

4 - Dos conselhos aos escritores

Milena da Silveira Pereira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

PEREIRA, MS. Dos conselhos aos escritores. In: *A crítica que fez história: as associações literárias no Oitocentos* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014, pp. 149-200. ISBN 978-85-68334-50-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

4

DOS CONSELHOS AOS ESCRITORES

“Tantas e tão diversas qualidades são necessárias ao perfeito literato que o homem, a quem algumas faltam, não deve desacoroçoar e perder esperanças de poder, utilmente para si e para os outros homens, cultivar as letras.” (J. J. da Rocha, 1833)

Com essas palavras José Justiniano da Rocha abre seu “Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do Sr. D. J. Gonçalves Magalhães”, publicado, em julho de 1833, na *Revista da Sociedade Filomática*. O preâmbulo do então jovem escritor, ao destacar a necessidade dupla de mais escritores e de cultivo das letras, bem como presumir um certo perfil do literato, anuncia uma preocupação que se tornou cada vez mais recorrente no século XIX brasileiro. Desses primeiros delineamentos de um discurso crítico até os escritos do último quartel do Oitocentos, quando a crítica passa a ser produzida de forma mais regular e sistematizada, como esboçamos no capítulo anterior, é perceptível um coro crescente no sentido de orientar e estabelecer lições de condutas, de forma mais ou menos direta, aos escritores brasileiros. O nascente discurso crítico, de acordo com

toda uma historiografia sobre o assunto¹ parece não ter escapado a certo compromisso pedagógico que caracterizou os escritos do século XIX, pois salta aos olhos seu empenho em traçar as diretrizes da cultura escrita brasileira e, inclusive, moldar um certo perfil do escritor daquele tempo. Esses ensaios, palestras, artigos e discursos publicados pelas associações literárias, ao discutirem e avaliarem o desenvolvimento da incipiente literatura brasileira, ocuparam-se de questões fundamentais como: a definição dos gêneros literários que estavam surgindo no país; os problemas de forma e técnica; a discussão sobre o conteúdo da literatura e o seu papel; a função do escritor; e a formação do leitor. Tais escritos, como abordaremos ao longo deste capítulo, vão se consolidando como um importante meio de propagação da nacionalidade brasileira, ou seja, uma das linguagens possíveis para traduzir os anseios e os projetos da nascente nação brasileira. Um processo de duplo sentido, em que, ao mesmo tempo que se auto-nutria e nutria a escrita literária, dava origem à própria história da literatura e da crítica.

Vejamos, então, as lições e prescrições, se não apenas sugestões, presentes na produção crítica das agremiações literárias de São Paulo e do Rio de Janeiro, para interrogarmos como a incipiente intelectualidade daquele tempo idealizou e procurou definir e forjar, em associação, uma cultura escrita e uma nacionalidade brasileiras.

Poetar com as coisas da terra

Começemos nossa jornada colhendo algumas posições sobre a poesia no Brasil. De saída, contemplemos um amplo panorama da importância desse gênero oferecido pelo autor de “Reflexões sobre a poesia brasileira”, em um ensaio publicado na revista do Instituto Literário Acadêmico:

1 Entre outras obras, ver: Romero, 1980; Veríssimo, 1969; Coutinho, 1968, 1969, 1974; Castello, 1999; Candido, 2007; Amora, 1967; Ventura, 1991; França, 1999; Sússekind, 1994.

[...] a poesia é um dos mais preciosos dons, que a Divindade deixou cair sobre a terra, para compensar os males desta existência fenomenal e precária. [...] Mas ela não é só um mero passatempo, um refúgio onde vão as almas sensíveis se por ao abrigo dos dissabores [...] não, compete-lhe também uma alta importância social, pois que tem representado um grande papel no desenvolvimento da humanidade. As mais altas máximas sociais, os princípios mais fecundos em grandes resultados foram muitas vezes propagados por sua doce voz; por meio dela popularizaram-se crenças e princípios civilizadores: seus acentos falando à fantasia e ao coração são mais bem compreendidos pelo povo, do que a voz grave e austera da filosofia; foram seus cantos melodiosos que embalaram no berço a sociedade nascente, ela, e não a filosofia, ensinou e divulgou os dogmas da religião, apertou os laços da sociabilidade e despojou o homem primitivo de seus hábitos ferozes, substituindo costumes mais doces e humanos. (Guimarães, 1847a, p.13)

Não somente nesse excerto de Bernardo Guimarães, como também nos escritos de praticamente todos os outros homens de letras do século XIX, fica notório o papel social sobremaneira destacado que vai ganhando a poesia, entre outros motivos, pelo seu poder de inserção na sociedade e pelo tom mais suave, e supostamente mais penetrante, que a filosofia. Esses letrados, cabe ressaltar, liam em Madame de Staël (1766-1817) que a faculdade mais preciosa para o homem era a imaginação, isto é, “as ficções são feitas para seduzir; e quanto mais o resultado pretendido tende para a moral ou para a filosofia, mais necessário será enfeitá-las com tudo o que pode emocionar e conduzir o leitor”.² Essa forma literária, pois, é apontada como uma espécie de tradutora privilegiada dos anseios

2 A esse respeito, Bresciani (1996, p.15-6) resalta que em Madame de Staël, *Essai sur les fictions suivi de l'influence des passions*, “encontra-se uma reflexão sobre o poder dos textos ficcionais na formação do caráter dos jovens: a identificação com os personagens produz no leitor emoção e interesse pelo argumento, o que faz com que a ‘mensagem’ moral que se deseja passar tenha acesso às mentes por um caminho suave e eficaz, ao contrário daqueles proporcionados

da recém-fundada nação, sendo, portanto, fundamental para o desenvolvimento da intelectualidade que começava a autointitular-se brasileira. Nas palavras de Guimarães (1847a, p.14), entre as nações jovens, “os poetas são os representantes do gênio nacional, seus cantos são a expressão da índole e das crenças populares, neles legam à posteridade o retrato moral de sua época”.

Entre os “juizes literários” que inspiraram os jovens letrados brasileiros desse tempo, além de Madame de Staël, um dos nomes mais citados foi o de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Os aspirantes a críticos partilhavam as afirmações desse pensador francês de que a poesia era “a encarnação” do que o homem tinha “de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento”, ou mesmo, que ela formaria “a linguagem perfeita”, capaz de exprimir “o homem em toda a sua humanidade” e capaz de falar “ao espírito pela ideia, à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem e ao ouvido pela música” (Ribeiro, 1863, p.10). A literatura, nomeadamente aqui a poesia, passa a ser concebida como um termômetro pelo qual seria possível medir o grau de civilização de um povo.

Em outra de suas indicações sobre a função pública da poesia, Bernardo Guimarães (1847a, p.13), ao analisar o “espírito” de sua época, acreditava, alicerçado pelas ideias desses pensadores franceses supracitados, na força desse espírito para “transtornar a ordem eterna e necessária do desenvolvimento literário das nações” e, inclusive, sinalizava aos jovens escritores que o que tínhamos de melhor era a poesia. Pregava, pois, que “na infância das nações tudo é poesia, porque tudo é sentimento e imaginação. A poesia, no seu entender, abrangia artes, ciências, crenças e costumes, imprimindo em tudo suas formas e seu caráter” (ibidem). E o Brasil, alardeava ele, em tom de ensinamento, “ainda na infância, fraco para pleitear tão a peito com as luzes da filosofia, devia aproveitar-se dessa brilhante faculdade que domina no berço dos povos – a imaginação; cantar e inspirar-se” (ibidem, p.19). A poesia, assim, aparecia como uma

pelos áridos tratados dos moralistas”. E completa, “nossa autora atribui às ficções a finalidade de dirigir e de esclarecer as ideias morais” (ibidem).

parte da infância das nações, um momento em que a imaginação, ainda na sua forma pura e sem a contaminação das formas elaboradas e supostamente não genuínas, expressava a verdade de um povo; e era justamente nessa primeira fase que o Brasil estava. Em contrapartida, a filosofia, aos seus olhos, só viria posteriormente, quando o espírito nacional já não mais pudesse ser puramente espontâneo, seria uma segunda fase, na qual se encontravam justamente os países europeus, céticos e sem originalidade.

Duarte Paranhos Schutel (1857, p.9-10), sócio e colaborador dos *Anais da Academia Filosófica* do Rio de Janeiro, declara, igualmente reforçando o papel social da poesia no país, que “há na alma dos brasileiros uma como que tendência inata para a poesia”, pois, no espírito de nossos poetas, é perceptível uma mescla da “doçura do Espanhol”, da “sutileza fácil do Francês”, da “imaginação do Germano e Inglês” e da “altivez e força do Lusitano”. Nossa poesia, assevera Schutel (1857, p.9-10), era “uma harpa” em que vibravam os sons tirados por todos os cantores estrangeiros: “é Petrarca e Dante, Calderón e [Lopes de] Vega, Chateaubriand e Lamartine, Hoffmann, Goethe, Milton, Byron, Camões e Herculano, é tudo isso, e mais um *quê* particular e nosso, que nenhuma poesia tem, que nenhum poeta estranho sente, e que faz o nosso tipo”. O autor, numa postura que se tornará corrente entre a intelectualidade brasileira, não só afirma que o país apresenta condições de produzir uma literatura como também exalta um tal *quê* a mais dos nossos literatos, um *quê* não exemplificado ou explicitado por ele, mas que não deixa de servir como instrumento de afirmação da singularidade da alma do brasileiro. Exaltava, pois, algo intrínseco ao brasileiro que, no seu discurso de exaltação ao povo, dispensava maiores especificações, dado que estava amparado num pré-acordo tácito do destinatário, igualmente já imbuído do desejo de distinguir-se e igualmente motivado a olhar ao seu redor e encontrar índices da sua originalidade. Uma espécie de natureza predestinada era o que se anunciava e que ajudava na autoestima e na valorização de nossos escritores.

Outros argumentos em favor da importância de produzir poesia podem ser encontrados em “Esboços literários”, de Cícero de

Pontes (1865). Nesse ensaio, publicado na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, Pontes (1865, p.466) propõe aos leitores que o Brasil era uma “terra fadada para a poesia”, pois tudo aqui “fala à imaginação e ao sentimento”. E entre os requisitos dessa predestinação, estavam os indícios claros na própria natureza: as suas “matas frondosas”; os seus “imensos e gigantes rios”; os seus montes “crivados de eternos verdes”; o canto de suas aves; as suas “campinas lindas esmaltadas de flores”; as suas “leis climatéricas”; enfim, a combinação de elementos do mundo natural contribuía todo o tempo “para despertar esse eco íntimo e secreto, que constitui a verdadeira poesia; ‘essa música que todo o homem tem em si’, de que fala Shakespeare” (ibidem). A poesia surgia, assim, para Pontes (1865), como uma espécie de elemento natural ou até uma decorrência dessas privilegiadas condições naturais de que podiam gozar nossos escritores. Seu papel social, portanto, seria igualmente grande, pois, na cadeia de causalidades que estabeleciam, a afirmação da nacionalidade vinha colada à exaltação da natureza, ou seja, de acordo com Pontes e muitos outros letrados do período, a própria grandiosidade da natureza brasileira já era em si poética e por si inspirava nacionalidade. Desse modo, para esses homens de letras, o Brasil já possuía a sua musa, a natureza, a qual estava à espera de ser cantada, a fim de traduzir os anseios poéticos e nacionais do século XIX brasileiro.

No que se refere à necessidade de cantar a natureza, praticamente todos os “críticos” compartilham tal postura. Embebedos pelas ideias filosóficas propagadas no século XVIII, as quais apontavam a natureza como a fonte de inspiração criadora para a literatura, ou melhor, como disse Voltaire (1704): “*on m’appelle Nature et je suis tout art*”,³ os letrados brasileiros buscaram propagar aquele binômio, caro ao pensamento romântico, Arte e Natureza. Para J. J. da Rocha (1977, p.51), por exemplo, a natureza da América oferece “quadros tão virgens como ela ao poeta que os quiser pintar”. Relata que,

3 Vale destacar que não é nosso objetivo aqui, nem viria ao caso, remontar o conceito de natureza desde Platão e Aristóteles. Apenas apontamos certos sentidos que animaram, mais diretamente, os nossos homens de letras do XIX.

quando se lembra de que “o azulado Céu do Trópicos” ainda não foi cantado, que nenhum “só vate fez descansar seus amantes à sombra amena de nossas mangueiras”, atreve-se a esperar que nossa poesia, com os qualitativos de “majestosa, rica, variada e brilhante, como a natureza que a inspira, nada terá que invejar às cediças descrições Europeias de Coridons e Tireis deitados sempre debaixo de cansadas faias” (ibidem). A poesia hoje, deixa Rocha (1977, p.52) sua lição na *Revista da Sociedade Filomática*, “já não é uma reunião de sílabas harmoniosas, quer-se dela mais, não deve só satisfazer aos ouvidos, mas penetrar os corações, e neles derramar seu bálsamo consolador”. Anunciava, dessa maneira, o comprometimento que deveria ter em expressar o que havia de mais genuíno na trajetória de um povo. E ajudando a trilhar o que ele próprio afirma ser “uma estrada quase inteiramente abandonada”, J. J. da Rocha (1977, p.52) declara, agora em tom otimista: “a liça poética está aberta” e a “árvore da literatura está plantada”.

João Carlos de Araújo Moreira (1859, p.10), do mesmo modo, na revista *Exercícios Literários do Club Científico*, assevera que devemos acreditar que o Brasil “tem mais inspiração do que a velha Europa cercada de todo esplendor e cortejo de suas tradições”. E as razões para esse claro favorecimento eram simples, a saber:

Ide aos sertões de nossas províncias, onde o homem só tem por inspiração o céu e os campos, e lá vereis à noite em sua choupana o rústico acompanhar a viola ternas modinhas; lá ouvireis o eco repetir as canções melancólicas do canoeiro, que assim parece querer deter as águas que lhe fogem... (Moreira, 1859, p.10)

Ou seja, mais uma vez a ideia de inspiração natural dos povos na infância, a espontaneidade e, inclusive, aquele *quê* a mais do brasileiro, graças a seus privilégios de origem, estiveram na pauta dos discursos de uma crítica literária empenhada na afirmação da literatura que analisava e ajudava a construir.

A preocupação do incipiente discurso crítico brasileiro era assinalar a necessidade de reproduzir a natureza, ao mesmo tempo que

pregava o abandono da imitação dos clássicos. Inclusive, quanto mais de acordo com a natureza circundante, tanto melhor e mais nacional era a obra literária! Com esse posicionamento, os principais conselheiros de nossos aspirantes a críticos, no que se refere a essa aproximação entre natureza e poesia, foram Chateaubriand (1960), o qual afirmava que a natureza se exprimia de muitas maneiras, numa ligação entre paisagem e estado de espírito, e Lamartine (1918), que acreditava que havia uma relação entre Deus e natureza, ou seja, a natureza era um lugar de encontro do homem, do poeta com Deus.⁴ Os escritores inspirados pela poética romântica, portanto, acreditavam e buscaram reproduzir em seus ensaios críticos que a legítima literatura brasileira tinha que ser aquela que canta a paisagem “americana” a fim de adquirir a cor local necessária à sua caracterização nacional.

Todavia, ao mesmo tempo que uns letrados destacavam a necessidade de cantar a natureza, outros anunciavam que essa evocação carecia de limites. Macedo Soares, por exemplo, reafirma nos seus trabalhos a necessidade de nacionalização da literatura, contudo ressalta que só o louvor e a exaltação da natureza não bastavam para criar uma literatura brasileira. A esse respeito, na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, o autor traça um esboço comparativo entre a poesia brasileira e a literatura norte-americana sobre o sentimento da natureza:

[...] há na poesia do Norte mais sobriedade de imagens, mais sábia economia no emprego delas [...] o contrário é justamente o defeito capital dos nossos poetas. A causa disto parece-me que se deve buscar na maneira errada por que tem sido compreendido o nacionalismo na arte. O próprio chefe da escola nacional, o Sr. Gonçalves Dias não escapa a esta observação. Há nos Timbiras demasiada profusão de cores, cruzam-se os ornatos como as laçarias de um templo gótico, sobre as quais mal podem fixar-se por momentos os olhos do observador. (Soares, 1859b, p.90)

4 Ver também Coutinho (1968, p.66).

Nesse paralelo, Macedo Soares (1859a)⁵ vem alertar que o abuso na descrição da natureza não garantiria a expressão da literatura brasileira, ou seja, lançando uma espécie de advertência e, ao mesmo tempo, um ensinamento aos nossos escritores, o crítico reconhece a importância da paisagem, mas repreende os poetas que se restringem ao sentimento da natureza e aos temas tradicionais ou americanistas. De forma propositiva e renovadora, propunha ele, pois, que era necessário “nacionalizar a ideia em todas as ordens de conhecimento” e assumir nova postura poética, diferentemente daquele primeiro momento vivido por Gonçalves de Magalhães (ibidem, p.73), em que a natureza por si só exalava poesia.

Assim como Macedo Soares, Bernardo Guimarães (1847a, p.14), tempos antes, no periódico *Ensaio Literários. Jornal de uma Associação de Acadêmicos*, de 1847, também analisara a poesia de Gonçalves de Magalhães e ponderara que, para os cânticos de Magalhães serem considerados um verdadeiro monumento de literatura pátria, era preciso que representassem a índole e o caráter nacional, ou seja, era preciso que a sua “musa peregrina”, depois de conversar “com o entusiasmo frenético de Byron e as harmonias religiosas de Lamartine, não se esquecesse de pousada à sombra de nossos coqueiros inspirar-se de toda esta nossa natureza”. Essas declarações de Bernardo Guimarães e de Macedo Soares, pois, já assinalam a tentativa de uma nova postura da poesia nacional depois daquele primeiro momento inaugurado por Gonçalves de Magalhães, em que já se buscava cantar não somente a natureza, mas igualmente outros elementos, como os costumes, as religiões, a história dos povos etc.⁶

5 Afrânio Coutinho (1968, p.86) ressalta que a formulação de Macedo Soares sobre a nacionalidade da literatura brasileira “é um germe da que desenvolverá Machado de Assis, em 1872, no ensaio *Instinto de Nacionalidade*”.

6 José Aderaldo Castello (1963, p.11), sobre essa nova postura do discurso crítico brasileiro, afirma que essas reflexões “já exprimem um grau de amadurecimento crítico que marca uma etapa nova no romantismo brasileiro, principiando pelo desafogamento da onda nacionalista que envolvia a exaltação da nossa paisagem, e que, desde as sugestões de Almeida Garrett e de Ferdinand

Ainda acerca dessa nova postura perante a natureza, Macedo Soares (1857b, p.387), em outro texto publicado na *Ensaaios Literários do Ateneu Paulistano*, ao analisar a obra de Bernardo Guimarães, afirma que o autor de *Cantos da solidão*, em muitas de suas poesias, compreendeu como poucos escritores o que “é a cor local, é esse perfume, essa harmonia, esse colorido, esse *quê* enfim que se sente e não se exprime, e que dá logo a conhecer que céu inspirou o poeta”. No entanto, segundo “nosso Saint-Beuve”, a julgar-se imparcialmente, Bernardo Guimarães ainda não é “um poeta verdadeiramente nacional” (ibidem). Para Macedo Soares (1857b, p.55), os requisitos necessários para ser um escritor nacional eram:

Eu penso com Mennechet (1) que a literatura é nacional quando está em harmonia perfeita com a natureza e clima do país, e ao mesmo tempo com a religião, costumes, leis e história do povo que o habita. O elemento principal da literatura é a poesia; e pois o poeta deve contemplar o espetáculo da natureza, sentir e saber as impressões dele recebidas; deve mostrar-se possuído de muito sentimento religioso, porque sem religião não há arte (2); deve apreciar os costumes, porque eles são a filosofia do povo, – eles formam, como diz o autor citado, o primeiro laço social que une o homem a seus concidadãos; – deve conhecer as instituições do país, porque sem elas não há sociedade, não há povo, não há família; finalmente deve compreender as tradições pátrias, revelar o segredo do passado, o laço místico que o une ao presente para pressentir os infortúnios ou as glórias do futuro. Se estes são os elementos que a crítica exige para a nacionalidade da literatura, por certo o Sr. Bernardo Guimarães não é poeta verdadeiramente nacional. Nem é preciso que o artista escreva especialmente um poema, uma epopeia, para dar conta da cor local, das crenças, dos costumes, das instituições ou da história: os *Cantos da Solidão* mesmo poderiam compreender tudo isso. Infelizmente hoje quase geralmente não se

Denis até os pronunciamentos de Gonçalves de Magalhães, banhou as nossas primeiras manifestações românticas”.

pensa assim: os poetas, salvas raras exceções, ocupam-se consigo, e tal egoísmo não lhes deixa um momento para se dedicarem à pátria. É uma poesia frouxa, enervada, onde de vez em quando lá aparece um laivo de verdadeira inspiração, um assomo de entusiasmo que logo esfria. Esmiúçam tudo, submetem tudo aos sentidos, nada deixam à adivinhar à imaginação. É talvez ainda um eco do sexualismo do século passado.

Como se vê, malgrado ressalte certa tendência negativa ao individualismo de alguns escritores com produções sem grandes expressões, um escritor verdadeiramente nacional, pelas palavras deste arrebatado crítico, seria aquele que conseguisse harmonizar os elementos da natureza e os elementos sociais, ou seja, um escritor que soubesse cantar a paisagem, a fauna e o clima do país ao mesmo tempo que contempla os costumes, as tradições, as religiões, as instituições, entre outros elementos sociais relacionados. Macedo Soares, vale destacar, apesar de não confessar, talvez – levando em consideração as dificuldades de mapear os caminhos das leituras desses homens – tenha tido acesso ao texto de Édouard Mennechet (1794-1845) pela tradução feita por Januário da Cunha Barbosa e publicada na *Minerva Brasiliense*, de 1844. Barbosa (1844, p.168) traduziu um extrato do discurso de Mennechet proferido em Paris num congresso histórico, no ano de 1843, sobre o problema da nacionalidade em literatura, em que o autor de *Le Plutarque Français* (oito volumes, 1835-1841), além dos trechos já apresentados por Soares, indaga: “onde pois o poeta que quer ser nacional irá procurar suas inspirações, a não ser no que vê, no que sente, no que crê, no que sofre, no que ama e no que espera?”. Essas são, pois, orientações propagadas e seguidas por grande parte dos letrados brasileiros.

No texto de Macedo Soares (1857b), inclusive, já começa a ficar mais forte um discurso sobre o papel social da literatura ou sobre seu caráter duplamente histórico, isto é, por nascer na história e por exprimi-la de alguma forma. Impunha-se, pois, uma concepção de literatura não tanto como fenômeno essencialmente estético, mas como um fenômeno sociocultural. O autor declara que o escritor

nacional “deve compreender as tradições pátrias, revelar o segredo do passado, o laço místico que o une ao presente para pressentir os infortúnios ou as glórias do futuro” (ibidem, p.55). Alertava, dessa forma, para o potencial histórico da produção literária, bem como para sua inclinação pedagógica nos moldes da história de inspiração ciceroniana, a história *magistra vitae*.⁷ Anunciava-se, assim, a necessidade de uma reflexão histórica da literatura que viria a culminar nas histórias da literatura.

No que se refere a essa questão do desenvolvimento do pensamento historiográfico da literatura brasileira, cabe destacar que, nesse final da década de 60 do século XIX, quando Macedo Soares anunciava a necessidade de compreender as tradições pátrias e revelar o passado, Joaquim Norberto de Sousa Silva retomava o seu projeto de uma história da literatura brasileira na *Revista Popular*, um projeto que, lamentavelmente, nunca chegou a ser concluído. Apesar de o compilador dos escritos de Joaquim Norberto Silva (2000, p.23) ressaltar que o processo de publicação por capítulos dessa planejada história literária tinha se dado de modo bastante assistemático e possuía um caráter desordenado, o mérito mínimo que lhe cabe creditar é o pioneirismo, isto é, deve-se a ele a primeira tentativa de uma história da literatura brasileira.

Silvio Romero (1980, p.839), a esse respeito, salienta, em *História da literatura brasileira*, que Joaquim Norberto foi um dos brasileiros que mais escreveram e nas mais variadas esferas, mas afirma ele que, nem tudo que anunciou, veio a escrever: “o escritor fluminense por certo trabalhou muito, um pouco demais talvez, mas foi também

7 Essa clássica definição de história pautada num caráter moralizador e pedagógico de toda a experiência histórica, cabe ressaltar, não serviu de apoio somente para a nascente história literária, tal concepção da história como mestra da vida já era partilhada pelos primeiros trabalhos de história do Brasil apresentados pelo IHGB. Guimarães (1988, p.17), em seu estudo sobre o IHGB, destaca que os membros dessa instituição tinham uma ideia da história nacional como “forma de unir, de transmitir um conjunto único e articulado de interpretação do passado, como possibilidade de atuar sobre o presente e o futuro”, ou seja, a história *magistra vitae* mantém-se como princípio orientador da atividade historiográfica do instituto no período.

muito pródigo em promessas, e algumas delas irrealizáveis”. De qualquer forma, não deixa de reconhecer que foi um arauto do que viria a ser a nossa história literária brasileira.⁸ Romero (1980, p.850) afirmava que tinha pressa em “avistá-lo” nos seus trabalhos de história e crítica literária, pois, “nesta esfera”, o primeiro elogio que lhe faria seria o seguinte: “hoje é impossível escrever a história, principalmente a história literária do Brasil, sem recorrer às publicações deste laborioso escritor”. Nesse palco do Oitocentos brasileiro, em que a escrita vinha alcançando importância efetiva e fazendo cada vez mais parte da nossa existência histórica, a historiografia literária foi ganhando cada vez mais espaço, numa aproximação com a neófito crítica literária e a história da nação, ou seja, para boa parte dos letrados desse tempo, e isso é ponto central deste trabalho, produzir crítica literária era ajudar nos alicerces da construção de uma história da literatura que, por sua vez, compunha um edifício muito maior e mais digno de consideração: a história do Brasil.

Desde Gonçalves de Magalhães, é sabido, a historiografia literária começava a trilhar seu caminho, quando, no seu conhecido “Ensaio sobre a história da literatura”, Magalhães (1978a, p.142) ponderou que a finalidade desse estudo não era “traçar a biografia cronológica dos Autores Brasileiros”, mas sim a “história da literatura do Brasil”, pois toda a história, “como todo o drama, supõe lugar da cena, atores, paixões, um fato progressivo, que se desenvolve, que tem sua razão, como tem uma causa e um fim. Sem estas condições nem há história, nem drama”, ou seja, a literatura deveria ser um fenômeno histórico que exprimisse o espírito nacional.

8 Afrânio Coutinho (1968), em seu estudo sobre o espírito de nacionalidade na crítica brasileira, ressalta, sobre a questão da originalidade, um dos principais pontos aprofundados e desenvolvidos por Norberto, que “o pensamento romântico brasileiro identificava o problema da originalidade com o da nacionalidade literária, e esta vista como um reflexo da influência de clima e da natureza. Joaquim Norberto é talvez o teórico e crítico ao qual se deve a maior sistematização desse conceito na sua projetada história da literatura brasileira, que hoje devemos considerar a síntese do pensamento crítico no que tange à nacionalidade em literatura”.

Declarações como essas e escritos tentando traduzir esse espírito ou explicitar os caminhos para traduzi-lo foram definindo os contornos do conjunto da história da literatura e da crítica literária no Oitocentos brasileiro. Mas vejamos mais sobre a poesia e o que para ela foi prescrito e sugerido para que assumisse o tal caráter nacional. Em outras palavras, para concluir este tópico, atentemos um pouco mais sobre a poesia como um dos dispositivos lançados pelo discurso crítico dos letrados gregários para forjar uma nacionalidade brasileira, isto é, um dos mecanismos de propagação e afirmação da nacionalidade brasileira foi a poesia.

Para além de ser o gênero literário mais produzido no país nesse tempo, o grande privilégio alcançado pela poesia pode ser relacionado, entre outros fatores, às afirmações de que uma nação, ainda em formação, não tem bagagem suficiente para produzir filosofia ou outras áreas do conhecimento mais complexas, restando-lhe explorar majoritariamente a poesia. Por ser uma faculdade mais dependente da inspiração do que do trabalho minucioso e estar relacionada a uma escrita mais rápida e com um caráter de improviso – o que não diminuía seu valor –, agradava, e muito, à mocidade aspirante a escrever.⁹ Nesse sentido, quase 80% dos autores de livros de poesias, publicados durante o século XIX, estavam na faixa dos 18 aos 25 anos. Enquanto essa mocidade não se iniciava na vida profissional, havia um grande prestígio em ser poeta e estudante, de modo que os jovens acadêmicos gostavam de realçar essa condição de escritor/estudante em seus volumes de poemas. Nos livros de poesias editados entre as décadas de 40 e 70 desse século, por exemplo, era de praxe na folha de rosto, sob o nome do autor, a alusão à turma e à faculdade em que esses acadêmicos estudavam (cf. Machado, 2001, p.105). Sem contar que parecia muito mais fácil, no que se refere ao esforço por atrair novos escritores, instigar um jovem escritor a

9 Machado (2001, p.106) destaca que, “enquanto não se iniciava a vida profissional, havia um grande prestígio em ser poeta e estudante. Os jovens acadêmicos gostavam de realçar essa condição em seus volumes de poemas. Nos livros editados entre as décadas de 1840 e 70, tornou-se hábito declarar na folha de rosto, sob o nome do autor, a turma e a faculdade em que estudava”.

produzir poesia em vez de filosofia, ou mesmo, a leitura do gênero poesia soava mais simples e agradável ao público leitor.

Em certa medida, portanto, embora tenha sido o gênero literário que inaugurou a literatura brasileira e seu papel social tenha sido exaltado recorrentemente, a poesia, ao longo do século XIX, passou a ser vista como uma produção sobretudo de jovens, nomeadamente de acadêmicos. Aquele escritor, porém, que quisesse seguir uma carreira literária mais consistente nas letras tinha que produzir outros gêneros e não somente poesias – apesar de os literatos iniciarem sempre por ela. Vale destacar, inclusive, que muitos desses poetas foram fundadores e sócios das associações literárias aqui analisadas, e, desse modo, o perfil da produção da poesia em muito se aproximava das agremiações literárias surgidas no Oitocentos brasileiro, em razão de serem movimentos efêmeros da mocidade acadêmica em formação, ou seja, experiências realizadas durante a fase de faculdade. Ademais, malgrado essas advertências, a poesia, com o seu poder de penetração na sociedade, como salientado ao longo do tópico, foi ganhando uma função pública cada vez mais significativa, e o poeta passou a ser considerado uma espécie de tradutor ou porta-voz da brasilidade nos moldes oitocentistas.

Romancear em torno da paisagem

Se a poesia foi aclamada e exaltada pelo discurso crítico publicado nas revistas das associações literárias do século XIX como a forma literária por excelência, o mesmo não pode ser dito acerca do romance. Embora tenha tido um papel sobremaneira importante na produção escrita oitocentista, o romance, durante o auge das publicações dessas sociedades literárias, ainda estava florescendo entre nós e não tínhamos muitos escritores representantes desse gênero até a década de 60 do século XIX.¹⁰ Se, como vimos, a maciça produção de

¹⁰ De acordo com Antonio Soares Amora (1967, p.193), nossas primeiras experiências, em matéria de ficção romântica, reduziram-se a modestas adaptações

poesia devia-se ao fato de o Brasil ser uma nação jovem intelectualmente, capaz de expressar-se majoritariamente por meio da poesia, essa ideia de nação na infância não tinha apenas seu lado glamoroso e promissor, pois a promessa não escondia uma certa imaturidade na escrita e na reflexão dos nossos letrados. Uma imaturidade que pouco lhes permitia aventurar-se por outros gêneros tidos como mais complexos. Dito de outra forma, uma espécie de ingenuidade na leitura e no entendimento do Brasil levava-os a passear sempre pelos mesmos temas, abordagens e por uma forma de expressão que impunha sempre os mesmos limites. Uma condição, pois, que já estava na hora de ser alterada. E foi com esse propósito certamente que a escrita do romance começou a ser exaltada. Ela era divulgada entre os letrados como uma produção árdua, guardada somente para as mentes mais maduras e experientes. Como disse certa vez Sílvio Romero (1980, p.1808), “a grande reação na arte da palavra escrita, na difícil arte da prosa, foi operada por José de Alencar”.

Das poucas análises sobre o romance presentes na produção escrita das sociedades literárias, temos o ensaio “Considerações sobre a atualidade da nossa literatura” (Soares, 1857a), lançado na *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano*. Nesse texto de 1857, Macedo Soares (1857a, p.365) apresenta um panorama da literatura brasileira até aquele momento, afirmando que já se podia dizer que existia uma “poesia brasileira” e, desse modo, aquele era o momento de valorizar “o gênero que mais prometia”: o romance. Até então, o Brasil tinha produzido, segundo o crítico, alguns poucos romances, como, por exemplo, *Gonzaga* (1848-1851), de Teixeira e Sousa (1812-1861), o qual considerava ser “bem pobre de inspiração e de poesia” e “nenhum vulto” fazia “nas letras brasileiras”, mas, em contrapartida, igualmente havia surgido *A heroína do Pará* (1840), *Mata escura* (1849) e “mais dois ou três romances” de Joaquim José

do romance europeu à nossa realidade, como *Os assassinos misteriosos* (1839) e *As duas órfãs* (1849), de Joaquim Norberto de Souza e Silva. Este teria sido um primeiro passo até uma forma mais acabada com *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, e, principalmente, *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo.

Teixeira (1811-1885), bem como *A moreninha* (1844), *O moço loiro* (1845), *O forasteiro* (1855) e “outras composições” de Joaquim Manuel de Macedo, romances que mereciam ser lidos, pois eram “assuntos nacionais e bem manejados” (ibidem).

O alvo de Macedo Soares (1857a) com a apresentação desse quadro sobre a situação dessa forma literária era alertar, lançando mão de algumas lições para os escritores brasileiros, que, nos romances de assunto pátrio, deveria haver alguma coisa mais do que a narração dos fatos, a descrição da natureza e os costumes. Deveria “aí recender um perfume que seria peculiar a nossos arbustos recamados de verduras e matizes”; deveria, ainda, “o sol fulgurar com brilho novo”; e mais, deveria haver “um pouco mais de sentimentalismo, ao lado das graças ingênuas, dos símplies atavios de uma natureza virgem” (ibidem, p.365). Alicerçado na produção de François-René de Chateaubriand para afirmar tais pontos, Macedo Soares (1857a, p.365), em tom de prescrição para os pretendentes a romancistas, declara que, para ser romancista como o grande letrado francês, era preciso ser poeta como ele, isto é:

[...] não basta ver, é preciso sentir; não basta sentir, é preciso saber exprimir-se. A grande arte do escritor é combinar a ideia com a forma, de maneira que uma, bem longe de desmentir a outra, sirva antes para realçar-lhe o brilho. Entre nós tem-se geralmente em muito pouca conta a questão da forma; mas entretanto ela mereceria ser melhor estudada. Ninguém ignora que às vezes um pensamento medíocre produz muita impressão quando é dito por uma frase feliz.

Macedo Soares (1857a) não deixa bem explicitado como seria possível esse maior sentimentalismo e um certo “americanismo” no romance, mas propôs caminhos aos futuros escritores para que abandonassem a simples narração dos fatos e seguissem os passos dados por Chateaubriand em *Atala* (1801) e em *Les Natchez* (1826). Assevera, inclusive, que a grande arte do escritor era “combinar a ideia com a forma”. A questão da forma, a propósito, como era de

se esperar em se tratando de crítica, tornou-se corrente entre os “críticos” brasileiros e será mais bem explorada no próximo tópico deste capítulo.

Ubaldo do Amaral (1842-1920), da mesma maneira, na *Revista da Associação Tributo às Letras*, ao analisar a relação da literatura com o homem e a sociedade, de maneira bem genérica mas não menos importante, deixa algumas lições sobre o romance aos leitores da seção “Estudos literários”. O crítico parte da ideia de que o romance moderno visava a altos destinos, manifestava aspirações e, desse modo, abordava todos os temas, ou seja, questões religiosas e filosóficas, problemas de organização social, quadros históricos, ciências físicas, “tudo tem sido material para este gênero de literatura, o mais importante, pensamos, pelo poder que exerce sobre as almas que estremeçam – sensitivas – ao menor contato” (ibidem, p.90). Para Amaral (1865, p.90), o romance, por ampliar o campo de imaginação do leitor, era mais atrativo e dava mais oportunidades para o escritor criar e o leitor entrar de corpo e alma na obra, isto é, “ainda mais o romance lido no silêncio, na solidão”, favorecia a exaltação dos sentimentos. Sugerindo, a esse respeito, uma comparação entre o romance e o teatro, Ubaldo do Amaral (1865, p.90) destaca – com base nas ideias de Eugène Pelletan (1813-1884) sobre o papel negativo das gravuras nas obras literárias, por tenderem a materializar os mais puros ideais dos artistas – que a mesma suposição pode ser pensada para o teatro, pois “a voz, o gesto, a figura de um ator” bastariam, por vezes, “para matar toda a ilusão”. E mais, as “conveniências sociais tiram no teatro a liberdade de dar expansão às agitações da alma; forçam-nos a partilhar emoções que quiséramos guardar só para nós, de receio de não achar quem nos saiba bem compreender” (ibidem). Desse modo, apresentando o romance como o gênero que mais fielmente retrataria o homem e a sociedade, e, igualmente, ampliaria a sensibilidade do escritor e do leitor, conclui sobre a literatura:

A literatura é uma imagem em que se contempla prazenteira a sociedade; seja puro o espelho, não lhe empreste rugas que não são

dela, derrame antes luz sobre a cópia, e longe de tornar-se vaidosa, a sociedade caminhará para o ideal que a atrai, e que confunde-se muitas vezes com o real. (Amaral, 1865, p.90)

Aqui, Amaral (1865) toca num ponto fulcral da produção literária do período, toca na questão da literatura como espelho da realidade. Segundo o crítico, a literatura ao mesmo tempo idealiza a realidade e tenta espelhá-la, mas o autor tende sobretudo a destacar o potencial da criação literária de ser retrato fiel da sociedade, em que estariam reproduzidos os costumes, as tradições, as questões religiosas e filosóficas, a natureza, além de outros elementos que, para esses homens, compunham a realidade. Deixa, ainda, ressaltado o seu comprometimento social de dar a conhecer a sociedade para que ela se reconheça como tal.

Tempos depois desses dois ensaios, Manoel Antonio Major (1839-1874) (1872, p.683), na seção “Perfis literários”, da *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, inicia esse escrito convocando a mocidade letrada da época para uma “cruzada intelectual”, que, entre outros desígnios, iria destronar a “raça egoística dos ídolos literários”, pois já brilhavam “na frente da mocidade os raios esplendidos da crítica que alenta, estuda, generaliza e discute”. Partilhando de uma concepção de crítica que estava despontando na década de 1870 e que vai desembocar na crítica cientificista de caráter militante,¹¹ Major (1872) não se opõe à afirmação de Soares sobre o papel social do romance, contudo assegura um lugar ainda de maior destaque para esse gênero literário.

11 Os letrados, representantes desse tempo, armados com os recursos da divulgação científica, haviam tomado para si a missão de modernizar a sociedade brasileira e edificar um saber que nos mostrasse a razão do nosso atraso e as formas de superá-lo. Era necessário, na visão de um dos seus principais representantes, Silvio Romero (1978, p.XIV), deixar de julgar os produtos literários por meio de “convenções retóricas” e começar a conceber a crítica “como uma vasta e complexa atividade de análise realista e rejeição de preconceitos mentais, com vistas a uma reavaliação objetiva de toda a cultura”. Ver também Ventura (1991).

O crítico inicia sua análise do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, com a seguinte citação de Hegel: “o romance é a epopeia burguesa e supondo uma sociedade prosaicamente organizada, é do seu fim entregar à poesia as regalias que esta perdeu” (Major, 1872, p.685). Tais palavras de Hegel – filósofo muito referenciado pelos letrados brasileiros para pensar e organizar a sociedade – assinalam uma inversão dos papéis entre poesia e romance, destituindo a primeira do cargo de tradutora da nação brasileira e reservando ao romance um papel que antes lhe cabia. Desse modo, o que se proclamou, em grande medida, até a década de 1860 sobre o papel social da poesia como um dos principais instrumentos para forjar a nacionalidade brasileira passa agora, pelas palavras de Manoel A. Major (1872), para a alçada do romance. Essa forma literária, então, iria assumir a função pública de esclarecimento, liberando a poesia para que retornasse à sua função originária de cantar as musas e os temas clássicos, isto é, retomasse as “suas regalias perdidas”, abandonando aquele lugar de tradutora da nacionalidade brasileira tão pregado pelos críticos das associações do XIX.

Major (1872, p.686), portanto, ao realizar um panorama das letras desde o Brasil colônia, destaca que, nos tempos coloniais, a poesia brasileira “inspirou-se nos torneios cavaleirosos dos paladinos da Lusitânia e descantou em églogas os amores que sentia”. Em seguida, houve uns brasileiros que se encantaram com a contemplação da natureza, como, por exemplo, Basílio da Gama e Santa Rita Durão, “com suas epopeias, verdadeiros monumentos, onde já fulge a cor local, o matiz de nossos plainos, a majestade de nossas florestas e a riqueza infinita que Deus entornou por este mundo que os homens chamam Brasil” (ibidem). No entanto, continua o crítico, conhecida a necessidade da nacionalização da poesia, foi Magalhães quem “operou uma revolução com os *Suspiros poéticos*; mas, dita a primeira palavra”, era preciso continuar essa nacionalização em termos mais patentes (ibidem). Para ele, as *Brasilianas*, de Porto Alegre, as *Americanas*, de Gonçalves Dias, e a *Confederação dos Tamoios*, de Magalhães, podiam ser indícios de uma nova fase literária, “mas não o verbo complementar” (ibidem). E completa, resumindo as

ideias lançadas a partir da frase de Hegel, “à parte uma ou outra descrição da natureza ou um canto aos heróis da guerra contra batavos, quem, a não ser o romance, tem se esforçado *por entregar à poesia as regalias que esta perdeu?*” (ibidem), isto é, por tudo o que ocorreu no Brasil e nas letras até aquela hora, havia chegado o momento de outra forma literária responder aos anseios da sociedade e libertar a poesia do compromisso social assumido, passando, assim, ao romance a função social de revelar o retrato da recém-fundada nação brasileira.

No que se refere às suas prescrições para os jovens escritores, Major (1872, p.686) ressalta que, além de, no Brasil, a literatura ainda não possuir os caracteres precisos para ostentar a originalidade, acresce que a poesia contemporânea era uma “psalmodia eterna e rouquenha das trivialidades”. Nesse sentido, acreditava que bem tinha feito Manoel Antonio de Almeida, quando escreveu o seu romance, “em não perder nem um costume e não esquecer-se de nem um hábito daquele tempo” (ibidem). E ainda sobre essa importância de descrever a história, alerta aos pretendentes a romancistas que era necessário compreender que, “além da execução dos preceitos artísticos”, era preciso “colher as riquezas que se desprendem da nossa história e que valem bastante para serem apresentadas a alheios olhos” (ibidem), isto é, o propósito de Major nesse ensaio era tentar demonstrar aos escritores como o romance era o gênero por excelência que revelaria nossa história e nos ajudaria a aprendê-la.

Para tanto, o crítico manifesta que a receita para um bom romance teria que conter os ingredientes lançados por Manuel A. de Almeida, a saber: “os tropos simples e naturais”; as “imagens verossímeis e coerentes”; e o estilo, “que desata-se todo em uma dicção espontânea e límpida, é como a fonte que desliza branda por entre a mata” (ibidem, p.688). Tudo, portanto, deveria concorrer para que o romance cumprisse a função de refletir. De acordo com Major (1872), o romancista carioca havia conseguido alcançar um protótipo que deveria servir de modelo para seus congêneres, ou seja, tinha conseguido contemplar, nas *Memórias de um sargento de milícias*, o cotidiano e os caracteres da sociedade carioca e realizar um romance histórico. Essa obra, assevera Major (1872, p.688), “é antes

de tudo uma descrição exata, segura e minuciosa do Rio de Janeiro no tempo de D. Joao VI”, e, como estudo de costumes, “o *Sargento de Milícias* vale muito” (ibidem). Um potencial histórico que, pelo que sugere Major (1872), não era menos importante que o da narrativa histórica na afirmação do país e do povo. Todavia, no seu ímpeto laudatório, o crítico se limita a elogiar o romance de Manuel Antônio de Almeida, concluindo não ser “estreme” de defeitos, mas “alevanta-se como um monumento da literatura nacional” e o nome desse autor “passará aos vindouros” (ibidem).

Malgrado nosso foco seja a produção das associações literárias, é quase impossível falar em preceitos, rumos, para o romance no século XIX e não mencionar a obra de José de Alencar (1893) *Como e porque sou romancista* (1873).¹² Entre outros motivos, pelo fato de o autor ter sido um letrado gregário e ter estado, como já visto, entre os fundadores do Instituto Literário Acadêmico, mas principalmente por essa obra ter sido lida como uma espécie de manual para os escritores brasileiros.¹³ Nesse texto em forma de carta, Alencar (1893, p.7), ao tentar traçar sua “peregrinação literária”, deixa clara a sua expectativa de trazer a sua “pequena quota para a amortização desta dívida de nossa ainda infante literatura”. Quota que, se considerarmos o quanto suas orientações serviram aos jovens escritores e aspirantes a romancistas brasileiros, não pode ser considerada de somenos importância, tendo valido a Alencar o rótulo de criador do romance brasileiro.

Assim sendo, a primeira lição já aparece no começo do texto quando Alencar (1893) indaga se o fato de ele ter ocupado, em sua casa, o cargo de “ledor” inculuiu sua predileção para o romance.¹⁴

12 O texto foi escrito em 1873 e publicado em 1893, no formato de livro, pela Tipografia Leuzinger. Cf. Alencar, 1893.

13 Para Afrânio Coutinho (1969), o livro *Como e porque sou romancista* pode ser considerado um “autêntico roteiro de teoria literária”. Do mesmo modo, Antonio Candido (1981) vai afirmar que “o escrito mais importante para conhecimento da personalidade é a autobiografia literária *Como e porque sou romancista...*, um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura”.

14 Sobre a importância da leitura e da oralidade, ou melhor, sobre o papel da prática da leitura coletiva, que, como é sabido, foi largamente exercitada nesse

O romancista inicia a reflexão pontuando que o nosso repertório romântico era muito pequeno, mais ou menos uma dúzia de escritos, e que “esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em [seu] espírito os moldes dessa estrutura literária” (ibidem, p.22). A insistência sobre o papel da leitura como reveladora e influenciadora de qualquer tipo de produção é, num tempo em que a prática era pouco corriqueira até mesmo entre os escritores, uma de suas mais importantes lições. Sobre tal importância para a fabricação de seus romances, José de Alencar, um apaixonado pelo mar, não se exime de dizer que, antes de se entregar à escrita, devorou os romances marítimos de Walter Scott, Cooper e os do capitão Marryat, bem como os de Alexandre Dumas, Balzac, Arlincourt, Frederico Soulié, Eugenio Sue e outros. Depois do contato com essa literatura, ele afirma que passou a ter uma concepção mais madura de romance, identificando-o como “o poema da vida real”. Com isso, nas suas próprias palavras, “os arremedos de novelas [daquele tempo da juventude] que eu escondia no fundo do meu baú, desprezei-os ao vento” (ibidem, p.31). Alencar, dessa forma, apregoa a necessidade de que, muito mais que a poesia, os romances não se façam sem leituras diversas. Pregões que serão lançados igualmente por muitos outros escritores depois dele, os quais sobrepoem a leitura à inspiração como uma forma de apuração do espírito e aperfeiçoamento do que se escrevia.

Malgrado ressalte o papel capital da leitura, no que se refere às inspirações de seus romances, Alencar (1893, p.46) anuncia, lançando mão de algumas orientações aos pretendentes a romancistas, que o seu verdadeiro mestre foi “esta esplendida natureza” que lhe envolveu e particularmente a “magnificência dos desertos” que ele perlustrou ao entrar na adolescência. Esses foram, portanto, o “pórtico majestoso” por onde sua alma penetrou no passado da pátria brasileira e, nas suas próprias palavras:

tempo, Nelson Schapochnik (1994) ressalta que o traço característico desta “cultura auditiva” era a “persuasão sedutora” e que tal “situação comunicacional parece ter deixado cicatrizes profundas na própria produção literária”. Ver também Lajolo e Zilberman (1996) e Abreu (2005).

[...] daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas do *Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria à escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração. (Alencar, 1893, p.46)

Associando, pois, natureza e texto, ou melhor, secundarizando as referências literárias e destacando o peso das condições naturais na inspiração do seu romance, Alencar defendia que o alimento do romance não diferia muito daquele da poesia. O livro *O guarani*, é importante mencionar, havia sido acusado por parte da crítica da época de ser uma imitação da obra de James Cooper, *O último dos moicanos* (1826), e Alencar apressou-se em responder, com argumentos nativistas, que sua inspiração vinha da sua terra. Embora tenha batido, por vezes, na tecla da necessidade de o escritor realizar leituras diversas para o amadurecimento das ideias e depuração do espírito, o romancista brasileiro adverte que isso não deveria ser confundido com imitação ao texto lido, mas sim como uma porta para melhor captar o genuíno que buscava, e que se originava na história. Segundo José de Alencar (1893, p.46-7), o Brasil, assim como os Estados Unidos e qualquer outro povo da América, teve um período de conquista, em que houve uma luta entre os invasores e os indígenas e, desse modo, “o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano”. Essa aproximação entre os romances, pois, vem “da história, é fatal, e não resulta de uma imitação”, mesmo porque, completa Alencar (1893, p.46-7), “se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo”.

Sua diferenciação em relação ao romancista americano devia ser tomada, inclusive, como uma preleção aos nossos escritores. Se a matéria, o indígena, necessariamente coincidia, a abordagem devia ser outra. José de Alencar (1893, p.47), entre outros pontos, procura marcar a distinção das abordagens do indígena presentes nos dois romances, a saber: “Cooper considera o indígena sob o ponto de vista

social; e na descrição dos seus costumes foi *realista*; apresentou-o sob o aspecto vulgar”. Já em *O guarani*, ao contrário, “o selvagem é um ideal, que o escritor intensa poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ibidem). No seu romance, portanto, diferentemente de Cooper, ao indígena era conferida dignidade e até elevação, pois empenhava-se em escavar, por meio da escrita, sua idealidade escondida.

Além dessa preocupação em se defender da cópia, mas especialmente tornar patente sua singularidade, preocupação que não se restringiu somente a ele, Alencar não tardou em alertar os escritores brasileiros sobre a necessidade de serem muito persistentes, pois havia dois outros obstáculos difíceis a serem enfrentados: a crítica e a tipografia. Sobre esse primeiro, a dificuldade estava em conviver e saber ter trato com a crítica que desdenha e julga sem critério; Alencar confessa que foi penoso lidar com essa crítica, dada sua falta de sustentação e excesso de subjetivismo ou achismo. Declara, nesse sentido, que teve que abrir uma “rota aspérrima [...], através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência” (ibidem, p.50). No que se refere às tipografias, a luta não foi menos árdua. Assegura que ninguém podia calcular a “má influência” que exerceu na sua carreira de escritor “o atraso da nossa arte tipográfica”, isto é, se ele tivesse a fortuna de achar oficinas “bem montadas com hábeis revisores”, seus livros teriam saído mais corretos (ibidem, p.53). Numa espécie de combinação entre exemplos para os escritores e desabafo denunciador, José de Alencar, conscientemente ou não, acaba por delinear a trajetória de sua experiência na produção escrita, apresentando os caminhos possíveis para os jovens pretendentes a romancistas. Uma trajetória que, vale destacar, nesse tempo de primeiros passos das letras, é emblemática da trajetória dos próprios escritores de então.

Se era o romance ou se era a poesia a melhor forma literária que definiria o caráter do povo brasileiro, não cabe aqui julgar. O que buscamos aqui, ao contrário, foi pintar o discurso pedagógico crítico apresentado aos leitores/escritores nas revistas das associações literárias, um discurso que, como vimos, a despeito de seu caráter

idealizador, ganhou significativa concretude, pois pretendeu modelar aquilo que deveria ser registrado como nacional e alcançou algum sucesso nessa tarefa. De todo modo, apesar de, em cada momento do Oitocentos brasileiro, um ou outro gênero ter estado mais em foco – segundo essas publicações analisadas, até a década de 60 e 70 era a poesia, e, depois desse período, o romance passa a ter mais força –, o que todos esses críticos tinham em mente era a necessidade de forjar uma literatura que fosse nacional, embora os limites do que se entendia como tal não estivessem ainda muito claros. Portanto, na produção desses letrados, os quais assumiram uma postura de faróis das letras, as prescrições se encaminharam no sentido de fomentar a produção de uma cultura escrita brasileira, fosse ela em prosa ou verso. Inclusive, ao mesmo tempo que os letrados buscavam exaltar uma ou outra forma literária capaz de traduzir nossa nacionalidade, esses mesmos homens de letras não se esqueceram de alertar sobre os cuidados com os aspectos formais que os aspirantes à produção literária deveriam tomar.

Combater o desleixo

Tais prescrições sobre a estrutura formal das obras publicadas no século XIX são já lançadas por Bernardo de Guimarães (1849, p.14), por exemplo, na revista *Ensaios Literários*. Refletindo sobre a poesia de Araújo Porto Alegre, afirma que o “sócio de peregrinação pelo velho mundo” de Gonçalves de Magalhães ergueu, a par dos *Suspiros poéticos*, um “hino digno de ser levado à mais remota posteridade”, com a sua *Voz da natureza* ou *Canto sobre as ruínas de Cumas*. No entanto, segundo Guimarães (1849, p.14), nas publicações posteriores a esta, quando já estava de volta ao Brasil, seu gênio não conseguiu conservar o mesmo nível, de forma “que sua musa enfraqueceu e esfriou-se o seu entusiasmo; nas suas *Brazilianas* torna-se árido e seco”. Destaca, pois, o descompasso entre os escritos produzidos na França e no Brasil, apontando, em tom de ensinamento aos escritores, que, nesse segundo momento, há graves

defeitos na sua dicção, pois “usa muitas vezes de fraseados obscuros e alambicados e não é – como deve ser um literato – muito rigoroso nas regras da gramática” (ibidem). E, continuando sua crítica, ressalta que, quanto à metrificação, Porto Alegre dá a seus versos uma certa forma rápida e estrepitosa, “conservando-se inflexível e monótona de começo a fim e acentuando quase sempre na mesma sílaba, o que fatiga um pouco na leitura” (ibidem). Entretanto, de acordo com Bernardo Guimarães (1849, p.14), apesar de todas essas ressalvas, Porto Alegre é admirável “pela riqueza de sua linguagem e mais ainda pelo seu talento descritivo”, porém é quando pinta que ele revela o seu gênio eminentemente artístico, em razão de essa habilidade ser “a sua natural tendência, porque quase sempre é plástico nas suas poesias” (ibidem). Toca, assim, nessa breve avaliação, na relação entre elementos indispensáveis na qualidade de um texto: linguagem, ritmo, apuração formal e evocação da realidade.

Continuando os comentários sobre a escrita poética de Araújo Porto Alegre, Macedo Soares (1857a, p.363), em “Considerações sobre a atualidade da nossa literatura”, ressalta, partilhando das colocações de Guimarães, que Porto Alegre era um dos poetas brasileiros que com mais força e energia exprimia seus pensamentos, e suas *Brasilianas* transluziam “muita vivacidade de inspiração, muito amor à pátria”, requisitos, pois, importantes para ser um escritor nacional naquele tempo. No entanto, Porto Alegre era, de acordo com Soares (1857a, p.363), descuidado na forma, sendo seus versos “duros, ásperos como o poetar de Filinto Elísio” (1734-1819), de modo que, se ele tivesse que ser classificado em uma escola, seria na de Victor Hugo. Mas esses defeitos, prossegue Macedo Soares (1857a, p.363), “seriam imperdoáveis se não fosse compensado pela agradável e duradoura impressão que nos deixa a leitura de suas poesias”. Nem Bernardo Guimarães, nem Soares fazem uma análise minuciosa da obra de Porto Alegre, mostrando, em detalhe, os problemas na escrita e na forma do poema *Brasiliانا*, porém o que fica evidente nesses excertos é que, ao mesmo tempo que denunciavam um certo desleixo de Porto Alegre com a estrutura formal do texto, os críticos, num *modus operandi* semelhante de análise, exaltavam quão nacional era a obra.

Em “*Cantos da solidão* (impressões de leitura)”, ensaio igualmente publicado na revista *Ensaaios Literários do Ateneu Paulistano*, o mesmo Macedo Soares (1857b) debruça-se sobre a poesia de Bernardo Guimarães e adverte que seu fito não era criticar com arte os trabalhos desse mancebo, mas apenas traduzir nesse artigo as suas impressões por ocasião da leitura dessa obra, como o próprio subtítulo sugere. Assim sendo, inicia o texto proferindo vários elogios ao colega e, ao mesmo tempo, apontando como “seu colorido é fresco, mas por vezes demasia-se; seu estilo é fluido, mas por vezes tropeça, e o poeta decai um tanto” (ibidem, p.388). Bernardo Guimarães, segundo o crítico, não foi tão feliz na forma, pois é possível encontrar em seus poemas muito “desleixo na metrificação”, como também “falta de combinação de consoantes”, fazendo desaparecer a harmonia que se requer em bons versos (ibidem). O autor de *Cantos da solidão*, segundo Soares (1857b, p.388), parece não estar “muito senhor do segredo do ritmo, e por isso sua forma é muito nua de arte”. E, fazendo alusão, assim como havia procedido na crítica a Araújo Porto Alegre, à escrita poética de Victor Hugo, o qual trabalhou para introduzir “maior liberdade na distribuição das rimas, nas elisões, nas cadências e nos versos quebrados”, o crítico aponta que esse exemplo do poeta francês – que se empenhara em se diferenciar dos seus antecessores – tinha sido prejudicial aos poetas brasileiros, pois a maior parte dos nossos “tem tido para com a forma suma incúria abusando dessa liberdade” (ibidem). Em outras palavras, denunciava que o que lá era combate a uma forma excessivamente fechada, aqui acabava por configurar-se como certo desleixo. Por isso argumentava: não devemos ser tão exclusivistas como Goethe, o qual defende que a “forma é tudo”, e nem tão flexíveis como Victor Hugo. Importava encontrar, sim, um meio-termo entre esses dois poetas e deixar de justificar os erros ancorando-se num desses estilos.

Esclarece, ainda, deixando algumas orientações aos pretendentes a críticos, que o seu fito não era apontar – apesar de o fazer – os “desconcertos na variedade do metro, sílabas longas e breves misturadas a esmo, rimas mal colocadas e mal distribuídas e até erros de metrificação” da obra de Bernardo Guimarães (ibidem, p.391).

Antes acreditava, apoiando-se em Chateaubriand, que a crítica deveria ocupar-se “em mostrar belezas e bondades que devam ser seguidas e não erros e descuidos que devam ser evitados” (ibidem). Macedo Soares não nega, portanto, que a crítica devesse ser judicativa, mas defende que ela precisa ser consciente de seu papel e não transformar-se em trabalho de circunstância, ou seja, reforça o papel pedagógico dessa linguagem e a importância de profissionalizar-se, de habilitar-se. Nesse estudo, inclusive, “nosso Saint-Beuve” apresenta como seria o ideal do poeta:

Vede agora o ideal do poeta, essa contemplação de uma beleza celeste que se encarna na imaginação daquele que nasceu fadado para sentir e amar:
 Era uma tarde amena e sossegada,
 Tão plácida como esta,
 (Oh! Que viva saudade desse tempo
 Que n’alma ainda me resta!...)
 Era uma tarde: – e ela reclinada
 Na encosta da colina,
 Na branca mão pousava tristemente
 A face peregrina.
 Não sei que amargo sonho lhe vergava
 A fronte divinal:
 Sondar quem pode os cândidos mistérios
 De um peito virginal?! [...] (Soares, 1857b, p.389)

Prossegue o texto reproduzindo mais algumas partes dessa poesia intitulada “Recordação”, que, segundo Macedo Soares (1857b), é a mais linda e bem-acabada dos *Cantos de solidão*, fazendo-o lembrar-se de *Atala*, de Chateaubriand.

Diante dessas orientações sobre a forma, o balanço parcial que se pode fazer é de que aquele poeta que canta a pátria e a natureza, mesmo que de forma imperfeita, podia ter os seus erros perdoados, pois, no olhar desses críticos interessados em forjar uma nacionalidade para a literatura brasileira, as paisagens, em muitos casos,

substituiriam a forma e o rigor gramatical. Essa defesa dos críticos para estimular e/ou firmar os jovens escritores faz lembrar, a propósito, uma polêmica travada no último quartel do século XIX entre o jornalista brasileiro Carlos de Laet (1847-1927) e o português Camilo Castelo Branco (1825-1890), o famoso “polemista invencível”. Nesse debate de 1879, Camilo Castelo Branco (2005b, p.294) atacou ironicamente a obra de Fagundes Varela por possíveis erros de sintaxe e solecismos, afirmando que, “em poesia, um sabiá não substitui a sintaxe, e as flores do ingá que recendem no jequitibá não disfarçam a corcova dum solecismo”. O jovem Carlos de Laet (2005a, p.298), na defesa de nosso romancista, declarou que, sendo Castelo Branco um “homem de ação e moldado para a luta, não lhe assenta bem a toga de juiz do tribunal das letras”. Chega a chamá-lo de “ortopedista de aleijões sintáxicos” e completa que “o certo é que o Sr. Castelo Branco nutre, como boa parte de seus compatriotas, grande cópia de preconceitos relativos à literatura e o modo de viver brasileiro” (ibidem). Em sua réplica das acusações de Laet, o crítico português, em tom bem mais irônico, avisa aos brasileiros que lhe enviaram as “preleções de linguagem portuguesa” que teria sido muito mais proveitoso que lhe tivessem enviado “um papagaio, uma cotia, e alguns frascos de pitanga. Quanto à linguagem, muito obrigada, mas não se incomodem” (Branco, 2005a, p.302). Carlos de Laet (2005b, p.311) responde, em seu último artigo a Castelo Branco, sobre a insistência do polemista português em receber pitangas e macacos, sarcasticamente:

De pitanga não é mais tempo, e quanto ao macaco entro a hesitar se devo mandar-lhe do antigo ou do novo continente.

Sim, porque os há de uma e de outra parte do Atlântico, fique o Sr. Camilo sabendo...

Catarríneos e platirríneos – chamou-lhes o eminente e zoologista Saint-Hilaire.

Estes, os meus patrícios, têm as narinas separadas por largo septo, 32 a 36 dentes, cauda apreensora.

Aqueles, os compatriotas do Sr. Castelo Branco, têm o septo nasal pouco espesso, sacos nas bochechas, e calosidades nas nádegas. Agora é escolher...

Vista tal pugna, voltemos às prescrições! No que se refere à preocupação, ainda que às vezes precárias, com o estilo, José de Alencar (1850) publicou um estudo na *Ensaíes Literários*, intitulado “O estilo na literatura brasileira”, que, é importante mencionar, prometia continuação, mas não foi possível em decorrência do fim do periódico. Nesse ensaio, em que reflete sobre importantes prescrições aos escritores e lança mão delas, Alencar (1850, p.34) destaca que a sensibilidade e o talento de dominar as palavras são as aptidões mais necessárias ao escritor, ou seja, a “palavra é a reflexão, o eco do pensamento”, ela reveste as ideias de “uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta: – e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo”. Há escritores, segundo Alencar (1850, p.34), que ponderam tão bem a palavra ao ponto de materializarem “nos seus acentos a expressão, o tom do pensamento”. E questionando-se sobre qual estilo, o “quinhentista” ou o “moderno”, caberia melhor para nossa literatura, projeta lições aos iniciantes na carreira das letras:

[...] a expressão ardente e animada de nossa literatura não casa com essa lenta e pausada inflexão da fase antiga. Nunca a dicção do estilo quinhentista poderia exprimir com a doce facilidade do espírito uma cena encantada de nossa terra, um suave retiro de nossas florestas, uma tarde pura de nossos céus, com esses tons maviosos, com esses timbres sonoros que lhe reflete o sol descaindo no ocidente. (Alencar, 1850, p.36)

Alencar (1850, p.36), ao realizar essa análise comparativa entre o estilo quinhentista e aquele que lhe era contemporâneo, como se nota pela passagem, elege o estilo moderno como o de maior pertinência para a literatura brasileira daquele momento, em razão de haver nesse estilo “uma fluidez, uma elasticidade admirável: a frase corre solta

com o pensamento e se expande em toda a sua força de expressão”; algo que traduzia melhor a própria natureza do povo. Todavia, apesar de ressaltar que o estilo moderno responderia melhor aos anseios dos letrados daquele tempo, o romancista não deixa de marcar as vantagens do emprego do estilo quinhentista em narrativas históricas, pelo seu poder de “reverter o pensamento e as ideias de uma cor antiga e austera e [...] emprestar-lhe o respeito e a autoridade das coisas velhas” (ibidem). Essa orientação do autor de *O guarani*, pois, se encaminha no sentido de sugerir que uma neófito literatura como a nossa teria mais respaldo se fosse ancorada pela “cor antiga”.

Nesse ensaio, portanto, José de Alencar (1850, p.33) estava preocupado em reforçar o papel capital que o estilo cumpria na edificação de uma literatura sólida, pois, quando se lê um obra escrita em “lindo estilo, em dicção pura e correta, o espírito parece que se abre espontaneamente sem esforço e sem meditação à percepção do pensamento, às aspirações do sentimento: a imaginação se embala deliciosamente na cadência da frase”. O estilo, por fim, era uma espécie de depuração da escrita e da maturidade literária da nação, algo tão solicitado pelo discurso crítico para instruir os escritores, mas também ele deveria ter uma cor local. Além disso, a preocupação com a estrutura formal e com a definição e a clareza do estilo assumido pelo escritor que se pretendia nacional eram fundamentais para a tomada de consciência de uma outra problemática igualmente abordada por esses letrados nas revistas das sociedades literárias, a saber, a questão da imitação.

Reprimir o deslumbre pelo que vem de fora

Bernardo Guimarães (1847a, p.14), ao refletir sobre a condição da poesia brasileira, lamentava a “funesta influência” que os escritos de Gonçalves de Magalhães haviam exercido sobre a nossa poesia, ao desprezar “as pitorescas e grandiosas cenas do nosso país” e ir buscar tão longe da pátria inspirações para sua alma e assentos para a sua lira”. Embora tenha advertido que isso não significava

“um desbotar da glória bem adquirida do Sr. Magalhães”, o crítico mineiro não deixou de apontar que Magalhães era um intérprete e imitador dos poetas românticos europeus, pois, em vez de empregar “o gênio que lhe coube em sorte para estrear entre nós uma carreira inteiramente nacional”, nada mais fez que “furtar-nos ao jugo do classicismo português para nos impor outro mais pesado” (ibidem). De acordo com Guimarães (1847a, p.14), Gonçalves de Magalhães havia substituído a sujeição literária portuguesa pela francesa, numa manobra que abriu as portas para uma admiração “cega e fanática” da mocidade brasileira pelos poetas da “escola romântica”. Admitia que Magalhães tinha, sem dúvida, sido pioneiro na defesa da autonomia literária e do nativismo no Brasil, ao partilhar a tendência antilusitana corrente no Brasil após a Independência, a qual defendia a ideia de que “cada povo tinha sua literatura própria” (ibidem) e que veio a tornar-se uma forte tradição do pensamento brasileiro durante todo o decurso do século XIX.¹⁵ Havia, de acordo com esse antilusitanismo, chegado o momento de a literatura brasileira ter sua autonomia e assumir uma nova postura literária, contudo, segundo Bernardo Guimarães (1847a), o que o poeta carioca fez, na verdade, foi substituir a origem da literatura que seria imitada.

E, como consequência dessa mudança de referencial iniciada pelo nosso “patriarca da independência romântica do Brasil”, a escola francesa, segundo o conde crítico mineiro, havia lançado os escritores “em tão baixo servilismo”, que destruiu “todas as esperanças que por ventura poderíamos conceber de tão cedo aparecer alguma literatura à qual pudéssemos chamar nossa” (ibidem). No entanto, apesar desse tom comovente, Bernardo Guimarães (1847a) defende, assegurando um lugar de destaque ao poeta e, ao mesmo tempo, alertando os futuros escritores, que Magalhães sabia, como ninguém, imitar, ao contrário do que ocorrerá com muitos poetas posteriores. Embora tenha escutado “tão de perto os acentos da poesia moderna, com os ouvidos peçados dessa harmonia melancólica e suave exalada da alma religiosa de Lamartine” (ibidem,

15 Sobre essa questão do antilusitanismo nas letras, ver Coutinho (1968).

p.15), seu modelo favorito, Gonçalves de Magalhães, para o crítico, era um exímio imitador e não levou a imitação a ponto de copiar. Havia uma certa originalidade nos *Suspiros poéticos e saudade*, pois jamais se esquecera de sua querida pátria, quando “cheio de patriotismo se [dirigia] ao Céu de preces ardentes por ela”, quando “com entusiasmo se [dirigia] à mocidade brasileira” ou mesmo quando, “no meio dos seus cantos [vinha]-lhe continuamente à lembrança [...] do perfume de seus bosques, uma ou outra harmonia de suas campinas, que ele [enlaçava] nos seus hinos”. E, mesmo reservando o lugar de “anjo tutelar do Brasil” para o poeta, Bernardo Guimarães (1847a, p.15) não deixa de salientar que “o gosto estrangeiro já tinha fanatizado tudo”, isto é, a “funesta influência” dos escritos de Magalhães nas letras estava feita. Infelizmente, porém, nem todos eram imitadores criativos, e muitos já se tinham deixado levar pelas facilidades da mera cópia.

Para Guimarães (1847a, p.16), a lira francesa, a partir desse momento, havia embalado e adormecido “em tão profundo sono o espírito nacional que tão cedo não despertará”. Mas a questão central dessa problemática da imitação, orienta Guimarães (1847a) aos escritores, era que o espírito brasileiro ainda não tinha achado um intérprete, ou seja, Magalhães, por tudo o que o crítico advertiu sobre sua obra, não poderia ser considerado o tradutor da nacionalidade literária brasileira. Macedo Soares (1857a, p.364), igualmente sobre quem poderia ser o representante do gênio brasileiro, dez anos depois, não nega a importância de Magalhães, juntamente com Araújo Porto Alegre e Gonçalves Dias, como iniciadores de uma poesia nova, de uma “literatura verdadeiramente brasileira”, entretanto declara que desejava que, nos poemas do autor de *Suspiros poéticos e saudade*, “houvesse um pouco mais de *brasileirismo*, que seu colorido fosse mais fresco e sobretudo houvesse mais justeza na expressão”. Não era, pois, ainda ele o legítimo representante de nossa singularidade literária e nosso “espírito”.

Luís Ramos Figueira (1963), da mesma maneira, também em busca dos intérpretes genuínos para nossa literatura, publicou na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, a tese “É justo o

título de chefe da literatura brasileira dado ao Sr. Domingos José Gonçalves de Magalhães?”, em que afirma que a glória de Gonçalves de Magalhães é inegável, porém uma literatura como a nossa não podia ter chefes. Seguindo os preceitos de Saint-Beuve, Figueira (1963, p. 174) acreditava que o chefe de uma literatura é “aquele que abre o caminho aos outros talentos e ilumina-o, mostrando o que e como devem cantar, narrar e pensar”; e, por essa razão, Gonçalves de Magalhães não o foi. Na perspectiva do crítico, que buscava esclarecer e ao mesmo tempo propor caminhos aos jovens escritores, ninguém podia ser chefe de uma literatura como a nossa “que se desenvolve com tantos brilhos” (ibidem). De forma um pouco sentimental, anunciava que todos, até então, eram, na verdade, “soldados do belo, todos, todos, cantam a pátria e sua glória; porém, o chefe ainda não veio. O chefe, por hora é a imaginação do brasileiro, é ela que inicia e tem iluminado o caminho da literatura” (ibidem, p.176). Aproveitava, assim, para lançar sua pedra no que veio a ter fortuna posteriormente: a capacidade imaginativa do brasileiro. Era essa a promessa que se anunciava e que deveria convencer nossos autores e servir-lhes de guia; em suma, cabia-lhes explorar o que, por natureza, tinham de superior.

Essas leituras e questionamentos sobre a obra de Gonçalves de Magalhães, a propósito, estavam relacionados, entre outros fatores, ao fato de esta ter sido a publicação mais relevante daquele primeiro momento da literatura brasileira na década de 1830, depois da Independência; do mesmo modo, por não haver muita produção literária naquele tempo, o nascente discurso crítico sempre girava em torno das mesmas obras. Assim, esse discurso crítico pedagógico, preocupado em instruir e assinalar aos jovens escritores os caminhos das letras, buscava, a partir do comentário dessas obras até então publicadas, apresentar uma nova proposta literária, bem como um perfil distintivo – nacional – para a recém-fundada literatura brasileira. A questão da nacionalidade da literatura brasileira, como buscamos apontar ao longo deste estudo, foi um dos temas mais caros ao século XIX e à literatura brasileira. Os diálogos alimentavam-se da necessidade de dotar o Brasil de uma identidade, uma língua, uma

história, um povo, enfim, de uma cultura que pudesse ser qualificada de nacional.¹⁶ De 1836, quando Gonçalves de Magalhães publica os seus *Suspiros poéticos e saudades*, até aproximadamente o final da década de 1870, quando começam a aparecer os trabalhos da então chamada “nova geração”, pode-se dizer que a poesia brasileira traçou as linhas mestras da sua nacionalidade. Uma nacionalidade que não foi ali estabelecida em sua inteireza, pois foi se definindo aos poucos, sendo discutida e redefinida até mesmo no século seguinte a esses primeiros passos. De qualquer forma, mesmo que ainda a nacionalidade estivesse por inventar no tempo de Gonçalves de Magalhães, o certo é que esse homem de letras e sua obra sempre estiveram na pauta da produção crítica, não somente das associações literárias Oitocentistas, mas também das outras publicações do período.

Mas, mesmo que sempre em questão, Magalhães não parece ter alçado, para aquele discurso crítico da década de 50 do Oitocentos, a condição de modelo. Bernardo Guimarães (1847b, p.14) chega a afirmar que, em razão de o Brasil não possuir um representante nas letras, “o jugo da imitação tinha esterilizado as inspirações do coração e com seu sopro infesto crestado as asas do gênio”. Para o crítico, a literatura brasileira estava revestida de um forte “verniz literário francês”, o qual tolhia a inspiração da juventude poética e revelava a pobreza e a incapacidade das nossas letras. Mas a imitação, pondera Guimarães (1847b, p.14), até certo ponto era o resultado natural de nossa posição, pois as nações na infância não podiam senão modelar-se por outras, “logo que tem um modelo diante dos olhos o copia fielmente”. Apesar de tal ressalva, contudo, não hesita em afirmar que havia chegado o momento de alterar esse quadro, no qual “o Brasil, proclamando sua independência política, deixou ainda sua inteligência sujeita ao jugo da imitação” (ibidem). E, entre as orientações e os caminhos propostos para reverter a lamentável situação, Bernardo Guimarães (1847b, p.19) assegura que somente quando

16 Ver, entre outros autores, Candido, 2000, 2007; Coutinho, 1968, 1969; Cesar, 1978; França, 1999.

o “luzeiro da civilização difundir suas luzes pelas províncias, e extensão do Império, o espírito nacional se despertará, e comunicará sua seiva às suas produções, e o caráter nacional refletir-se-á mais saliente na nossa literatura”. A defesa dessa expansão da civilização pelos recônditos do país, ainda em sono indolente, era o que daria lugar a um gênio “verdadeiramente patriótico e grande”, este, se ainda não tinha desígnio e destinos certos, ousaria, ao menos, “quebrar as cadeias da imitação e alçar o estandarte da regeneração poética”; momento em que “o Brasil possuirá uma literatura nacional!” (ibidem). Com essa pretensão de buscar despertar nossos escritores para que fossem capazes de abandonar o “verniz literário francês”, o crítico mineiro não chega a traçar um claro perfil do poeta, por ele considerado verdadeiramente nacional, mas lança uma pista para um passo importante: somente um escritor dotado de grande gosto para a poesia, um “poeta em toda a extensão da palavra, não contaminado pela epidemia da imitação, é que poderia salvar a nossa nacionalidade poética” (ibidem).

Continuando sua aclamação por uma literatura e um escritor nacionais, Bernardo de Guimarães (1847b), depois de ter dramatizado o papel nefasto da influência francesa, começa finalmente a lançar indicações sobre o perfil desse aspirado escritor. Em um longo porém ilustrativo trecho, denuncia o que era para ser evitado e aponta os traços a serem explorados pelo escritor nacional e os alvos em que deveria investir sua força:

[...] a imitação é o refúgio dos espíritos estéreis, das almas áridas de sentimento; só não ousa quebrar-lhe as cadeias quem não acha em si mesmo esse fundo de sensibilidade e entusiasmo, essa abundância de ideias e imagens que produzem a originalidade; mas a mocidade brasileira cujo coração palpita de vida e dedicação por tudo quanto é belo e grande deve ser assaz altiva para sacudir o jugo que pesa sobre seu colo. E para isso duas fontes se abrem fecundas de inspirações para a musa brasileira – o nosso passado, e o nosso presente – a raça extinta e a dominante. Naquela que é os nossos tempos heroicos, acharemos essas aventuras romanescas, esse heroísmo das

idades primitivas que tão vasto assuntos dão para o gênero histórico, como o drama e a epopeia: a historia, as tradições, os usos e costumes bizarros e bárbaros das tribos brasileiras, suas continuas lutas, já entre si, já com os europeus, todas essas reminiscências de nossa história primitiva tão cheias de heroicos acidentes e aventuras romanescas, são ricos tesouros de poesia nacional que devemos apressurar em salvar das garras do olvido, consagrando-os perduravelmente nossos cantos. (Guimarães, 1847b, p.16-7)

A nossa nacionalidade poética, como define e tenta prescrever o crítico, estaria na combinação entre a raça dominadora e a raça extinta, ou seja, enxerga em nosso passado potencialidades épicas e dramáticas, originadas no conflito racial, e no nosso presente vislumbra a “aura da liberdade política”. Guimarães (1847b), em suma, lançando mão de significativas orientações aos jovens escritores, chama a atenção para três pontos: o uso indevido que se tem feito dos ricos materiais nacionais em nossa literatura; o desprezo pelo que é nosso; e o consumo excessivo de literatura estrangeira. Sobre esse último ponto, é importante destacar que, apesar das denúncias sobre a imitação, o crítico não nega totalmente o papel da literatura francesa para nossa formação, pois também ele se declara leitor de Lamartine, Madame de Stäel e Mennechet. Além disso, muitas de suas concepções sobre inspiração, natureza, poesia, entre outras questões, estiveram alicerçadas nas obras desses letrados franceses. O que pretendia o crítico, portanto, era denunciar o excesso de uso e deslumbre pelo que vinha de fora.

Bernardo de Guimarães (1847b, p.17), no entanto, advertindo mais uma vez sobre o fanatismo pela literatura francesa, chega a declarar que talvez seria mais conveniente para o “desenvolvimento do espírito nacional” se entregar aos “clássicos dos períodos mais brilhantes da literatura portuguesa, mas só quanto à forma, pondo de parte a mitologia grega”, pois, até certo ponto, o crítico considerava que “éramos para com [os clássicos portugueses] isentos dessa admiração fanática que sufoca inteiramente a voz do nacionalismo”. Deveríamos, inclusive, “cingir-nos aos poetas antigos pois que entre

os modernos vão-se apagando esses caracteres distintivos da poesia nacional” (ibidem), ou seja, o contato das civilizações modernas, denominado por ele de “época mercantil”, teria descaracterizado as literaturas. Na perspectiva do crítico mineiro, portanto, essa retomada dos clássicos portugueses era apreendida como uma das soluções para a maior valorização das matérias nacionais em nossa literatura, já que seus escritos podiam ser tomados mais como um modelo a ser seguido do que como uma imitação.

Macedo Soares (1857a, p.367), sobre tal consumo excessivo da literatura estrangeira, alerta, em *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano*, os jovens escritores sobre a grande influência que Byron, Lamartine e Goethe tinham promovido sobre as literaturas contemporâneas, ou seja, “entre nós devaneia-se à Goethe, suspira-se à Lamartine, maldiz-se a vida com Byron, porém não se poeta como brasileiro”. Para o crítico, entre essa nova geração de poetas que começa a aparecer, nota-se uma “tendência extraordinária, talvez irrefletida”, para a escola byroniana, a tal ponto que “muito se assemelha à servil imitação” (ibidem). Falando mais diretamente aos escritores acadêmicos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Soares (1857a, p.369) lamenta o fato de nossos letrados desprezarem os “pátrios esplendores para ataviar-se de falsos brilhantes colhidos no estrangeiro” e, em tom imperativo, adverte, “entre nós – e é à nova geração que me dirijo – há um gosto particular em imitar, copiar mesmo, Byron e Goethe”. Pouco tempo antes desses escritos de Macedo Soares, cabe ressaltar, a Faculdade de Direito de São Paulo assistia ao auge dos escritos de Antônio Augusto de Queiroga, Cardoso de Menezes, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Almeida Areias, Francisco Otaviano, Pinheiro Guimarães e Álvares de Azevedo, o *primus inter pares* do “byronismo brasileiro”,¹⁷ e talvez aí resida essa crítica de Soares, que se

17 Pires de Almeida (1962, p.26) ressalta que “não perdeu a influência byroniana, no Brasil; mas, de S. Paulo, onde tivera origem a fulgurante escola, irradiando-se profusa, inúmeros foram os trabalhos originais da seita, e múltiplos também foram as paráfrases e versões, para a língua vernácula, de várias poesias e de poemas inteiros do poeta-lorde”.

encaminhava no sentido de alertar aqueles futuros escritores que pretendiam seguir os passos dessa denominada “escola byroniana”.

O “nosso Saint-Beuve”, buscando esclarecer os nossos jovens escritores sobre os prejuízos dessa “servil imitação”, assegura que os sentimentos expressos nos escritos de Byron e Goethe, como dores, mágoas, descrença, agonias, sofrimento, estavam em desacordo com os dos jovens poetas brasileiros, cheios de vida e de esperança. Nessa idade conhecida como a “primavera da vida do poeta”, continua Soares (1857a, p.392) com certa ironia, “quererem alardear de encanecidos pela dor, céticos, sem esperança de glória, sem animação nem vida, é quererem à toda força cair no ridículo”, isso ecoa, pois, como artificial. Nas palavras de Macedo Soares (1857a, p.392), “chamam isto de *byronismo*: a palavra é eufônica; mas a escolha foi infeliz”. Além disso, deixando mais uma lição aos literatos, ressalta que uma só coisa deve ter em vista o poeta que quiser ser nacional, a saber, é não se deixar levar por “influência de escolas e menos ainda de grandes nomes” (ibidem). O que se deve imitar, volta a reafirmar Macedo Soares (1857a, p.394) nos seus ensinamentos,¹⁸ “é a natureza, e só ela, por que aí reside, como alguém o disse, a unidade na variedade e a variedade na unidade, isto é o tipo do belo artístico. Fora daí, só um poderoso gênio”. Mantém-se, pois, sobre o mesmo referencial de nacionalidade que haviam proposto seus contemporâneos de meados do século XIX, antecessores para os poetas: o singular mundo exterior que tinham diante dos olhos.

A súplica para que fosse superada a imitação estrangeira teve outros adeptos. Cícero Pontes (1865), de forma mais abreviada, ao analisar a obra de Gonçalves Dias, lança algumas orientações sobre o perfil do escritor para que se alçasse à condição de nacional. Destaca, antes de tudo, a importância do combate ao que vinha de fora.

18 José Aderaldo Castello (1963, p.14) considera que, em Macedo Soares, o qual apresentava uma concepção mais apurada da crítica, tem-se “uma compreensão ampla e arejada do sentido e do destino da nossa literatura, já tendo o crítico superado, completamente, a onda de programas e manifestos nacionalizantes das primeiras décadas da implantação do romantismo no Brasil e da chamada reforma de nossa literatura, tudo feito muito debaixo da influência francesa”.

Afirma, nesse sentido, que os esforços desse literato para levantar uma verdadeira “revolução” contra o estrangeirismo foram de suma importância para a mudança de comportamento dos escritores brasileiros. Desde então, segundo Pontes (1865, p.466), o Brasil começou a ter uma poesia propriamente sua: “doce e cândida pela sua singeleza, expressiva e nobre pela sua expansão cordial, pela sua íntima profundez”. E acrescenta que as imagens lançadas por Gonçalves Dias eram “inteiramente originais, expressas com uma simplicidade grandiosa, em estilo fácil e sublime” (ibidem). Graças aos desvelos desse poeta, considerado verdadeiramente nacional, “a *árvore* começou a medrar ao sopor do gênio brasileiro”, de forma que não faltariam adeptos a essa “a poesia nacional” recém-criada (ibidem, p.467). Para Cícero Pontes (1865), portanto, Gonçalves Dias era o modelo de escritor nacional a ser seguido.

Fica, assim, amenizada a condenação à imitação, pois, embora esses literatos critiquem com veemência a imitação e assumam uma postura de cautela quanto ao consumo da produção estrangeira, não descartam a importância de modelos a serem seguidos. Além disso, não se pode esquecer também que nenhum desses críticos deixou de beber em fontes europeias, especialmente francesas. Essas orientações e alertas sobre a imitação se encaminharam, por vezes, no sentido de apontar a necessidade de uma diferenciação, ou melhor, assinalar, por meio dessas denúncias de imitação, a singularidade da literatura brasileira. Uma singularidade, portanto, que deveria ser a base da afirmação da nacionalidade brasileira e de uma maior valorização das coisas do Brasil. Antônio Antunes Ribas (1864, p.43-4), a esse respeito, em discurso na sessão magna da Associação Tributo às Letras, em tom de manifesto, convoca os escritores brasileiros a abandonar aquela postura de exaltação da literatura estrangeira em detrimento da nossa: “sejamos nacionais, não desprezemos o canto melodioso do sabiá pelo gorjeio do estrangeiro Rouxinol! Nós também temos poetas e literatos, a imaginação americana voa tão alto como as águias brancas no céu de Tessália!”. E mais, nossa poesia “não é mais o sombreado da poesia europeia”, nossa pátria “não é mais o leão que dormita à sombra das palmeiras ou o índio

que se embala indolente em sua rede de penas”, nós somos agora “o gigante do Atlântico, que acompanha o movimento acelerado da civilização!” (ibidem). O Brasil, assim, já não ficava atrás, pois tinha aderido aos preceitos civilizacionais de então e trazia um contributo, por natureza, que era sem equivalente, a grandeza.

Entre esses juízos e prescrições lançados pela crítica literária, os quais, pela negativa ou de forma propositiva, buscavam moldar um certo perfil do escritor brasileiro, orientando-o no sentido do que deveria ser seguido e o que deveria ser abandonado na escrita de uma literatura a ser forjada nacional, nenhum foi tão manifesto como a necessidade de valorização do Brasil e da nossa cultura e a advertência contra o deslumbre pelo forasteiro. Dito de outra forma, as orientações vistas sobre quais gêneros responderiam melhor aos anseios da cultura escrita nacional, as lições apontadas sobre a estrutura formal da literatura e as advertências levantadas sobre a questão da imitação confluíam, pois, nessa busca pela valorização do gênio brasileiro. Nesse discurso crítico, um compromisso pedagógico se impunha em prol da necessidade de alteração e valorização da imagem do Brasil e da cultura escrita brasileira, um compromisso cujas nuances merecem ser a partir de agora analisadas para encerrarmos este breve mapeamento das lições e orientações lançadas pela produção escrita das associações literárias.

Inventar o Brasil pelas letras

De saída, tomemos o balanço da situação das letras brasileiras na década de 60 do Oitocentos oferecido por Quintino Bocaiuva (1836-1912) e outros editores da *Biblioteca Brasileira* na introdução ao segundo ano de existência da revista. Partindo de um cenário não muito positivo, os editores destacam que, de todas as nações do continente americano, o Brasil era a única que não tinha uma autonomia literária, das “línguas civilizadas”, a portuguesa era a menos conhecida, bem como a inteligência nacional não tinha “irradiação externa”, não havia “ecos que repercutissem os sons das nossas liras,

nem as vozes dos nossos oradores, nem os acentos varonis dos apregoadores das nossas glórias nacionais” (“Introdução”, 1863, p.IV). Continuando esse quadro desanimador das letras, os redatores da revista propuseram uma comparação entre a literatura brasileira e a portuguesa simultâneas e chegaram à seguinte conclusão: dois nomes, Alexandre Herculano e Almeida Garret, bastaram “para salvar do abatimento e do olvido a literatura de uma nação” (ibidem). No entanto, no caso nossa literatura, somente dois nomes desse mesmo valor seriam impotentes para tornar o Brasil conhecido. O motivo da impossibilidade de o Brasil ser representado somente por dois vultos da literatura, segundo os autores da introdução, era simples: “em Portugal a literatura é uma profissão. No Brasil não o é. Lá o exercício das letras é honrado e apreciado. Aqui passa por ser um ócio. E para que a indiferença nacional tivesse no exterior uma triste reprodução, nem mesmo em Portugal se lê o que aqui se escreve!” (ibidem, p.IV-V).

Ferreira Dias (1857, p.380-1), do mesmo modo, na *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano*, destaca que uma das causas evidentes do nosso atraso é a “falta de um centro que ilumine e esclareça o país, que resuma em si as mais altas aspirações intelectuais da sociedade, como Paris o faz para a França e Londres para a Inglaterra, e que o Rio de Janeiro ainda não o faz para o Brasil”. Ou seja, faltava-nos uma cidade referência para dar ensejo à produção. Outra causa da “nossa pequenez intelectual”, continua o crítico, “é a ausência de homens próprios para fazer rebentar do seio de um povo uma nova literatura ou renová-la e reatar as tradições do pensamento, quando ela é decadente ou quase extinta” (ibidem). Sobre essa carência de letrados hábeis, conta Dias (1857), numa tentativa de apontar exemplos que serviriam de estímulo aos nossos escritores, as trajetórias de reabilitação da literatura realizadas pela Alemanha e França. Partindo do caso da Alemanha, o crítico ressalta que “homens próprios para aviventar, ou para fixar e dirigir esses desejos, apareceram. Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, eis os grandes nomes, eis as glórias da Alemanha no seu renascimento literário” (ibidem, p.381). Diante de tamanha grandeza de referências, e depois de indicar no

texto os feitos de cada um destes letrados para a literatura alemã, só lhe resta uma exclamação com uma subliminar comparação da vantagem de lá em relação à condição de cá: “Que nomes! Que talentos capazes de encher de orgulho, e despertar uma nacionalidade, ainda que tivesse caído no marasmo o mais profundo!” (ibidem).

Sobre a França, Ferreira Dias (1857, p.380-2) afirma que, depois de sua grande revolução, parece ter havido “um desânimo geral, um desgosto de ação se apoderou dos espíritos, um misticismo sonhador dominava as almas, muitos queriam reconstruir o passado (empresa vã!) outros continuaram num ceticismo sem alimento”. Nessas circunstâncias, pois, dois gênios, “que são duas maravilhas no nosso século”, abriram um novo campo, “onde a razão e a imaginação francesa pudessem espriar-se” (ibidem). Eram eles: Chateaubriand e Madame de Stäel. Além desses dois países, Ferreira Dias (1857, p.382) exemplifica também o caso de Portugal, que, no princípio do século XIX, estava numa situação intelectual “lamentável”, quando surgiu Almeida Garrett para “reviver a inteligência no país de Bernardim Ribeiro, de Ferreira, e de Camões”. Portugal, para o crítico, era um exemplo claro da necessidade que tem “uma literatura em agonia de um homem de gênio e perseverante para fazê-la reviver” (ibidem). O gosto pelas singularidades aparecia, assim, paradoxalmente como alimento indispensável para que surgisse um movimento coletivo. Por isso, recordando e louvando esses exemplos de literaturas estrangeiras que se reergueram por figuras notáveis das letras, Dias (1857, p.383) lança uma indagação sobre a literatura brasileira:

Ora se nações mais adiantadas necessitaram desses seres privilegiados, desses audazes talentos, dessas inteligências superiores, que diremos do Brasil jovem, e, posto que viçoso, vacilando nos seus primeiros passos por falta da experiência adquirida com a ação, e que tem a criar uma literatura?

Como se vê, a condição da literatura brasileira revelada por esses críticos em meados do século XIX era limitada e precária, e o clamor por uma renovação se mostrava evidente. Os editores da *Biblioteca*

Brasileira, por exemplo, declararam que a revista tinha “por missão abrir um horizonte menos limitado às inteligências que se dedicam ao sacerdócio das letras e ao cultivos das artes” (“Introdução”, 1863, p.III). Outros, como João Carlos de Araújo Moreira (1859, p.11), na *Exercícios Literários do Club Científico*, lastimavam a indiferença “para com as letras e as grandes cousas pátrias”, a qual produzia em nosso país “os mais funestos resultados”. Todavia, embora esse discurso crítico pinte um cenário desolador das letras no Brasil, esse estudos buscaram, ao mesmo tempo, traçar as diretrizes da cultura escrita brasileira e, inclusive, moldar um certo perfil do escritor daquele tempo. Ao discutirem e avaliarem o desenvolvimento da incipiente literatura brasileira, como vimos ao longo deste capítulo, esses ensaios críticos ocuparam-se de questões fundamentais como: a definição dos gêneros literários que vinha surgindo no país; os problemas de forma; a discussão sobre o conteúdo da literatura e o seu papel; a função do escritor; as razões de nosso atraso e as formas de superá-lo. Nesses escritos de crítica, portanto, apesar da perspectiva inicial um pouco pessimista, nota-se um empenho instrutivo, isto é, estão impressas significativas lições e prescrições para os escritores que se pretendem nacionais, como, por exemplo, a urgência em ter um centro literário no país e, especialmente, a necessidade de ter um guia capaz de traduzir o gênio brasileiro e tornar o Brasil conhecido. Esse padrão de exposição da situação da literatura no país, no qual se pintava inicialmente um quadro negativo das letras nacionais, para então iluminar a trajetória dos escritores com ensinamentos e orientações, era, pois, recorrente entre os letrados gregários do Oitocentos brasileiro.¹⁹ Tal modelo de escrita, inclusive, pode ser visto como um dos subterfúgios dos críticos para avivar os jovens escritores e estimulá-los a tomar as rédeas da nacionalidade da literatura brasileira.

Com esses propósitos de valorização da cultura escrita brasileira e autoafirmação de nossa nacionalidade, o próprio Ferreira Dias

19 Não só entre a produção escrita das sociedades literárias, cabe ressaltar, esse padrão de exposição da situação das letras no Brasil foi recorrente, podendo ser encontrado também nos ensaios críticos das pioneiras *Niterói* e *Minerva Brasiliense*, entre outros escritos.

(1857), que num primeiro momento havia apresentado um panorama nada otimista das letras no Brasil, mais adiante no texto demonstra esperança nos jovens e futuros escritores. Declara, nesse sentido, que “se até o presente não temos encontrado um talento arrojado e resoluto que nos brade”, não devemos temer, pois a mocidade brasileira, “mocidade inteligente e ambiciosa dos louros da glória”, já estava despontando (ibidem, p.383). E mais, assumindo um papel de tutor dos jovens escritores, afiança o crítico: “eu conheço vossos desejos, eu compreendo vossos secretos tormentos, vosso louvável ardor, eu serei o vosso chefe e vos mostrarei os caminhos a seguir” (ibidem). Na perspectiva de Dias (1857, p.383), perspectiva que se encaminhava para um otimismo no decorrer do estudo, o país “não era um terreno estéril de inteligência”, pois, a despeito de todos os obstáculos da época colonial, em que “a instrução era oferecida a nosso país por migalhas e à custa de fadigas e amarguras tão numerosas”, a então colônia portuguesa viu surgir em seu seio Basílio da Gama, Santa Rita Durão, frei Francisco de São Carlos, Souza Caldas, Gonzaga, Antônio José, Cláudio Manoel e tantos outros. Esses homens, na verdade, eram as provas “que não desmentem nossa vitalidade intelectual”, e ninguém, completa o crítico, pode negar que “o *Uruguai*, o *Caramuru*, a *Assunção da Virgem*, *Marília de Dirceu* e tantas outras produções brasileiras do tempo colonial merecem uma séria atenção da crítica” (ibidem).

Apesar de ressaltar que o cenário literário estava mudando, que era inegável a existência no Brasil de talentos, de uma mocidade inteligente que frequentasse as academias e de um desejo enorme de criar uma literatura pátria, Ferreira Dias (1857) adverte os jovens escritores de que ainda faltava um luzeiro para nossa literatura. Para o autor de “As letras no Brasil”, Araújo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo de Guimarães eram, sem dúvida, os maiores nomes de nossa literatura e escreveram trabalhos de grande importância, contudo, “de todos estes altos engenhos que o nosso país viu nascer nenhum tem sabido imortalizar-se”, ou seja, nenhum desses homens de letras tem sabido cantar o país verdadeiramente, com um

coração que “arde o sagrado amor da pátria” (ibidem, p.385). Essa era, portanto, uma das principais questões levantadas pelos críticos sobre a nossa literatura, pois, na lógica desses homens de letras, se não tínhamos um gênio “verdadeiramente nacional”, também não teríamos uma literatura capaz de afirmar nossa nacionalidade e valorizar o caráter do povo brasileiro.

E mais uma vez, nesse movimento de denúncia da situação das letras e estímulo para os pretendentes a escritores, Ferreira Dias (1857, p.385) assevera:

[...] o que é certo, o que temos como evidente, é que sintomas de renovação existem no Brasil. [...] Nós cremos fortemente, e a Providência não nos desmentirá, que esses tolos insípidos, que por aí vagam no nosso país, que se dão todos a vaidades desprezíveis, e preconizam os gozos materiais, se verão breve tratados como merecem e conhecerão o seu lugar. [...] Não convém desanimar. [...] O que é necessário é que entre a mocidade Brasileira que se entrega ao estudo, em cujo coração arde o sagrado amor da pátria, a quem pretende o futuro, não hajam ódios mesquinhos, críticas injustas, rivalidades vergonhosas, mas em vez disso o abraço fraternal, a benevolência geral, e uma desinteressada apreciação de todos os méritos e de todas as vocações. São os nossos votos.

Se, portanto, até esse momento em que Dias (1857) escrevia, as letras não tinham tido amplo desenvolvimento no Brasil, se a falta de estímulos não as tinha alimentado, se “talentos superiores”, como Porto Alegre e Magalhães, não tinham apoderado “da ocasião de dirigi-las e servi-las conforme suas necessidades e circunstâncias”, não convinha desanimar. E era justamente esse quadro que o discurso pedagógico dos periódicos literários, como já anunciado, buscava pintar, isto é, apesar das dificuldades e limitações da nossa literatura, as vibrações de uma nova postura literária eram expressas nesses discursos, já era hora de emergir “um gênio nacional”.

Essa ideia de “gênio nacional”, é importante destacar, esteve alicerçada, entre outras obras, no trabalho de François-René de

Chateaubriand (1960), *O gênio do cristianismo* (1802). Presente nos escritos sobre a literatura desde o “Ensaio sobre a história da literatura” (1836), de Gonçalves de Magalhães (1978a), ou mesmo antes no *Parnaso brasileiro* (1829), de Januário da Cunha Barbosa (1829-1832), essa concepção foi fundamental para a nossa nascente reflexão literária, pois funcionou como um substrato para a construção da ideia de pátria, isto é, para a construção da ideia de um povo dotado de costumes, história, sentimentos e, conseqüentemente, literatura próprios.

Bonsucesso Júnior (1874), com esses mesmos desígnios, nas páginas da *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, buscou mapear o percurso que nossos escritores deveriam traçar para construir uma literatura que fosse a expressão mais viva e sincera da pátria. Para tanto, inicia o texto afirmando que já estava na hora de abandonar “essa poesia do eu, essa cantiga eterna das mágoas individuais: pode ser flor, perfume, mas é flor que morre, perfume que se evapora”, ou seja, aquele era o momento de deixar de lado as questões menores das letras e começar a enxergar que havia no Brasil muitos fatos importantes, muitos documentos valiosos para serem investigados e estudados por nossos poetas, havia chegado o momento de produzir trabalhos que trouxessem “o cunho americano” e levantassem “bem alto a nossa fraca literatura” (ibidem, p.133). O Brasil, com sua natureza “encantadora e poética”, com sua história “gigantesca e sua vida cheia de fatos heroicos e admiráveis”, assegura Bonsucesso Júnior (1874, p.133), tinha plenas condições de rivalizar com as “ações mais afortunadas dos países europeus” e com os “fastos grandiosos das civilizações asiáticas”.

Assim, apresentando uma espécie de manual de autoafirmação e valorização do gênio brasileiro em comparação com outras nações, Bonsucesso Júnior (1874, p.133-4), num longo mas significativo trecho de seu “Artes e letras no Brasil”, traça, em tom de prescrição, o caminho para o conhecimento de nosso passado literário e de nossa história, a saber:

Compare-se os usos e costumes do gentilismo, as crenças e superstições dos indígenas, com os hábitos e práticas das hordas

nômades da Ásia e ver-se-á que existe mais de um testemunho histórico em nosso favor.

Estude-se as guerras entre os portugueses e os Tamoios e outras tribos; a luta gigante contra os Batavos; o amor da liberdade simbolizando-se em Beckman, Silva Xavier e Alvarenga, e as revoluções abafadas porém jamais menos condignas de admiração.

Pasme-se ante as solenidades dos Caetés e Potiguares, da carnificina entre os Papanás, Goytacazes e Tupiniquins.

Estude-se a pouca civilização de nossos pais, as pisadas de um Cooper ou René [Chateaubriand] que devassaram as preciosidades de nossas florestas virgens, ouvindo sussurro da brisa ciciando por entre as palmeiras, o estrondo cadente e harmonioso das torrentes, o murmúrio suave dos rios que ornaram nossas planícies sempre em primaveras e nossas várzeas sempre florescentes. [...]

Daí segue-se que o Brasil apresenta caracteres de uma vida robusta, e que tem ele muitos fatos ainda não estudados que podem atear o estro dos nossos poetas e aquecer a imaginação dos nossos escritores, concorrendo destarte para que se não perca de toda a nacionalidade de nossa literatura.

Como se vê, essas prescrições e sugestões do discurso crítico literário oitocentista encaminharam-se no sentido de forjar uma nacionalidade brasileira e apresentar aos leitores/escritores possibilidades de narrar a história da recém-fundada nação brasileira, num extraordinário movimento, próprio desse tempo, em que essa crítica se confundia com a história literária e esta com a história do Brasil, ao mesmo tempo que de alguma forma a alimentava. Ou melhor, a crítica literária – para nos encaminharmos para a finalização – assumiu no século XIX brasileiro uma posição semelhante à de tutora de nossos escritores e, inclusive, tradutora dos anseios e projetos da sociedade brasileira, ou seja, esse discurso metaliterário pretendeu ajudar a criar os contornos do literato que teria dado feição ao brasileiro. A crítica, portanto, na concepção daquele que foi um dos maiores representantes desse gênero no Oitocentos brasileiro, abarcava “todas as áreas do pensamento” e aplicava-se a todas as “criações humanas, a todas as

pesquisas e construções espirituais, quer as que tratam da natureza cósmica, física-química, biológica; quer as que se reportam ao mundo psíquico, político, moral, sociológico” (Romero, 2002d, p.391-2). E completa Sílvio Romero (2002c, p.39), “só a crítica, a tão desdenhada crítica, nos pode preparar um futuro melhor”.

Se o propósito dessa crítica, como salientamos ao longo deste capítulo, era valorizar o gênio brasileiro e forjar uma nacionalidade literária, Macedo Soares, que foi um dos mais expressivos em apontar prescrições aos nossos escritores, mais de uma vez lançou importantes orientações sobre as diretrizes da nacionalidade brasileira na *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano*. Partindo da conhecida expressão de Louis de Bonald (1754-1840), “a literatura é a expressão da sociedade”, que se tornou, como é sabido, uma espécie de tópica nas introduções dos estudos de crítica, “nosso Saint-Beuve” defende que a nacionalidade da literatura “não significa senão a exata expressão da vida de um povo e de suas relações com o país que habita” e, como tal, continua o crítico, ela tem acompanhado o homem em todos os seus estudos, tem considerado “todas faces da medalha de sua vida moral”, tem refletido “todas as evoluções da sociedade” (Soares, 1857a, p.394). Propondo, dessa forma, uma comparação entre a literatura brasileira e a do velho continente, Soares (1857a, p.394) ressalta que a nossa literatura está ainda “bem longe de emparelhar com as outras em nacionalidade”, no entanto, apesar de nossas instituições não serem “inteiramente peculiares” e nossa história não ter “essa pompa das páginas da meia-idade”, temos, ao menos, segundo ele alerta aos jovens escritores, instituições e história nossas, as quais são fontes importantíssimas de nacionalidade e devem aparecer nas produções brasileiras. Para alcançar uma nacionalidade em literatura, continua suas lições, são necessárias exigências subjetivas e materiais, a saber: “inteligência culta, imaginação viva, sentimentos e linguagem expressiva, eis os requisitos subjetivos do poeta; tradição, religião, costumes, instituições, história, natureza, eis os materiais” (ibidem). E lançando mão de mais algumas orientações aos escritores, descreve o papel sobremodo destacado que a natureza ocupava na nacionalidade da literatura:

Quanto à natureza [...] onde ir-se-á buscá-la mais cheia de vida, de beleza e poesia, fonte mais rica de inspirações, uma vegetação mais luxuriante, do que sob os trópicos?... Inspirai-vos por ela, estudaí-a, compredeí-a em seus mais íntimos mistérios, pintai-a de lances bem escolhidos e com cores próprias; então tereis dado um grande passo para a nacionalidade. (Soares, 1857a, p.397)

A empreitada do escritor nacional, em suma, como declara Macedo Soares (1857a, p.397), era “despir estranhos andrajos e falsos atavios, compreender a natureza, compenetrar-se do espírito, da religião, das leis e da história, dar vida às reminiscências do passado; eis a tarefa do poeta, eis os requisitos da nacionalidade da literatura”.

A literatura, pela pena dos críticos, portanto, foi ocupando cada vez mais destaque no palco intelectual do século XIX brasileiro. Rangel Pestana (1860, p.44), a esse respeito, nas *Memórias da Associação Culto à Ciência*, conclama aquele que quer estudar os usos, os costumes, o grau de civilização de um povo, a sua filosofia e mesmo suas instituições “estudai a literatura desse mesmo povo; estudaí os seus soterrados monumentos, porque ali e aqui encontrareis todos os traços de sua nacionalidade e de sua civilização”. Para Pestana, o “progresso moral”, desencadeado em meados deste século XIX, havia trazido perspectivas que possibilitaram uma maior atenção para as letras, para as ciências e para as artes e, dessa maneira, acreditava que a política já não devia “absorver tudo, porque se o país necessita de uma reforma, essa reforma deve ser completa”. (Pestana, 1860, p.44). Entre as lições sobre a necessidade de valorização das letras e instrução do povo, o crítico, apoiando-se nas ideias do jurista Eugène Lerminier (1803-1857), pontua que “o estado é a harmonia de todos os elementos sociais: sendo assim a indústria, as ciências, as artes e as letras formam esta harmonia; o poeta, o filósofo, o sábio e o artista são também grandes representantes dos estados” (ibidem), isto é, a política não estava sozinha na construção da nacionalidade brasileira.

Muitas foram, portanto, as lições ou prescrições estabelecidas pela crítica literária oitocentista. De modo geral, o escritor moldado nas páginas das associações literárias – sem grandes dissidências – deveria

ser aquele que valorizasse o gênio brasileiro, que cantasse a pátria, que ajudasse a trilhar novos rumos da literatura e, sobretudo, exaltasse os homens da terra e o espaço de origem para daí tirar o alimento dos seus escritos e para a partir daí encontrar instrumentos e inspiração para nacionalizar. As sociedades literárias de São Paulo e do Rio de Janeiro, nesse sentido, empenharam-se em formar uma consciência crítica que deveria orientar a nossa criação literária, especialmente no sentido de revigorar a sua singularidade e definir a sua nacionalidade, ou seja, malgrado a efemeridade desses movimentos, nas publicações dessas associações literárias, fica notório um projeto de nação que ganha seus contornos sobretudo pelo discurso crítico. O conhecimento do Brasil e do brasileiro no século XIX, por fim, pelo que se depreende do discurso assumido pela intelectualidade letrada, se deu primeiramente pela literatura e pela crítica literária, ou seja, a literatura no século XIX, como já foi largamente explorado, foi a principal forma de expressão e de conhecimento brasileiros, e o literato, pode-se dizer, foi o pensador por excelência de nossa intelectualidade, ou melhor, foi o sintetizador do nosso ser e do nosso vir a ser naquele momento.

Eis aqui o principal motivo para mapear as prescrições da crítica literária, pois, em ampla medida, o que ela estava assinalando aos jovens e futuros escritores eram indicações de como deveria ser contada e inventada a história do Brasil e forjada a expressão do gênio brasileiro, ou seja, o que vingou nesse discurso crítico produzido pelas associações literárias foi a preocupação com a construção da ideia de um povo dotado de costumes, sentimentos, literatura e história próprios e singulares. Daí, portanto, o papel de destaque da crítica literária no século XIX, pois ela ajudou a traçar as linhas mestras daquilo que, até certo ponto, nos forjou, isto é, a literatura. Desse modo, se todos esses críticos destacam a tópica de que a literatura brasileira oitocentista estava na infância, essa mesma literatura teve como tutora a neófito crítica literária brasileira.