta abolicionista, representar esse período através apenas do belo soneto de Raimundo Correia não havia, desse modo, de escapar à assunção conturbada de vários desses matizes e simplificações.

Não há aqui uma descrença, no entanto, na validade da síntese enquanto ato crítico. O grau de propriedade dos estudos aqui mencionados não provém senão da capacidade de articulação de vários desse instantâneos críticos ao poeta baiano. Constroem-se e validam-se intersubjetivamente, diga-se assim, antecipando algumas das notas finais a este estudo. Não há como não constatar, outrossim, a importância das noções trazidas por Michael Löwy para o

⁶⁸ Esta observação é colhida do estudo já citado de Cilaine Alves sobre Álvares de Azevedo.

estudo do romantismo, expressas de forma ainda mais abrangente que em Albert Beguin, segundo o qual o romantismo provinha, precisamente, da alta consciência tida em relação ao seu enraizamento nas trevas interiores, no sonho⁶⁹. A escolha de um traço racionalista, como o queria Mário de Andrade, justificava-se, em Castro Alves, do mesmo modo, face à imagem geral que se construía tanto para o poeta, uma vez submetido à trama dialética entre irracionalismo e racionalismo, quanto para o parnasianismo. O trajeto que se ligava a ele tornava-se particularmente sugestivo quando motivado pela apreensão de seus temas, por um caráter de “conclusão” e de “acabamento” tal qual anotado pelo poeta Lêdo Ivo, grandemente disseminado ao longo de toda a sua obra. Parte da facilidade da poesia de Castro Alves parecia residir, não só no vocabulário mais preciso, na precisão adjetiva, como o queria o poeta modernista, mas na restrição, por vezes, a um único tema, a partir do qual pudesse articular-se. No poema “Remorso”, dedicado ao assassino de Lincoln, espécie de libelo à liberdade, era possível notar na imagem final da sombra do assassino o recurso tanto à amplificação e à resolução final, através da retomada de um tema expresso já de início, quanto ao diálogo com uma segunda pessoa, o próprio cavaleiro, ganhando em dramaticidade:

Tu não vês? Qual matilha esfaimada,
Lá dos morros por sobre a quebrada,
Ladra o eco gritando: quem és?
Onde vais, cavaleiro maldito?
Mesmo oculto nos véus do infinito
Tua sombra te morde nos pés.⁷⁰

Em “O ‘Adeus’ de Teresa”, da mesma maneira, a alternância dos refrões parecia vir no intuito único de conferir coesão à narrativa:

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra

⁶⁹ Beguin, Albert. *L'ame romantique et le rêve: essai sur le romantisme Allemand et la poésie française*, Librairie Jose Corti, Paris, 1939: “Si quelque chose distingue le romantique de tous ses prédécesseurs et fait de lui le véritable initiateur de l'esthétique moderne, c'est précisément la haute conscience qu'il a toujours de son enracinement dans les ténèbres intérieures”, p. 155.

⁷⁰ Alves, C. *Op. Cit.*, p. 247.

Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entre!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

“E ela arquejando murmurou-me: ‘adeus’”⁷¹.

Em poemas como “Antítese” e “América”, bem como em “Lúcia” ou n’ “A Canção do violeiro”, a utilização da antítese, marcada pela quebra de expectativa inicial do leitor, criava, através da oposição instaurada, uma tensão dialética constitutiva do que se poderia chamar de tema. Estaria no contraponto já das duas estrofes iniciais de “Antítese”, a partir do qual o poeta abriria espaço para a presença do escravo maldito:

Cintila a festa nas salas!
Das serpentinas de prata
Jorram luzes em cascata
Sobre sedas e rubins.
Soa a orquestra... como silfos
Na valsa os pares perpassam,
Sobre as flores, que se enlaçam
Dos tapetes nos coxins.

Entanto a névoa da noite
No átrio, na vasta rua
Como um sudário flutua
Nos ombros da solidão. (...) ⁷²

Tal confecção dialética talvez estivesse também *grosso modo* no caminho da técnica do soneto empregada por Raimundo Correia em “A Uma Cantora”, com suas chaves de ouro e com o seu desenvolvimento temático. No poema “América”, a longa e encantadora descrição da natureza, incorporação de uma tradição para a representação nacional, proveniente talvez de Gonçalves Dias, esbarrava no pontilhado que não só dividia o poema em dois, mas oferecia-lhe o contraponto final da questão abolicionista. Imagem ampla, ganha aqui, ainda uma vez, os traços

⁷¹ Idem, p. 107.

⁷² Idem, p. 254.

femininos de uma pátria casimiriana, através da segunda pessoa manifesta em suas perguntas finais. Cito duas de suas estrofes:

Ó pátria, desperta... Não curves a fronte
Que enxuga-te os prantos o Sol do Equador.
Não miras na fimbria do vasto horizonte
A luz da alvorada de um dia melhor?

Já falta bem pouco. Sacode a cadeia
Que chamam riquezas... que nódoas te são!
Não manches a folha de tua epopéia
No sangue do escravo, no imundo balcão.

Em Mário de Andrade havia, no entanto, uma redução que impossibilitava extrair do parnasianismo a co-presença do simbolismo, conforme observado por Andrade Murici, do ultra-romantismo, anotado por Fausto Cunha; da poesia condoreira, incorporada pela escola socialista, ou mesmo por Olavo Bilac. Segundo Jamil Almansur Haddad, “o trovejamento de boa parte de sua poesia induz-nos a afirmar, na poética bilaqueana, a presença de um neo-condoreirismo que hauriu do correlato fenômeno romântico os atributos de discurso e grito, sem trazer dele o que possuía de melhor, a audácia metafórica”⁷³. Nesse sentido, o olhar formalista de Fausto Cunha intima a revisão da história que se tentou tão somente ilustrar na comparação breve de Castro Alves com Raimundo Correia, uma vez que aprofunda as relações tecidas ali. Faz parte de seu próprio projeto o estabelecimento da proximidade do poeta com cada uma dessas linhas. Mesmo o estatuto do parnasianismo acabava por merecer revisão, conforme se procurou mostrar ao longo do capítulo. Tentar descobrir a motivação e o fundamento para esses trajetos poéticos, do mesmo modo, tornava-se, no crítico, uma das características mais destacadas de toda a sua ensaística sobre o romantismo brasileiro. Quando muito, talvez fosse interessante localizar, apenas, a fundação precisa e circunscrição essencial, tanto de um trajeto subjetivo, por exemplo, quanto de um outro clássico, ou simbolista, etc. A do simbolismo evidentemente passaria a datar dos esforços de Andrade Murici. No capítulo seguinte, a leitura de Sílvio Romero

⁷³ Haddad, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*, vol 1, Ed. Saraiva, 1953, p. 222.

e Roger Bastide deverá privilegiar, sobremaneira, a construção específica de outras duas, ainda que envolvam, como aqui, um sentido para a representação da realidade em parte de nossa poesia.

No caso de Casimiro de Abreu, contudo, não há a justificativa para um direto espelhamento, como para Mário de Andrade, entre o poeta e a síntese alcançada, o que indicia a precariedade da análise pretendida aqui. A escolha se mostra peculiar, uma vez que não há em Fausto Cunha uma exemplificação que incorpore de imediato as noções de ultra-romantismo à sua poesia. Não faz do poeta, ou de quaisquer de seus poemas, como Mário havia feito para Raimundo Correia e Manuel Bandeira, ilustração para um sentido específico da convenção ultra-romântica. As eficientes dicotomias do crítico modernista encontravam resolução não só em outros trechos de sua ensaística, a que se pôde recorrer com freqüência, mas no embate de Castro Alves com Fagundes Varela, de Raimundo Correia com Manuel Bandeira, de Murilo Mendes com a poesia de seu tempo. Diferentemente, em Fausto Cunha e precisamente nos ensaios sobre Castro Alves, jamais seria possível vislumbrar o apelo a um sentido particular de convenção. Tampouco com relação a um sistema estético geral, talvez expresso em outros lugares de sua crítica e, de certo modo, capaz de relevar a história em função de suas preferências mais pessoais. Há na relação entre Casimiro de Abreu com o ultra-romantismo, em Fausto Cunha, um elo decerto pouco assumido e de difícil identificação. Caráter coletivo, a partir do qual a própria revelação de um outro matiz diverso tornava-se traço senão de uma individualidade, a escolha de Casimiro de Abreu, como de qualquer outro poeta ultra-romântico, resultaria numa impropriedade evidente. A restrição do horizonte não encontrava a sua reprodução amostral na obra do poeta, como se podia observar, na maior parte das vezes, na relação estabelecida por Mário de Andrade entre Olavo Bilac, Raimundo Correia ou Francisca Júlia e o parnasianismo. Havia preferencialmente aqui, além disso, o atributo de uma cristalização, de uma culminância, ou de um arco, através do qual *As Primaveras* representariam, não o momento de cansaço das metáforas velhas, mas o ápice temporal de um tipo de representação da realidade. Ademais, o próprio Casimiro de Abreu não estaria inscrito na história se não tivesse, de certo modo, alcançado essa resolução.

A leitura de suas “Horas tristes” podia afiançar, contudo, não só o distanciamento gradativo rumo a um tipo de representação poética com a obra de Castro Alves, mas o caminho evidente que parecia unir esses dois momentos, a herança dos traços mais imediatos da lírica

casimiriana no poeta abolicionista. Apesar da dificuldade de reproduzir, no microcosmos do poema, o que Fausto Cunha porventura abarcava como atributo de uma convenção, de um coletivo, etc., a leitura dos dois poetas talvez revele um sentido de comunidade, na medida em que reforça o diálogo estabelecido entre ambos. A própria publicação de *As Primaveras* em 1859 correspondia ao período em que o poeta baiano já começava a arriscar os seus primeiros versos. Apesar da imagem geral oferecida aos anos que abarcam a década de 1860, imagem que coordena a campanha abolicionista, os versos políticos de Vitoriano Palhares sobre a Guerra do Paraguai e a cruzada republicana, imagem justificada em face do próprio investimento social de Castro Alves, a presença de uma lírica ultra-romântica, traços da mescla apontada por Fausto Cunha, faz-se notável em cada um dos poetas do período. O fato de o papel abolicionista do vate baiano não ter merecido em vida, segundo informação biográfica de Jamil Almansur Haddad, o grande reconhecimento que lhe atribuiu a crítica posterior permite, além disso, aprofundar essa visada. A informação está também em Fausto Cunha. Apenas em 1881, diante das comemorações do decenário da morte do poeta, do acirramento da campanha abolicionista e do republicanismo, alguns de seus amigos se reuniram em torno de uma comissão que pudesse celebrar o seu mérito e importância nacionais. A despeito do diálogo epistolar de Machado de Assis e José de Alencar em 1868, datariam os textos principais sobre o investimento do poeta na campanha abolicionista apenas de 1873, com os artigos publicados por Joaquim Nabuco na revista *Reforma*, para quem seu valor provinha “de ter posto seu talento ao serviço da causa da emancipação, da liberdade e da pátria”.⁷⁴ Tal relação viria principalmente, contudo, do elogio de Rui Barbosa, em 1881, hábil em observar as manifestações pioneiras do poeta quanto à causa escrava; Castro Alves tornava-se o grande poeta nacional, “porque a causa é nacional”⁷⁵.

Escrito em 1858, “Horas tristes” é, no entanto, um elo possível para o estabelecimento da relação da poesia castroalvina com a melancolia triste de Casimiro. Fausto Cunha não deixava de observar no vate abolicionista, por vezes, o mergulho nos lugares comuns aos ultra-românticos, principalmente quando o motivo lhe tocava mais de perto, como em virtude específica de seu

⁷⁴ Nabuco, Joaquim. “Castro Alves”, artigos publicados na *Reforma*, Rio de Janeiro, Tipografia da Reforma, 1873.

⁷⁵ Barbosa, Rui. *Decenário de Castro Alves: elogio do poeta pelo Dr. Rui Barbosa, seguido de um escrito do mesmo autor pelos escravos às mães de família*, Mandado imprimir pela comissão do decenário, Bahia, Tipografia do “Diário de Bahia”, 1881.

rompimento com a atriz Eugênia Câmara⁷⁶. Não é possível vislumbrar aqui, a partir de um único poema, diga-se ainda uma vez, o atributo mais negativo dessa tradição, do mesmo modo com que Haroldo e Augusto de Campos observariam, no mesmo período, fruto de um esforço de valorização histórica de Sousândrade, a “facúndia folhetinesca de Byron, os rompantes perorativos de Victor Hugo, os lacrimatórios de Lamartine, modelos de toda uma geração”⁷⁷. Veriam, outrossim, a necessidade controvertida de recuar a independência da literatura brasileira para os anos de produção do poeta de “Inferno em Wall Street”.

A leitura de “Horas tristes” permite incorporar apenas algumas das notas principais de Fausto Cunha. Possibilita investigar em minúcia uma relação pouco tramada pela crítica mais freqüente ao poeta baiano. Empreender a leitura de Castro Alves a partir de sua relação com a tradição lírica brasileira, representada aqui através do poeta fluminense, talvez justifique uma das notas mais destacadas não só do esquema traçado pelo crítico, mas da própria poética castroalvina. Lírica presente mesmo na poesia dos escravos, em “Mater dolorosa” ou em “A Criança”, se comparados apenas com “Risos” de Casimiro de Abreu. Em “Lúcia”, do mesmo modo, onde a infância idealizada ao lado da jovem escrava contrapunha-se ao movimento antitético final, os recursos para o primeiro momento seriam buscados grandemente nessa lírica ultra-romântica. A relação fronteira da poética castroalvina com aquilo que Fausto Cunha chama de “subjativismo lírico” talvez ajude a revelar não só a ampliação gradativa de um horizonte do real, por sua vez, efeito principal do valor conferido ao poeta, mas uma dos matizes mais evidentes de sua poesia.

“Horas tristes” é um dos poemas mais belos de Casimiro de Abreu. Escrito no período de sua maior agitação literária, conforme consta da notícia biográfica de Sousa da Silveira, e dez anos antes da safra mais representativa de versos de Castro Alves, talvez antecipasse o *pathos* de melancolia e acabrunhamento expresso mais intensamente em sua lírica final. O primeiro verso já anunciava uma outra nuance a um sentimento que jamais será o mesmo trazido pelo famoso “Meus Oito Anos”, em que a nostalgia do passado, da infância querida, não se revelava por meio da relação de tensão com um presente, de certo modo, dilacerado, com um “suplício atroz”, mas através da manutenção de um olhar que se preservava envolvido pela idealizada lembrança

⁷⁶ Cunha, F. “Castro Alves”, p. 213.

⁷⁷ Campos, Haroldo e Augusto. *Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário e biobibliografia*, 2ª edição revista e aumentada, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982, p. 108.

juvenil. Em “Horas tristes” há, ao contrário, a construção de um primeiro momento presente, em que o poeta viria manifestar a falta de esperança no futuro. O contraponto será a revelação do motivo amoroso, razão principal para a infelicidade manifesta. O poeta estará à espera de um riso apenas da virgem amada, para que volte a crer na vida, como no poema “Meu Livro Negro”, em que afirmaria a preferência pelo amor da mulher em vez do simples porvir. A citação do poema está na íntegra e provém da edição cuidadosa e completa de Sousa da Silveira.⁷⁸

Eu sinto que esta vida já me foge
Qual d’harpa o som final,
E não tenho, como o náufrago nas ondas,
Nas trevas um fanal!

Eu sofro e esta dor que me atormenta
É um suplício atroz!
E pra contá-la falta à lira cordas
E aos lábios meus a voz!

Às vezes, no silêncio da minh’alma
Da noite na mudez,
Eu crio na cabeça mil fantasmas
Que aniquilo outra vez!

Dói-me inda a boca que queimei sedento
Nas esponjas de fel,
E agora sinto no bulhar da mente
A torre de Babel!
Sou triste como o pai que as belas filhas
Viu lânguidas morrer,
E já não pousam no meu rosto pálido
Os risos do prazer!

E contudo, meu Deus! eu sou bem moço.
Devera só me rir,
E ter fé e ter crença nos amores,
Na glória e no porvir!

⁷⁸ Abreu, Casimiro de. *Obras de Casimiro de Abreu*, edição organizada por Souza da Silveira, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, 1999, p. 301.

Eu devera folgar nesta natura
De flores e de luz,
E, mancebo, voltar-me pr'o futuro,
Estrela que seduz!

Agora em vez de hinos d'esperança,
Dos cantos juvenis,
Tenho a sátira pungente, o riso amargo
O canto que maldiz!

Os outros, - felizes deste mundo,
Deleitam-se em saraus;
Eu solitário soffro e odeio os homens,
Pra mim são todos maus!

E olho e vejo... — a veiga de esmeralda,
O céu é todo azul.
Tudo canta e sorri... só na minh'alma
O lodo dum paul!

Mas se ela — a linda filha do meu sonho,
A pálida mulher
Das minhas fantasias, dos meus lábios
Um riso, um só me der;

Se a doce virgem pensativa e bela,
— A pudica vestal
Que eu criei numa noite de delírio
Ao som da saturnal;

Se ela vier enternecida e meiga
Sentar-se junto a mim;
Se eu ouvir sua voz mais doce e terna;
Que um doce bandolim;

Se o seu lábio afagar a minha fronte
— Tão férvido vulcão!
E murmurar baixinho ao meu ouvido
As falas da paixão;

Se cair desmaiada nos meus braços
Morrando em languidez,
De certo remoçado, alegre e louco
Sentira-me talvez!...

Talvez que eu encontrasse as alegrias
Dos tempos que lá vão,
E afogasse na luz da nova aurora
A dor do coração!

Talvez que nos meus lábios desmaiados
Brilhasse o seu sorrir,
E de novo, meu Deus, tivesse crença
Na glória e no porvir!

Talvez minh'alma ressurgisse bela
Aos raios desse sol,
E nas cordas da lira seus gorjeios
Trinasse um rouxinol!

Talvez então eu me pegasse à vida
Com ânsia e com ardor,
E pudesse aspirando os seus perfumes
Viver do seu amor!

Pra ela então seria a minha vida,
A glória, os sonhos meus;
E dissera chorando arrependido:
— Bendito seja Deus! —

Abril, 1858.

Talvez a primeira característica mais pronunciada do poema, para um olhar breve, corresponda à motilidade rítmica que Casimiro de Abreu conseguiu obter da alternância entre decassílabos sáficos e heróicos, e hexassílabos. Estrutura que mantém-se como uma espécie de melodia, grandemente musical, na medida em que poderia ser facilmente cantada, do mesmo modo, há um duplo movimento construído ao longo de todo o poema que talvez reproduza essa ordenação principal e clara dos versos. Para alguns de seus críticos, com razão, o poeta seria visto como uma espécie de bardo popular, motivo para a sua grande difusão literária. A mudança da

tematização, de um presente infeliz para uma perspectiva do futuro ao lado da mulher amada, poderia encontrar correlato, portanto, já na própria estruturação das frases, para as quais há sempre um movimento análogo e simples de retorno e conclusão “Eu solitário sofro e odeio os homens/ Pra mim são todos maus”. As quadras de Casimiro ganham aqui a estruturação precisa, com a conclusão do primeiro dístico em geral funcionando como adjetivação ao verso anterior “Agora em vez dos hinos d’esperança,/ Dos cantos juvenis”, e com o hexassílabo do segundo dístico servindo de finalização expressiva. As duas primeiras partes, separadas por um travessão, manifestação do abandono de um “eu” romântico em face das agruras da vida que lhe escapa, espelho da descrença futura, ganhariam, além disso, resolução e contraponto a partir das justificativas da terceira parte. O desalento, o amor da virgem, a ação condicional proveniente da utilização de verbos no futuro do subjuntivo anunciariam a possibilidade de solução para a melancolia e a ironia, aqui com o sentido freqüente ao romantismo, isto é, como um “riso amargo”, de que se reveste o poeta. No quarto e último movimento do poema os verbos assumiriam a sua forma condicional e pretérita. A possibilidade da ação encontra na reiteração do “talvez” um instante de esperança. A sobreposição das imagens da vida, da glória e de Deus vem, então, apenas oferecer-lhe acabamento.

A leitura de “Horas tristes” poderia facilmente servir de índice para uma relação possível com a lírica castroalvina. Não só a estrutura geral relembra o recurso à antítese freqüente ao poeta baiano, a nota da perda da esperança no futuro estaria já em “Mocidade e morte”: “E eu morro, ó Deus, na aurora da existência”, também na pálida amante dos sonhos, de quem se despede. Nas imagens da vida e da glória. Estaria, outrossim, em “Onde estás?:

... E hoje que o meu passado
Para sempre morto jaz...
Vendo finda a minha sorte,
Pergunto aos ventos do Norte...
“Oh! minh’ amante, onde estás?...”

Na “Canção do violeiro” de *Os Escravos*, ao abandono da própria vida corresponderia, além disso, a saudade da senhora amada, agravada pela circunstância do cativo. Em “Adeus” não só o tema viria manter-se, apesar de tratamento diverso, mas também a benção a Deus e uma imagem que

estaria presente, para um olhar mais atento, em alguns dos poemas de Casimiro: a amada feiticeira de tranças morenas.

A leitura de Casimiro de Abreu, cujos símbolos da nacionalidade também se disseminariam, por vezes, ao poeta baiano, permite encontrar a todo o instante aquilo que Fausto Cunha chamaria de inspiração coletiva. Estaria mesmo nos poemas mais públicos, por assim dizer, como em “Sete de Setembro”, poemeto comemorativo dedicado a D. Pedro II. Em “Meu Livro Negro”, um dos textos mais dissonantes da lírica caseira do poeta, tanto a alternância entre dísticos decassílabos e hexassílabos, conforme presentes em “Sub tegmine fagi” como em outros poemas de Castro Alves, quanto a enumeração em paralelismos, reiteram as observações do crítico. Também uma atitude de compadecimento pela sociedade e as marcas notáveis de um vocabulário e tipo de civismo marcantes da poética castroalvina.

Eu sei que é santo e bom e d'almas grandes
Dar às glórias um hino, a Deus um canto.
Ao culpado perdão;
Dar ao vício conselho, ao cego luzes,
À velhice respeito, arrimo à infância
E aos mendigos pão!⁷⁹

Em “Horas tristes”, por ora, a observação do vocabulário reforça um sentido de comunidade literária trazido ao longo de todos os ensaios de Fausto Cunha sobre o poeta baiano. Já se afirmou o suficiente sobre a sua tentativa de ponderar a poética castroalvina a partir de suas notas mais convencionais. O bandolim, a vestal, o porvir, a maldição do canto participariam, junto com o próprio tipo de organização do poema, com o tema e a flexibilidade do metro, cuja marcação de acentos silábicos nem se faz notar, por sua variação, de um estilo ou conjunto de traços chamados porventura de ultra-romantismo. A estes Castro Alves retornaria em poemas como “Horas de saudade” ou “Longe de ti”, escrito em abril de 1871, no final de sua vida: “De ti longe minh'alma vegeta,/ Vive só de saudade e lembrança”⁸⁰, quando, a par de sua biografia, a distância de Eugênia Câmara se faria mais presente. Versos como “E contudo, meu Deus! eu sou

⁷⁹ Abreu, Casimiro de. *Op. Cit.*, p. 368.

⁸⁰ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 488.

bem moço” de Casimiro, anúncio da morte precoce, ou mesmo o próprio tratamento dado à desilusão amorosa seriam notados também em Álvares de Azevedo. Em “Desalento” era melhor esquecer longos beijos da amada, de modo a não “blasfemar as ilusões mais puras”⁸¹. No caso de Castro Alves, este estaria preso a tal conjunto de traços, sobretudo, quando não possibilitado de oferecer-lhes melhor solução, para Fausto Cunha. Constituiriam o resíduo de sua poética, malgrado a própria beleza de versos como os de “Quando eu morrer”, inspirados em Junqueira Freire, cuja estrofe reproduziu em epígrafe, mas também inspirado na poética azevediana:

Quando eu morrer... não lancem meu cadáver
No fosso de um sombrio cemitério...
Odeio o mausoléu que espera o morto
Como o viajante desse hotel funéreo.⁸²

Desfeita a formulação histórica, talvez se pudesse observar, em virtude mesmo da inconsciência do poeta quanto a suas soluções melhores, quanto à escolha diversa dos poemas de *Espumas Flutuantes*, único livro a que deu publicação, uma variedade de motivos cuja hierarquia mesma de recursos poéticos, afora o investimento temático na causa abolicionista em *Os Escravos*, parecia escapar-lhe. Há ali uma comédia de costumes, “A Canção do boêmio”, ao lado de poemas cívicos, de canções amorosas, traduções de Byron e Lozano, etc., que dificultam o estabelecimento de um eixo privilegiado para um possível distanciamento das poéticas ultra-românticas. À própria noção do que seria um livro de poemas correspondem expectativas que decerto não são as nossas, afeitas a um caráter maior de unidade e coesão de uma obra.

Observando poemas como “A Boa-Vista” há, no entanto, algumas noções principais que poderiam justificar a construção de um eixo de desenvolvimento para a nossa poesia, conforme alcançada pela ensaística de Fausto Cunha. Escrito em 1867, quando o poeta contava apenas vinte anos, “A Boa-Vista” talvez seja um de seus poemas mais admiráveis. De modo a que se pudesse abarcar as observações principais de Fausto Cunha, um momento como este talvez escapasse a qualquer formulação histórica, por sua grande beleza e verdadeiro recolhimento pessoal. O retorno à casa paterna abandonada, a indagação dos mortos, o *ubi sunt*, encontram

⁸¹ Azevedo, Álvares de. *Op. Cit.*, p. 122.

⁸² Alves, C. *Op. Cit.*, p. 197.

expressão notável na melancolia desses versos. Cito apenas a descrição das duas primeiras partes, a que se segue o adentrar do poeta pela casa, o filho pródigo e mesquinho que não quer mais os lauréis, mas as rosas da infância, saudades e lembranças que lhe roçam as asas “voando pr’a o passado”.

Era uma tarde triste, mas límpida e suave...
Eu — pálido poeta — seguia triste e grave
A estrada que conduz ao campo solitário,
Como um filho, que volta ao paternal sacrário,

E ao longe abandonando o murmúrio da cidade
— Som vago que gagueja em meio à imensidade, —
No drama do crepúsculo eu escutava atento
A *surdina* da tarde ao sol, que morre lento.

A poeira da estrada meu passo levantava,
Porém minh'alma ardente no céu azul marchava
E os astros sacudia no vôo violento
— Poeira que dormia no chão do firmamento.

A pávida andorinha, que o vendaval fustiga,
Procura os coruchéus da catedral antiga.
Eu — andorinha entregue aos vendavais do inverno,
Ia seguindo triste pr'a o velho lar paterno.

Como a águia, que do ninho talhado no rochedo
Ergue o pescoço calvo por cima do fraguado,
— (Pr'a ver no céu a nuvem, que espuma o firmamento,
E o mar, — corcel que espuma ao látego do vento...
Longe o feudal castelo levanta a antiga torre,
Que aos raios do poente brilhante sol escorre!
Ei-lo soberbo e calmo o abutre de granito
Mergulhando o pescoço no seio do infinito,
E lá de cima olhando com seus clarões vermelhos
Os tetos, que a seus pés parecem de joelhos!...

Não só o encontro de algumas imagens principais faz deste poema uma das exceções maiores à obra de Castro Alves. A personificação da torre enquanto águia, a imagem do sol

escorrendo, o abutre de granito, alegoria do próprio pai austero e onipresente. A meditação que Mário de Andrade foi talvez buscar na lírica inglesa e que lhe serviu de ponto de partida para um de seus melhores poemas, “Louvação da tarde”⁸³, está presente na estrada percorrida pelo poeta, na poeira que se confunde com o firmamento, como o som das pedras nos sapatos de Drummond, na marcha monótona da alma em direção ao solar. Os alexandrinos de rimas pares garantem fôlego ao poeta, capaz de desdobrar aqui os seus melhores recursos metafóricos, “E o mar, — corcel que espuma ao látego do vento...”. Garantem a realização de um estado de alma, capaz de extrair da tripla adjetivação da tarde, “triste”, “límpida” e “suave”, as notas precisas de um sentimento que permeará todo o poema. Mesmo a amplificação do movimento dos astros, em contato com a alma do poeta, ganha resolução inesperada. A abstração da “imensidade”, o “drama do crepúsculo” ou o “infinito” encontram a sua dimensão adequada, como em “O Navio Negreiro”. A hipérbole conjuga-se com a dignidade e o caráter próprio da ação e do sentimento evocado.

Ao lado do poema de Casimiro de Abreu, o acabrunhamento do poeta, aqui, diante da solidão da casa paterna, das visões apenas “sutis e brandas”, do jardim solitário, encontra na adequação da palavra ao estado de ânimo a possibilidade de um caminho talvez como o estabelecido por Fausto Cunha. A adjetivação precisa, o verso talhado com rigor, o cerceamento da imagem da tarde, já de início. Não só Castro Alves parece alcançar maior poder de sugestão imagética, através da audácia metafórica, se comparado com Casimiro, não tendo jamais em “A Boa-vista” a sua medida ultrapassada. Recurso que estaria disseminado ao longo de todo o poema, mesmo o reforço de imagens em versos como “Vendo *deserto* o parque e *solitária* a estrada”, “Dest’alma e deste seio as sombras *venerandas*/ Fantasmas *adorados*”, “Nestes salões *imensos*, que abriga o *vasto* teto” não recendem à adjetivação frouxa de “Horas tristes” em que à voz da amada corresponderiam os adjetivos “mais doce e terna”, à virgem, “pensativa e bela”, à natureza, “de flores e de luz”. O adjetivo “pálido” em “A Boa-vista”, do mesmo modo, aufere um outro sentido, uma vez colocado ao lado de outros dois adjetivos, “triste” e “grave”, já no segundo verso do poema.

⁸³ cf. Candido, Antonio. “O poeta itinerante”, in *O Discurso e as cidades*, Editora Ática, São Paulo, 1995.

Vislumbradas rapidamente, essas notas talvez conduzam, assim, a um sentido conforme manifesto ao longo de toda a ensaística de Fausto Cunha sobre o poeta. A sua validade estética viria mediante a sua localização precisa num trajeto de evolução da representação da realidade em direção ao que efetivamente se entendeu como um “subjativismo realista”. Não haveria em “A Boa-vista”, como expressão exemplar da melhor obra de Castro Alves, daquilo que há ali de fermento, a evocação do passado através de versos como “Talvez que eu encontrasse as alegrias/ Dos tempos que lá vão”, de “Horas tristes”, onde o substantivo principal “alegrias” parecia funcionar apenas como uma anáfora da descrição empreendida anteriormente, opaco de sentido. A precisão descritiva do poeta baiano, à que chamou atenção Mário de Andrade, alcançava instantes melhores, como no belíssimo “Crepúsculo sertanejo”, a despeito de um natureza capaz de ordenar de forma coerente garças, leopardos e marrecas. Também em “O Navio Negreiro” a cujo anacronismo de um tráfico já extinto fez menção Fausto Cunha.

Sem encontrar resistência na depuração inconsciente e nacional modernista, tanto quanto na noção de perda gradativa da função social da poesia, conforme já se afirmou, a leitura de Fausto Cunha deixava-se seduzir, portanto, por um sentido de evolução da poesia cujas dificuldades se tentaram apenas acompanhar ao longo deste ensaio. Também a sua fundação possível através da comparação breve do poema de Casimiro de Abreu com “A Boa-vista”. A construção de um sentido que conjugava convenção e individualidade, uma das bases do fenômeno estético, encontrava na figura do vate abolicionista o seu centro maior de problematização. Como para Leyla Perrone-Moisés, em estudo citado, ao tentar encaixar os autores nos movimentos, é como que se resultasse em duas histórias diferentes: “a dos fatos gerais e a dos fatos particulares; e essas duas histórias quase nunca coincidem, porque os autores considerados grandes nunca são exemplares de um generalidade”⁸⁴.

Voltado para o estudo cuidadoso das poéticas do período, Fausto Cunha procurou, todavia, em vez de agravar o confronto estético de seu próprio tempo, como em Mário de Andrade, dar compreensão ao lugar de Castro Alves em nossa história literária através de uma formulação histórica, de um processo. Encontrou não só a sua determinação histórica no embate com as convenções do período, mas um eixo de desenvolvimento para a nossa poesia que

⁸⁴ Perrone-Moisés, Leyla. *Op. Cit.*, p. 49.

dependeria, grandemente, das noções de representação da realidade e *mimesis*, investigadas no capítulo seguinte. O ápice final talvez correspondesse mesmo ao que chamou de ultra-realismo moderno. Apesar da visualização de outros eixos, estilos ou gêneros de época, todos eles sujeitos ao cansaço das próprias metáforas, talvez pudesse observar aí um outro que tão somente se elevasse e os pudesse orientar.

Os grandes méritos da ensaística de Fausto Cunha não se devem toldar, no entanto. Principalmente pela inestimável ampliação do panorama oferecido a Castro Alves, por suas leituras do romantismo e do poeta. Há a procura de outras histórias, de outras linhas. Existe em todas elas, além disso, uma validade que decerto motiva a imersão, a essa altura, na crítica de Sílvio Romero e de Roger Bastide, capazes de lhes dar relevo principal ao longo de alguns de seus textos. Investigá-los possibilitaria talvez multiplicar o tempo, ampliando grandemente o que já estava inscrito na crítica estilística de Fausto Cunha. A relação de Castro Alves com algumas dessas “tradições” talvez viesse adquirir neles a exemplificação mais extensiva e notável, embora não se tenham voltado para uma ponderação tão medida do valor literário do poeta, um dos pontos intrincados aqui, porque resultava em considerações sobre valor histórico que escapavam, pela dificuldade, ao âmbito principal desta pesquisa. Evidenciariam, no entanto, alguns dos tempos anunciados ao longo deste capítulo, agravando, ainda uma vez, as notas principais a Fausto Cunha. Também a pertença do poeta aos caminhos que pôde intuir e que, uma vez somados com o eixo destacado de sua análise, justificam, sem ressalvas, a importância e a pertinência inabaláveis de seu olhar para o poeta.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

IV

SÍLVIO ROMERO E ROGER BASTIDE, SENTIDOS DO REALISMO: O SERTANEJISMO E A POESIA NEGRA

Dois caminhos, única junção, p. 155

O sertanejismo dos poetas do norte de Sílvio Romero, p. 166

O trajeto da poesia negra em Roger Bastide, p. 183

Dois caminhos, única junção

“(…) até é necessário situar Castro Alves numa evolução que começou antes dele, e que prosseguiu depois”.

ROGER BASTIDE, *Poetas do Brasil*, p. 28.

“A última expressão do lirismo só chega quando a sociedade tem experimentado as grandes vicissitudes do viver histórico, as fundas dores da evolução lenta e complicada da vida dos povos.”

SÍLVIO ROMERO, *HLB*, p. 1679.

Voltar-se para Sílvio Romero e Roger Bastide não deveria consistir em tarefa para um breve capítulo ou simples comentário, como o que se pretende aqui. Unidos através de uma sociologia que não inibe jamais as grandes diferenças entre os projetos de um e de outro, essa sobreposição talvez possibilite apenas encontrar na proximidade de ambos com a preocupação literária um de seus componentes mais comuns ou a viabilidade para um conjunto de questões restritas à poética castroalvina. A despeito da diversidade de possíveis enfoques para os seus métodos e pesquisas, ou mesmo com relação a um posicionamento nitidamente apartado quanto à questão racial, dentre tantas outras divergências — e elas de fato são inúmeras —, não seria senão nesse âmbito que se poderia dar, aqui, uma compreensão mais extensiva de cada um deles. O olhar variado para o folclore, para o papel do negro na sociedade brasileira, para as determinações do meio, encontrou em seus caminhos mais literários, diga-se assim, uma comunidade de interesses e formas de representação histórica, constitutivos, em grande parte, de nossa própria experiência. A investigação da *História da literatura brasileira*, ao lado de dois textos principais de Roger Bastide, *A Poesia afro-brasileira* e o ensaio sobre “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”, permite estabelecer, por vezes, paralelos fundamentais para o entendimento dos dois projetos, de Castro Alves, mas também de nossa própria percepção do fenômeno literário. N’outros instantes, mesmo o panorama de Mário de Andrade, eixo principal a este estudo, se deixa notar, como antecipação em Sílvio Romero, como filiação inevitável de Bastide¹. Ambos a igual distância do tempo do poeta modernista encontram-se aqui, na medida

¹ Seria notável observar em Roger Bastide, por vezes, a coincidência da incorporação do ritmo africano à poesia brasileira com a própria versificação livre do modernismo. À libertação métrica corresponderia tanto o lirismo moderno, quanto, através dele, a retomada do que chamaria de folclore afro-brasileiro, interrompido pelo parnasianismo. cf. pp.36 e 39.

em que oferecem à literatura brasileira a gradação de um desenvolvimento específico jamais descartado e que passa a ocupar, tanto quanto investir-se como, o centro ordenador da poesia. Para Sílvio Romero, com relativa frequência, seria possível observar não só a ordenação da história literária em precursores e sucessores, motivo pelo qual justifica a importância maior de Tobias Barreto se comparado com Castro Alves, apenas um continuador da escola condoreira; mas a reiteração de um “ainda”, índice de seu próprio próprio interesse, seja ele a confirmação do valor da Escola do Recife, a perspectiva da mestiçagem branqueadora — “Devemos desejar que em nosso país a imensa mestiçagem da população seja habilmente reforçada pelo elemento branco”² —, ou mesmo o elogio a Cruz e Sousa, exemplo de libertação do cânone parnasiano e caminho a ser seguido, para que o romantismo “caminhe e progrida”³. Em Roger Bastide, a incorporação desse “ainda” se faria notável, do mesmo modo, embora amparada por um amplo panorama sociológico que impossibilitaria a presença, por exemplo, de uma poesia verdadeiramente afro-brasileira antes da abolição da escravatura. Na leitura de cada um dos poetas trazidos pelo ensaio *A Poesia afro-brasileira*, vê-se, antes de tudo, surgir um processo que faz dos últimos a realização mais acabada do lirismo dos primeiros e da própria raça: “Parece-me digno de interesse tal tentativa de análise deste trabalho de destilação, de depuração, de filtragem pela arte das fontes longínquas que jorram do fundo da raça ou da mística”⁴. Para Teixeira e Sousa, caberia observar que “não foi além da superfície dos gestos e das palavras para descobrir a alma criadora”⁵; em Gonçalves Dias, o negro, por sua vez, “ainda é um preto sentido através da sensibilidade de branco, através do romantismo europeu”⁶.

A tecitura da história, no entanto, pôde ser percorrida ao longo de todos os projetos críticos investigados até aqui. Está em cada um deles a constituição de um tempo como forma de abarcar a estrutura própria do acontecimento, processo sem o qual os meios tons e as nuances próprias de sua realidade talvez não se deixassem sequer perceber. Dele se extrai o valor do texto literário, na medida em que, construído ou eleito um parâmetro ou conjunto de procedimentos de análise, instituído através de uma prática que, em última instância, é social — e portanto

² Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*, organizada e prefaciada por Nelson Romero, 4ª edição, Livraria José Olímpio, São Paulo, Rio de Janeiro, 1949, vol. 1, p. 99.

³ Idem, vol. 5, p. 1680.

⁴ Bastide, Roger. *A Poesia afro-brasileira*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943, p. 10.

⁵ Idem, p. 58.

⁶ Idem, p. 65.

hierarquizada, como para Bourdieu —, acaba por tornar-se ele-mesmo elemento histórico. Em Mário de Andrade, a perspectiva estrutural da lírica modernista encontrou em Castro Alves, por vezes, a contrariedade de um caminho que culminava, de maneira admirável, no modernismo paulista. Em Fausto Cunha, do mesmo modo, os relevos de uma poesia objetiva correspondiam aos instantes em que essa mesma lírica parecia tão somente livrar-se de um conjunto de convenções estabelecidas, rumo ao futuro. Voltar-se para os textos críticos de Roger Bastide e Sílvio Romero não deve reincidir, portanto, na constatação apenas da formulação diacrônica que os preside. Anterior a isso, há um modo de estruturação do próprio processo histórico, cujo termo central de desenvolvimento encontra-se numa relação distinta das que se perseguiram até aqui. Não há em ambos o olhar voltado unicamente para o atributo formal como elemento aparentemente desinteressado da evolução poética. A relação por vezes alcançada por Antonio Candido, entre o caráter sistêmico e evolutivo da prática e do campo literário, e a poesia, relação também abrangente da própria especialização do trabalho artístico, descartada como ênfase principal tanto por Fausto Cunha, quanto por Mário de Andrade, que preferiu ver aí a emersão da nacionalidade e do inconsciente, encontra-se de forma determinante na produção dos dois críticos trazidos aqui. Em Roger Bastide, o caminho da lírica moderna e modernista, capaz de possibilitar, através da libertação do verso livre, a penetração dos ritmos e do vocabulário africano, assenta-se na estrutura geral do próprio papel progressivo do negro em nossa sociedade, seja por meio da incorporação de sua poesia, ou mesmo pelo reencontro de sua identidade e raízes, dupla cisão, conforme observada por Fernanda Peixoto, com a qual o crítico se voltaria, de um lado, para a compreensão do processo de decantação da África, da porção africana do Brasil, de outro, para o seu momento de incorporação, para o todo sincrético.⁷ Em Sílvio Romero, se não houvesse a perspectiva do mestiçamento, haveria ao menos um espelho da realidade, uma forma de configuração da *mímesis* que encontraria no lugar de um certo sertanejismo e no estudo das fontes populares da criação, relação extrínseca à poesia enquanto projeto especializado, um de seus eixos principais de articulação. A história brasileira, mas também a história literária, seriam “antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, (...) o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira”⁸. Para ele, além disso, “tanto mais um autor ou um

⁷ Peixoto, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 2000, p. 144.

⁸ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 54.

político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento”⁹.

A proximidade de ambos ganha relevo, sobretudo e portanto, a partir de algumas relações entre poesia e meio exterior, diga-se assim, que encobririam tanto o darwinismo e o historicismo assumido, em alguns momentos, por Sílvio Romero, capaz de abolir as regras eternas do “bom gosto” e justificando a permanência não do mais adaptado, mas do mais forte, como na abordagem da mestiçagem brasileira; quanto os julgamentos particulares de Roger Bastide, ainda que, de fato, Jorge de Lima e Cruz e Sousa reunissem os atributos conjuntos da valorização histórica, da participação em uma poesia negra, e do gosto pessoal do crítico. O olhar de ambos, diferentemente de Fausto Cunha, cujo formalismo das categorias históricas se fazia por demais presente, ou mesmo de Mário de Andrade, em que a motilidade característica do crítico reunia no próprio desenvolvimento literário o critério de valor seja para Machado de Assis ou para Manuel Bandeira, ainda que tenha conseguido servir-se, do mesmo modo, de uma estética hábil em negar à poesia de Castro Alves a logicidade de uma narrativa histórica; tanto em Roger Bastide quanto em Sílvio Romero, a impressão é de que a formulação geral encontra-se disseminada a outros âmbitos de estruturação. Nesse sentido, não só estendem o campo de atuação do fenômeno literário a áreas de contato decerto instigantes como possibilidade de estudo, mas deixam de parte freqüentemente, por outro lado, o atributo especial do juízo artístico. Quando muito, poderíamos notar em Roger Bastide apenas o reconhecimento do grande poeta simbolista e de seus poemas noturnos, “é nessa parte de sua obra que brilha a originalidade do poeta brasileiro, sendo alguns dos seus poemas como o “Emparadado” iguais aos mais belos poemas dos negros dos Estados-Unidos”¹⁰. Também em Sílvio Romero, em que o olhar para a própria poesia científica da Escola do Recife corresponderia, por vezes, ao próprio fim da narrativa esboçada e ao interesse e gosto pessoais.

Há em ambos, de forma predominante, no entanto, a eleição particular de alguns temas e elementos estruturais da poesia que, funcionando a partir de um quadro de referências notadamente mais amplo, acabam por revelar-se duplamente: o reflexo das determinações da sociedade, que abrangeria em Sílvio Romero desde o clima até a formação etnográfica e a divisão

⁹ Idem, *ibid.*

¹⁰ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 99.

entre regiões, em Bastide, a condição social do negro como fator determinante para a elaboração dos dois ensaios; mas também a própria representação concomitante desse mundo pela poesia, não apenas como assunto, mas como co-presença formal de ritmos, vocabulário, instinto, *mimesis*. Aproximar as visadas de Roger Bastide e Sílvio Romero possibilita vislumbrar no atributo destacado de duas tradições, no sertanejismo, expresso ao longo da *História da literatura brasileira*, e na participação da poesia negra nos poetas brasileiros, apontada pelo ensaio principal de *Poetas do Brasil*, algumas relações formais extensivas a uma pertença da poesia de Castro Alves a alguns eixos precisos de evolução poética, de depuração. A despeito da formulação mais ampla, incapaz de deter-se nos meandros estreitos da crítica estilística ou estética, abarcadas pelos dois capítulos antecedentes, não raro, o olhar de Sílvio Romero, tanto quanto de Roger Bastide, fundariam na eleição de alguns recursos formais, bem como na relação com um tema, um caminho histórico em que se podia divisar, mesmo sem grande destaque, a figura austera do poeta abolicionista.

Para Roger Bastide, movido por uma escolha pessoal, a pretensão jamais seria, no entanto, a de historicizar efetivamente toda a nossa história literária. Servindo-se de um critério etnográfico como forma de investigação estética, descarta conscientemente outros prováveis. Não faz dos percursos escolhidos a totalidade histórica promovida por Sílvio Romero. A escolha dúplice, por um lado, de um trajeto para a poesia afro-brasileira, escrita por negros e mulatos, por outro lado, de um conjunto de traços característicos de uma possível incorporação da poesia africana pela brasileira, excluem, por excelência, a fundação de um *telos* histórico e narrativo para toda a nossa poesia, conforme elaborado pelo crítico sergipano. Em Sílvio Romero, a impressão é de que a própria valorização do negro corresponde apenas à assunção do sertanejo e do mestiço como elementos ímpares da nossa nacionalidade, cuja tematização responderia aos desejos mais latentes de diferenciação pátria. A despeito de ter afirmado a justiça de se “conquistar um lugar para o africano em nossa história”, não viria propor, de fato e em nenhum instante, o seu domínio exclusivo, mas a participação equânime “na distribuição dos papéis em nossa luta de quatro séculos”.¹¹ Afinal, “o mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil, é a forma nova de nossa diferenciação nacional”¹².

¹¹ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, p. 129.

¹² Idem, p. 120.

Voltar ao estudo de ambos permite, todavia, observar duas linhas principais que ficaram de certo modo subtendidas no estudo anterior sobre Fausto Cunha, embora contempladas naquilo que se procurou anotar como uma tradição “campesina”, no caso do sertanejismo de Sílvio Romero. Também com relação ao lugar da questão abolicionista, muitas vezes conjugada com a presença da poesia de Victor Hugo no Brasil, no caso específico do livro *Os Escravos*. Proceder na leitura dos dois críticos, aproximados por uma relação distinta para o estabelecimento da depuração na poesia de Castro Alves, de seu lugar na evolução da poesia brasileira, ajudaria a trazer ao primeiro plano o investimento numa realidade, quer seja à moda naturalista, psicológica, etnográfica, principalmente, no entanto, a partir da adequação do poeta a outras esferas de representação, para as quais os olhares de Mário de Andrade ou mesmo de Fausto Cunha dificilmente se deixariam evadir. De fato, compreender o papel de Castro Alves na história literária brasileira deveria provir não só do reconhecimento do caminho da lírica inconsciente de Mário de Andrade, do olhar das tradições trazido por Fausto Cunha, para quem a relação de diferença e individualidade era o estatuto da valorização histórica, mas do próprio reconhecimento das formas de representação e atribuições mais freqüentes à nossa história da literatura. Isso não significa voltar, ainda uma vez, para a construção conjunta do abolicionismo e de Castro Alves, tantas vezes reiterada em sua crítica. Tampouco investir, por outro lado, contra as biografias do poeta e ao caráter de exceção em que parece assentar-se, fruto talvez do esquecimento gradativo em que se viram seus contemporâneos e a poesia ali praticada. Para isso, a lista de bacharéis de Direito, dentre tantos outros, se faria extensa. Para alguns deles, como Teófilo Dias, seria possível não raro encontrar em edições recentes, como a organizada por Antonio Candido, as notas principais do que talvez se pudesse definir e reconhecer como o estilo castroalvino. Cito um de seus trechos principais, no poema “O século caminha” do livro *Fanfarras*, escrito em 1882:

O século caminha. Os cadafalsos velhos
Ruíram. Das nações a vários evangelhos
Rasga-os, folha por folha, a guerra de Satã;
E os livros feitos pó, virá uma só crença,
E unidos se verão numa harmonia imensa
Os crentes de Jesus, de Buda e do Corã.¹³

¹³ Dias, Teófilo. *Poesias escolhidas*, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1959, p. 90-92.

Também o poema “A poesia moderna” de *Cantos tropicais*, publicado em 1878 e para o qual o poeta encontraria, no contraste entre claro e escuro, uma concisão e imagem admiráveis:

Ergueste o vôo além e viste das alturas,
Nas amplas espirais do vasto precipício
Torcerem-se do mal as vítimas escuras (...)

E ouviste soluçar nas trevas os escravos
Repelidos da luz.¹⁴

Em Bruno Seabra, do mesmo modo, seria interessante observar em “Teresa”, publicado em *Flores e frutos*, em 1862, e apesar das notas de humor ligeiro e metros breves, a possibilidade de estabelecerem-se paralelos com um outro poema de Castro Alves, “O ‘adeus’ de Teresa”, cuja imagem principal e tematização encontram-se também aqui. Cito uma de suas estrofes.

Casou-se aquela trigueira,
Que para nós tão fagueira
Se mostrava; já casou!
Aquele mesma Teresa,
Que a correr pela devesa,
Tantas vezes nos cansou!¹⁵

A especialização do trabalho literário, conforme observada por Antonio Candido, viria auxiliar, no entanto, em outra retomada. Abolir o que não corresponda ao papel específico das formas poéticas promovia, por vezes, o desvio de tantos outros elementos constitutivos de um eventual efeito literário e julgamento histórico. Em Fausto Cunha, a aproximação de um sentido de realidade provinha, sobremaneira, a partir apenas do estranhamento e uso metafórico e vocabular diferenciados, discernido no contraste de Castro Alves contra o pano de fundo da lírica ultra-romântica. Embora tenha percebido outras tradições, cuja relação com o poeta pôde efetivamente buscar e estabelecer, não extraiu daí as linhas principais da trajetória realista e evolução poética. Em Mário de Andrade, do mesmo modo, as noções muito gerais de racionalismo e irracionalismo, escultura e música, realidade e sugestão, toldavam a percepção não

¹⁴ Idem, p. 87.

¹⁵ Apud Romero, Sílvia. *Op. Cit.*, p. 1111.

só da retórica castroalvina mas do negro e do sertanejo, motivos por demais freqüentes à sua lírica e constitutivos do interesse de grande parte de sua crítica, senão da maior delas. De fato, não havia como evitar aos dois caminhos trazidos até aqui a conjugação não só com outras duas tradições, a partir das quais o poeta baiano pudesse ter o seu lugar firmado, o sertanejismo previsto por Sílvio Romero e a poesia negra investigada por Roger Bastide, mas o reconhecimento do próprio elemento da representação, sem o qual o romantismo se perderia em meio a atribuições unicamente formais, estéticas ou filosóficas, tão logo o “eu” romântico se tornasse porventura e concomitantemente sujeito histórico. Nesse sentido, jungir os caminhos esboçados, através da compreensão mais ampla do papel da especialização literária em Antonio Candido, permite observar no próprio projeto formalista, por assim dizer, a fundação anterior, para a qual a representação não deixava de instituir-se como elemento efetivamente ativo. Isso em Sílvio Romero, à procura das evidências dos ícones próprios da nacionalidade, como o sertanejo, fusão ideal das três raças brasileiras. Para Cláudia Neiva de Matos, em importante estudo, o crítico traria as suas observações sobre poesia popular sistematizadas a partir de duas constantes: “reação crítica aos precursores românticos e conseqüente pretensão de reequacionar, objetiva e cientificamente, a natureza e a importância daquela poesia na cultura brasileira e na concepção de nossa nacionalidade”¹⁶. Tal representação, desprovida do acordo social em que ela mesma se daria, resultado de atribuições não somente formais, tornava-se, por vezes e todavia, o lugar último do desenvolvimento da literatura e fundamento da narrativa histórica. O tipo de figuração do índio, no primeiro romantismo, ou a incorporação gradativa da fala dos excluídos, não raro, constituem-se elementos determinantes para o estabelecimento de verossimilhanças sobre as quais vêm somar-se outros caminhos.

Nesse sentido, o olhar e o acolhimento de um tipo de julgamento literário inscrito na crítica de Sílvio Romero poderia parecer, de certo modo, um anacronismo. Esquecê-los, todavia, e do mesmo modo descartar a atribuição coetânea ao poeta baiano, por Rui Barbosa, já em 1881, ou mesmo por Joaquim Nabuco, em 1873, de seu valor social, possibilitaria, por vezes, que se incorresse no risco não só de subordinar o processo histórico a formulações unicamente estéticas, como lugar por excelência da evolução da poesia, mas desconsiderar a maior parte da crítica ao

¹⁶ Matos, Cláudia Neiva. *A Poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*, Ufrj, Funarte, Rio de Janeiro, 1994, p. 50.

poeta baiano, para a qual o seu valor provinha verdadeiramente do pioneirismo e destaque de sua reivindicação social. Para Rui Barbosa, de fato, as comemorações do decenário de morte do poeta corresponderiam “a uma homenagem que rendemos à grande causa da emancipação e à memória do primeiro poeta que na terra americana consagrou-lhe toda a grandeza de sua imaginação”¹⁷. Também para Joaquim Nabuco, para quem o poeta devia ser imitado, tanto na “constante elevação de seu pensamento, a concisão nervosa de sua estrofe”¹⁸, principalmente, contudo, no serviço à causa da “emancipação, da liberdade e da pátria”¹⁹, seu maior título.

Assumir apenas esse viés desviaria, no entanto, da proposta inicial desta investigação, cujo interesse era, antes de tudo, agravar a pertença e o diálogo do poeta com algumas tradições e tempos literários, extraíndo daí o seu possível papel nos diversos processos históricos estabelecidos. Incidiria, mais uma vez, no reforço principal à sua função social e militância abolicionista, a que verdadeiramente dedicou grande parte de sua produção e que justifica decerto a atribuição maior de seu destaque. Não há como não notar no momento principal da campanha abolicionista, a partir de 1880, a valorização perpetuada de seus versos, promoção, desde então e de forma inexplicável para Fausto Cunha, de sua imagem e memória.

Incorporar, todavia, o sentido da representação do negro e do sertanejo, inscritos numa concepção que faria deles senão a aproximação gradativa de um sentimento de realidade, expresso na própria crítica costumeira ao poeta — tornava-se “poeta de seu tempo” na medida em que respondia às reivindicações sociais mais urgentes —, incorporar esse viés deveria provir da compreensão das tradições acolhidas por esse gesto, bem como mostrá-las em sua relação mais detida com a poética castroalvina. Para isso, o retorno a Roger Bastide, cujo caminho por vezes colava-se com o de Mário de Andrade, tanto quanto a Sílvio Romero, provém grandemente de algumas sugestões, dispersas ao longo dos dois textos principais sobre o poeta, que se tornariam centrais para o seu estudo, tanto quanto para a nossa visada sobre o período.

Não se retomará, com isso, a condição específica da poesia escrava em Castro Alves. Tampouco a representação exclusiva do sertanejo, conforme investigada por Sílvio Romero. As sugestões principais dos dois textos provêm, sobremaneira, do estabelecimento de duas tradições de representação com as quais o poeta viria dialogar, e das quais a sua poesia seria, muitas vezes,

¹⁷ Barbosa, Rui. *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁸ Nabuco, Joaquim. *Castro Alves: artigos publicados na Reforma*, Rio de Janeiro, Typ. da Reforma, 1873, p. 30.

¹⁹ Idem, p. 10.

reflexo ou resultado. Representação, diga-se aqui, torna-se a palavra chave para a compreensão das duas histórias, relação que decerto não encontraria equivalência em cada uma delas. Jamais viria, contudo, como correspondência à procura apenas dos traços específicos de cada personagem. Em Roger Bastide, traveste-se de suas raízes profundas numa psicologia etnográfica, no caso do ensaio *A Poesia afro-brasileira*, apropriada notavelmente pelo estudo sobre a incorporação da poesia africana à brasileira. Em Sílvio Romero, acompanha-se da eleição particular de vários elementos estruturais e de uma trama que faria deles e dos próprios ícones envolvidos a mola propulsora da história. Nesse sentido, os dois estudos viriam somar-se às tradições observadas por Fausto Cunha, embora o atributo preciso da representação e da fundação, por vezes, sociológica estivesse, no grande crítico, como em Mário de Andrade, ausente.

O lugar neste estudo de Sílvio Romero, tanto quanto de Roger Bastide, provém, portanto, da possibilidade de extrair das duas investigações a conjugação da poética castroalvina com dois elementos principais de representação e com as formas específicas alcançadas pela construção da imagem do negro e do sertanejo, a partir das quais se terão constituídos os caminhos e desvios históricos posteriores. Em Roger Bastide, uma vez identificados os traços principais da temática negra, somam-se os elementos prováveis de uma poética africana, tais como o ritmo, o vocabulário, os termos “ainda virgens”, o “abrandamento das formas gramaticais”, a “eliminação das letras duras e rudes”²⁰, ou mesmo a oralidade, em estudo de Luís Silva Cuti²¹, ou “a doçura sentimental”, para Nelson Werneck Sodré²². Tal desenvolvimento corresponderia duplamente: ao papel desempenhado pelo negro enquanto assunto, mas, sobretudo, ao acúmulo gradativo dos traços mais evidentes de sua poesia. Em Sílvio Romero, do mesmo modo e em linhas breves, o sertanejismo coordenaria, por um lado, o olhar para os assuntos populares, como em Bruno Seabra, cujo nacionalismo e “popularismo” provinham de “uma bordadura de artistas sobre cenas do povo”²³, por outro lado, os atributos formais da poesia, como o uso de redondilhas maiores, a linguagem popular, o lirismo, a cadência, etc., para a qual o crítico encontraria, por vezes, a adequação de uma poesia culta, antecipação de uma cisão que se fará presente na crítica de Mário

²⁰ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 54.

²¹ Cuti, Luís Silva. *Op. Cit.*, “Há uma relação estreita entre a obra do poeta Castro Alves e a poesia dos negros brasileiros pela temática, bem como por seus apelos à oralidade. A necessidade de mobilização social gerou muitos poemas próprios para a declamação. Deu-se uma identidade ideológica e, ao mesmo tempo, formal”, p. 201.

²² Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*, 2ª edição revista e aumentada, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1940, p. 142.

²³ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, p. 1102.

de Andrade entre poesia popular e erudita, espelho de uma outra dialética admirável entre intuição artística e inteligência²⁴.

Sendo assim, na medida em que, por exemplo, Castro Alves voltava-se para a representação do negro ou do sertanejo, não raro promoveria o diálogo com uma tradição filiada aos poemas de José Bonifácio, o moço, de Trajano Galvão, de Bruno Seabra, de Bittencourt Sampaio, dentre tantos outros. As sugestões trazidas pelos dois críticos, nesse sentido, talvez ganhem uma formulação que decerto os escapa, uma vez que não estarão, aqui, estendidas ao atributo de uma sociologia capaz de referendar a etnografia literária presente em cada um deles. Alcançariam, no entanto, a validade não só de cada uma de suas linhas e trajetos principais, mas o aprofundamento de uma relação com as duas tradições constituídas, jamais consideradas estanques ou como modelos — a apropriação de um tipo de construção do sertanejo seria notável em alguns poemas abolicionistas de Castro Alves, conforme se poderá observar na *Cachoeira de Paulo Afonso* —, para as quais o olhar crítico de Roger Bastide, tanto quanto de Sílvio Romero, foram hábeis em compartilhar com a presença destacada do poeta dos escravos.

Antes de seguir aos dois estudos finais, todavia, é necessário deixar indicado que tanto em Sílvio Romero quanto em Roger Bastide, na medida em que estabelecem os alicerces possíveis para a consideração da poética castroalvina, acabam por oferecer uma formulação mais extensiva àquilo que a crítica do poeta entendeu, em grande parte, como atributo exclusivo do poeta baiano. Isso não se trata de uma resposta. Dentro de cada uma das formulações tentará observar-se, quando muito, o estabelecimento possível de alguns desses tipos de representação, não só a partir do contato do poeta com o “sertanejismo”, com a “retórica hugoana”, mas por uma síntese que, verdadeiramente, se tornou o estatuto de sua própria distância, em alguns momentos, como em “O Navio Negreiro” e em “Vozes d’África”, das estéticas e da representação do negro então vigentes²⁵, motivo central para a atribuição de seu valor desde os textos primeiros de Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, até os ensaios de Afrânio Peixoto e Jorge Amado. Nesse sentido, deverão trazer-se algumas das notas destacadas da análise tanto de Mário de Andrade, de Fausto Cunha, quanto de alguns outros estudos importantes como o de Jean Marcel Carvalho França, de Domício Proença Filho, de Manuel Cavalcanti Proença e de Eugênio Gomes.

²⁴ Sobre um de seus matizes mais notáveis cf. Coli, Jorge. “Mário de Andrade e Elsie Houston”, in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, São Paulo, jan/dez de 1993, 121-133.

²⁵ Essa sugestão provém do estudo de Jean Marcel Carvalho França, conforme investigado mais à frente.

O sertanejismo dos poetas do Norte de Sílvio Romero

“Em nossa história de quatro séculos não sei que diferenças tenha o meio produzido no caboclo, no negro e mesmo no português. O que noto a olhos nus é o mestiço.// Este é o brasileiro por excelência; é o agente em torno do qual faço mover a nossa história literária e política.”

SÍLVIO ROMERO, *HLB*, p. 1141.

Sílvio Romero, ao longo do quarto volume da *História da literatura brasileira*, organizada por seu filho, Nelson Romero, dedicou uma de suas partes principais ao que preferiu chamar de quarta fase do romantismo ou “o sertanejismo dos poetas do Norte”, capítulo com que abriria o volume e a que se seguiriam outros três, respectivamente, sobre o lirismo de Pedro Luís e de Fagundes Varela, sobre Tobias Barreto e, por último, sobre Castro Alves e seus seguidores. O período total, que compreendia as quatro fases e anunciava-se como momento da transformação romântica, a ser efetivamente completada com os ensaios da revista *Crença* em 1870, dentre tantos outros, no que valiam as sugestões do crítico²⁶, estendia-se aproximadamente de 1860 a essa data final. Apresentava-se, assim, como contendo o que constituiria o quarto momento principal do romantismo brasileiro, para o crítico, representado pelo que convencionou chamar de poesia sertanejista, mais tarde entendida como “campesina” por Fausto Cunha. A variante que introduz no panorama que passou a saltar de Álvares de Azevedo ao poeta dos escravos é notável. Propunha aí o estudo da produção esparsa de um conjunto de poetas, como de Pedro de Calasães, de Bittencourt Sampaio, de Elzeário da Lapa Pinto, de Franklin Dória, de Gentil Homem de Almeida Braga, de Bruno Seabra, de Serra Sobrinho, de Sousândrade e de Juvenal Galeno, para os quais ofereceria parte de uma história de tantos mais poetas, a cujo acesso só restariam algumas de suas próprias indicações e lembranças na *História da literatura brasileira*. A despeito de não ter proposto uma caracterização mais detida do que porventura compreendia por “sertanejismo”, do mesmo modo, não restringindo jamais a variedade inscrita em cada um dos poetas, — observaria em Pedro de Calasães o tom de sátira de seus poemas mais realistas e o quadro de costumes urbanos²⁷, em Sousândrade, o assunto americano estranho ao Brasil e o prenúncio do pessimismo

²⁶ Sílvio Romero elenca um conjunto de ensaios dessa crítica ao romantismo nas páginas 1182 e 1883 da *História da literatura Brasileira*, no instante em que anuncia a poesia condoreira de Tobias Barreto.

²⁷ Idem, p. 1066.

e do “satanismo hodierno”²⁸ — anunciaria aí as notas de uma tradição admirável que se faria distinta do lirismo subjetivo e dos afetos pessoais dos moços da escola de São Paulo, com suas palavras, prenúncio de um condoreirismo reivindicado grandemente como fruto das tradições poéticas do norte e de Tobias Barreto. Não com o intuito de opor-se aos estados do sul, afinal seu labor era “para o grande todo, a grande pátria”²⁹. Reivindicava, sobremaneira, a particularidade de uma tradição poética marcada, sobretudo, por “intuitos mais objetivos, mais exteriores, mais gerais”³⁰, pela atenção “aos costumes, situações, lendas e fatos populares”³¹ que, uma vez provenientes dos estados de Sergipe, Bahia, Pernambuco, etc., fariam compreensíveis a própria poesia de Tobias Barreto e mesmo a culminância da Escola do Recife a partir do decênio de 70. Tal período tornava-se, além disso, consequência a outros três, ao “emanuelismo” de Gonçalves de Magalhães, ao indianismo de Gonçalves Dias e ao subjetivismo de Álvares de Azevedo.³²

Estarão nele, de forma concentrada, várias das questões principais para a compreensão dos variados matizes da obra crítica de Sílvio Romero. Isso não apenas com relação ao lugar de Castro Alves, que ocuparia, desde então, a parte menor de suas inquirições, uma vez interessado em conferir o pioneirismo da poesia condoreira a Tobias Barreto, a quem dedicaria a maior parte de seu volume. O crítico, ao voltar-se para o estudo da poesia romântica, e uma vez estabelecido o lugar de origem para a escola “socialista” ou “realista”, ofereceria um dos capítulos mais centrais para toda a sua *História da literatura*, fundamento para grande parte das considerações tecidas a partir dali e em outros estudos. O sertanejismo adiantava-se não só a Tobias Barreto, que se tornava por excelência o poeta condoreiro e o representante maior da poesia do norte, mas servia, do mesmo modo, de rascunho para os traços principais que se poderiam extrair daí para toda a sua crítica. Na medida em que filiava mesmo a poesia de Fagundes Varela ou de Pedro Luís a uma tradição de representação sertaneja, influente em cada um deles, acabava por assumir algumas de suas posições mais particulares, não só com relação à predominância do Recife como centro propagador das novas idéias, mas, sobretudo, quanto ao lugar do mestiço e do sertanejo como atributos destacados de uma tradição e atualidade a serem reconquistadas. Opunha-se, assim, aos critérios um tanto mais geográficos de Araripe Júnior, por assim dizer, para quem o

²⁸ Idem, p. 1131.

²⁹ Idem, p. 1063.

³⁰ Idem, p. 1066.

³¹ Idem, *ibid.*

³² Idem, p. 1136.

meio desempenharia o papel predominante na individuação pátria³³. Fundava notavelmente na figura do mestiço o “genuíno brasileiro”. Não seria desnecessário repetir que faria dele o agente em torno do qual moveria toda a nossa história literária e política, conforme citação textual. Para Sílvio Romero e de forma conseqüente, levantava-se agora, portanto, ao lado de Gonçalves Dias e de José de Alencar, um grupo de moços “que foi procurar no povo atual, como ele se acha constituído no mestiço físico e moral, em suas tradições e costumes, a nossa filosofia peculiar de nação. Daí proveio esse lirismo da roça, do sertão, dos matutos, dos tabaréus, lirismo simples, expressivo e mimoso, quando saído do alaúde de um poeta de talento.”³⁴

O crítico apontava, desse modo, para o estabelecimento de novas fronteiras com uma realidade nacional, não mais a dos índios de José de Alencar, a ser buscada, a partir daí, por toda a sua crítica. Mostrava-a na poesia de Fagundes Varela, de Muniz Barreto. Dava-nos a sua formulação mais extensiva, no entanto, a partir de uma tradição que se faria próxima, desde sempre, da lírica de Tobias Barreto, tanto quanto da poesia de Castro Alves. Apontava para um conjunto de poetas praticamente relegados, desde então, ao segundo ou terceiro plano de nossa história literária e que passariam, a partir daí, a assumir o posto de verdadeiros precursores do condoreirismo. O sertanejo, leia-se às vezes mestiço, tornava-se o arcabouço para algumas dessas inquirições destacadas do crítico e que abarcariam as transformações de todo o romantismo brasileiro. A partir da fundação de alguns elementos etnográficos, observaria a aproximação gradativa de uma realidade, onde a presença de um certo sertanejo, diga-se assim, se daria de forma mais evidente e completa. Anunciaria aí os fundamentos para o estabelecimento não só da posição principal de Tobias Barreto, a que contrapunha Castro Alves, mas da própria Escola do Recife, dos estudos folclóricos, que iniciara, e da poesia popular. Não veria no poeta baiano, todavia, a culminância de um processo de representação da realidade e adequação a um novo espírito filosófico ou mesmo etnográfico. Carecia substancialmente da intuição filosófica, do “sentimento exato e correção plástica do mestre”; “em São Paulo, fez-se lá ouvir e criou asseclas, que depois proclamaram a nossa poesia hugoana como rebento daquele solo.”³⁵ A impressão é de que, diferentemente, pretendia a elaboração apenas de um caminho que viesse jungir os estudos

³³ Para Cláudia Matos, “produz dois deslocamentos de ênfase na concepção da diferença brasileira: do fator meio para o fator raça; e do índio para o negro”, *Op. Cit.*, p. 101.

³⁴ Idem, p. 1072.

³⁵ Idem, p. 1185.

de folclore, a poesia popular, e os próprios meios de uma nova crítica e poesia. Não à toa, datavam do mesmo ano de 1888 as publicações da *História da literatura brasileira*, da *Etnografia brasileira* e dos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, ainda que porventura algumas já estivessem escritas.³⁶ Para Antonio Candido, mesmo nesse último, seria possível notar “a fixação de idéias sobre o fator étnico.”³⁷

O crítico sergipano trazia, assim, as vertentes de um caminho que conduzia grandemente da etnografia de José de Alencar aos próprios estudos populares, folclóricos e à nova perspectiva sobre as etnias brasileiras: “a questão etnográfica é a base fundamental de toda a nossa história, de toda a política, de toda a estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações”³⁸. Passava a procurá-la nos poetas, não apenas como realidade, afinal o cientificismo poético de Isidoro Martins Júnior plasmara uma poesia nem sempre de seu agrado, mas como revelação do verdadeiro caráter nacional. A conjugação dessas diversas áreas de conhecimento se faria notável mesmo no compêndio de estudos sobre poesia popular, em que, segundo Câmara Cascudo, parecia responder às restrições de Tobias Barreto e da cultura oficial, para as quais essa poesia não revelaria necessariamente o caráter dos povos³⁹. Somava a ela, além disso, uma crítica à imitação estrangeira, bem como, novamente, as notas principais sobre a miscigenação brasileira, a oposição ao romantismo e a fundação conjunta da Escola do Recife e de uma certa sociologia etnográfica. “Quando assinalo o ano de 1870, como fechando o ciclo da romântica brasileira, não quero dizer que ela tenha falecido de todo; é que depois daquele ano começou a desenvolver-se entre nós a reação anti-sentimental e as tendências científicas principiaram a predominar, ainda que fracamente, na literatura do país.”⁴⁰

A restrição deste estudo ao capítulo sobre a poesia sertaneja, conforme estabelecido por Sílvio Romero, impossibilitaria, todavia, a articulação desses diversos matizes de sua obra. Não só as posições do crítico estendem-se a áreas de conhecimento que fogem notadamente às perspectivas e possibilidades de um estudo voltado, antes de tudo, para a poesia de Castro Alves. Cada posição, além disso, parece modificar-se com uma rapidez somente compreendida pelo

³⁶ cf. cronologia organizada por Hildon Rocha, in Romero, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Editora Vozes Ltda., em convênio com o Governo do Estado de Sergipe, 1977, 2ª edição.

³⁷ Idem, p. 12.

³⁸ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, p. 196.

³⁹ Apud Romero, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, idem, p. 11.

⁴⁰ Idem, p. 54.

espírito de combatividade inesgotável e desejo de manter-se sempre adiante de seu tempo, em sintonia com a chegada de idéias científicas e reviravoltas metodológicas, para cujo estudo caberia, desde já, a referência ao texto principal de Antonio Candido⁴¹ e ao estudo de Cláudia Neiva de Matos. Sílvio Romero não deixaria de apontar, no entanto, para algumas sugestões que se poderiam incorporar a uma investigação breve sobre o poeta baiano, motivo que justifica decerto a sua inclusão neste capítulo. Somado a outros trajetos trazidos por Mário de Andrade e Fausto Cunha, seria possível observar com ele, por vezes, a pertença de Castro Alves a um movimento ou modo de representação, diga-se assim, disperso ao longo não só de sua obra, mas de grande parte da produção de seu período. Estaria mesmo na direção dos *Cantos do Equador* de Melo Moraes Filho, nos “Poemas da Escravidão”, publicado apenas em 1882, quando não em Catulo da Paixão Cearense, para acolher as observações de Mário de Andrade. Seriam esses, outrossim, os caminhos traçados por alguns estudos principais, como o de Jamil Almansur Haddad, de Manuel Cavalcanti Proença, no belo ensaio “O cantador Castro Alves”⁴² e de Eugênio Gomes, em “Castro Alves e o sertão”⁴³, em que se propunham aproximações do poeta com as formas e temas populares. Para Jamil Almansur Haddad, de fato, prolongaria “a voz dos cantadores cegos de feiras, a voz dos sertanistas bêbados em noites com ou sem lua, (...) a voz do cabra empolgado no desafio, ou entoando o hino de glórias em louvor dos heróis pastoris ou do cangaço”⁴⁴. Para Manuel Cavalcanti Proença, do mesmo modo e através de observações colhidas principalmente nos estudos de Câmara Cascudo, seria possível observar, na estruturação de alguns poemas, bem como em alguns de seus motivos, dentre eles no emprego de idéias consagradas, no aproveitamento da frase feita, do provérbio, na simetria formal, nas redondilhas maiores e nos estribilhos de valor simetrizante, os índices de uma penetração e pertença a cânones populares firmemente estabelecidos⁴⁵.

⁴¹ Candido, Antonio. *O Método crítico de Sílvio Romero*, Op. Cit.

⁴² Proença, Manuel Cavalcanti. “O cantador Castro Alves”, in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, Livraria José Olímpio, Rio de Janeiro, 1959.

⁴³ Gomes, Eugênio. “Castro Alves e o sertão” in *Prata da casa: ensaios de literatura brasileira*, Editora A Noite, Rio de Janeiro, s/d.

⁴⁴ Haddad, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*, p. 55, apud Proença, Manuel Cavalcanti. “O cantador Castro Alves”, in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, Livraria José Olímpio, Rio de Janeiro, 1959.

⁴⁵ Idem, pp. 19 e 35. O crítico observaria, a título de exemplo, no “Navio Negreiro”, o enquadramento da maior parte de seus cantos nos cânones tradicionais, com exceção do sexto canto, cujas “três estrofes, altamente oratórias — qualidade que não é insensível ao povo — têm mais voga entre os letrados do que força de penetração popular”, p. 35.

Estudos como o de Eugênio Gomes ou mesmo de Jamil Almansur Haddad não trariam como investimento principal, todavia, os trajetos e relações que Sílvio Romero fez surgir a partir de algumas considerações sobre uma possível tradição sertaneja. Não participariam da necessidade de estabelecimento de uma comunidade de representação e mesmo de verossimilhanças com as quais o poeta baiano viria, muitas vezes, dialogar e de que faria parte. Manuel Cavalcanti Proença, na medida em que observaria o equívoco de cobrar-lhes a exclusividade ao vate abolicionista, como se outros poetas estivessem imunes ao mesmo percurso e influência, não os estendia a uma tradição que se pudesse porventura identificar⁴⁶. Eugênio Gomes, do mesmo modo, observaria apenas na escolha do sertão, na *Cachoeira de Paulo Afonso* ou mesmo em outros poemas, uma forma de ressaltar tão somente o absurdo do regime escravo⁴⁷. Diferentemente, o capítulo de Sílvio Romero talvez corresponda, justamente por isso, ao lugar onde se poderiam observar, com um pouco mais de vagar e cuidado, os eixos de uma tradição, ainda que o crítico sergipano não tenha feito resultar no momento da poesia castroalvina, tampouco extraído daí um gradativo distanciamento do poeta, articulada como verdadeira corrente literária com a qual Castro Alves, tanto quanto Tobias Barreto, manteriam, desde sempre, uma correspondência e proximidade admiráveis. Aí estariam conjugados, do mesmo modo e conforme já se assinalou, alguns alicerces do viés metodológico principal ao crítico, na medida em que propunha à representação do sertanejo o estatuto múltiplo: do meio geográfico, das raças e das tradições populares. Mesmo em sua crítica ao poeta baiano, na medida em que destacaria de seus poemas a produção escrita antes de sua ida a São Paulo — “A maior parte de suas produções ou são dos tempos áureos do Norte, antes de sua vida ao Sul, os dos melancólicos dias da Bahia depois dessa viagem”⁴⁸ — demonstrava-se capaz de determinações que corresponderiam, antes, ao afastamento de duas tradições que pôde estabelecer e que, desde então, tornaria contrastantes: o lirismo das escolas paulistas e o sertanejismo e condoreirismo dos poetas do norte.

Olhar para a segunda delas permite, com isso, observar dois modos de representação com os quais o poeta abolicionista viria lidar ao longo não só de grande parte de sua obra, mas também na construção especial da imagem do negro, centro da elaboração deste capítulo. Seriam eles, por

⁴⁶ Proença, Manuel Cavalcanti, *Op. Cit.*, p. 18: “Quando apontamos em Castro Alves coincidências e características que o aproximam dos poetas populares, não queremos dizer que elas lhes sejam exclusivas, que estejam ausentes de outros escritores. Queremos, sim, chamar a atenção para elementos que estruturam a popularidade do condoreiro.”

⁴⁷ Gomes, Eugênio. *Op. Cit.*, p. 36.

⁴⁸ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, p. 1287.

vezes, oriundos de uma lírica campesina, conforme se poderia observar com a “Canção do africano” ou com o poema “Manuela”, a que moveria movimentos constantes de antíteses finais, como também em “Lúcia”, num tom mais baixo e em certo sentido, caseiro, para manter o adjetivo usado para a lírica casimiriana; mas também apropriados, por outro lado, por uma retórica e amplificação constitutivos de um novo lugar dessa representação, como em “O Século”, “Vozes d’África” e “O Navio Negreiro”, tomados talvez já do “Calabar” de José Bonifácio, o moço, escrito em 1850 e publicado ao lado das *Primeiras trovas burlescas* de Luiz Gama, em 1859. Cito a segunda estrofe:

Calabar! Calabar! — foi a mentira
Que a maldição cuspiu em tua memória!
Amaste a liberdade; — era uma lira
De loucos sonhos, d’elevada glória!
Alma adejando neste céu brilhante
— Sonhaste escravo reviver liberto;
Subiste ao largo espaço triunfante,
Voaste — era um deserto!⁴⁹

Para Roger Bastide, tal poesia estaria marcada, sobretudo, pela proximidade com a magia inspiradora de Victor Hugo, mais, evidentemente, do que com o poeta de “Tristesse d’Olympio”⁵⁰. A divisão não está apartada de nuances. Para Pedro Luís, num de seus textos de crítica literária, seria possível observar mesmo no interior da primeira delas, na tradição representada por Bittencourt Sampaio e Bruno Seabra, o próprio contraste da natureza sertanista com os elementos de uma paisagem estrangeira, como para o poeta Casimiro de Abreu, pouco restrito aos dados da flora nacional⁵¹. Mesmo para a poesia “condoreira”, marcada pelas amplificações, ousadia metafórica e hipérboles, o grau que separaria poemas como “O Século” de “O Navio Negreiro” seria, com freqüência, por demais evidente. Tal separação entre uma lírica campesina e o lugar da retórica hugoana, por vezes e no entanto, anteciparia algumas das noções que irão nortear grandemente a recepção de parte da crítica do poeta, tanto quanto o estudo

⁴⁹ Bonifácio, José (o moço). in Gama, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p. 165.

⁵⁰ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 28.

⁵¹ Luís, Pedro. *Dispersos*, nota preliminar de Afrânio Peixoto, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1934, p. 259: “Ele, que sabe tão bem colorir seus versos com as cores de nosso céu e de nossos campos, para que nos há de falar por vezes em rouxinol, em carvalhos e coisas semelhantes”.

principal de Roger Bastide, conforme se poderá observar mais à frente, para o qual esta primeira aproximação com o sertanejismo de Sílvio Romero necessariamente deverá conduzir. Ali, na medida em que se oferecerão as linhas de incorporação da poesia africana à brasileira, talvez se possam abarcar alguns matizes de uma tradição antecipada pelas intuições notáveis do crítico sergipano, e que se faria distinta, em alguns momentos — nem sempre os melhores da obra do poeta, tampouco anúncio de sua depuração formal — das representações do negro freqüentes ao período, resultado, de fato, de um distanciamento notável alcançado por sua poesia, embora presente também em Melo Moraes Filho, com menos ênfase, em seus *Cantos do Equador*, ou mesmo em José Bonifácio, o moço, conforme já se assinalou com o poema “Saudades do escravo”. Oferecer esse contraste talvez possibilite abarcar, contudo, o significado que o poeta passaria a adquirir, não tanto para a *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, apenas por vezes mesmo para Roger Bastide, interessado em outros sentidos dessa incorporação da poesia africana, mas para a sua crítica mais costumeira e não menos interessante, índice da atribuição principal de seu valor, a que se somará o olhar para tradição alcançado pelos dois críticos trazidos aqui. Mesmo o estatuto da representação, nesse sentido, ganharia a formulação pouco exclusiva de ambos, vindo oferecer-se como trajeto histórico e desenvolvimento, na medida em que o próprio sertanejo ou o negro, tão logo incorporados por um novo olhar e forma poéticas, viriam representar o arcabouço principal para a elaboração de cada uma das duas histórias. Também de Domício Proença Filho, para quem importaria, antes, prosseguir na busca de uma plena e insofismável representatividade da condição negra, com suas palavras, “até que se torne inteiramente dispensável a presença enquanto marca de uma *diferença* redutora.”⁵²

Viria mostrar-se principalmente, no entanto, como resultado de uma conjugação de olhares contemporâneos ao poeta, desde Joaquim Nabuco e Rui Barbosa a Sílvio Romero, pouco afeitos e dissociados dos eventuais caminhos históricos constituídos posteriormente, tanto por Mário de Andrade, quanto por Fausto Cunha, porque voltados para o estatuto preciso da representação, seja ela a do sertanejo ou preferencialmente do negro, bem mais do que para assuntos de estilo, consciência e individualidade⁵³. Nesse limite, a trama tecida por Sílvio Romero

⁵² Proença Filho, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, in *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 25, 1997, p. 176.

⁵³ Não seria apropriado deixar de anotar, todavia, as observações já de Machado de Assis profundamente interessado pelas louçanias de estilo do poeta: “Que as demasias do estilo, a exuberância das metáforas, o excesso das figuras devem obter atenção do autor, é coisa tão segura que eu me limito a mencioná-las (...)”, in Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 798.

envolveria um sentimento de realidade, expresso pela representação do sertanejo, embora com vistas à Escola do Recife, indispensável para o estabelecimento de vários dos outros caminhos literários tramados a partir de então. No próprio limite do olhar formal de nosso tempo, observação também de Antonio Candido quando apontava para uma certa miopia moderna, incapaz de intuir as envergaduras do poeta baiano, tanto quanto de Victor Hugo ou de Shelley⁵⁴, para Eugênio Gomes, de fato, “se, em verdade, o estilo do romantismo não corresponde à atual tendência literária e certas formas se tornaram cansadas pelo abuso de seu emprego, não se poderá desconhecer que esse estilo correspondeu à exigência de uma época e que nem todas as formas seriam, ao tempo, esgotadas ou de má origem, nem bastantes por si mesma para desmerecerem a poesia”.⁵⁵ Nesse sentido, voltar o olhar para Sílvio Romero ou mesmo para Roger Bastide, tanto quanto para José Veríssimo, a que faltariam as notas etnográficas presentes no crítico sergipano, talvez auxilie no reconhecimento de algumas escolhas centrais para os caminhos poéticos estabelecidos a partir de então, profundamente inquiridores do próprio lugar ocupado pela poesia castroalvina.

Para a compreensão dos dois caminhos traçados por Sílvio Romero e Roger Bastide seria necessário, no entanto e de antemão, trazer alguns parâmetros, certamente simplificados — e que, justamente por isso, se abrem como possibilidade de futuras pesquisas —, para o entendimento dos meios envolvidos não só no olhar do crítico sergipano para Castro Alves, mas na possibilidade do estabelecimento de sua relação com essa corrente nortista, diga-se assim, marcada pela representação do sertanejo. Extrair daí uma oposição entre sul e norte literários já seria um desses meios. Outro deles: a oposição entre forma popular e forma erudita, tensão que predomina ao longo dos *Estudos sobre poesia popular do Brasil* e no capítulo da *História da literatura brasileira*, e que se disseminaria a vários dos ensaios de Mário de Andrade, assumindo aí feições ideológicas certamente mais notáveis. Alguns exemplos colhidos por Sílvio Romero ao longo de sua *História da literatura brasileira* possibilitariam, no entanto, tecer algumas outras aproximações do poeta

⁵⁴ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, Op. Cit., vol. 2, p. 246: “A nossa atenção moderna e algo míope com o vocábulo — com cada vocábulo de um contexto — atrofiou nas sensibilidades mais finas esta percepção das envergaduras. Em Castro Alves — como em Victor Hugo, Byron, Shelley — a poesia existe primeiro no conjunto, em seguida nas partes, nos pontos de ossificação da imagem e do ritmo interno. Nos seus poemas há sempre uma atmosfera circundante, uma espécie de eco nos versos — limite máximo da concepção, ressonância que conseguiu atingir, e que marca o âmbito verdadeiro da inspiração.”

⁵⁵ Gomes, Eugênio et alli. “O individualismo romântico”, in Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, José Olympio, Uff, Rio de Janeiro, 1986, p. 183.

baiano, tanto quanto um sentido que, embora não tenha sido proposto nestes moldes, representaria um esforço de atribuição a essa poesia de uma linha a partir da qual se pudesse firmar o próprio lugar da poesia negra e da representação em Castro Alves, conforme se tentará observar com o estudo breve de Roger Bastide. Apontaria, assim, para uma tradição que seria grandemente incorporada à poesia abolicionista, principalmente por alguns poemas da *Cachoeira de Paulo Afonso*, e que lhe ofereceria, decerto, o pano de fundo, por assim dizer, ou conjunto de traços a partir dos quais o poeta viria, por vezes, atingir alguns de seus melhores momentos, como no poema “Crepúsculo sertanejo”, mas também os índices de sua localização em meio a tantas outras histórias, para as quais essa poesia negra se tornaria concomitantemente atributo de todo um período e ápice de uma realidade conquistada.

Publicado em 1860 em *Flores Silvestres*, “O tropeiro” de Bittencourt Sampaio já acenaria para alguns desses lugares-comuns da poética castroalvina. Diga-se de antemão, não se tentará aqui proceder, como anteriormente, na construção de um caminho que reponha a diferença e o distanciamento da poesia de Castro Alves com relação à tradição sertaneja. O poema de Bittencourt Sampaio participaria apenas da busca de alguns temas, bem como de algumas imagens a serem investigadas mais tarde ao longo de poemas como “Tirana” ou “Maria”, cuja ressonância se poderá apenas ouvir no poeta baiano. Há, sobretudo, a tentativa de compreender a incorporação conjunta de uma lírica campesina, destoante do quadro de referências “paulistas” do poeta, para utilizar a oposição de Sílvio Romero, bem como mostrar a presença de um tipo de representação do negro cuja relação com essa poesia se manteria, na maior parte do tempo, aproximada. O poema de Bittencourt Sampaio corresponderia, portanto, a um primeiro momento de uma série que se tentará, na medida do possível, reunir, e que antecipará as notas posteriores sobre o próprio lugar do vate abolicionista ao longo dessa história e atribuição de caminhos literários. Antecipará, desse modo, um tipo de representação do negro, jamais o de Aluísio de Azevedo e Arthur Azevedo, ou mesmo de José de Alencar e de Joaquim Manuel de Macedo, segundo informação de Jean Marcel Carvalho França,⁵⁶ de que o poeta baiano viria tirar matéria principal para vários de seus poemas abolicionistas. Daí que se distanciasse, em outros momentos, distância que será entendida no contexto das leituras de Roger Bastide, na parte final deste estudo, também de um outro tipo de representação, a cujo estatuto passaria corresponder a

⁵⁶ França, Jean Marcel Carvalho. “As imagens do negro”, in *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 16/03/1997.

sua própria oratória hugoana e anti-escravagista,⁵⁷ bem como o contraponto com algumas representações freqüentes ao período. O poema sertanejo de Bittencourt Sampaio está na página 1073 da *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero. Cito-o parcialmente:

Camarada, toca avante,
Que o sol se vai ocultar;
Mais uma légua adiante
Devemos nós sestar.
Vês o céu? está formoso,
Brilha a estrela do pastor;
O tropeiro vai saudoso,
Vai cantando o seu amor.

Lá deixei na minha terra
A mulher com quem casei;
Ao descer daquela serra
Saudoso prato chorei!
Que a morena é minha vida,
É na terra a minha flor;
A minh'alma vai partida,
Só me alenta o seu amor. (...)

A garrucha trago ao lado,
E o meu trabuco também;
Cobre o ponche adamascado
O punhal que à cinta vem.
Valente quem for que o diga,
Ousado venha quem for.
Sei chorar minha cantiga,
Sei morrer também de amor.

Dá-me, patrício, a viola,
Quero a modinha ferir;
O meigo canto da rola
Não tem mais doce carpir!
Que o tropeiro apaixonado
Tem na voz muito langor
O meu peito vai ralado,
Só me alenta o meu amor. (...)

⁵⁷ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 28: "Ele é o poeta do momento que poderíamos chamar sociológico, no sentido de que o que lhe interessa no africano não é tanto sua poesia própria como sua situação de escravo".

Seria talvez desnecessário buscar em Bittencourt Sampaio os matizes precisos de uma tradição que ganhou espaço nas páginas da *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero. A paisagem e o vocabulário diferenciado já se anunciam de início. Também a cadência popular. Escrito em primeira pessoa, o poeta assume o personagem do tabaréu, cuja amada deixaria no alto da serra para conduzir o rebanho de carga. O tropeiro segue viagem, como a figura evocada por Castro Alves em “Ao romper d’alva”, cantando:

A lânguida cantiga com que espanta
A saudade, a aflição.
Sólto o ponche, o cigarro fumegando
Lembra a serrana bela, que chorando
Deixou lá no sertão.⁵⁸

O poema de Bittencourt Sampaio traria, assim, um conjunto de elementos, signos de um novo olhar para a natureza brasileira, cuja tematização responderia ao estabelecimento de uma convenção notavelmente difundida nos vários poetas trazidos pelo capítulo de Sílvio Romero. Não é apenas a imagem do tropeiro que em Castro Alves viria deparar com o nojento crocodilo, a escravidão, manchado a tela da América; em Bittencourt Sampaio, choraria a distância da mulher amada, cantando modinhas e anunciando valentias. Entender a aproximação promovida por Sílvio Romero de uma lírica campesina e de uma poesia popular, a despeito do valor literário diferenciado que confere a uma e outra, permite observar na própria apropriação de um tema como o do sertanejo a adequação de um discurso poético equivalente à utilização de formas e motivos não-eruditos, conforme apontados pelo crítico ao longo de seus *Estudos sobre poesia popular no Brasil*, ou mais detidamente por Manuel Cavalcanti Proença em “O cantador Castro Alves”. Em “Meu roçado”, poema de Juvenal Galeno, talvez se pudesse observar esse mesmo diálogo:

Que belo está! Feito em regra,
Bem limpinho, bem plantado,
Algum milho e feijão verde
Vai-me dando o meu roçado;
Já tirou-me dos apertos

⁵⁸ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 216.

De quem trabalha alugado.

Outro sou com meu roçado...

Ventura!

Fugiu-me a fome de casa,

Agora vejo a fatura!⁵⁹

Também em “O Tropeiro” de José Bonifácio, o moço, embora ausente ao panorama trazido por Sílvio Romero, talvez por ter sido escrito em São Paulo, fugindo à divisão pretendida entre norte e sul literários. Cito as três primeiras estrofes:

Olha a madrinha da tropa,

João:

O lote não vai seguido,

Deitou-se o burro — Perdido —

No chão!

Sentido no alevantar,

Cuidado!

É arisca a besta baia,

Anda, vê que ela não caia

Pasmado!

Toca a — Fidalga — da beira

Da serra;

Se escorregar, vai-se embora

Pelo barranco de fora

Na terra.⁶⁰

Castro Alves não raro traria, do mesmo modo e portanto, como para o crítico Manuel Cavalcanti Proença, a participação numa tradição popular, diga-se assim, que garantiria grandemente a difusão e popularidade de seus versos, conforme anotado também por Mário de Andrade, embora tenha observado na clareza do poeta, na maior parte das vezes, o indício de um aburguesamento médio e proximidade do parnasianismo. Se no poema de Bittencourt Sampaio, vê-se, antes de tudo, surgir a construção conjunta do sertanejo e de sua fala apropriada, em

⁵⁹ Romero, Sílvio. *Op. Cit.*, p. 1133.

⁶⁰ Bonifácio, José (o moço). *Op. Cit.*, p. 198.

“Tirana” de Castro Alves, o recurso ao mesmo procedimento poético, malgrado o lugar específico ocupado pela modinha no desenvolvimento narrativo de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, estaria próximo de uma representação por demais presente nos poetas trazidos até aqui. Cito as três primeiras estrofes precedidas pela indicação, no poema anterior, em que o sertanejo viria entoar, ou “soltar”, a tirana, “Descendo lento pr’a servil cabana”. Vem, por isso, entre aspas:

“Minha Maria é bonita,
Tão bonita assim não há;
O beija-flor quando passa
Julga ver a manacá.

“Minha Maria é morena,
Como as tardes de verão;
Tem as tranças da palmeira
Quando sopra a viração.

“Companheiros! o meu peito
Era um ninho sem senhor;
Hoje tem um passarinho
Pr’a cantar o seu amor.”⁶¹

O mesmo tema e construção estariam também no poema “Maria”, cuja imagem da mulher negra talvez viesse representar o diálogo com poemas já como “A cativa” ou “Minha mãe” de Luiz Gama. Cito as duas primeiras estrofes do poema de Castro Alves:

Onde vais à tardezinha,
Mucama tão bonitinha,
Morena flor do sertão?
A grama um beijo te furta
Por baixo da saia curta,
Que a perna te esconde em vão...

Mimosa flor das escravas!
O bando das rolas bravas
Voou com medo de ti!...
Levas hoje algum segredo...

⁶¹ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 323.

Pois te voltaste com medo
Ao grito *do bem-te-vi!*⁶²

Em Luiz Gama, embora também ausente ao capítulo sobre a poesia sertanejista — apareceria somente no capítulo seguinte sobre Fagundes Varela e Pedro Luís —, a exceção de poemas líricos como “Minha mãe”⁶³ encontraria bela resolução não só na correspondência da natureza ao sentimento envolvido, como em sua quinta estrofe,

Tão terna como a saudade
No frio chão das campinas,
Tão meiga como as boninas
Aos raios do sol de Abril.
No gesto grave e sombria,
Como a vaga que flutua,
Plácida a mente — era a Lua
Refletindo em Céus de anil.⁶⁴

mas na própria evocação da imagem da virgem, “tinha o coração de santa (...)/ Mais pura n’alma que um anjo”, ao pé da cruz, evocação que estaria presente na lírica de “Mãe do Cativo” de Castro Alves. Cito o poema de Luiz Gama:

Se junto à Cruz penitente,
A Deus orava contrita,
Tinha uma prece infinita
Como o dobrar o sineiro;
As lágrimas que brotavam
Eram pérolas sentidas,
Dos lindos olhos vertidas
Na terra do cativo.⁶⁵

Castro Alves, a partir de algumas indicações de Sílvio Romero, poderia encontrar, portanto, numa tradição sertanejista, diga-se assim, a adequação a um caminho de realidade

⁶² Idem, p. 315.

⁶³ Para Lígia Fonseca Ferreira, in Gama, Luis, *Op. Cit.*, p. 36: “Com exceção de seus raros poemas líricos, as mulheres comparecem nas trovas de Gama de modo pouco lisonjeiro”.

⁶⁴ Idem, p. 151.

⁶⁵ Idem, p. 152.

anunciado, pelo crítico, como constitutivo do lugar ocupado posteriormente por Tobias Barreto e pela Escola do Recife. Estaria inserido numa tradição de representação do sertanejo apropriada pelos dois poemas de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, dentre outros, mas que estariam, outrossim, na “Canção do africano”, na “Canção do violeiro”, em “A Cruz da estrada”, como também em “A crioula” de Trajano Galvão, n’ “A mucama” e n’ “A cativa” do próprio Bittencourt Sampaio, ou em “Minha mãe” de Luiz Gama, dado o aspecto principal da construção da paisagem e cadência diferenciada dos poemas. A maioria deles se apresentaria, de fato, com suas redondilhas maiores e com vocabulário bem mais popular, características que estariam elencadas ao longo das páginas dos *Estudos sobre poesia popular do Brasil* de Sílvio Romero. Era uma apropriação da lírica casimiriana que talvez se deixasse sentir, embora levada a outros dados de uma natureza e realidade nacionais.

Em Bittencourt Sampaio e Trajano Galvão, tal apropriação, com relação especificamente ao negro, responderia, no entanto e por vezes, àquilo que Jean Marcel Carvalho França entendeu como o papel principal da sexualização do negro em representações do período. O negro parecia corresponder, antes, à corrupção da civilidade e moralidade brancas, conforme já se assinalou. No poema “A cativa” de Bittencourt Sampaio, o poeta se apresentaria senão movido por um olhar para os aspectos dessa sexualidade, ao menos antevendo uma relação de submissão e convívio pacífico grandemente descartada pela poesia de Castro Alves. Entoando a cantiga da escrava, personagem principal ao poema, apontaria mesmo para uma distância característica de sua própria fala. Privilegiava, assim, uma resolução formal e de certo modo popularesca, que acabava por reportar a oposição freqüente a Sílvio Romero, segundo a qual haveria uma variante erudita do sertanejismo, outra propriamente popular. Estava também em “O tropeiro” de José Bonifácio, o moço, bem como n’ “A canção do africano”, em “Canção do violeiro” e “Tirana”, dentre outros, de Castro Alves. Cito duas estrofes do poema de Bittencourt Sampaio:

(...) É sinhô-moço! Que agrado!
É sinhô como não há!
Diz-me sempre: “Tem cuidado!
Não contes nada a sinhá!”
É sinhô-moço! Que agrado!
É sinhô como não há!

Já nem tenho mais saudade

Da minha vida gentil!
Vivo escrava da amizade,
Quero morrer no Brasil.
Já nem tenho mais saudade
Da minha terra gentil.(...)⁶⁶

Em Castro Alves, tanto quanto no poema de Luiz Gama, a relação da escrava com senhor jamais viria, justamente por isso, com as mesmas cores que estariam em Bittencourt Sampaio ou em “O Calhambola” de Trajano Galvão, onde o escravo viria, antes, como demônio e pervertido⁶⁷. Para Heloísa Toller Gomes, o negro no romantismo de fato seria visto ora “como naturalmente indolente, ora como besta de carga, nascido para o trabalho; ora como dotado de uma hiper-sexualidade perigosíssima (é o caso da famosa ‘mulata’), ora como sumariamente dessexualizado; ora estúpido e obtuso, ora astuto e ladino; ora leal até a auto-imolação, ora potencialmente traiçoeiro”⁶⁸. Tais cores assumiriam em Castro Alves, ao contrário e portanto, a violência e indignação próprias à luta anti-escravista, no que vale a referência aos poemas de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, em que o poeta baiano construiria a imagem idealizada de Maria, no poema citado, apenas como forma apenas de desmascará-la mais tarde pela menção às circunstâncias do cativo, como também em “Lúcia”. Em “Minha mãe” de Luiz Gama, do mesmo modo, a antítese inicial modificaria os próprios matizes da representação alcançada nos versos seguintes:

Era mui bela e formosa,
Era a mais linda pretinha,
Da adusta Líbia rainha,
E no Brasil pobre escrava!⁶⁹

É interessante observar apenas, a essa altura, que Castro Alves participaria não só do que Sílvia Romero viria entender por um caminho de desenvolvimento nacional e poético. Estaria

⁶⁶ Sampaio, Bittencourt. *Flores Silvestres*, apud Romero, Sílvia. *Op. Cit.*, p. 1076. O crítico apontaria para a proximidade do texto de Sampaio com o poema “A mulata” de Melo Moraes Filho. Cito a décima-terceira estrofe deste: “Minha existência é de flores/ De sonhos, de luz, de amores,/ Alegre como um festim!/ Escrava, na terra um dono,/ Outro no céu sobre um trono, / Que é o meu senhor do Bonfim”, *Cantos do Equador*, p. 74.

⁶⁷ Nota de Domício Proença Filho, *Op. Cit.*

⁶⁸ Gomes, Heloísa Toller. *O Negro e o romantismo brasileiro*, São Paulo, Atua, 1998, apud Matos, Cláudia Neiva de. *Op. Cit.*, p. 113.

⁶⁹ Gama, Luiz. *Op. Cit.*, p. 150.

aproximado, sobretudo, dos resultados conferidos aos próprios estudos folclóricos e sociológicos, frutos dos trabalhos levados a cabo pela Escola do Recife e para os quais a *História da literatura brasileira* parecia conduzir, ainda que tivesse como seu grande protagonista o poeta Tobias Barreto. Conduzia, todavia e sobremaneira, para o estabelecimento de caminhos literários dados senão através dessa gradação da representação do sertanejo e da realidade nacional. Perder essa dimensão talvez impossibilite distender sobre o próprio lugar da *mimesis*, como um acordo, as atribuições de outras histórias e trajetos pelos dois críticos trazidos aqui. Possibilita através desta breve introdução ou antologia de poemas sertanejistas, alguns deles negros, oferecer o indício de uma trajetória de depuração proposto pelo crítico sergipano, cujo estatuto preciso da representação estaria ainda em maior relevo com Roger Bastide, que viria retomar, com suas próprias palavras, os estudos do folclore afro-brasileiro, impossíveis diante do “*intermezzo* parnasiano tão prejudicial aos temas africanos”⁷⁰. Ali, na medida em que se oferecerão os sentidos de uma outra incorporação, tão mais gradativa e menos dispersiva do que aquela trazida pelos variados ensaios do crítico sergipano, talvez se possam, de forma mais precisa, abarcar os caminhos dessa depuração negra. A brevidade do ensaio, em face de matéria tão ampla, se ressentirá, como aqui e no entanto, de um aprofundamento ainda mais necessário do que para o estabelecimento do diálogo de Castro Alves com a tradição sertanista vislumbrada por Sílvio Romero. É uma lacuna que se tentará, na medida do possível, apenas indicar com as páginas seguintes.

O trajeto da poesia negra em Roger Bastide

“Castro Alves é sem dúvida o pivô de todo o movimento. Não é menos certo que é apenas um momento da sequência. Ficou na poesia de situação, do drama sociológico; não atingiu o momento do lirismo africano.”

ROGER BASTIDE, *Poetas do Brasil*, p. 30.

Jean Marcel Carvalho França em texto comemorativo ao sesquicentenário de nascimento de Castro Alves apresentou, em ótimo e breve ensaio, algumas notas precisas sobre o caráter distinto da representação do negro em sua poesia, conforme já se assinalou aqui. Chamava a atenção para uma síntese, termo principal ao crítico, que havia na construção específica da

⁷⁰ Bastide, Roger. *Poetas do Brasil, Op. Cit.*, p. 39.

imagem do escravo e que o tornava, de fato, diferente de várias das representações comuns ao mesmo período. Apesar de inegável, com suas palavras, que os romances, dramas e poesias dessa mesma época foram, em grande parte, portadores de um certo discurso anti-escravista, o crítico mostrava como o valor de Castro Alves, a necessidade ao menos de estudá-lo, provinha, diferentemente, de um “espaço de síntese, no qual (seriam) reunidos e desenvolvidos muitos dos personagens criados na linhagem abolicionista da literatura precedente” e que viriam destoar, com isso, da opção perpetrada por alguns romancistas do período, para os quais cabia antes “destacar o mal que a presença negra causava à família branca.”⁷¹ Em resumo, “Castro Alves ao pôr em cena os seus protagonistas negros, torna(va)-se o intérprete por excelência daquele grupo que via o flagelo da escravidão como uma nódoa de sangue no solo da pátria e uma máquina produtora de estropiados sociais.”⁷²

Ao contrário, portanto, de um discurso que demonstrava, por meio de mecanismos diversos, que “a natureza bárbara e lasciva do negro introduzia a corrupção física e moral na higienizada e civilizada casa branca”⁷³, cujos exemplos admiráveis poderiam estar n’*As vítimas algozes* de Joaquim Manuel de Macedo ou na *Casa de pensão* de Aluísio de Azevedo, dentre outros, Jean Marcel Carvalho França observava como em Castro Alves a pertença a uma outra linhagem de representação do negro fazia com que evitasse transformá-lo tão somente no agente bárbaro e corruptor da moral branca. O poeta, uma vez filiado a uma tradição abolicionista e tornando-se, além disso, o seu representante maior e mais assíduo — papel e imagem que não seriam construídos sem o esforço de amigos e com a coincidência do agravamento da campanha abolicionista a partir de 1881, decenário de sua morte —, vislumbraria no negro, sobretudo e de forma distinta, a vítima martirizada pelo cativo injusto, atitude expressa nas revoltas e humilhações trazidas por sua poesia, nos grilhões e no sangue, como no poema “Bandido Negro”, onde, por vezes, se reuniriam alguns de seus motivos mais reelaborados: o negro morto, a mulher vitimada e a vingança, vários deles presentes no drama *Gonzaga* e n’*Os Escravos*. Cito a nona estrofe:

Somos nós, meu senhor, mas não tremas,

⁷¹ França, Jean Marcel Carvalho. *Op. Cit.*, *ibid.*

⁷² *Idem*, *ibid.*

⁷³ *Idem*, *ibid.*

Nós quebramos as nossas algemas
Pr'a pedir-te as esposas ou mães.
Este é o filho do ancião que mataste.
Este — irmão da mulher que manchaste...
Oh! não tremas, senhor, são teus cães.⁷⁴

A amplificação, as hipérboles, as imprecações, a menção à liberdade da Grécia, ao drama de Cristo, encontrariam matéria inesgotável nessa escravidão, apresentando-se, verdadeiramente, como contraponto às representações do negro freqüentes ao período. A despeito de uma dualidade às vezes redutora, para Carvalho França, de fato, tal interesse seria resultado de um olhar diverso para a situação social do escravo. Seria incompatível com um sentimento de justiça humana, para Roger Bastide. Iria mesmo na direção de um tipo de idealização apropriado pela militância anti-escravista, indispensável na tentativa de “comover a platéia e provar a injustiça da situação que denuncia(va)”, conforme indicação de Domício Proença Filho⁷⁵ ou mesmo de José Guilherme Merquior. Em “A Criança”, apropriada a antítese de Victor Hugo, o poeta, em nenhum instante, traria qualquer menção à sua condição negra. A reversão final, espécie de epílogo — tão comum ao poeta e marcado pela expressiva aliteração do terceiro verso — só então talvez viesse romper com a expectativa inicial do auditório, malgrado a dificuldade de compreender o seu próprio lugar e expectativas diante de tal representação. Cito a última estrofe do poema:

Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite
Dos seus algozes vis.
E vagas tonto a tatear à noite.
Choras antes de rir... pobre criança!...
Que queres, infeliz?...
— Amigo, eu quero o ferro da vingança.⁷⁶

Destoava, assim, de um outro olhar e construção histórica trazidos pelas obras de José de Alencar, de Arthur Azevedo e de Urbano Duarte, para as quais, segundo Carvalho França, o caráter de constructo também não deixaria de mostrar-se.⁷⁷ É como se africano, com a justificativa formal de

⁷⁴ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 242.

⁷⁵ Proença Filho, Domício. *Op. Cit.*, p. 160.

⁷⁶ Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 238.

⁷⁷ França, Jean Marcel Carvalho. *Op. Cit.*, *ibid.*

Roger Bastide, colhida na depuração modernista de Mário de Andrade, só se pudesse tornar poesia pura e lirismo essencial, de fato, com o século XX e a libertação métrica moderna, trajeto observado mais à frente⁷⁸.

Início para as considerações sobre o ensaio “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”, escrito por Roger Bastide e incluído em *Poetas do Brasil*, o texto de Jean Marcel Carvalho França apontaria, desse modo e rapidamente, para o estatuto preciso da mudança literária marcada pela presença da poesia de Castro Alves. Olhava para o contraste das duas representações então vigentes, multiplicando-as através da observação de sua variedade nesse mesmo período. Se a trajetória de denúncia parece-nos hoje a única possível, para o crítico, é “somente porque não a contemplamos inserida no contexto da literatura oitocentista.”⁷⁹ Menos literária, em certo sentido, do que mimética, mostrando a veiculação de tipos negros “diferentes daqueles que se tornaram moeda corrente no nosso imaginário”⁸⁰, Carvalho França observaria no poeta baiano a diversidade da construção de um outro lugar para o negro, ainda que não tivesse sido nem “o criador da maioria dos tipos negros que aparecem em seus versos, nem (...) o grande responsável pela divulgação desses tipos na sociedade oitocentista”⁸¹, centro de sua preocupação. Uma vez interessado na construção de suas imagens e diferentemente de Bastide, cujo papel conferido à poesia africana não viria jamais restringir-se ao simples caráter de sua representação, tampouco à circunscrição temporal privilegiada pelo crítico, Carvalho França apontava para o contraste da poesia de Castro Alves com esse outro tempo da *mimesis*, com esse outro acordo de verossimilhanças, por assim dizer, somente a partir do qual o escravo podia tornar-se o vingador ou lamentar as agruras longe da terra natal, e onde a escrava podia, talvez pela primeira vez, enlouquecer com as torturas do cativo e o desamparo do filho, como no poema “Mater dolorosa”:

Perdão, meu filho... se matar-te é crime...
Deus me perdoa... me perdoa já.
A fera enchente quebraria o vime...
Velem-te os anjos e te cuidem lá.

⁷⁸ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, pp. 28 e 35.

⁷⁹ França, Jean Marcel Carvalho. *Op. Cit.*, *ibid.*

⁸⁰ *Idem*, *ibid.*

⁸¹ *Idem*, *ibid.*

Meu filho dorme... dorme o sono eterno
No berço imenso, que se chama o céu.
Pede às estrelas um olhar materno,
Um seio quente, como o seio meu.⁸²

O crítico mostrava, assim, a presença de dois modos de representação do negro que efetivamente podia alentar os próprios debates em torno das dificuldades de uma narrativa histórica que tivesse como *telos* a busca gradativa da identidade negra e participação da poesia afro-brasileira nos poetas do século XIX e XX, conforme trazidos pelo crítico francês e, mais recentemente, por Domício Proença Filho, a despeito de ter observado o “tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção de nossa sociedade”⁸³. Alentava também, e com isso, a própria compreensão de Castro Alves em face de linhagens distintas de representação do negro, uma delas vindo permear grande parte de sua poesia abolicionista. Carvalho França, ao longo de seu ensaio “As imagens do negro”, apontava, de forma particular, para diversidade inscrita num mesmo período, sincronia descartada por Roger Bastide e que se tornaria, desse modo e verdadeiramente, uma das dificuldades centrais para a aproximação com relação aos caminhos trazidos ao longo deste capítulo. Mostraria a conjugação de dois modos de representação do negro, — e há-os tantos hoje em dia — impossíveis de ordenar numa série histórica capaz de fazê-los tão somente progressão e reflexo de sua incorporação gradativa às diversas estruturas sociais. Porque talvez jamais pudessem, tais processos, apresentar-se como equânimes e homogêneos. Tampouco motivados por um único ritmo de inclusão, façam vistas as próprias exclusões geradas concomitantemente e em várias outras esferas sociais. Mesmo a mestiçagem de Sílvio Romero, perspectiva notável, uma vez que não se reduzia a uma indiferenciação primeira, tornava-se problemática se conjugada não só com o processo futuro de indiferenciação pátria, mas, sobretudo, com um sentimento de justiça social jamais alcançado. Tal embate talvez estivesse mantido, além disso e de forma evidentemente diversa, na própria ironia do poeta Jamu Minka em “Brasil cordial”, tensão mantida no presente e projetada, para a qual Proença Filho talvez observasse uma verdadeira cisão entre, por um lado, a

⁸² Alves, Castro. *Op. Cit.*, p. 223.

⁸³ Proença Filho, Domício. *Op. Cit.*, p 15.

condição negra como objeto, “numa visão distanciada”, por outro lado, o negro como sujeito⁸⁴. Cito os primeiros versos do poema de Minka, onde se sugere a oposição de visões:

Consciência afro, pirraça
e o Brasil rechaça
aqui é beleza pura
o equilíbrio da mistura
antepassados, passado (...)⁸⁵

Também viria em Luís Silva Cuti, no poema “Trincheira”, onde a palavra “maioria” talvez anunciasse o que estava brevemente sugerido no “senso comum” ou contraste anotado por Carvalho França:

falaram tanto que nosso cabelo era ruim
que a maioria acreditou
e pôs fim (...)⁸⁶

Tal dificuldade de ordenação em uma série histórica capaz de referendar “uma espécie de ascensão literária sem dúvida vinculada à ascensão social dos mulatos e dos negros livres”⁸⁷, perspectiva orientada para o término da transfusão de “sangue do homem de cor” nas “veias da poesia do Brasil”⁸⁸, segundo Bastide, não negaria, no entanto, a validade de alguns dos trajetos trazidos aqui. Voltar-se para o estudo de Jean Marcel Carvalho França, observando nele a sincronia de dois modos de representação, bem como a oposição brevemente aludida entre senso comum e desnaturalização — obtida com a promessa de retorno às imagens do negro em Castro Alves — permitiria vislumbrar em Roger Bastide, por vezes, as escolhas obtidas em função de um caminho, como o de Mário de Andrade, constituído com vistas a um futuro ou presente inalienáveis ao juízo próprio⁸⁹. Está na crença validada pelos estudos de folclore e pela sociologia

⁸⁴ Idem, *ibid.*

⁸⁵ Minka, Jamu. “Brasil cordial”, in *Cadernos Negros*, n. 23, *Poemas afro-brasileiros*, organização de Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, Quilombhoje, São Paulo, 2000, p. 66.

⁸⁶ Cuti, Luís Silva. apud *Cadernos Negros*, idem, p. 36.

⁸⁷ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 22.

⁸⁸ As duas citações estão na página 55.

⁸⁹ Uma aproximação dos dois projetos estaria tramada pelo estudo recente de Fernanda Arêas Peixoto, *Op. Cit.*, em que os observaria sobretudo pelo viés da construção de uma autenticidade cultural e nacional de grande amplitude para a obra de ambos.

que participariam “até certo ponto dessa orientação dos poetas para o domínio das simbioses estéticas”⁹⁰, ainda que em outros momentos de sua obra porventura observasse no Brasil, em bela imagem, um arquipélago de ilhas culturais dessemelhantes, com suas palavras, tramado por ritmos sociais e culturais nitidamente apartados⁹¹. No próprio capítulo sobre as letras e artes brasileiras, no admirável ensaio *Brasil: terra de contrastes*, conferia a divisão em áreas geográficas, caminho àquela altura mais pertinente para várias de suas observações, a compreensão dos ritmos pouco sincronizados dessas ilhas. Veria mesmo no romantismo o contraste, para manter a imagem principal ao ensaio, entre o norte “mais indianista, mais paisagista, mais descritivo” e o sul “mais subjetivo, mais desesperado, mais cheio de *humour* macabro”⁹². Diferentemente, no ensaio sobre a poesia afro-brasileira, observaria o processo que levaria, de forma gradual, ao término de transfusão do sangue negro no branco, seria um momento “saboroso do sincretismo e das metamorfoses”⁹³, dados de modo distinto da Europa em que se cantaria o negro puro e da América, “cantando o negro ocidentalizado”⁹⁴.

O retorno ao caminho de Sílvio Romero, embora não se tenha atribuído nenhuma evolução propriamente à poesia sertaneja, ou a Roger Bastide, permitiria observar, no entanto, como há alguns eixos que se poderiam buscar no olhar breve para a poética castroalvina, porque constitutivos de nosso próprio olhar para o período. Representavam uma escolha de Bastide em face dos próprios trajetos vislumbrados pelo modernismo. Conforme já se afirmou, permeiam a compreensão do papel do poeta na evolução da poesia brasileira e na historiografia literária, na medida em que se tornam fundamento para grande parte das trajetórias inscritas a partir de então. Não desfazem, com isso, pelo menos parte desses “aindas”, diga-se assim. Não há como não notar na forma poética diferenciada do poeta baiano, para usar somente a diferença apontada por Jean Marcel Carvalho França, o estatuto de uma mudança na representação do negro, incorporada ao menos na esfera de um desses tempos históricos, conforme sugerido ao longo da segunda parte

⁹⁰ Idem, p. 41.

⁹¹ Bastide, Roger. *Brasil: terra de contrastes*, prefácio de Paulo Duarte, difusão européia do livro, São Paulo, 1973, 5ª edição, p. 213: “O melhor meio de estudar a literatura brasileira não é, pois, abordá-la cronologicamente, escola após escola, pois estas diversificam para tomar a cor, a umidade, ou a aridez da terra, da praia, ou da montanha, copiando a floresta em plena noite vegetal, ou pampa infinito, e sim perscrutá-la ilha após ilha, a fim de reconstituir, à força de contrastes, a unidade do arquipélago. Unidade não mais esclerosada em fórmulas ou em teorias, mas viva, feita à imagem do Brasil vivo.”

⁹² Idem, p. 210.

⁹³ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 41.

⁹⁴ Idem, *ibid.*

deste capítulo e na ótima abordagem trazida por Alfredo Bosi em “Sob o signo de Cam”⁹⁵. Castro Alves oferecia ao sertanejismo, expresso em alguns de seus poemas negros e na tradição anterior, a título de exemplo, os matizes cruéis do cativo e a retórica de Victor Hugo. Para Alfredo Bosi, a dimensão da natureza como pano de fundo de cenas que a manchavam, conflito, talvez pela primeira vez, entre o sentimento da natureza e a visão pátria: “a fisionomia do Brasil iria perdendo aquele caráter de eterno viço tropical para deixar ver os sulcos de um povo carente, dividido em raças e classes”⁹⁶. Tornava-se, com isso, reflexo da própria mudança na sociedade, capaz de legitimar essa mesma variante temática, da dimensão pública da causa escrava, cuja síntese pôde, de tal modo, promover no breve curso de sua vida. Mesmo na poesia, desconsiderar que a utilização de termos africanos não se daria jamais diante da poesia de Trajano Galvão ou anteriormente, mas apenas com Jorge de Lima, permite estabelecer, por vezes, a necessidade de alguns percursos para a incorporação ou tradução de novas formas e representações poéticas, para as quais foi preciso o olhar crítico de Roger Bastide, porque abrangente da própria mudança social e poética constitutiva de outros julgamentos e práticas literárias.

O estudo de Bastide, justamente por isso, condiz com um dos momentos centrais para o estabelecimento de caminhos para a nossa literatura. Isso não apenas porque dá a formulação mais extensiva de uma gradação da representação negra, intuída pela crítica ao poeta baiano na medida em que destacava amiúde o seu pioneirismo no tratamento da causa abolicionista; mas porque, do mesmo modo, conferia ao poeta o estatuto de uma tradição pouco vislumbrada em vários de seus comentadores menos freqüentes. Distendia-a de Gregório de Matos, do *Uruguai* de Basílio da Gama, até a poesia de Jorge de Lima e Cassiano Ricardo. Somava, além disso e principalmente, o grande intuito de reabilitação dos estudos do folclore afro-brasileiro, interrompidos, para o crítico, pelo “*intermezzo* parnasiano”⁹⁷. O parnasianismo, aliás, não estaria livre do olhar do modernismo e das dicotomias especiais de Mário de Andrade. Viria mesmo, e ainda uma vez, ocupar o lugar de desvio, agora na própria trajetória da representação do negro:

O Parnaso é uma reação contra a poesia subjetiva, contra a expressão da vida interior. A arte desta nova escola não se aproxima da música (ou, nos maus poetas, da eloquência), mas da escultura, do baixo-relevo e da pintura. O poeta parnasiano é, segundo as palavras de Théophile Gautier, alguém para quem o mundo exterior não existe;

⁹⁵ Bosi, Alfredo. *Op. Cit.*

⁹⁶ Idem, p. 248.

⁹⁷ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 39.

e, exatamente por causa disso, descarta do mundo da alma. (...) Desde então o negro não será mais visto como homem, mas como estátua, a de bronze oposta à de mármore, do branco, ou ainda como uma oposição de cor num conjunto pictórico; ele será tomado pelo exterior, em sua beleza formal, corporal. (...) Para que a poesia da África floresça no Brasil, será preciso, portanto, que o simbolismo venha quebrar, previamente, as normas parnasianas.”⁹⁸

Herdava mesmo o papel da versificação livre modernista:

O verso livre nada mais é do que o ritmo libertado da rima, da assonância e da monotonia das cesuras iguais, para retomar sua independência. Terminada essa revolução, nada mais impedia que o lirismo aprendesse e incorporasse em sua carne as batidas do tambor, as pulsações do sangue do negro e novas músicas.⁹⁹

Dados da década de 40 e através de um convívio com o projeto modernista, os ensaios e estudos de Roger Bastide podiam estabelecer, no entanto e ao menos literariamente, dois caminhos exclusivos e indispensáveis para a compreensão do negro na literatura brasileira, mais tarde desdobrados, dentre outras, pela perspectiva de Domício Proença Filho. Seriam eles: o caminho da poesia feita por negros e mulatos, apresentado com o livro *A Poesia afro-brasileira*, em que procuraria averiguar “o quanto de originalidade ou de inspiração lírica pode ser atribuído ao sangue africano que lhes corre nas veias, seja puro seja misturado a sangue europeu”¹⁰⁰, e o caminho da penetração da poesia africana em poetas brasileiros, no caso do ensaio de *Poetas do Brasil*. Em ambos daria forma, ao menos com relação a Castro Alves, a um tipo de julgamento histórico notavelmente difundido por sua crítica, segundo o qual o seu valor viria, principalmente e como já se afirmou, do seu pioneirismo na representação do escravo negro.

Somado ao estudo de Sílvio Romero, o texto “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira” de Roger Bastide constituía, assim, um dos lugares destacados para a compreensão da representação do negro trazida pela crítica ao poeta baiano. A formulação, embora escapasse aos limites da *mimesis* enquanto imitação, tão logo fundada numa psicologia e poética etnográficas admiráveis, propunha a aproximação e apropriação de uma realidade dada efetivamente pela escolha de um tempo poético onde o poeta parecia firmar-se. Seria, de certo modo, a partir da eleição de um desses tempos, diga-se assim, e no investimento de uma gradação da

⁹⁸ Idem, p. 36.

⁹⁹ Idem, p. 38.

¹⁰⁰ Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 17.

representatividade negra, grandemente exemplificada na variedade de seus estudos etnográficos, que viria encontrar-se com a poética castroalvina. Oferecia-lhe, talvez pela primeira vez, a condição do diálogo com uma série literária, restrita, uma vez que descartaria a parcela divergente da representação do negro, embora tenha feito menção aos romances naturalistas do período, mas para a qual encontraria vários dos elementos de afirmação da integração do negro à poesia brasileira centrais, ao menos, para a compreensão do lugar do vate abolicionista. A procura pelas batidas do tambor africano, pelas pulsações do sangue negro, com suas palavras, atributos parciais de um conjunto de características trazidas pelo ensaio sobre a poesia afro-brasileira, escrita por negros e mulatos, viria voltar-se, por sua vez, para a própria representação da poesia negra nos “poetas do Brasil” e em Castro Alves. Tornava-o partícipe de um projeto e aproximação da realidade inalienáveis a vários dos caminhos históricos de nossa poesia e de sua crítica específica.

A esta altura é interessante observar, no entanto e apenas, como funcionaria o eixo traçado ao longo do ensaio “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”. Somado ao caminho vislumbrado por Sílvio Romero, instigaria o olhar para a mudança literária representada pelo poeta baiano em face de uma representação do negro, conforme divisada grandemente por Jean Marcel Carvalho França, mas também apropriada e desenvolvida mais tarde pela poesia de Melo Moraes Filho. Há uma espécie de resumo na página 146 que poderia antecipar a caminhada dessa representação ao menos até o século XIX:

Temos primeiramente o período da rejeição, ou da sátira, depois o desejo de comunhão, do impulso sentimental, mas que permanece uma tendência puramente pessoal que não sai do “eu” do poeta para alcançar a intuição compreensiva de um ser que, no fundo, é sempre uma situação social, poesia menos lírica que dramática, considerada por um estranho; temos depois a poesia do canto da escravidão, e finalmente a descrição de um certo comportamento exterior, a descoberta de uma certa originalidade, mas uma originalidade que não ultrapassa o domínio dos gestos./ Numa palavra, o africano é sempre um “objeto” poético, um tema lírico; quando começa o século XX, ele ainda não se tornou poesia pura e lirismo essencial.

Há alguns elementos que chamam atenção no breve caminho anunciado por Bastide. O primeiro deles: a noção do negro enquanto ora objeto, ora lirismo essencial, cisão que seria reportada pelo estudo de Domício Proença Filho, aqui apresentada a partir de um processo. A representação evoluiria da condição do negro enquanto objeto, para o lirismo da poesia moderna. Mesmo no caminho estabelecido para os poetas negros, em *A Poesia afro-brasileira*, e a despeito da presença de Cruz e Sousa, era preferível notar que “quebrando as regras severas que entravavam o

lirismo anterior, forçando-o a correr dentro de canais previamente traçados, permitindo à inspiração que se exprimisse conforme o temperamento de cada um, o verso livre libertava o gênio africano, impaciente e loquaz, da prisão das técnicas¹⁰¹. Prisão dada pela pertença às formas de representação da sociedade branca, talvez como estivesse sugerido na noção de racionalismo europeu conforme trazida por Mário de Andrade.

O outro elemento é a localização anterior da poesia abolicionista de Castro Alves em face a uma “certa originalidade” de um olhar para a condição negra, conforme expresso na poesia de Melo Morais Filho. Para Roger Bastide, “ele não (seria) somente, de um modo mais sentimental e menos veemente, o continuador de Castro Alves. É também um poeta de transição, anuncia as futuras transformações da poesia afro-brasileira, e é nessa qualidade de elemento de passagem que nos interessa principalmente. De fato, com ele a ciência se introduz na poesia, no gosto da descrição exata, no senso da verdade na pintura e da verdade até nos mínimos detalhes...”¹⁰²

Roger Bastide apontava, assim, para um trajeto posterior para a poética castroalvina, imbuído, em grande parte, não apenas de uma representação que, diferentemente, talvez estivesse no próprio diálogo com a poesia sertanejista trazida por Sílvio Romero, mas que se aproximava, outrossim, das noções de ciência e de folclore. Não seria desapropriado notar como o ideal de Bastide estaria, desde sempre, na direção do aprimoramento de uma sociologia e dos instrumentos de pesquisa do folclore e das tradições populares. “A Mulata” de Melo Morais Filho, contrastado com os negros, de certo modo, “idealizados” de Castro Alves, talvez representasse, porque anunciava esse caminho, um passo à frente para a mudança literária mais tarde reivindicada pelo modernismo. Publicado em *Cantos do Equador*, editado no Rio de Janeiro em 1881, estaria na primeira parte do livro, “Sertões e Florestas”. Cito a primeira estrofe:

Eu sou mulata vaidosa,
Linda, faceira, mimosa,
Quais muitas brancas não são!
Tenho requebros mais belos;
Se a noite são meus cabelos,
O dia é meu coração.¹⁰³

¹⁰¹Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 146.

¹⁰²Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁰³Morais Filho, Melo. *Cantos do Equador*, edição definitiva com um estudo de Xavier Marques e uma introdução por Sílvio Romero, Garnier, Rio de Janeiro, Paris, 1900, p. 71.

A despeito da imagem da noite nos cabelos, talvez vislumbrada em “Boa-noite” de Castro Alves e da incorporação da dança, o poema de Melo Moraes Filho talvez estivesse, assim, na direção apontada por Roger Bastide. A impressão é de que, no entanto, o poeta voltava-se, ainda uma vez, para o diálogo com a tradição sertanejista grandemente estabelecida por Sílvio Romero, mais do que para uma evolução da representação do negro a partir da poética castroalvina, tão logo esboçados os seus traços mais expressivos e característicos. Estariam, outrossim, em “A Romaria do Bom-Despacho”, citado por Bastide, embora um ou outro trecho das trovas pudesse sugerir um olhar diverso e mais moderno ou modernista, diga-se assim, do que no poeta baiano. Aproximava-se notadamente de algumas das fórmulas populares compendiadas pelo crítico sergipano. Também das pesquisas do próprio poeta, conforme informação de Xavier Marques na introdução à sua obra, divididas entre os volumes do *Cancioneiro dos Ciganos* e principalmente das *Festas populares do Brasil*. Cito a primeira estrofe e as duas primeiras trovas do poema “A Romaria do Bom-Despacho”, resultado provável do contato de Melo Moraes Filho, ao longo de suas viagens, com essas festividades brasileiras:

O sertão é todo em flores,
É todo o sertão folgado;
Quem mete o pé nas estradas,
Quem das léguas não tem medo,
Esquece os bois nas pastagens,
O fuso, o crivo, o bicão,
O fogo, a lenda, as histórias
Das noitadas do serão,
— Ó trigueira dos meus olhos,
Trigueira dos olhos meus;
os olhos d’outras trigueiras,
Não são olhos como os teus. (...)

— Não são olhos como os teus,
Mas teu riso é quem me mata;
Teus cabelos cor da noite,
Teus seios, minha mulata.¹⁰⁴

¹⁰⁴Idem, p. 52.

Citação também de Bastide, “O Candomblé”, embora tocado pelo contato com a poesia do vate abolicionista, afirmaria, mais precisamente e no entanto, as notações do crítico e o caminho brevemente vislumbrado. O casamento anunciaria o sincretismo presente ao término da transfusão anotada pelo crítico. Seria como o misturar “em uma moldura agitada as crioulas e as mulatas, os caipiras e os devotos, os cantos de amor e os desafios, os negros malês e os vaqueiros”¹⁰⁵, como observou na leitura dos poemas “A véspera de Reis” e “A Romaria do Bom-Despacho”, porque “quebrando o ritmo da poesia erudita, transtornando a descrição, impondo-se e dominando o tumulto dos versos, a verdadeira poesia popular brota, desliza e se impõe.”¹⁰⁶ Também representaria um avanço, com isso, em direção à conquista de novas realidades para essa poesia nacional, dados pelo encontro específico com alguns desses “sertanejos”. Cito a quinta e oitavas estrofes do poema:

Era um dia de festa, oh! mágico portentoso!
Nas aras de Dongá se dera um casamento.
Moça de trança loira e face cor dos lírios,
Em braços cor de treva, aos lúbricos delírios,
Promete se enlaçar, da vida à sepultura,
Àquele que lhe deu extremos da ventura!...

E recomeça a festa, irrompe a gritaria...
Os noivos d’essa noite, ao fogo d’essa orgia,
Co’a turba ao santo vão, em danças sem cessar,
Pedir dons ao *feitio*, ao deus que faz amar.
Depois — o candomblé onde a luxúria ora,
Onde a escrava se encontra, às vezes, com a senhora!¹⁰⁷

No caso de Castro Alves, Roger Bastide aludia, principalmente e no entanto, para a participação do poeta num caminho de aprimoramento da representação negra inevitável para vários dos trajetos estabelecidos desde então. Fazia do poeta, conforme já se afirmou, um momento da série, o pivô de todo um movimento. Embora não se tivesse interessado, com as palavras do crítico, pelo africano, mas por sua situação de escravo¹⁰⁸, tampouco tenha se esforçado

¹⁰⁵Idem, p. 32.

¹⁰⁶Idem, *ibid.*

¹⁰⁷Idem, p. 211.

¹⁰⁸Bastide, Roger. *Op. Cit.*, p. 28.

“por sair de si próprio e penetrar na alma africana”, segundo Bastide, a pertença de Castro Alves a um modo de representação era indispensável para a compreensão da parcela de tradição presente à sua própria poesia abolicionista: “houve a volta do poeta dos escravos, ou imediatamente após ele, todo um grupo de escritores que permaneceram exatamente na mesma etapa do movimento que examinamos: a do drama sociológico”¹⁰⁹. Mas também para o reforço de sua filiação a uma verdadeira depuração da poesia africana — não indiferenciando-se, mas fundindo-se à poesia brasileira, construção de uma totalidade nacional assertiva do momento em que escreve os dois ensaios — central para a sua compreensão do poeta também como diferença:

A efusão sentimental por si mesma é impotente para transpor as barreiras racionais e fazer a comunhão das cores; é preciso que a poesia deixa de ser lamartineana para se tornar hugoana, é preciso que o romantismo deixe de ser sentimental para se tornar social. O que só se realizará com Castro Alves.¹¹⁰

Antes disso, é útil observar como o poeta se tornaria o diálogo mais presente a vários dos poetas trazidos pelo ensaio. Teria o seu confronto, no caso d’“O Navio Negreiro”, com o poema de Vicente de Carvalho. Bastide apontaria para as novas — algumas nem tão novas — variantes da poesia de Melo Moraes Filho com relação ao vate abolicionista. Contrastava-o mesmo com Jorge de Lima, em todos os casos reforçando algumas das notas principais de Mário de Andrade. Uma delas estará justamente no contraste da poesia de Castro Alves com um poema de Vicente de Carvalho, onde observaria que “ao desenvolvimento amplo de Castro Aves, sucede-se a concentração; ao desdobramento da imagem em suas diversas idéias, a unificação da multiplicidade díspar de idéias em uma só imagem”¹¹¹. Seria mesmo “o lirismo em pílulas contra o lirismo em discurso”¹¹². Mesmo a noção de imagem parece ser obtida do ensaio dos *Aspectos da literatura brasileira*: “O desenvolvimento da imagem é, nele, um desenvolvimento em extensão. O melhor exemplo disso está no final de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, naquela sinfonia de espumas para o vestido de noivado de uma escrava que se afoga”¹¹³.

A compreensão de Castro Alves e do caminho vislumbrado através do poeta, por Roger Bastide, repunha, principalmente e no entanto, o estatuto da representação literária e da literatura

¹⁰⁹Idem, p. 31.

¹¹⁰Idem, p. 25.

¹¹¹Idem, p. 44.

¹¹²Idem, ibid.

¹¹³Idem, p. 43.

como um problema de diferenças. A despeito das dificuldades trazidas pela conjugação, no período do poeta, de algumas outras representações do negro, conforme anotado por Jean Marcel Carvalho França e mesmo por Bastide, sensível ao diverso papel do negro nas variadas regiões brasileiras e por sua representação literária concomitante, seria esse o caminho proposto em sintonia, por vezes, com algumas das notas destacadas da ensaística também de Sílvio Romero. Vislumbrava a tentativa do poeta de diferenciar-se a partir da busca de um novo e do estatuto obtido com esse próprio reconhecimento, dificuldade que se tentou ilustrar ao longo do estudo sobre Fausto Cunha. Processo que se procurou, na medida do possível, compartilhar aqui com o retorno breve a um de seus ensaios e a algumas indicações principais do crítico, mostrava, todavia e um pouco como Mário, um eixo da lírica afeito às formas precisas da incorporação do negro à nossa literatura. A história tornava-se o caminho assertivo da mudança literária. Também do modernismo e do desenvolvimento dos instrumentos próprios da pesquisa etnográfica e folclórica. O poeta abolicionista, malgrado o desvio extraído para si pelo contato com o panorama modernista, não deixava de tornar-se, assim, o diálogo preferido. Talvez porque firmava-se como gradação de uma diferença, buscada na realidade e nas formas de legitimação possível dessa mesma trajetória. Estaria, por vezes, na visão do mestiçamento trazida ao longo das pesquisas de Bastide, diferentes das de Sílvio Romero¹¹⁴. Estaria, outrossim, no próprio olhar para a adaptação das religiões africanas a um novo meio, para as formas de sua sobrevivência. Nesse sentido, o olhar de Bastide instigaria, como os demais, a busca das formas de legitimação histórica possíveis ao poeta. Também dos caminhos para os quais a soma de seu olhar com o de Sílvio Romero, aproximados aqui, não traria senão a construção especial de um realidade dada pelas formas precisas da representação do sertanejo e do negro. Somado aos demais, promove, sobretudo e no entanto, a inserção do poeta numa trajetória já oferecida pela própria circunstância de sua poesia negra, conforme apontada pela maior parte de sua crítica. É nela que observaria as suas eventuais fraquezas. Observaria, também, as virtudes dessa poesia, dadas por um envolvimento específico com as formas assumidas do real e da nacionalidade, para as quais se trouxe, aqui e quando

¹¹⁴Para Bastide, “toda a demografia está marcada pela mesma política de arianização que domina os aspectos sociais do país, consequência de sua democracia racial. As uniões entre gente de cor diferente, quer se processem pelos laços matrimoniais, que fora deles, quer tomem a forma legal ou a forma costumeira da ‘amigação’, encaminham-se para o branqueamento progressivo, pois o negro une-se à mulata escura, o mulato escuro à mulata clara, e esta por sua vez ao branco, de modo que os filhos de tais uniões são cada vez mais claros e acabam por se integrar no grupo dos brancos”, *Brasil: terra de contrastes*, *Op. Cit.*, p. 69.

muito, apenas parte de um olhar e visão da realidade brasileira representativo de vários desses caminhos literários principais.

V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por uma espécie de resultante histórica:

mimesis e história literária, p. 201

Por uma espécie de resultante histórica, *mimesis* e história literária

“Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que neles se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.”

PIERRE BOURDIEU, *O Poder simbólico*, p. 69.

“Um acontecimento só tem sentido dentro de uma série, o número de séries é indefinido, elas não se ordenam hierarquicamente e veremos que também não convergem para um geometral de todas as perspectivas.”

PAUL VEYNE, *Como se escreve a história*, p. 23.

A elaboração deste estudo talvez se tenha deixado desviar de um conjunto de questões, para cujas respostas caberia pelo menos uma nota final de esclarecimento. A idéia de uma resultante ou *telos* histórico, fruto dos ensaios apresentados sobre Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide, jamais poderia promover-se senão através do reconhecimento da tentativa, de cada um deles, de compreender a poesia de Castro Alves na sua relação com a representação da realidade em nossa história literária. Isso não promove uma soma simples. Os diferentes graus de análise são inerentes ao que estava colocado desde o início. A ponderação de vários tempos poéticos, a partir dos quais Castro Alves passava a ter a sua poesia julgada, era uma forma de procurar apenas a justificativa para cada elaboração histórica. Não se pode afirmar se se devia ao vício romântico, conforme aludido por Fausto Cunha, às contradições internas à obra do poeta, cuja especificidade, caminho mais esperado para a sua análise, pouco se tentou buscar aqui, a uma provável estratégia consciente de “flutuação” entre os *topoi* mais comuns da poesia romântica, conforme sugerido pelo estudo de Marta de Senna¹, ou aos próprios

¹ Marta de Senna, no estudo *Uma poética flutuante: ensaio sobre Castro Alves*, Lidador, 1980 e no ensaio “A poética romântica de Castro Alves”, in *Op. Cit.*, procura fundamentar a variedade de temas e de tratamentos da poética castroalvina a partir de uma estratégia ou ânsia de apreensão total da realidade tipicamente românticas. Observar nessa variedade, todavia, uma idiosincrasia, a despeito da pertinência do reconhecimento de assuntos e tratamentos diversos na poesia de Castro Alves, talvez resultasse não só no esquecimento de outras poéticas tão mais variadas, como a de Varela, mas na atribuição do inacabado a um romantismo que comporta desde *As Primaveras* de Casimiro ao *Wiesbade* de Calasães.

elementos de conturbação do período em que escreve, repleto de reivindicações sociais e inscrito num movimento que abarca desde a abolição da escravatura e a Guerra do Paraguai, até a melancolia nostálgica de Casimiro de Abreu, a penetração do positivismo de Augusto Comte, do transformismo de Darwin, do evolucionismo de Spencer, acolhidos, dentre tantos, pela Escola do Recife de Sílvio Romero². Abarcaria, outrossim, a presença de uma tradição de poesia cômica, conforme trazida pelos estudos de Paulo Franchetti e de Vagner Camilo — com a instituição notável de um outro tipo de público, não mais as senhoras de Alencar³ —, além do subjetivismo de Álvares de Azevedo, da lírica indianista de Gonçalves Dias, da poesia de Victor Hugo, e que lhe ofereceriam decerto, e por vezes, algumas das linhas principais de sua obra. Havia ali, e o nosso olhar para a nossa própria realidade pode nos afiançar, a contemporaneidade de vários tempos, a conjugação de vários horizontes.

A predominância de uma ou outra linha histórica trazia, portanto e não raro, um investimento senão particular, como para cada um dos críticos trazidos aqui, ao menos voltado, muitas vezes, para a elaboração de um eixo histórico cujo devir assentava-se nos meios sociais ou históricos constitutivos desse ato. Não se tratava de contestar os traços plenamente justificados de uma poesia social e militante entre 1860 e 1870. Voltava-se aqui, sobremaneira, para a afirmação de alguns trajetos cujo desvio pela poesia de Castro Alves se pôde, de certo modo, justificar e acompanhar ao longo dos três ensaios anteriores. Os estudos apresentados, conforme se afirmou, provinham, assim e sobretudo, do seu caráter de propriedade maior e pertinência analítica. Somavam-se outros possíveis, como o de Manuel Bandeira ou de Otto Maria Carpeaux, motivados pela representação feminina e mudança sócio-econômica, embora não se tenham imbuído de uma formulação histórica mais extensiva, como os demais. Estes certamente tornaram-se mais representativos de alguns momentos, bem como de algumas questões que passaram a permear grandemente a crítica do poeta.

² Sobre esse breve panorama, cf. Hardman, Francisco Foot. “Antigos modernistas”, *Op. Cit.*, p. 290.

³ Há uma edição peculiar em que esse viés cômico viria atacar especificamente, já em 1868, o poeta baiano. Chamada *Litteratura pantagruélica: os abestruzes no ovo e no espaço (ninhada de poetas)*, publicada pela tipografia Progresso, traz a correspondência entre José de Alencar e Machado de Assis sobre Castro Alves seguida de sua apropriação, em tom de galhofa, para elogio do poeta Barreto Bastos. O trecho citado talvez indicie o contraste das duas tradições: “Altas congonghas: (dois pontos) na mão/ Olhamos para o que elles fazem é pimpim/ Assim dizem que eles são mui pudim” (...) “Está visto que o meu poeta é mais sublime, porque torna-se alguma coisa mais compreensível que o Sr. Castro Alves”, p. 23.

A reconstrução histórica conjugava, assim, um duplo embora diverso movimento: o reconhecimento da possibilidade crítica de um trajeto estilístico, por exemplo, conforme previa Fausto Cunha, seguido da fundação a partir dos próprios elementos disponíveis na poesia de Castro Alves. O mesmo ocorria para os demais. Em Mário de Andrade, o espelho da dialética entre a poesia de vanguarda e a sua função social encontraria no abolicionismo castroalvino um de seus eixos e inquietações principais. Ainda uma vez, à sua justaposição e ao que possa haver, em todos eles, de contrariedade não há, por ora, resposta possível. Não há uma conciliação a ser assentada numa síntese geral ou trajeto mais apropriado. Tampouco a convergência para um geometral de todas as perspectivas, conforme anotado por Paul Veyne. Observo, quando muito, que colocá-los justapostos talvez possa provir, apenas, de um sentimento presente de pertença a vários tempos, a vários graus de verossimilhança e mesmo a vários ritmos temporais, para acolher as observações de Flora Süssekind. Também da impossibilidade de constituir uma totalidade para essa história, de eleger uma série que se ofereça como imagem ou parâmetro geral para o lugar representado pela poética castroalvina em nossa literatura. Como seria possível, de fato, descrever ou buscar uma única história que pudesse servir de linha de aprimoramento à poesia contemporânea? Como vislumbrar um trajeto de depuração, capaz de reunir sob um único critério — ou vários deles — o modernismo de Mário de Andrade, a poesia de João Cabral e a lírica de Ferreira Gullar? Como lidar com a atualidade concomitante de Castro Alves, da poesia concreta e de Gregório de Matos? Do mesmo modo, onde se poderia estar numa data como 1956, segundo Alfredo Bosi? “No mito, na linguagem arcaica e popular, na evocação do jagunço, na volta apaixonada à natureza mais agreste? Ou na arrancada para a modernização?”.⁴

A resposta talvez provenha apenas, portanto, do reconhecimento do lugar possível para a asserção crítica de cada um desses caminhos. Aqui se tentou buscar, em Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide, não só a adequação de cada uma de suas linhas principais, mas o interesse fundador, aquilo que havia no projeto de cada um deles que os levou, de certo modo, ao poeta baiano. Buscaram-se os motivos para o estabelecimento de cada eixo histórico, jamais com o intuito de anulá-los, tão logo inscrita a sua determinação histórica e pessoal. O interesse provinha, antes, da tentativa de mostrar, na pertença diversa de Castro Alves a vários tempos, na articulação distinta de tradições, bem como na sua relação com os lugares

⁴ Idem, *ibid.*

marcados pela história literária — o parnasianismo, o ultra-romantismo, a poesia negra, a poesia sertaneja —, os eixos eventuais que se podiam fundar. Do mesmo modo, mostrar a articulação de várias tradições, cujo exemplo mais admirável foi o processo levado a cabo pelo concretismo, de conjugação coerente de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, também de Marx.⁵ Tal conjugação permitia observar a propriedade de um estudo sobre a poética castroalvina também a partir de sua relação com cada uma de suas correntes. Mas não com qualquer. Tornava-se, de certo modo, indispensável buscar a validade amiúde dessas tradições e histórias, na poesia e em seus textos críticos.

Conciliar os ensaios sobre Castro Alves parece resultar, contudo, na compreensão de um sentido de realidade, na representação do mundo pela palavra, nas formas de nomear o real, na adequação da palavra às formas sociais de representação, dados de modo semelhante pelos ensaios trazidos aqui. Se em Mário de Andrade o eixo mais geral de evolução da lírica residia, em última instância, na identificação de um subjetivismo lírico a partir do qual era possível empreender a busca de uma realidade verdadeiramente nacional, como no trecho sobre Murilo Mendes em “A poesia de 30”, em Fausto Cunha, como também em Sílvio Romero e Roger Bastide, os ícones envolvidos descendiam necessariamente de uma fundação na realidade, na instituição de uma *mimesis*. Não é desnecessário repetir que o sentido de desvio oferecido pelas noções de estilo e vocabulário por Fausto Cunha conduzia, sobremaneira, à afirmação do pessoal como lugar inalienável da realidade. A eleição diversa de caminhos, por todos eles, também de métodos e ponderações com relação ao lugar de Castro Alves, não evitava a asserção de um sentido de realidade, por vezes e em nossa literatura, partícipe do próprio projeto romântico de fundação nacional.

Considerar a poesia de Castro Alves a partir de uma aproximação gradativa dessa realidade, ou em sua contramão, como para Mário, tornava-se, assim, consequência para as quatro investigações trazidas aqui. Tal consideração encontrou, apesar disso, expressão variada em todos eles. Não cabe aqui retomar às distinções assertas ao longo deste estudo. A aproximação do real, no entanto, parecia fundar-se na eleição de um tempo positivo, cuja evolução representaria o índice de um trajeto equivalente à formação de uma literatura, mas, principalmente, tocado pela

⁵ cf. Franchetti, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1982.

assunção de um resíduo formal ou nacional, conforme anotado por Roberto Schwarz. Na medida em que incorporavam a noção de individualidade, embora revista por Mário de Andrade em seus textos finais, ou mesmo o espelhamento do negro e do sertanejo enquanto não apenas *mímesis*, mas filiação a uma tradição constituída, as leituras de Castro Alves não deixavam de recair num sentido de autenticidade final para a qual o poeta parecia conduzir-se. A despeito das divergências com relação ao próprio ponto de chegada para cada uma dessas formulações, havia um sentido, talvez expresso por uma busca do específico e do individual, reiterado grandemente no embate com os seus textos. Promover daí uma espécie de resultante histórica auxilia no estabelecimento de uma fundação teleológica para cada uma dessas narrativas, conforme se afirmou na introdução a este estudo. Do mesmo modo, permite observar a presença compartilhada do poeta, embora não muito simpática aos críticos aqui mencionados, na conflagração de uma nacionalidade dada senão através dessa soma. Malgrado o significado de convenção trazido por Fausto Cunha, o racionalismo de Mário, o destaque a Tobias Barreto na *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, e a premência de Jorge de Lima como inserção na temática negra em Roger Bastide, a posição de Castro Alves conjuga-se com a pertença inevitável à história enquanto produto específico, mas também como um porto de passagem para o estabelecimento de várias dessas histórias principais. Somadas a tantas outras, tão mais biográficas ou centradas no reconhecimento ainda maior do destaque alcançado pelo poeta, preocupadas, além disso, com um sentido de atualidade flagrante à sua poesia, continuamente reeditada desde os anos seguintes à sua morte, perceberam no seu lugar a determinação de um processo maior que precisaria ser justificado.

A anulação do específico, embora constantemente procurado, do fato histórico representado pela presença do poeta, era apenas a consequência mais imediata para essa instituição de tempos e de uma finalidade no real extensiva e, de certo modo, totalizadora. Nesse sentido, o próprio desvio do que pudesse haver de específico, compreendido aqui pela conjugação apenas, em seu presente, de outros vários horizontes do passado e tradições, era uma tentativa não só de agravar essa distância do individual e do sujeito, mas, nesse agravamento, abarcar o instante de produção do poeta de forma talvez mais abrangente, oferecendo a esse presente a legitimidade possível de um presente factual. Ainda que a busca através de seus quatro grandes críticos afirmasse sobre o processo histórico que os envolvia, a própria concorrência de cada um de seus caminhos corresponde, aqui, à tentativa de vislumbrar, em sua justaposição, uma dimensão mais

ampla do presente do poeta. Visualiza-se, assim, o que, de certo modo, já se tornava possível com o projeto formal de Fausto Cunha, mas ampliado através dessa dimensão das tradições e daquilo que não parecia surgir como propriamente individual e específico ao crítico. À sua historicidade corresponderia, portanto, não só o desvio inscrito em sua poesia, mas a conciliação com tradições das quais, muitas vezes, obteria o seu melhor efeito poético, como nos poemas “Canção do Africano”, em “O ‘adeus’ de Teresa”, ou no “Navio Negreiro”, se comparado com o poema de Pedro Luís.

A fundação da possibilidade do tempo, embora inevitável ao julgamento crítico, deveria resultar, no entanto, da assunção reflexiva e anterior de cada um desses eixos principais. Empreender a comparação de Castro Alves com Casimiro de Abreu deveria provir do reconhecimento de qual história se estará tentando fundar. Será a história do modernismo de Mário de Andrade, da visualidade da poesia concreta ou da libertação econômica e cultural brasileira? Há aqui, quando muito, a noção de que ao presente cabe a formulação de todas as histórias trazidas neste estudo, pela atualidade dos meios envolvidos na elaboração de cada uma delas, a crítica estilística de Fausto Cunha, o nacionalismo social de Mário de Andrade, a consciência negra de Roger Bastide e os estudos populares de Sílvio Romero. São traços que coordenam o atributo específico de uma realidade sobre a qual talvez se devesse refletir de antemão. A consciência da construção de tempos e narrativas, cuja inserção de Castro Alves se procurou acompanhar, não pôde deixar de ser tangida pela preocupação com essa teleologia. A finalidade era a decorrência do processo investido. O próprio processo provinha da necessidade da assunção moral de alguns fins.

Em Castro Alves, o mosaico apenas instiga, todavia, a verificação da possibilidade da investigação histórica, com cujo incômodo defrontou-se, desde cedo, o interesse sincrônico de Haroldo de Campos. No poeta abolicionista, o estabelecimento de parâmetros para o seu julgamento estético assentava-se na profunda e reflexiva circunscrição presente do ato da história. A formulação enquanto desenvolvimento, evolução, depuração, encontrou nele a viabilidade de sua integração através de um caminho de representação da realidade com vistas a um futuro, certamente aqui, dividido. A moralidade desse gesto tornava-se fruto da própria instância narrativa. A estrutura do tempo, enquanto atributo específico da historicidade, como para Paul

Ricoeur, era o pano de fundo para as considerações de sua poética. Era a forma possível de sua refiguração.

Olhar para quatro delas não invalida jamais, portanto, a legitimidade da narrativa histórica enquanto prática investigativa. Processo que resulta senão do enfrentamento entre textos e poetas, a crítica só pode voltar-se para esse outro e diverso tempo através de sua própria estruturação. A história faz vistas a esse olhar, permite a sua fundação e garante o seu estatuto de verdade. O próprio evento adquire significado apenas através desse estado de remontagem. O acontecimento, como para Paul Veyne, resultaria, de fato, dos recursos inerentes a essa escrita histórica, como, por exemplo, da retrodicção⁶. Os traços mesmos que se esboçam nos projetos de análise sincrônica, na medida em que atestam a sua validade, esquecem-se da historicidade inscrita nesse mesmo gesto. Nem mesmo chegam a esquecer essa diacronia, na medida em que, por vezes, acabam por ativá-la com vistas ao futuro, conforme nota de Leyla Perrone-Moisés⁷.

O estudo dos quatro projetos trazidos aqui provém, portanto, da construção de um caminho para a relação própria da *mímesis* poética ao longo de grande parte de nossa história literária. Em recente estudo, Luís Costa Lima apontou, embora não se tenha voltado para uma filosofia da história e fundado um *telos* “que substituísse ou renovasse aqueles em que deixamos de crer”, para a instância social conformadora dessa *mímesis*. Observava que a obra de arte “circular porque a ‘outra voz’ que a enforma encontra um parâmetro nem natural nem consciente: a forma de classificação da sociedade em que se elabora e em que é recebida”⁸. Em meio a observações sobre a *mímesis*, entendida agora não mais como *imitatio* e constituída sobretudo a partir de um vetor de diferença, observava como ela se tornava teorizável a partir do “confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do *mímema*, em que se perfaz, com a *classificação* em que são lidos”⁹. Propunha, assim, um acordo coletivo assertivo do valor da representação artística, valores sociologicamente inscritos, privilegiados por uma sociedade. “A *mímesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir.”¹⁰

⁶ cf. Veyne, Paul Marie. *Como escreve a história; Foucault revoluciona a história*, tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp, Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1995, 3ª edição, p. 76.

⁷ Perrone-Moisés, Leyla. *Op. Cit.*

⁸ Costa Lima, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*, *Op. Cit.*, p. 57.

⁹ Idem, *ibid.*

¹⁰ Idem, *ibid.*

Entender esse acordo possibilita, por ora, encontrar na determinação de cada olhar para a obra de Castro Alves, seja ele o de Mário de Andrade, de Fausto Cunha, de Sílvio Romero ou de Roger Bastide, a presença e construção coetânea “nem natural nem consciente” das formas de classificação e juízo histórico. Está em todos a conjugação de um outro presente particular sem o qual jamais se poderiam voltar ao poeta dos escravos. Nesse sentido, a leitura dos quatro ensaios não pôde eximir-se de afirmar a contribuição de cada um deles para um sentimento de realidade, para a instituição de uma *mimesis* e acordo com relação à poesia de Castro Alves, possível senão através dessa soma, e desse questionamento. Instigam a necessidade, como para Costa Lima, de um olhar ao redor de si, de um olhar para outras formas assumidas da *mimesis*. Mas também do devir histórico. Malgrado os desvios e a contrariedade inscritos nesse mesmo gesto e em cada um deles, tornar necessária essa co-presença talvez corresponda a uma tentativa apenas de compreenderem-se algumas linhas notáveis de nossa história literária, seja a evolução do inconsciente modernista, a crítica formal de Fausto Cunha, o estabelecimento da Escola do Recife de Sílvio Romero, seja o papel do negro em nossa sociedade. Possibilita, contudo, a compreensão dos variados trajetos para a poesia de Castro Alves, dos significados inscritos em sua própria depuração e desenvolvimento, para os quais se tentou mover o esforço conjunto de quatro de seus críticos principais. E sem os quais se teriam apagado parte mesmo destas trilhas.

BIBLIOGRAFIA

1 - Geral

ADORNO, Theodor. "Progresso", in *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, Editora Vozes, Petrópolis, 1995.

_____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, tradução de Luiz Eduardo Bicca, revisão de Guido de Almeida, Editora Ática, São Paulo, 1993.

ARENDT, Hannah. "O conceito de história — antigo e moderno", in *Entre o passado e o futuro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, 4ª edição.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução de Paulo Bezerra, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1981.

BEGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve: essais sur le romantisme allemand et la poésie française*, Librairie Jose Corti, Paris, 1939, 1ª edição de 1937.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, obras escolhidas, volume 1, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin, Editora brasiliense, São Paulo, 1994.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, s/d.

BOURDIEU, Pierre. "A gênese dos conceitos de *habitus* e de *campo*", in *O Poder simbólico*, Difel, Lisboa, 1989.

_____. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, tradução de Enid Dobransky, Papirus, Campinas, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental. Vol VI: o romantismo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.

COLI, Jorge. "Primeira missa e invenção da descoberta", in Novaes, A. (org.) *A Descoberta do homem e do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

ELIOT, T. S. *De Poesia e poetas*, tradução e prólogo de Ivan Junqueira, Editora Brasiliense, São Paulo, 1981.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, Duas Cidades, São Paulo, 1978.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*, organização de Robert Sandler, tradução e notas de Simone Lopes de Melo, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, tradução de Flávio Paulo Meurer, Editora Vozes, Petrópolis, 1997.

GENET, Jean. *O Atelier de Giacometti*, tradução de Célia Euvaldo, fotografias de Ernst Scheidegger, Cosac e Naify, São Paulo, 2000.

GOBLOT, Edmond. *Vocabulário filosófico*, Libreria "El Ateneo", Buenos Aires, 1992.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*, tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitoriano, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, prefácio de Antonio Candido, Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1978, 12ª edição.

HYPOLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*, tradução de Hamilcar de Garcia, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*, tradução de Sérgio Tellaroli, Editora Ática, São Paulo, 1994, original de 1967.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1993.

- HUCH, Ricarda. *Les Romantiques allemands*, tradução de André Babelon, tomo primeiro, e de Jean Brejoux, tomo segundo, Aix-en-Provence, Pandora Editions, 1978.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, tradução de Fátima Sá Correia et alli, Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- LIMA, Luís Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*, tradução de Myriam e Magdalena Baptista, Perspectiva, Edusp, São Paulo, 1990.
- _____. & Robert Sayre. "O que é o romantismo? Uma tentativa de definição", in *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, Editora Vozes, Petrópolis, 1995.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica literária no Brasil*, 2 volumes, Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1983.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil: ensaio sobre a arte brasileira*, Editora Ática, São Paulo, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- _____. "Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida", in *Considerações intempestivas*, tradução de Lemos de Azevedo, Livraria Martins Fontes, São Paulo.
- _____. *Sobre Verdad y mentira no sentido extramoral*, tradução de Luis M.L. Valdés e Tereza Orduña, Editora Tecnos, Madrid, 1996.
- _____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, tradução, notas e posfácio de Paulo César de Sousa, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- OLINTO, Heidrun Krieger. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemães*, Editora Ática, São Paulo, 1996.
- PECKHAM, Morse. "Cultural Transcendence: the Task of the Romantics" e "Romanticism, Science, and Gossip", in *Romanticism and ideology*, University Press of New England, Hanover and Londons, 1995.
- PERKINS, David. *Is Literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press, London, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- PROUST, Marcel. *À Sombra das raparigas em flor*, tradução de Mário Quintana, Editora Globo, São Paulo, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*, tradução de Hilton Japiassu, Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1983.
- _____. *Tempo e narrativa*, tomo III, tradução de Roberto Leal Ferreira, revisão técnica de Maria da Penha Villela-Petit, Papirus editora, Campinas, 1997.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, Editora Cortez, São Paulo, 2000.
- SCHILLER. *A Educação estética do homem*, tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, Biblioteca pólen, Iluminuras, São Paulo, 1989.
- _____. *Poesia ingênua e poesia sentimental*, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, Iluminuras, São Paulo, 1991.
- SLENES, Robert W. "As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas", in *Revista de história da arte e arqueologia*, n° 2, Campinas, IFCH-Unicamp, 1995/6.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria do símbolo*, Martins Fontes, São Paulo, s/d.
- VEYNE, Paul Marie. *Como escrever a história, Foucault revolucionou a história*, tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp, Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1995, 3ª edição.

WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Flammarion, Paris, 1998.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*, tradução de José Palla e Carmo, Publicações Europa-América, 5ª edição, original de 1948.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaio sobre crítica da cultura*, Edusp, São Paulo, 1994, 1ª edição de 1978.

_____. *The Context of the form: narrative discourse and historical representation*, The John Hopkins University Press, London, 1989.

2 - História e historiografia da literatura brasileira

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia, seguida de uma pequena antologia*, Edições da Ceb, Rio de Janeiro, 1946.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros: fase parnasiana*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. "Ensaio de Historiografia Literária Brasileira", in *Opus 60: ensaios de crítica*, Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1980.

BILAC, Olavo. *Conferências literárias: Gonçalves Dias, tristeza dos poetas brasileiros, o riso, o diabo, esperança, Dom Quixote*, Kosmos, Rio de Janeiro, 1906.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix, São Paulo, 1994, 33ª edição.

_____. "Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões" in Bosi, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*, Editora Ática, São Paulo, 1996.

_____. *O Pré-modernismo*, Editora Cultrix, São Paulo, 1973.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. "Por uma poética sincrônica" e "Comunicação na poesia de vanguarda", in *A arte no horizonte do provável*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, 4ª edição.

_____. e Campos, Augusto de. *Revisão de Sousaândrade: textos críticos, antologia, glossário e biobibliografia*, 2ª edição revista e aumentada, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 2 volumes, Livraria Itatiaia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, 1993, 7ª edição.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1975.

_____. *Brigada ligeira e outros ensaios*, Editora da Unesp, São Paulo, 1992.

_____. *Vários escritos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1995, 3ª edição.

_____. *Na Sala de aula*, Editora Ática, São Paulo, 1995.

_____. *O Discurso e a cidade*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1993.

_____. *A Educação pela noite e outros ensaios*, Editora Ática, São Paulo, 1987.

_____. *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

CASTELLO, Aderaldo e CANDIDO, Antonio. *Presença da literatura brasileira*, Difel, São Paulo, Rio de Janeiro, 1976.

CASTELLO, Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*, 2 volumes, Conselho estadual de cultura, São Paulo, 1960.

CAVALHEIRO, Edgard. *Panorama da poesia brasileira, vol. 2, o romantismo*, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, 1959.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Editora José Olympio, UFF, Rio de Janeiro, 1986.

_____. “Introdução geral”, in *Introdução à literatura no Brasil*, Editora distribuidora de livros escolares, Rio de Janeiro, 1968.

_____. “Instinto de nacionalidade” e “Formação da literatura brasileira”, in *Conceito de literatura brasileira: ensaio*, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1960.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1982.

_____. “O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”, in *Remate de males*, IEL-Unicamp, Campinas, n.7, 1987, p. 7-17.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*, Ariel Editora Ltda., Rio de Janeiro, 1932.

HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”, in Novaes, Adauto. *Tempo e história*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Romantismo”, in *Cobra de vidro*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1944.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

_____. “Concepção de história literária na Formação”, in *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1991.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*, Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor, Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1966.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - 1*, 2ª edição, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1979

MURICI, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*, vols. 1 e 2, Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

PACHECO, João. *O Realismo (1870-1900)*, Editora Cultrix, São Paulo, 1968.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

PÓVOA, Pessanha. *Textos que interessam à história do Romantismo: anos acadêmicos, São Paulo 1860-1864*, apresentação de José Aderaldo Castello, Conselho estadual de cultura, São Paulo, 1964.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação parnasiana na poesia” in Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Editorial Sul Americana, Rio de Janeiro, 1955.

_____. *Poesia romântica: antologia*, Edições Melhoramentos, São Paulo, 1965.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar” in *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1981.

_____. “Nacional por subtração” in *Que horas são?: ensaios*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

_____. “Os sete fôlegos de um livro”, in Aguiar, Flávio (org.) *Antonio Candido: pensamento e militância*, Editora Fundação Perseu Abramo, Humanitas, Ffch-Usp, São Paulo, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*, 2ª edição revista e aumentada, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1940.

SÜSSEKIND, Flora. “Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Candido”, in *A Voz e a série*, Editora Sette Letras, UFMG, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, 1999.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: De Bento Teixeira a Machado de Assis*, prefácio de Alceu Amoroso Lima, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1969, 5ª edição.

_____. *O que é literatura? e outros ensaios*, Garnier, Rio de Janeiro, 1907.

WEBER, João Hernesto. *A Nação e paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, UFSC, Florianópolis, 1997.

3 - Poetas e crítica específica

ABREU, Casimiro de. *Obras de Casimiro de Abreu*, edição organizada por Souza da Silveira, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *As Primaveras*, introdução de Domingos Carvalho da Silva, Livraria Martins Fontes, São Paulo, s/d.

ALVARENGA, Silva. *Glaura: poemas eróticos*, organização de Fábio Lucas, Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, introdução “Forma romântica e psicologismo crítico” de João Adolfo Hansen, Edusp: Fapesp, São Paulo, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*, apresentação de José Emílio Major Neto, Ateliê Editorial, São Paulo, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, Editora das Américas, São Paulo, 1962.

BARRETO, Tobias. *Crítica literária*, INL, MEC, Rio de Janeiro, 1878.

_____. *Dias e noites*, organização de Luís Antônio Barreto, introdução e notas de Jackson da Silva Lima, Rio de Janeiro, Brasília, Record, INL, 1989.

BONIFÁCIO, José (o moço). *Poemas de José Bonifácio, o moço*, in Gama, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*, organização e introdução de Lígia F. Ferreira, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000.

BRAGA, Gentil Homem de Almeida. *Versos de Flávio Reimar (pseudônimo): Clara verbena, Sonidos*, Typ. do Paiz Imp. M. F. V. Pires, Maranhão, 1872.

BRUZZI, Nilo. *Casimiro de Abreu*, Editora Aurora, Rio de Janeiro, 1949.

CALASANS, Pedro de. *Últimas páginas*, Typ. de Quirino e Irmão, Imperial cidade de Nictheroy, 1858.

_____. *Wiesbade, aquarela*, F. A Brockhaus, Leipzig, 1864.

_____. *Ophenisia, quadros*, Bruxelas, 1864.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*, organização de Alexei Bueno, Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 1998.

CARVALHO, Trajano Galvão de. *Três lyras: collecção de poesias dos bacharéis...*, Laemmert & Co, Rio de Janeiro, 1862.

CORREIA, Raimundo. *Poesias*, Editora Ediouro, Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Poesias completas de Raimundo Correia*, organização, prefácio e notas de Múcio Leão, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1948.

_____. *Poesia completa e prosa*, texto, cronologia, notas e estudo biográfico por Waldir Ribeiro do Val, com introdução de Manuel Bandeira “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal”, Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1961.

DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*, Editora Saraiva, São Paulo, 1950.

DIAS, Teófilo. *Poesias escolhidas*, seleção, introdução e notas por Antonio Candido, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1959.

DÓRIA, Franklin. *Tese para o concurso da cadeira de retórica, poética e literatura nacional do externato colégio Pedro II*, Typ. de G. Leuzinger e filhos, Rio de Janeiro, 1878.

GAMA, Luís. *Primeiras trovas burlescas*, organização e introdução de Lígia F. Ferreira, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000.

GARÇÃO, P. A. Correia. *Obras completas*, Sá da Costa, Lisboa, 1957.

LIMA, Hermes. *Tobias Barreto: a época e o homem*, Companhia editora nacional, 1939.

LESSA, Aureliano. *Poesias póstumas de Aureliano Lessa, colecionadas por seu irmão Francisco Lessa (falecido) e Joaquim Lessa*, 2ª edição muito mais correta e aumentada, Beltrão e Comp., Belo Horizonte, 1909.

LOPES, Bernadino. *Poesias completas de B. Lopes*, Livraria Editora Zelo Valverde, Rio de Janeiro, 1945.

LUÍS, Pedro. *Dispersos*, Civilização brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1934.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Casimiro de Abreu*, 3ª edição revista e aumentada, Civilização brasileira, em convênio com o INL, Rio de Janeiro, 1980.

MARTINS JÚNIOR, Izidoro. *A Poesia científica - esboço de um livro futuro*, Imprensa Industrial, Recife, 2ª edição (original de 1883), 1914.

MELLO, José Teixeira de. *Poesias (1855-1873)*, prefácio do Dr. Sílvio Romero da Academia Brasileira de Letras, edição definitiva, Liège, Typographie F. Brimbois, passage Lemonnier, 1914.

MORAES FILHO, Melo. *Cantos do Equador*, edição definitiva, com um estudo por Xavier Marques e uma introdução por Sílvio Romero, Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1900.

PALHARES, Victoriano. *Mocidade e tristeza: poesias*, Typ. Commercial de G. H. de Lima, Pernambuco, 1866.

RODRIGUEZ, A. Marques. *Tres lyras: coleção de poesias dos bacharéis...*, Laemmert & Co, Rio de Janeiro, 1862.

SANTOS, Francisco Quirino dos. *Estrelas errantes*, Tipografia a vapor Livro Azul, Campinas, 1905, 3ª edição, original de 1863.

SCHMIDT, Afonso. *A Vida de Paulo Eiró*, seguida de uma coletânea inédita de suas poesias, organizada, prefaciada e anotada por José A. Gonsalves, Companhia Editora Nacional, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, 1940.

SEABRA, Bruno. *Flores e fructos*, Garnier, Typografia Paula Brito, Rio de Janeiro, 1862.

4 - Fausto Cunha

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, Brasília, DF, INL, 1971.

_____. "Castro Alves", in Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Editora José Olympio, UFF, Rio de Janeiro, 1986.

_____. "Castro Alves e o Realismo romântico" in *Revista do livro*, órgão do INL, MEC, Rio de Janeiro, n. 23-24, julho-dezembro de 1961, p. 7-22.

_____. *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*, Orfeu, Rio de Janeiro, 1967.

_____. *A luta literária*, Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1964.

_____. *A leitura aberta: estudos de crítica literária*, Livraria Editora Cátedra, INL, Rio de Janeiro, Brasília, 1978.

5 - Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1974, 5ª edição.

_____. *O Baile das quatro artes*, Livraria Martins Editora, INL, São Paulo, Brasília, 1975, 3ª edição.

_____. *O Empalhador de passarinho*, Livraria Martins, INL, São Paulo, Brasília, 1972, 3ª edição.

_____. *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Villa Rica editoras reunidas limitada, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, 1993.

_____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Livraria Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1976.

AVANCINI, José Augusto. "Os artistas exemplares de Mário de Andrade: Segall, Portinari e Graciano", in *Revista da biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, São Paulo, jan-dez 1993.

BARBATO JÚNIOR, Roberto Luiz Arruda. *Mário de Andrade: nacionalidade e tradição modernista*, dissertação de mestrado, Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1996.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensão de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, dissertação de mestrado, IEL-Unicamp, Campinas, 1987.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística 'Mundo Musical'*, Editora da Unicamp, Campinas, 1998.

_____. "Mário de Andrade e Elsie Houston", in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, São Paulo, jan-dez 1993.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, prefácio de Antonio Candido, segunda edição corrigida e aumentada, Editora Hucitec, São Paulo, 1977.

FERNANDES, Florestan. "Mário de Andrade e o folclore brasileiro", in *O folclore em questão*, 2ª edição, Editora Hucitec, São Paulo, 1989.

FREIXEIRO, Fábio. "Mário de Andrade e a revisão de Castro Alves" in *Da Razão à emoção II*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1971.

IVO, Lêdo. *Lição de Mário de Andrade*, Serviço de documentação, Ministério da Educação e Saúde, s/d.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974.

LIMA, Luiz Costa. "Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade", in *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1972.

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade", in *Sereia e o desconfiado: ensaios críticos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981, 2ª edição.

6 - Sílvio Romero

CANDIDO, Antonio. *O Método crítico de Sílvio Romero*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

FERNANDES, Florestan. "Sílvio Romero e o folclore brasileiro", in *O Folclore em questão*, 2ª edição, Editora Hucitec, São Paulo, 1989.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A Poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*, Funarte, UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

RABELLO, Sílvio. *Itinerário de Sílvio Romero*, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, em 5 volumes, organizada e prefaciada por Nelson Romero, Livraria José Olympio: São Paulo, Rio de Janeiro, 1949, 4ª edição.

_____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, 2ª edição, Editora Vozes, Petrópolis, em convênio com o Governo do Estado do Sergipe, 1977. (Coleção Dimensões do Brasil nº 8)

7 - Roger Bastide e poesia negra

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*, tradução de Gilda de Mello e Souza, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1979, 3ª edição.

_____. *A Poesia afro-brasileira*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.

_____. “A incorporação da poesia africana a poesia brasileira”, in *Poetas do Brasil*, prefácio de Antonio Candido, organização e notas de Augusto Massi, Edusp, Duas Cidades, São Paulo, 1997.

_____. *Brasil terra de contrastes*, prefácio de Paulo Duarte, tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, 5ª edição.

CANDIDO, Antonio. “Roger Bastide e a literatura brasileira”, in *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

CUTI, Luís Silva. “Castro, ouves a poesia negra?”, in *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, Puc-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1º semestre de 1998.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Presença negra na poesia brasileira moderna”, in *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 25, 1997

FERREIRA, Lúcia F. Introdução para a edição de Luís Gama, *Primeiras trovas burlescas*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. “As imagens do negro”, in *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 16/03/1997.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise de obra de Roger Bastide*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, in *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 25, 1997.

RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio (org.) *Cadernos Negros*, n. 23, *Poemas afro-brasileiros*, Quilombhoje, São Paulo, 2000.

8 - Castro Alves

a) Biografias:

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves: louvações*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1941.

AZEVEDO, Vicente de Paula. *O Poeta da liberdade*, São Paulo, Clube do Livro, 1971.

BARROS, Frederico Pessoa de. *Poesia e vida de Castro Alves*, Editora das Américas, São Paulo, 1962.

CALMON, Pedro. *A Vida de Castro Alves*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1961.

CAMPOS, Mário Mendes. *Castro Alves: glória e via-sacra do gênio*, Belo Horizonte, 1973.

CARVALHO, João de. *O Cantor dos escravos: Castro Alves*, Instituto Nacional do Livro, T. A. Queiroz, Brasília, 1989.

CORREIA, Jonas de Moraes. *Sentido heróico da poesia de Castro Alves*, Biblioteca do Exército, Rio de Janeiro, 1971.

FERREIRA, H. Lopes Rodrigues. *Castro Alves*, Editora Pongetti, Rio de Janeiro, s/d.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Castro Alves pede passagem*, Palco+Platéia, São Paulo, 1971.

GUIMARÃES, João. *Castro Alves*, Melhoramentos, São Paulo, s/d.

MATTOS, Waldemar de. *Bahia de Castro Alves*, Instituto Progresso Editorial S.A., São Paulo, 1948, 2ª edição.

MASCARENHAS, Maria da Graça (coordenação editorial). *Castro Alves*, Odebrecht, Fundação Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasília, D.F., 1997.

PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves: o poeta e o poema*, Ailland & Bertrand, Paris, 1922.

PRINA, Carlo. *Castro Alves, as mulheres e a música*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1960.

SILVA, Joaquim Carvalho da. "Castro Alves: uma revisão histórico-literária", in *Signum: estudos literários*, revista do curso de mestrado em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Londrina, n. 1, 1998.

TAVARES JÚNIOR, Luis et alli. *Castro Alves: o poeta e o tempo*, Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1971.

b) Ensaios, notas e monografias:

BARBOSA, Rui. *Decenário de Castro Alves*, elogio do poeta pelo Dr. Rui Barbosa, seguido de um escrito do mesmo autor pelos escravos às mães de família, Mandado imprimir pela comissão do decenário, Bahia, Typografia do "Diário da Bahia", 1881.

BOAVENTURA, Edivaldo. *Estudos sobre Castro Alves*, Edfba, Egba, Salvador, 1996.

BOSI, Alfredo. "Sob o signo de Cam" in *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

BUENO, Alexei. "Herdeiro do entusiasmo", in *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 16/03/1997.

CANDIDO, Antonio. "Navio Negreiro" in *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

CARNEIRO, Altamirando. *Castro Alves e o espiritismo*, Edições Feesp, São Paulo, 1993.

CARNEIRO, Edison. *Castro Alves: uma interpretação política*, segunda edição revista, Andes, Rio de Janeiro, 1958.

COSTA, Othon. *Reflexos culturais e sociais de Castro Alves*, GB, Rio de Janeiro, 1973.

CUNHA, Euclides da. *Castro Alves e seu tempo*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1907.

DANTAS, Mercedes. *O Nacionalismo de Castro Alves*, Editora A Noite, Rio de Janeiro, 1941.

FELINTO, Marilene. "O eterno ABC de Castro Alves", in *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 16/03/1997.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "Rondó de Castro Alves em autores modernistas", in *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, Puc-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1º semestre de 1998.

GOMES, Eugênio. "Castro Alves e o sertão" e "As imagens do movimento em Castro Alves" in *Prata da casa: ensaios de literatura brasileira*, Editora A Noite, Rio de Janeiro, s/d.

_____. *Castro Alves: poesia*, Agir, Rio de Janeiro, 1972, 4ª edição.

GONÇALVES, Virgínia Maria. "Castro Alves, África literária e discurso libertário", in *Signum: estudos literários*, revista do curso de mestrado em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Londrina, n. 1, 1998.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*, 3 volumes, Editora Saraiva, São Paulo, 1953.

_____. "A erótica de Castro Alves" in Alves, Castro. *Poemas de Amor*, introdução, seleção e notas de Jamil Almansur Haddad, Biblioteca Universal Popular, S. A., Rio de Janeiro, 1963.

HANSEN, João Adolfo. "Castro Alves e o borbulhar do gênio", in "Caderno de Sábado", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 08/03/1997.

HILL, Telênia. *Castro Alves e poema lírico*, Editora Tempo brasileiro, Brasília, INL, 1978.

HORCH, Hans Jürgen. *Bibliografia de Castro Alves*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1960.

IVO, Lêdo. "Travessia de Castro Alves", in *A República da desilusão (ensaio)*, Topbooks, Rio de Janeiro, 1994.

_____. Prefácio para *Os Melhores poemas de Castro Alves*, Global editora, São Paulo, 1983.

- JACQUES, Paulino. "A estética de Castro Alves" separata da *Revista da Academia carioca de letras*. no.3 junho de 1977.
- LAJOLO, Marisa e CAMPEDELLI, Samira. *Castro Alves: literatura comentada, seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*, Abril Cultural, São Paulo, 1980.
- LIMA, Alceu Amoroso. "O maior poeta", in *Estudos literários*, Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor, Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1966.
- MACHADO, Germano. *A Filosofia na poética Castroalvina*, Editora Cepa, Salvador.
- MATOS, Edilene. "Castro Alves: A sedução da voz, o verso", in *Jornal A Tarde*, 15/03/97.
- _____. "Bilhete em papel rosa: ao meu amado secreto, Castro Alves", in *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, Puc-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1º semestre de 1998.
- NABUCO, Joaquim. *Castro Alves: artigos publicados na Reforma*, Typ. da Reforma, Rio de Janeiro, 1873.
- NETTO, Adriano Bitmães. "Castro Alves e a construção do 'Quinto império' brasileiro: República imaginária, Nação literária", in *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, Puc-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1º semestre de 1998.
- NUNES, Cassiano. *Castro Alves ante a poesia de nosso tempo*, Thesaurus, Brasília, 1985.
- PÁDUA, Antônio de. *Aspectos estilísticos da poesia de Castro Alves*, Livraria São José, Rio de Janeiro, 1972.
- PIRES, Homero. Prefácio de *Castro Alves: poesias escolhidas, edição comemorativa do centenário de nascimento do poeta*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. "O cantador Castro Alves", in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, Livraria José Olímpio, Rio de Janeiro, 1959.
- RIBEIRO, Luís do Prado. *Triptico de Castro Alves, amor, lirismo, liberdade*, Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1952.
- RIBEIRO, Oliveira Neto. Prefácio da edição de *Os Escravos* de Castro Alves. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, s/d.
- SCHLAFMAN, Léo. "O poeta dos oprimidos", in *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, 07/03/97.
- _____. "Romântico e libertário", in *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, 07/03/97.
- SENNA, Marta de. *Uma Poética flutuante: ensaio sobre Castro Alves*, Lidador, 1980.
- _____. "A poética romântica de Castro Alves", in *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, Puc-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1º semestre de 1998.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *A Presença do Condor: estudo sobre a caracterização do condoreirismo na poesia de Castro Alves*, Clube de poesia de Brasília, Brasília, 1974.
- TOLMAN, Jon M. "Castro Alves, poeta amoroso" in *Revista do Ieb*, São Paulo, n. 17, 1975.
- VEIGA, Cláudio. *Prosadores e poetas na Bahia*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1986.
- c) Edições:
- A Cachoeira de Paulo-Affonso: poema original brasileiro*, Bahia, Imprensa Econômica, 1876, 1ª edição.
- Canto da esperança, poesia social, libertária e lírica*, seleção, introdução e notas de Hildon Rocha, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- Castro Alves: poesias escolhidas*, edição comemorativa do centenário do nascimento do poeta, seleção, prefácio e notas de Homero Pires, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947.

Correspondência e crítica, prefácio e coordenação de Alfredo Mariano de Oliveira, inclui “Traços biográficos” por Alfredo Mariano de Oliveira, “Elogio de Castro Alves”, transcrição do texto de 1881 de Rui Barbosa, “Paixão e glória de Castro Alves” por Afrânio Peixoto, “Castro Alves” por Luiz Guimarães Júnior, “No decenário de Castro Alves” soneto de Raimundo Correia, “Um túmulo para Castro Alves” por Alípio Bandeira, além de correspondência do poeta, Editado por H. Antunes e C., Rio de Janeiro, 1920.

Espumas flutuantes, edição fac-similar de centenário (1870-1970), Bahia, Edições GRD da cidade de Salvador, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1970.

Espumas flutuantes e Os Escravos, introdução, organização e fixação de texto por Luiz Dantas e Pablo Simpson, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000.

Obra completa, organização, fixação do texto, cronologia, notas e estudo crítico por Eugênio Gomes, inclui “Vida efêmera e ardente de Castro Alves” por Afrânio Peixoto e “Diálogo epistolar” entre José de Alencar e Machado de Assis, Editora José de Aguiar Ltda., Rio de Janeiro, 1960, 1ª edição.

Obras completas de Castro Alves, organização, introdução e notas por Afrânio Peixoto, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1921, 1ª edição.

Poesias completas, texto organizado por Jamil Almansur Haddad, 2ª edição, São Paulo, Companhia editora nacional, 1955.

Poemas de amor, introdução, seleção e notas de Jamil Almansur Haddad, Biblioteca Universal Popular, S. A., Rio de Janeiro, 1963.

9 - Outros

“Guerra do Parnaso”, in *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de abril a 31 de outubro de 1878, consultar preferencialmente os seguintes dias: 14, 20/21, 22/23, 26 e 30 de abril; 1, 8-10, 12-22 de maio; 4, 12 de junho e 8 de julho, nos quais se publicaram poemas. Número de catálogo do microfilme da Biblioteca Nacional: PR-SPR 5 (101).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE