



# Literatura e seus híbridos IV

Organização: Gabriel Esteves, Paulo Henrique Pergher

# **LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS IV**

GABRIEL ESTEVES  
PAULO HENRIQUE PERGHER

[organizadores]

# **LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS IV**

Florianópolis  
**UFSC**  
2023

<i>Organizadores</i>	<i>Conselho Editorial</i>
Gabriel Esteves Paulo Henrique Pergher	Dolores Romero López (Universidad Complutense – Madrid); Mário Armando Valência Cardona (Universidad del Cauca – Colômbia); Claudia Kozak (Universidad de Buenos Aires); Giovanna di Rosario
<i>Revisão</i>	(Universidade de Barcelona); Pablo Gobira (Escola Guignard – Universidade Estadual de Minas Gerais); Roberto Acizelo Quelha de Souza (UERJ); José Luiz Jobim de Salles Fonseca (UFF); Emanuel Cesar Pires de Assis (UEMA); Claudio Augusto Carvalho Moura (UFPI); Maria Eunice Moreira (PUCRS);
Ana Paula Nunes de Sousa Leandro Scarabelot	Gilberto Prado (USP); Philippe Bootz (Universidade Paris 8); Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa – Porto); Roberto Willrich (UFSC); Renato Fileto (UFSC); Alamir Aquino (UEL); Saulo Cunha de Serpa Brandão (UFRPE); Alckmar Luiz dos Santos (UFSC); Isabela Melim Borges (UFSC)
<i>Capa</i>	
Chico Marinho	
<i>Editoração</i>	
Paulo Henrique Pergher	

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

L776 Literatura e seus híbridos IV [recurso eletrônico] / Gabriel Esteves, Paulo Henrique Pergher (organizadores). – Florianópolis : UFSC, 2023.

351 p. : il. – (Literatura e seus híbridos)

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-228-0

1. Literatura. 2. Literatura – História e crítica. 3. Literatura digital. 3. UFSC. Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. I. Esteves, Gabriel, org. .II. Pergher, Paulo Henrique, org. . III. Série.

CDU: 8

## Sumário

<b>Apresentação</b>	7
Gabriel Esteves, Paulo Henrique Pergher	
<b>Reverberações de 1922 em 2022: a posta-restante</b>	12
Ricardo Gaiotto de Moraes	
<b>Um breve panorama da Batalha dos Áticos e Beócios</b>	24
Gabriel Esteves	
<b>Dois nomes, uma história: o Certame Poético e a Guerra do Parnaso</b>	131
Leandro Scarabelot	
<b>Notas sobre a realidade e a crueza na literatura: o caso de “Cacau”, de Jorge Amado</b>	221
Paulo Henrique Pergher	
<b>Teófilo Dias: “o malgrado Banville das Fanfarras”</b>	252
Ana Paula Nunes de Sousa	

**Poesia extraña da musa “extraña”:  
aproximações a poética da primeira fase de  
Delmira Agustini por meio de suas musas** 291

Mariana Dutra Della Giustina

**A Poeta da Volúpia contra o Príncipe da  
Ironia: comentários sobre uma disputa  
literária entre Gilka Machado  
e Antônio Torres** 323

Mateus dos Passos Maba

# Apresentação

Gabriel Esteves

Paulo Henrique Pergher

O *Ciclo de Debates sobre Literatura e seus Híbridos* é, hoje, um evento tradicionalmente organizado pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), coordenado pelo Prof. Alckmar Luiz dos Santos, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e que tem por objetivo disseminar e promover discussões em torno das pesquisas realizadas pelos seus membros, sejam eles professores, pós-graduandos ou alunos de graduação. Este livro, produto direto da última edição do *Ciclo de Debates*, realizada em dezembro de 2022, é o terceiro volume de uma série dedicada à documentação e ao compartilhamento dos seus resultados<sup>1</sup>. Todos os cinco trabalhos que o compõem foram desenvolvidos a

---

<sup>1</sup> O evento ocorreu de maneira híbrida e contou com transmissão *online* via YouTube. As gravação de todas as palestras podem ser resgatadas no canal do Núcleo (<https://www.youtube.com/@NuPILLUFSC>). Os volumes correspondentes às edições anteriores do *Ciclo de Debates* estão também disponíveis e podem ser encontrados no sítio do NuPILL (<https://nupill.ufsc.br>).

partir de conferências e temas de pesquisa apresentados ou sugeridos durante o evento, e dão continuidade (em alguns casos, arremate) às discussões que conferem ao *Ciclo de Debates* o seu distinto caráter coletivo.

Em seu texto que abre o volume, *Reverberações de 1922 em 2022: a posta-restante*, Ricardo Gaiotto de Moraes tece algumas considerações sobre o centenário da Semana de Arte Moderna e sobre a figura de Mário de Andrade. Destaca-se, dentre essas, as que se referem a montagens dramáticas contemporâneas, notadamente *Macunaíma – uma rapsódia musical*, da companhia Barca dos Corações, e *Makunaimã: o mito através do tempo*, de autoria coletiva.

Gabriel Esteves, em *Um breve panorama da Batalha dos Áticos e Beócios*, não só apresenta o embate literário que se seguiu à montagem de nossa primeira peça nacional supostamente romântica, o *Prólogo Dramático* (1837) de Araújo Porto Alegre, como reúne os textos que o compõem. Trata-se de 12 publicações inéditas, entre correspondências, críticas e artigos, oriundas de diferentes periódicos fluminenses, envolvendo escritores como Gonçalves de Magalhães, Justiniano José da Rocha e o próprio autor da peça.

Em consonância com o anterior, o trabalho *Dois nomes, uma história: o Certame Poético e a Guerra do*

*Parnaso*, de Leandro Scarabelot, se debruça também sobre periódicos oitocentistas a fim de demonstrar que tanto o *frisson* provocado pela chegada d’*O Primo Basílio* no Brasil, em 1878, quanto a deflagração, no mesmo ano, do Certame Poético em Portugal (cujas produções foram parcialmente reunidas e anexadas ao fim do texto), tiveram papel fundamental na preparação da Guerra do Parnaso, derradeiro confronto versificado, na imprensa brasileira, entre poetas românticos e realistas.

Sem se esquivar igualmente das polemizações, Paulo Henrique Pergher, em *Notas sobre a realidade e a crueza na literatura: o caso de “Cacau”, de Jorge Amado*, apresenta e discute a recepção crítica do segundo romance do escritor baiano, em vistas de pensar um de seus componentes: a moralidade, associada, neste caso, ao trato e representação do corpo e dos desejos. Para tanto, retoma a polêmica em torno do lançamento de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, no Brasil, além de *Parisina*, de Carvalho Júnior, para pensar os qualificativos *cru* e *realidade*, em um escopo moral.

Ana Paula Nunes de Sousa, por sua vez, no trabalho *Teófilo Dias: “O malogrado Banville das Fanfarras”*, retorna a periódicos como *O Mequetrefe*, *Gazeta da Tarde*, *O País* e outros em circulação no último quartel do século XIX com o objetivo de cotejar a recepção crítica de Teófilo Dias à época em que foram

publicadas suas obras com o que sobre ele escreveram estudiosos posteriores como Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido e Glória Carneiro do Amaral.

Em *Poesia extraña da musa extraña: aproximações à poética da primeira fase de Delmira Agustini por meio de suas musas*, Mariana Della Giustina propõe uma nova maneira de nos aproximarmos da obra da poeta uruguaia por meio de um tema específico: o das “musas”. Em seguida, a partir do mesmo assunto, e assumindo que a figura da musa aproxima o modernismo latino-americano da poesia brasileira escrita em fins do século XIX, a autora propõe alguns paralelos entre composições de Agustini, Francisca Júlia e Gilka Machado.

No último dos textos, Mateus dos Passos Maba, em *A Poeta da Volúpia Contra o Príncipe da Ironia: Comentários Sobre uma Disputa Literária entre Gilka Machado e Antônio Torres*, analisa os cinco artigos de jornal que compõem o certame Torres-Machado a propósito do primeiro livro da poeta, *Cristais Partidos* (1916), e compara os argumentos de Antônio Torres com o de outros críticos contemporâneos (Damasceno Vieira, José Oiticica, Duque-Estrada e assim por diante).

O trabalho com arquivos digitais, característica transversal do conjunto, se destaca como metodologia partilhada, além de demonstrar, seja em razão do

ineditismo, do trabalho de compilação, como também do intelectual, sua relevância. Com este conjunto, espera-se, para além da publicização, o fomento de pesquisas de similar natureza e o diálogo.

A todos desejamos, enfim, uma boa leitura.

*Os organizadores*

# Reverberações de 1922 em 2022: a posta-restante

Ricardo Gaiotto de Moraes\*

## Introdução

Em março de 2022, comecei um dos meus cursos sobre literatura e ensino com a seguinte proposta: cada estudante deveria escolher e justificar um poema para compor a antologia poética *1922 por 2022: 100 anos de poesia*. Havia ambiguidade intencional no título, porque, dentre os poemas, esperava receber aqueles escritos por algum dos participantes da Semana de Arte Moderna, com a explicação de que ainda seriam atuais ou de que caracterizariam o modernismo; ou então por uma escritora ou um poeta periférico negro, contemporâneos ou posteriores à Semana, não importa, a justificativa seria em torno da invisibilidade das minorias na história do Modernismo.

---

\* Professor Adjunto de Literatura Brasileira, no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [rgaiotto@gmail.com](mailto:rgaiotto@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3690271229706372>.

Embora minhas expectativas fossem diversas, a justificativa da escolha sempre passava pela centralidade da ideia de Semana de Arte Moderna como um evento a ser lembrado, historicizado, desconstruído. Quando recebi os trabalhos, em alguns casos, expectativa e escolha se encontraram – “Os sapos”, de Manuel Bandeira, e “Ode ao Burguês”, de Mário de Andrade, não ficaram de fora da seleção. No entanto, em não poucos casos, o título da antologia foi compreendido sem necessariamente se estabelecer relação com A Semana. Gostaria de, a essa altura, em 2023, fazer mais uma vez a proposta para uma nova turma: seriam as respostas diferentes? Na impossibilidade do exercício, penso sobre a repercussão contemporânea do evento e coloco em cena algum diálogo com Mário de Andrade.

Diante do centenário da Semana de Arte Moderna, há, por um lado, uma obrigação de se lembrar da efeméride e, quem sabe, celebrar; por outro, uma necessidade de se revisar e colocar em xeque a obrigação celebratória de que certa história da cultura revestiu a data. É notável que, no Brasil de 2022 – em que autoritarismos e golpismos de diversa ordem ameaçavam a democracia, não se tratava de cumprir uma obrigação oficial – a política cultural, no ocaso do governo Bolsonaro, estava mais sob o signo da destruição, representada pela invenção de factoides e por outras violências para interromper qualquer

tentativa da ordem da construção de um projeto nacional.

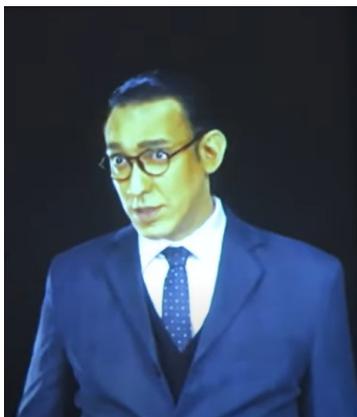
Talvez, por isso mesmo, seja impossível desprezar o centenário, tanto em prol da desconstrução quanto da construção de alguma memória em torno do símbolo que representa a Semana, nem que seja para continuar a pensar, pelo menos. No início de 2022, o noticiário sobre a Semana era pulsante, via-se publicação de réplicas e trélicas, mesclando o antigo espaço de debate da mídia tradicional à cultura do cancelamento. Em sua coluna na *Folha de S. Paulo* e entrevista no programa *Roda Viva*, Ruy Castro, confundindo talvez propositalmente modernismo, modernistas e Semana de Arte Moderna, fez muito bem ao lembrar que as três noites no Theatro Municipal de São Paulo não foram um grande festival com repercussão nacional, e sim um festejo provinciano em grande parte bancado por certa aristocracia. É sempre bom lembrar que as distintas relações entre Oswald de Andrade, Paulo Prado e Mário de Andrade com a elite cafeeira e setores reacionários da política nacional já foram objeto de numerosos estudos. Nem todos os estudos são iguais, alguns se vingam de uma visada celebratória e há sim perspectivas críticas.

Alexandre Eulalio, na mesma *Folha*, 40 anos antes, já avisava que a Semana “foi um manifesto encenado, uma farsa dramática representada por uma suposta

vanguarda – suposta porque não tinha ideias precisas –, mas tornou-se involuntariamente um arquétipo” (EULALIO, 1993, p. 147). As incertezas apareceram dramatizadas numa das exposições relembrando a Semana. Em “Era uma vez o moderno”, sediada na Fiesp (A Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), estavam expostos materiais do acervo do IEB-USP – que conta com o Fundo Mário de Andrade.

No espaço dedicado à Semana, entre manuscritos, fotos e quadros, havia um tótem digital, no qual se via um ator interpretando Mário de Andrade no Theatro Municipal de São Paulo (Imagem 1). Enquanto falava, ele não escutava o silêncio, mas sim o burburinho da plateia e permanecia inquieto, hesitava em continuar sua fala. A performance intencionalmente insegura do ator – que primeiramente esquiva o corpo para, só em seguida, timidamente, deixar a voz sair – parecia mais próxima àquilo que os relatos contam sobre a Semana do que a imagem que eu tinha na memória imaginada de um Mário de Andrade altivo, ombros largos, desafiador – talvez mais parecida com aquela da foto de Kazys Vosylius (Imagem 2).

**Imagem 1** - Ator interpretando Mário de Andrade, em vídeo da exposição “Era uma vez o moderno”, Fiesp, 2022.



Fonte: <https://youtu.be/3q7cH2Gwrxg?t=349>

**Imagem 2** - Foto de Kazys Vosiylus. Rio de Janeiro, RJ / Acervo FBN.



Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/10290>

A insegurança do Mário de Andrade projetado é mote para pensar no movimento hesitante da voz textual de tom ensaístico que contamina não só os gêneros textuais mais íntimos como a carta, mas se estende das resenhas de crítica literária nos jornais, aos manifestos. Em outras palavras, ao menos tempo que trata de temas específicos, a escrita é quase sempre espaço para o escritor julgar seus próprios atos, estabelecendo pontos de autorreferência, fazendo-nos nem sempre imaginar a figura tímida diante do público, mas o intelectual de olhar grave e ombros largos. Assim, seria possível invocar as palavras de Mário de Andrade para conversar com algumas das críticas que vem recebendo num anacrônico diálogo irremediavelmente contemporâneo.

De certa forma, a recepção de uma obra é a encenação desse diálogo quase fantasmagórico. É, por exemplo, o que fez Bia Lessa, Verônica Stigger e a companhia Barca dos Corações Partidos em *Macunaíma – uma rapsódia musical*. Nesta peça, de 2019, o diálogo entre várias vozes – materializadas no texto por meio de vários níveis de intertextualidade – não só é encenado, mas também se concretiza na narração em várias línguas – do alemão ao ianomâmi, passando pelo português inventado do livro de Mário de Andrade – do nascimento da personagem Macunaíma. Trata-se de uma co-aparição, muito próxima à forma de criação da rapsódia explicada por

Mário de Andrade em tom jocoso na carta aberta a Raimundo Moraes:

Confesso que copiei às vezes textualmente. Quer saber? [...] Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Isso era inevitável pois que o meu... isto é, o herói de Koch-Guenberg [sic], estava com pretensões a escrever um português de lei. [...] Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. (ANDRADE, 1976, p. 434)

Outra peça, *Makunaimã: o mito através do tempo*, de autoria coletiva, cujos direitos autorais são dedicados aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapixana, coloca em cena um grupo formado por professores, artistas contemporâneos brancos, pardos, negros e indígenas conversando com um ressuscitado Mário de Andrade, na casa dele na Rua Lopes Chaves. Dessa vez, o autor tem que se haver com Laerte, personagem que é músico e professor, e ouvir a crítica indígena a seu livro:

Laerte: Olha, Mário, sabe que eu te considero um cara extraordinário, um artista maravilhoso, um grande poeta [...] Mas quando

you pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceiuci, do povo Tembê, que padeceu antes do século XX, com o barro do poro Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 41)

Nos diálogos da peça, que mesclam momentos tensos com o bom humor do Mário de Andrade personagem, também aparecem outros questionamentos em relação à certa postura aristocrática e aos retratos embranquecidos do autor – de acordo com a personagem Ariel, procedimento racista idêntico ao que fora violentamente submetida os de Machado de Assis. Também Ruy Castro, no programa *Roda Viva*, se refere à postura aristocrática dos modernistas quando afirma que as preocupações deles eram predominantemente estéticas e não sociais. Entre 1938 e 1941, na época em que Mário de Andrade foi um paulista morando no Rio de Janeiro, trocou farpas com Jorge Amado, que o acusava justamente de elitismo.

No artigo “A palavra em falso”, Mário de Andrade (1993, p. 90-95), depois de elogiar *Onda Raivosa*, de Joel Silveira, pela “unidade conceptiva”, “senso poético das coisas” e “suave encanto” que a leitura despertava, critica algumas escolhas vocabulares, classificando-as como “palavra em falso”, pois provocariam

sobressaltos na leitura, interrompendo a fruição. Parodiando as palavras de Mário de Andrade, Jorge Amado, em artigo na revista *Dom Casmurro*, lastima a posição do crítico, pois, apesar do respeito conquistado da “gente moça” que o chamava de “mestre”, de ter conseguido quase uma “totalidade de admiradores” e de sua raiz no “modernismo violento de *Paulicéia Desvairada* e da revista *Klaxon*” – sendo representante da “soma de valores mais apreciável daquele falecido movimento literário” – teria resolvido, ao se instalar no Rio, abandonar o título de “mestre” para assumir posição de “esteta” isolado:

O crítico nessa sua última fase tenta uma volta desesperada à torre de marfim. O espetáculo tão triste do mundo guerreiro horroriza a fina sensibilidade de esteta e ele não pensa que talvez sua inteligência pudesse ser útil para melhorar os homens enlouquecidos.<sup>1</sup>

O embate entre Jorge Amado, Joel Silveira e Mário de Andrade continuaria em tréplica dada pelo crítico e ainda produziria outros artigos, um deles de Graciliano Ramos. Além disso, parece que a advertência do isolamento em relação às questões sociais já reverberava em muitos outros textos do autor paulista.

---

<sup>1</sup> Artigo sem indicação de autor, segundo Mário de Andrade, Jorge Amado. Publicado na revista *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Ano III, no. 113, 12 de ago. 1939.

Aparecerá, por exemplo, em “O movimento modernista”, palestra na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, que talvez tenha se tornado um dos textos mais usados em manuais para explicar o que foi o movimento.

Na palestra, depois de contar sobre os salões modernistas e construir a hipótese de que o modernismo fora responsável pelo “direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242), Mário de Andrade, num misto de *mea-culpa* e busca de adesão do auditório, admite que, embora tenha sempre se considerado “sadiamente banhado de amor humano”, chegara à convicção de que, vítima do seu individualismo, lhe faltava humanidade, pois não teria, com sua obra, “se revoltado contra a vida como está”:

Meu aristocracismo me puniu. [...] O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. (ANDRADE, 1974, p. 252-253)

A confissão do isolamento, do sentimento aristocrático e a constatação de que sua obra literária não teria servido como questionamento do *status quo* produzem como efeito a construção de uma persona autoconsciente de suas falhas. A potência mais espantosa do texto de Mário de Andrade talvez seja a maneira como parece produzir a impressão de que fantasmagoricamente consegue articular a recepção de sua própria obra, pois no interior de seus textos pode-se reconhecer a autocrítica em relação, por exemplo, a seu posicionamento por vezes aristocrático.

No entanto, se é verdade que o tom pessoal do ensaio produz como efeito uma impressão de confiança e sinceridade, é também verdade que esse efeito se dá a partir dos modos como se lê o texto, muito contaminados pelas expectativas prévias. Assim, uma das justificativas do tom celebratório em relação ao modernismo talvez tenha se estruturado em torno da aceitação de depoimentos como verdade, sem o distanciamento que talvez apenas o tempo pôde trazer. É interessante notar que, embora nos estudos acadêmicos, a revisão crítica do modernismo não seja exatamente nova, é em torno deste centenário que ela se potencializou, foi divulgada e assumiu novas perspectivas.

Ao fim e ao cabo, na posta-restante, permanece a pergunta: qual será a repercussão de 1922 por 2022?

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A palavra em Falso (06 de ago. 1939). **Vida Literária**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993.
- ANDRADE, Mário de. A Raimundo de Moraes (1931). **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista (1942). **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- EULALIO, Alexandre. O modernismo é decisivo. **Remate de Males**, jun. 1993.
- TAUREPANG; MACUXI; WAPICHANA; ARIEL, Marcelo; ANDRADE, Mário de; GOLDEMBERG, Deborah; KOCH-GRÜNBERG, Theodor; RENNÓ, Iara; ESBELL, Jaider. **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

# Um breve panorama da Batalha dos Áticos e Beócios

Gabriel Esteves\*

## Introdução

Apresentarei aqui o panorama sucinto de uma polêmica literária ocorrida em dezembro de 1837, a qual tenho me referido, em analogia à célebre Batalha (ou Guerra) do Parnaso de 1878, como Batalha dos Áticos e Beócios<sup>1</sup>. Ela durou cerca de onze dias (entre 5 e 16 de dezembro), envolveu pelo menos seis periódicos, alguns nomes conhecidos como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Justiniano José da Rocha, e resultou na publicação de aproximadamente uma dezena de artigos de jornal, mais duas caricaturas

---

\* Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [gabrielesteues@gmail.com](mailto:gabrielesteues@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5997514817678212>. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

<sup>1</sup> “Guerra dos Áticos e Beócios” é fórmula que já aparece em uma correspondência publicada pelo *Chronista* em março de 1838. Cf. CARTA..., 1838, p. 626.

(as primeiras caricaturas produzidas no Brasil). O motivo? Uma nova peça de teatro escrita por Araújo Porto Alegre (com o auxílio de Gonçalves de Magalhães, suspeita-se), levada à cena no dia 2 de dezembro de 1837, aniversário de Pedro II. A importância desse evento para a história de nossa literatura reside, a meu ver, em pelo menos três pontos: i) no fato de que a Batalha dos Áticos e Beócios foi, ao que tudo indica, a primeira polêmica propriamente literária travada em campo jornalístico no Brasil; ii) no fato de que ela teve como ponto de partida a representação da primeira peça romântica escrita por um brasileiro; iii) na introdução da caricatura como instrumento satírico na vida jornalística brasileira. Não obstante essa tripla significação, a Batalha tem passado ao largo das histórias literárias, e ainda não teve (salvo engano) seu desenvolvimento completamente descrito<sup>2</sup>. É buscando preencher essa lacuna historiográfica que

---

<sup>2</sup> Conheço apenas outro estudo que menciona fragmentos da *Batalha*, o artigo *Áticos e beócios na República das Letras: aspectos da opinião pública no Rio de Janeiro (1836-1837)*, de Jefferson Cano, publicado em 2002 pelos Cadernos Arquivo Edgar Leuenroth. Cano não teve, porém, a intenção de descrever a polêmica por completo e do ponto de vista da historiografia literária, mas inseri-la no contexto do jornalismo político do período regencial. Cf. Cano, 2002.

publico este breve panorama, mais os artigos que compuseram a polêmica anexados ao fim do texto.

Começemos pela contextualização da peça de Porto Alegre.

### **O Prólogo de Araújo Porto Alegre e a crítica de Pereira da Silva**

Segundo Teófilo Braga, raro foi o escritor português do primeiro quartel do século XIX “que não ideasse um elogio dramático para celebrar os anos dos membros da família reinante ou qualquer outro fato que se ligava a algum regozijo oficial” (Braga, 1871, p. 6). O mesmo se deu entre nós. Desde pelo menos 1831, tradicionalmente, os teatros do Rio de Janeiro se revezavam para apresentar elogios dramáticos em datas significativas do calendário imperial e, sobretudo (é o que aqui nos interessa), no dia do aniversário de Pedro II. Em 1834, o Teatro da Praia de Dom Manuel exibiu um elogio “composto em ótimos versos, adornado de coros e finalizando com uma cantata” (THEATRO, 1834, p. 3); em 1835, foi a vez do Teatro Constitucional Fluminense exibir um “grande espetáculo composto de um rico elogio dramático, de que são personagens Júpiter (que vira num carro tirado por leões), Gênio do Brasil, Vulcano, a Providência, Pluto, Discórdia, Cólera, Ciclopes, Ninfas etc.”

(THEATRO CONSTITUCIONAL, 1835, p. 2-3); em 1836, o mesmo teatro exibiu um elogio dramático de Antônio Xavier, *A coluna do imperador* (cf. THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836, p. 2); em novembro de 1837, finalmente, o *Jornal do Commercio* anunciou a representação, ainda pela companhia do célebre João Caetano, de um “elogio dramático do gênero romântico, ornado de maquinismos, dança e música”, composto pelo “bem conhecido e acreditado artista o senhor Porto Alegre” (THEATRO CONSTITUCIONAL, 1837, 3), recém-regressado da Europa em maio do mesmo ano. É dessa peça que falaremos. Vejamos a sua trama, simples e previsível. O historiador Ferdinand Wolf resumi-a em um parágrafo:

Essa produção teve muito sucesso. Trata-se de uma alegoria política: Satã, príncipe da desunião e da anarquia, busca convencer um jovem, o Brasil, e a desviá-lo da via da monarquia constitucional e legítima; mas o anjo da verdade frustra as seduções do espírito do mal e prediz o futuro brilhante que espera o país sob o reinado de um príncipe como Dom Pedro II. (WOLF, 1863, p. 173)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: “cette production eut beaucoup de succès. C'est une allégorie politique : Satan, prince de la désunion et de l'anarchie, cherche à gagner un jeune homme, Brasil, et à le détourner de la voie de la monarchie constitutionnelle et légitime ; mas l'ange de la vérité déjoue les séductions de l'esprit du mal et prédit l'avenir brillant qui attend le pays sous le règne d'un prince comme D. Pedro II”.

Podemos assim dizer, sem chance de incorreremos em grave equívoco, que a alegoria dramática de Araújo Porto Alegre dá continuidade às práticas comemorativas do natalício de Pedro II. Do ponto de vista da forma e da estrutura narrativa (i.e., situação instável seguida de solução *ex machina* e desfecho otimista), ela descende diretamente dos elogios dramáticos da poética setecentista, gênero no qual ainda se exercitavam, entrados no século XIX, poetas de formação arcádica como Augusto Queiroga e Gonçalves de Magalhães — entre as suas poesias de juventude, publicadas em 1832, este último incluiu dois elogios dramáticos; mais tarde, recorreu ainda à estrutura desse gênero para compor as duas “viagens ao outro mundo”, publicadas pelo *Jornal dos Debates* em 1837.

Mas o *Jornal do Commercio* falava em “elogio dramático do gênero romântico”. Por quê? Onde está a engenhosidade romântica de Porto Alegre? Não na forma em si, mas no tratamento modernizante dado a esse velho gênero neoclássico, resultando na criação de um elogio tematicamente adaptado ao gosto romântico — em vez de deuses pagãos, ciclopes, ninfas e ideias alegóricas (o Despotismo, a Discórdia etc.), são, em geral, figuras do imaginário cristão e “romântico” (Satã, diabos, espectros, anjos e gênios) o que vemos habitar uma cena infernal, uma “caverna no centro da terra”, repleta de “lava ardente”, palácios inflamados e

rochedos escabrosos (cf. PORTO ALEGRE, 1837, p. 3). Compare o leitor essa peça à *Infernal Comédia* (1836) ou ao “Episódio de uma viagem ao outro mundo” (1837) mencionado acima; as semelhanças saltam aos olhos. Tem-se a viva impressão de que Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre, companheiros de viagem e formação, estavam à época completamente seduzidos pelo campo semântico da cristandade e, em especial, pela temática do inferno, tão em voga no outro lado do Atlântico.

Foi Manuel Pereira da Silva, amigo do poeta, quem, no dia 5 de dezembro, publicou a primeira avaliação da peça no *Jornal do Commercio*, em geral positiva. “A ideia”, ele escreveu, “é toda nova e original”, e parece ter sido bem acolhida pelo público fluminense — público, vale lembrar, que já se havia habituado à estética dos melodramas franceses:

Este prólogo, que bem se pode chamar um *delírio de imaginação*, uma exaltação do espírito, causou um efeito extraordinário e eletrizou os espectadores, não só pela novidade e pela extravagância da ação e pelas belas decorações, como também pelos excelentes e sublimes pensamentos que nele brilhavam, e que com toda a evidência demonstram pertencer ao mesmo gênio criador daquele belo poemeto intitulado *A voz da natureza*, impresso no 2º número da *Revista Brasiliense*. (PEREIRA DA SILVA, 1837a, p. 1)

O *Sete d'Abril*, noticiando as comemorações do natalício, reiterou a boa impressão de Pereira da Silva: “dizemos somente que tudo era novo; o pensamento do poeta, no terrível, foi bem concebido pelo músico [Cândido Inácio da Silva], e o sentimento artístico se revelava no contraste das duas partes do *Prólogo*”. Quanto ao público, este “pareceu receber esta obra com aquele sentimento de suspensão que sempre produzem as composições originais” (ANNIVERSARIO, 1837, p. 3).

“Delírio de imaginação” e “exaltação de espírito” foram, sem dúvida, expressões empregadas pelo amigo do poeta com o fim de atribuir-lhe algumas centelhas de genialidade, de salientar a sua indiferença às convenções do classicismo, de aplaudir a sua superioridade criativa — de justificar, talvez, o “sentimento de suspensão” descrito pelo *Sete d'Abril*. Mas há exagero nesse juízo, convenhamos. Em que pese a “novidade” e a alegada “extravagância” de ação (palavra aqui empregada com o sentido de “incomum”, “original”, “extraordinário”, e não de “bizarro”, “exagerado” ou “disparatado”, como fará a crítica antagônica), o *Prólogo* de Porto Alegre é uma composição bastante comportada, bastante moral, bastante *juste-milieu*: pela forma, pertence à franja mais tradicional da escola neoclássica de língua portuguesa; pelo imaginário, ao romantismo moderado, católico, moralista com que os rapazes do

*Jornal dos Debates* e da revista *Nitheroy* travaram contato na Europa (quer dizer, não ao romantismo melodramático e dissoluto identificado, em 1837, com os dramas de Victor Hugo e Alexandre Dumas); pelo fundo político, o *Prólogo* é monarquista-constitucional, eclético, avesso ao republicanismo extremado – como no segundo “Episódio de uma viagem ao outro mundo”, há no *Prólogo* menções explícitas às revoltas separatistas a norte e sul do Império. Se no “Episódio” as insurreições apareciam como gigantes, aqui aparecem como espectros: “levantam-se da terra duas figuras vestidas de branco e tendo na faixa azul que coroa a fronte uma estrela; no peito da primeira um S. [sul], e da outra um N. [norte]” (PORTO ALEGRE, 1837, p. 13); etc.

### **Manifesto de guerra e troca de farpas**

Se a acolhida à peça se limitasse ao artigo bonançoso do *Jornal do Commercio*, não haveria polêmica alguma. Mas não se limitou. O tom camarada e condescendente de Manuel Pereira da Silva excitou a indignação de Justiniano José da Rocha, redator d’O *Chronista* (e também, a essa altura, do *Correio Oficial*): “quiséramos pelo menos guardar silêncio, e certo tê-lo-íamos feito, a não terem sido os elogios que um dos imprudentes amigos do autor lhe teceu e inseriu no jornal grande” (ROCHA, 1837c, p. 475). Que ele fez?

Mandou imprimir, no dia 6 de dezembro, um apêndice galhofeiro em resposta ao artigo do *Jornal do Commercio*. Foi o estopim da batalha, ou, como se disse mais tarde, “o manifesto de guerra que um atrevido beócio escreveu em um arrojo de ignorância” (Y., 1837, p. 485). Além de descrever o *Prólogo* como uma “moxinifada de verso-prosa, de pinotes, de músicas e zonzuns”, como uma “obra prima no gênero das extravagâncias, das ridicularias e das soporíferas composições” (ROCHA, 1837c, p. 475), Rocha chegou ao ponto de parodiar a crítica lisonjeira de Pereira da Silva:

Enfim, para conservarmos a tão triste composição as frases de elogio que no jornal grande vêm escritas, diremos: — esse prólogo, que bem se pode chamar um delírio de imaginação *enferma*, uma exaltação de espírito que desconhece as regras da razão e os conselhos do bom gosto, causou extraordinário efeito de *displicência que, a não ser a majestade do dia, teria prorrompido em não duvidosas demonstrações*, não só pela extravagância da ação e da invenção, como pela enigmática e ininteligível construção de alguns períodos que só Satanás pode dizer e entender, e pelo prosaísmo de quase todas as linhas a que o autor intitula versos, e que o crédulo elogiador supõe que realmente são. (ROCHA, 1837c, p. 475-476)

A modo de arremate, o redator do *Chronista* tomou ainda a liberdade de aconselhar Porto Alegre a

que abandonasse os versos, os palcos, e se contentasse com a sua nomeada de pintor:

O que levamos escrito é mais que suficiente para abrir os olhos ao autor do prólogo e mostrar-lhe que, deixando-se levar dessa imaginação *Hoffmânica* a que se vai entregando, perde seu tempo e arrisca a reputação de artista que seu pincel lhe tem adquirido. O pintor é o poeta das cores, como o músico o é dos sons; contente-se ele com essa glória que tem quase certa e não queira desperdiçar suas forças e seu tempo com aquilo para que o não dispôs a natureza. (ROCHA, 1837c, p. 476)

E como dois são melhor do que um, a redação do *Diário do Rio de Janeiro* mandou publicar, logo no dia seguinte, uma nova depreciação do *Prólogo*, uma nova resposta aos elogios de Pereira da Silva — desta vez uma correspondência assinada por “J.” (talvez Josino do Nascimento Silva, aliado de Rocha):

...admira é a afoiteza com que o senhor P. S. [Pereira da Silva] assegura no *Jornal do Commercio* que o elogio causou um efeito maravilhoso, que agradou ao público! Se agradou ao senhor P. S. por ser feito por um seu amigo, a mim por certo que não; nem a muitas pessoas de gosto que a ele assistiram. O que o elogio causou foram náuseas. [...] O senhor P. S., que em tudo dá *regras*, ou bem ou mal devera ser mais moderado em lisonjear o seu amigo. Os louvores em tais casos

desacreditam a quem os dá. [...] Eu não escreveria estas linhas se não fora o artigo do senhor P. S. (J., 1837, p. 3)

Mas que argumentava nosso “J”, afinal? Que o drama de Porto Alegre “é uma das produções mais extravagantes que têm aparecido em cena”, que “o todo da composição é um todo de impropriedades”, que o elogio, para resumir, “em quanto ao fundo e à forma, pouco honra o autor”. E que “poesia *d’água doce*”, “que maçada”! Porto Alegre não é capaz senão de “*versificar miseravelmente*”. Os seus versos, ora, os seus versos “não são versos, mas sim prosa com certo número de pés, menos a ordem de sílabas”, e que “pela maior parte não prestam” (J., 1837, p. 3). Assim breve, assim fulminante; eis a crítica do *Diário*. Note o leitor que o *Chronista* e seus aliados se empenham em desacreditar o *Prólogo* retratando-o como uma peça mal concebida e, sobretudo, extravagante (das “mais extravagantes que têm aparecido em cena”), afastando-o do desejado equilíbrio estético entre a tradição e a inovação, e, por consequência, aproximando-o das manifestações menos moderadas do gênero romântico, exaustivamente combatidas pela redação do *Jornal dos Debates*, da qual Porto Alegre também fazia parte.

Os partidários do *Prólogo* não deixaram por menos. Como lhes faltasse um órgão próprio de imprensa (o

*Jornal dos Debates*, que no Brasil desempenhou o papel da revista *Nitheroy* em Paris, passava por um período de transição entre a gestão de Sales Torres Homem e Manuel Pereira da Silva), recorreram à publicação em páginas alheias. A violenta resposta de Pereira da Silva saiu, no dia 12 de dezembro, pela mesma folha que veiculara o seu panegírico, o *Jornal do Commercio*. Nela, referiu-se desdenhosamente ao artigo de Justiniano como “extravagante censura de um pequeno jornal que se intitula político-literário”, e, como não bastasse depreciar a crítica, pôs-se também a depreciar o crítico:

Não é dado a certas pessoas o poder apreciar belezas novas e originais; acostumadas a não ultrapassar os limites de um velho e monótono círculo que lhes apresenta a rotina, desconhecem o talento daqueles que se despem dos preconceitos e audaciosamente seguem o voo da inspiração. Os homens inovadores têm ordinariamente contra si esses espíritos pequenos e estacionários que se esforçam em empecer-lhes a marcha. Além disto, a inveja e a o desejo que têm certas pessoas de ostentar *muito espírito* fazem com que elas menosprezem a linguagem decente e modesta que lhes dita o bom senso, e, em vez de analisar uma composição, clamem somente contra, dando-lhe os mais injuriosos epítetos e vitupérios. (PEREIRA DA SILVA, 1837c, p. 2)

Justiniano José da Rocha respondeu, no dia seguinte, com um longo apêndice recebido de um amigo não identificado, mas cujos talentos bastariam para “descobrir as penas de pavão com que muitas de nossas gralhas se enfeitam” depois de haver corrido a Europa, “onde, a troco do perdido tempo, só se alcança fatuidade insuportável, tom catedrático e pedantesco, e desdenhoso orgulho” (ROCHA, 1837a, p. 482). São essas as notas predominantes do texto: o sarcasmo e a insinuação. “Somos infelizes!”, lamentou, “não nos é dado avaliar belezas novas e originais, [...] não podemos *avaliar extravagâncias*, nem no teatro queremos ir desfrutar esse precioso gênero” (ROCHA, 1837a, p. 482). Contra a acusação de invejoso, rebateu na mesma moeda, acusando Pereira da Silva de vaidoso e falso intelectual: “não é a inveja que nos move; inveja da poesia do senhor Porto Alegre?! Não, nem no senhor P. A., nem no senhor P. S. achamos que invejar”, a não ser a habilidade do primeiro como pintor e, do segundo,

a vaidade com que de tudo e de todos fala, censurando a Dumas, elogiando a Goethe, analisando a eloquência dos Cíceros e Demóstenes antigos, dos O’Connell, dos Pitt e Fox modernos, e a vasta erudição com que vai nos dando ideias de Goethe e Schiller, de Shakespeare e Byron, sem talvez ter lido página e meia desses autores. (ROCHA, 1837a, p. 482)

E que se contivessem os dois! Que não voltassem a atacar os redatores do *Chronista*, pois (foram prevenidos) estes tinham em seu poder “o *Prólogo* do senhor P. A. anotado por um curioso de versos, a que daremos publicidade se de novo formos agredidos pelo senhor P. S. ou qualquer outro, porque para certos Golias somos valerosos Davis com o nosso *pequeno jornal*” (INTERIOR, 1837a, p. 482).

Quanto ao apêndice propriamente dito, voltou a insistir no *castigat ridendo mores*. O correspondente anônimo reafirma que o elogio romântico ficara muito aquém das produções de Dumas, de Victor Hugo, impacientou a plateia, pintou o desgosto em todos os semblantes, e não chegaria mesmo a ser interpretado por uma companhia da província. “Esperava achar no tal *Prólogo*”, ele confessa, “alguma coisa de *dantesco*, alguma coisa que desse ideia das potências infernais e me fizesse arrepiar os cabelos”, mas embalde: “vi umas sombras girando pelo tablado, cantando ou, antes, fazendo uma desentoada insípida algazarra que provocava antes riso do que terror, e me disseram que aqueles que assim dançavam e cantavam eram diabinhos” (ROCHA, 1837a, p. 483). Os versos, estes eram “tão ásperos que bem poderiam arranhar tímpanos de bronze” (ROCHA, 1837a, p. 483). A música, composta por Cândido Inácio da Silva, esta era “infernal”, um “diabal batuque” interpretado por uma orquestra de “adufos, tachos velhos, poitas, canzás e

cegarregas”, e que “só diabos poderiam ouvir e apreciar” (ROCHA, 1837a, p. 484) – ou seja, música brasileira, acompanhada por instrumentos percussivos de origem africana, o que condiz perfeitamente com o projeto estético do grupo da *Nitheroy*<sup>4</sup>. Em uma frase: “o prólogo foi representado no inferno, e por isso o autor fê-lo satânico, infernal [...] E queriam que a plateia entendesse a tal satânica moxinifada sem estar iniciada nos mistérios de Plutão e Proserpina?” (ROCHA, 1837a, p. 484).

No mesmo dia 13 de dezembro, Gonçalves de Magalhães publicou, sob o pseudônimo “O Imparcial”, uma defesa do amigo pelo *Sete d’Abril*. O texto é curto; não pede senão, em referência a um conhecido dístico de Filinto Elísio, que poetas por poetas sejam lidos e criticados. “O *Chronista*”, argumenta Magalhães, “se meteu em coisas que lhe não pertencem”, fez-se “gaiato”, fez-se “beócio”. Em suma: “o pesado beócio empina-se em crítico literário; a inveja morde com ostentação aquilo que não compreende; a inépcia, com ar de engraçado, vai por toda a parte cuspindo suas sensaborias” (O IMPARCIAL, 1837, p. 4). Era preciso que Justiniano confessasse a sua “ignorância em poesia”,

---

<sup>4</sup> Cândido Inácio da Silva se exercitou também na modinha e no lundu. Araújo Porto Alegre, que não era nada estranho à atmosfera musical da época, compôs com ele, pela mesma época, um famoso lundu chamado *Lá no Largo da Sé Velha*. Gonçalves de Magalhães, por sua vez, publicou com o mesmo Cândido Inácio, em 1838, uma modinha chamada *A hora que te não vejo*.

pois o *Prólogo* “está muito acima da inteligência acanhada de novatos trovistas ou redatores”. A conclusão é altiva:

O crítico aconselha ao artista que deixa a pena para não arriscar o seu talento de pintor; o que não poderia dizer o poeta ao advogado redator?... Porém entre um autor de gênio e um crítico invejoso há tão grande distância que inútil é que um desça para elevar o outro. (O IMPARCIAL, 1837, p. 4)

Perceba o leitor que esse crítico, tratado agora por beócio e invejoso, é o mesmo Justiniano José da Rocha que, em 1833, ainda com dezoito anos, prodigalizava tantos elogios às primeiras poesias de Magalhães na *Revista da Sociedade Philomathica*. Como ia longe a camaradagem daquele tempo!

### **A nova invenção artística e as últimas alterações**

Um dia depois, 14 de dezembro, veio a público a primeira manifestação de Araújo Porto Alegre: uma caricatura sem identificação autoral — embora já se soubesse ser o autor “o próprio do *Prólogo*, e que a fizera para ridicularizar o beócio analisador” (Y., 1837, p. 487) —, a primeira impressa no Brasil, representando Justiniano José da Rocha como um “pretinho de ganho” (as palavras são do próprio *Chronista*) ajoelhado, adornado com atributos de intelectualidade (penas e

tinteiro por chapéu, um rolo de papel sob o braço), recebendo um punhado de moedas para administrar o *Correio Official* – ou, dito claramente, vendendo sua independência jornalística ao governo. Segundo *O Parlamentar*, a caricatura foi procurada com “ânsia” e “assustou espantosamente os devoristas ministeriais”, pois “nela se vê o quadro mais deplorável em que se acham os homens de 19 de setembro”, quer dizer, do gabinete de Araújo Lima: “por maior vergonha não passou ainda governo algum!!!” (VARIEDADES, 1837, p. 124).

**Figura 1** – A campanha e o cujo



**Fonte:** Biblioteca Nacional Digital.

Na parte inferior da folha, lê-se o seguinte diálogo:

**A CAMPAINHA**

Quem quer, quem quer redigir  
O *Correio Official*?  
Paga-se bem. Todos fogem?!  
Nunca se viu cousa igual.

**O CUJO**

Com três contos e seis centos,  
Eu aqui 'stou, meu senhor;  
Honra tenho e probidade.  
Que mais quer dum redator?

O desenho foi divulgado pelo *Jornal do Commercio* como uma “nova invenção artística” representando “uma admirável cena brasileira”, e apenas discretamente como caricatura: “a bela invenção de caricaturas, tão apreciada na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país, e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele tributa às cousas úteis, necessárias e agradáveis” (ANNUNCIOS, 1837, p. 3). Essa descrição eufemística, conta o correspondente do *Chronista* identificado como “Y”, fê-lo sair à compra da nova invenção, pois “amo tudo quanto a arte pode produzir em nosso país, e mesmo porque queria ter na minha sala um quadro representando uma admirável cena brasileira”. Desapontou-se, é claro: “disseram-me que era uma

caricatura, e então me persuadi que o artista quisera censurar o atual governo”; mas não só, “há mais alguma cousa: é um desforço contra o Beócio que analisou o *Prólogo Dramático*” (Y., 1837, p. 487).

No dia 15 de dezembro, desta vez pelo *Diário do Rio de Janeiro*, Manuel Pereira da Silva publicou a última nota do grupo em defesa de Araújo Porto Alegre (e, sobretudo, de si mesmo), ocupando as três colunas da primeira página. Pouco se refere à batalha propriamente literária; quer afastar-se dela, entregá-la ao “merecido desprezo”. Reproduzo aqui a abertura do texto:

No momento em que encetamos a carreira do jornalismo, aceitamos todas as condições inerentes a esse estado, sujeitamo-nos a todas as consequências que dele pudessem provir, embora à nossa opinião franca e modestamente emitidas se antepusesse a linguagem irritada das paixões e do orgulho pedantesco, embora se falsificassem nossas ideias, se caluniassem nossas intenções, embora não fôssemos combatidos com aquela mesma decência que havíamos empregado [...]. Tencionávamos não ocupar o público com mesquinhas questões de personalidades, não respondermos a insultos e a vitupérios que contra nós lançassem pessoas mal intencionadas, não sevandijarmos nossa pena com tão desprezíveis assuntos, só próprios e adaptados a espíritos medíocres e chicanistas. Mas, ah!, nem todos os nossos desejos se verificam, nem todas as nossas esperanças se realizam. Homens há aí que, em despeito do

bom senso, em despeito mesmo de um certo pundonor que partilhou a natureza com a humanidade, em despeito de suas próprias forças, guiados somente pelo insaciável desejo de ostentarem espírito e de se tornar por esse meio célebres, sacrificam a suas paixões a honra dos outros, e calcam aos pés os direitos alheios, e cobrem de vitupérios aqueles que com eles não partilham sua inveja e seu rancor. (PEREIRA DA SILVA, 1837b, p. 1)

Contestando as investidas de Justiniano José da Rocha e seus partidários contra os redatores do *Jornal dos Debates*, Pereira da Silva pretendia livrar-se também das graves acusações de pedantismo que, ainda quando falsas, poderiam macular a reputação de crítico erudito que vinha tentando construir para si desde que regressara da Europa no mês de maio. Quanto ao *Prólogo*, argumentou que não fizera senão distinguir-lhe “algumas belezas”, e que a polêmica improvisada que se seguiu à publicação de seu artigo não devia se estender tanto, a ponto mesmo de chegar à discussão política:

Eis que, de improviso, uma longa catilinária de insultos contra o autor do *Prólogo* é despejada nas páginas de um pequeno jornal que se intitula periódico dos novos Davids e Armand Carrel, ainda que esses insultos em nada comprometem o talento reconhecido do nosso artista. Contudo respondemos a eles, aconselhando o Oficioso Redator de analisar o *prólogo*, e não de declamar somente contra; e

hoje esta simples questão literária é seguida por insultos ainda maiores contra nossa pessoa, e arrasta também à discussão de princípios políticos. (PEREIRA DA SILVA, 1837b, p. 1)

Por fim, uma provocação sardônica: “finalizamos agradecendo cordialmente ao Oficioso Redator os seus vitupérios contra as nossas qualidades intelectuais, inseridos nesse longo imbróglio de *Davi*. Continue, que muito ganhará” (PEREIRA DA SILVA, 1837b, p. 1).

E que fez o “Oficioso Redator”? Continuou com a “longa catilinária de insultos”? De maneira indireta, sim. Fez-se vítima e, vitimizandose, fez do outro um agressor. Ele pediu que o *Sete d’Abril* publicasse, no dia 16 de dezembro, uma carta lamentando a sua “triste posição” de crítico jornalista (a expressão é referência a um artigo de Magalhães publicado no *Jornal dos Debates*<sup>5</sup>), que não pode protestar contra “a mais vergonhosa das produções de quem quer ser poeta” (BEÓCIO, 1837, p. 4) sem tornar-se alvo de acusações injustificadas por parte daquela “meia dúzia de presumidos artistas que, reciprocamente endeusando-se, pertendem denegrir a tudo e a todos, e tomar de assalto a imortalidade” (BEÓCIO, 1837, p. 4). Convém reproduzir todo o argumento:

---

<sup>5</sup> Cf. MAGALHÃES, 1837, p. 192.

Vou por desgraça assistir ao *Prólogo* do senhor P. A., acho-o insuportável; vejo-o depois descaradamente elogiado por um dos tais que supõem que formam os brasileiros uma horda de botocudos, e que não há entre nós nem conhecimento do bom, nem ideia do belo; lanço mão da pena e protesto contra o elogio, em nome da razão e do gosto. Oh!, infeliz!, que assanhei os marimbondos! O senhor P. S. acha que sou *invejoso*; acha o senhor *Imparcial* que sou *beócio*, e o senhor P. S. invoca, ao que me asseveram, o lápis tão divino que, para ornar o episódio da *Infernal Comédia*, fizera a caricatura do ministro plenipotenciário do Brasil em França, e procura expor-me à irrisão do público! [...] E, realmente, merecia minha insolência essas avanias! Pois eu, pobre coitado que nem sei alinhar duas palavras de rotineira prosa, eu que não subi aos Alpes, que não descansei no Coliseu, que não admirei o Leão de São Marcos, que não fiz viagem ao Inferno, [...] eu, mísero e mesquinho beócio, meter-me a censurar atrevido o pintor que imprudente trocou a palheta pela lira, meter-me a censurar um dos da falange dos sabichões... ó, insolência!... Zurzam-me, senhores meus, zurzam-me bem esse negro beócio e seus beócios amigos; zurzam-me bem esses novatos trovistas que se não acurvam respeitosos ante tamanhas capacidades... Sim, que se os não esmagarem, esses beócios proibirão talvez o triunfo de nossos improvisados áticos. (BEÓCIO, 1837, p. 4)

Foi a manifestação derradeira do *Sete d’Abril*. “No campo do *Sete d’Abril*”, avisou a redação, “não se admite mais pelepas de beócios e áticos” (BEÓCIO, 1837, p. 4). No campo do *Chronista*, por outro lado, multiplicaram-se as investidas contra os “áticos” do *Jornal dos Debates*, muito embora aquele periódico declarasse não admitir novos artigos sobre a questão:

Não querendo que em nossa folha continue a discussão do *Prólogo Dramático* feito pelo senhor Araújo Porto Alegre e representado no dia 2 de dezembro, por não ter seguido a marcha que devera seguir, declaramos ao público que não admitiremos mais artigos sobre ela, e que publicamos o de hoje por ser escrito pelo nosso antigo correspondente Y. (INTERIOR, 1837b, p. 485)

O *Chronista* não se limitou a este artigo, contudo. Três textos vieram a público no dia 16 de dezembro: o dito apêndice assinado por Y, justamente chamado “Áticos e Beócios”; uma nota explicativa de Justiniano José da Rocha, retirando-se do certame; e um outro apêndice, em forma de diálogo, chamado “Prólogo Infernal”.

Vejam os primeiros. Recém chegado à corte, mal pensava o autor do apêndice que “viria encontrar Áticos e Beócios a braços por um *Prólogo*, que é cousa que já passou da moda e que ninguém lê” (Y., 1837, p.

485). E quais áticos, quais beócios? Justo aqueles que, pouco tempo antes, “tão unidos estavam, e mutuamente se davam elogios por seu saber e talento!” (Y., 1837, p. 485). O autor confessa, em tom debochado, que procurou ler o “maravilhoso *Prólogo Dramático*” e, à vista de tantas “belezas originais, riquezas de invenção, torrentes de imaginação” oriundas da “nova escola romântica”, ficara de “queixo caído”, impressionado com a “grandeza com que o autor tratou e desenvolveu seu drama” (Y., 1837, p. 485). Como podia ser que “peões em literatura” se metessem a “analisar belezas com que arreiam suas produções cavaleiros já conhecidos no mundo literário, e que têm por si o Instituto Histórico de França” (Y., 1837, p. 485)? Impossível. Era preciso “perguntar de quem era o *Prólogo* e, sabendo ser composição dum insigne ático, abaixar a cabeça e deixar passar, confessando que era um gênio quem o havia produzido e, por consequência, devia ser obra primorosa” (Y., 1837, p. 487). E como não bastasse ler,

tratei de entendê-lo, e porque algumas vezes não pudeste compreender a sublimidade do poeta, dizia eu comigo mesmo: “isto não é feito para meu bestunto, a inteligências mais finas se dirige o poeta”, e calava-me, e admirava, e quase lhe prestava culto, mas nunca me atrevi a dar-lhe o nome de imbróglgio, de galimatias. Os ignorantes beócios, coitados!, como eu, não entenderam alguns trechos do *Prólogo*

sublime e decidiram logo que era ininteligível, que não havia poesia! Que desaforo! (Y., 1837, p. 487)

Deste ponto em diante, o texto segue elencando todas as incoerências argumentativas e acusações *ad hominem* cometidas pelos “gênios transcendentais que, por amor de nós, sacrificam seu descanso e nos ensinam o que é bom” (Y., 1837, p. 487), ou, em linguagem militar, todas as “fortíssimas razões da guarda avançada do campo dos áticos” (Y., 1837, p. 486). É péssima a redação do *Correio Oficial*, como Pereira da Silva insinuou em um de seus artigos? Logo, “excelente, sublime é o *Prólogo* que produziu o gênio” (Y., 1837, p. 486). Deixa o *Correio Oficial* de publicar os boletins de saúde da princesa Januária? Logo, “excelente deveria ser o *Prólogo Dramático*” (Y., 1837, p. 486). Falta inteligência, falta talento às críticas do *Chronista*? Logo, superior é o “gênio que produziu o *Prólogo*” (Y., 1837, p. 487). Publica-se uma caricatura do “Oficioso Redator”? Fica assim provado que o *Prólogo* é o produto de uma poesia “fina, rica e original” (Y., 1837, p. 487). Eis a toada dos argumentos.

Vamos agora à nota explicativa do “diálogo” anexado ao fim da folha. Justiniano José da Rocha a assina, e com ela pretendia (se outras provocações não se insinuassem) dar termo à querela: “publicando em folha anexa um diálogo [...] no qual se fez a tão pedida

análise das belezas do famoso prólogo, julgamos por nossa parte ter suficientemente *instruído* o pleito, e retiramo-nos do certame, aguardando a decisão do juiz competente” (ROCHA, 1837b, p. 488). Retirou-se, é verdade; mas o redator do *Correio Oficial* aproveitou o ensejo para uma vez mais espicaçar o grupo dos *Debates*. “Cumpre lembrar ao senhor *Imparcial*”, quer dizer, Gonçalves de Magalhães,

que esse beócio que tantas iras lhe move, quando ainda mal tinha 18 anos de idade, ao ler a primeira coluna das produções poéticas do senhor M., descobriu nela indícios de talento e belas estrofes, e dando desconto a tudo quanto no volume se encerra de mau e fraco, elogiou isso que achava bom, e aplaudiu a um dos filhos do Brasil que lhe podia, com estudo e meditação, dar no futuro glórias de poesia. Esse beócio leu os *Suspiros Poéticos* e mesmo a *Infernal Comédia* que, entre muita coisa fraca, entre alguns *Suspiros* prosaicos, distinguiu como bom, como digno de ser lido, digno de ser elogiado a bela ode a Napoleão, o hino que nos Alpes entoou à divindade. Sim, que o beócio, bem que não seja *poeta*, sabe avaliar poetas, e não duvidará tecer encômios toda a vez que fizerem odes e hinos dessa natureza. (ROCHA, 1837b, p. 488)

Em relação a Manuel Pereira da Silva, Justiniano declarou que não se pronunciaria e não se irritaria com “*enfantillages*”, pois “teve esse senhor a bondade de mostrar-se algum tempo amigo do *pretinho de ganho*”,

e “quando um homem tratou-nos de amigo, pouco nos importa as ofensas que dele nos vêm, tudo lhe desculpamos” (ROCHA, 1837b, p. 488).

Por fim, vejamos o longo “Prólogo Infernal”, diálogo anônimo apenso ao número 122 do *Chronista*. As personagens são duas: um sujeito ingênuo que pede ao seu interlocutor que lhe faça uma análise do prólogo para defender-se “quando algum tolo vier-mo elogiar” (PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.); e um sujeito entendido de literatura, afinado com a opinião do *Chronista*, segundo o qual o elogio de Porto Alegre seria “uma diabólica moxinifada, ininteligível, inçada de arcaísmos e neologismos, sem imaginação, sem poesia”, um “*charivari* insuportável”, enfim, “uma dessas composições que bem nos podem dar ideia de nossos gênios de meia-cara” (PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.). A princípio, o ingênuo contesta os argumentos depreciativos do amigo: chama-o “mais que injusto”, acusa-o de não estar “iniciado nos mistérios da poesia” e, portanto, ser incapaz de compreender a ideia “toda nova e original” do *Prólogo*, que contém “muito pensamento sublime, versos sumamente harmoniosos e bem feitos” (PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.). O outro lhe responde que a ideia do elogio não é toda nova e original, mas imitada de Gil Vicente, Calderón de la Barca e Lope de Vega; que muitos homens, “conquanto não tenham inspirações poéticas, são todavia dotados de uma crítica judiciosa”;

e daí em diante se põe a acusar “Pereira da Silva e companhia” de serem “filhos ingratos” que “arrenegam tudo quanto é da pátria”, que “colocam-se no cimo da pirâmide dos talentos brasileiros” etc., etc. Fiquemos com a descrição de Porto Alegre:

... [Porto Alegre] veio de França supondo-se uma dessas maravilhas estupendas que deixam todos boquiabertos; ele campa em música bonito, mete-se a poeta, enfim, em tudo quer ser grande. Veio para o Rio de Janeiro com intenção de pôr as cousas em seu devido andamento, isto é, obrigar esta corja de estúpidos fluminenses a erigir-lhe estátuas. (PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.)

Ora, “você já teve notícia de tanto orgulho em tão verdes anos?”, conclui. Assim derrotado, o ingênuo passa ao campo adversário e suplica para que o outro lhe explique “algumas cousas do tal *Prólogo*”. O emissário do *Chronista*, atendendo-lhe o pedido, descreve a frouxidão do enredo e cita alguns versos de Porto Alegre. Ridiculariza-os; acusa-os de hermetismo, de “*galimatias* indecifrável, satânico, infernal, que o diabo arranjou para somente ser entendido de seus adeptos”; aponta-lhes erros gramaticais (nem sempre justos); denuncia-lhes o tom de “deslavada prosa”; etc. Salvam-se apenas meia dúzia de versos que “caíram-lhe por erro do bico da pena” ou foram “obra de algum revisor que toma, para iludir, o título de *imparcial*”

(PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.) — ou seja, Gonçalves de Magalhães.

Instruído o ingênuo, convencido de que a redação do *Chronista* havia publicado uma crítica imparcial e correta, de que houve desmesura na reação esboçada pelo círculo dos *Debates* — sobretudo na caricatura, que desce ao nível da ofensa racial: “que boa laia de amigos que censuram acidentes que em seus próprios amigos encontram! Que filósofos que regulam o mérito ou demérito pela cor do epiderme!” —, despedem-se os interlocutores entre queixas e apertos de mão:

Obrigado, meu amigo; mas antes que te retires, lastimemos a desgraça de nossa terra: o charlatanismo entre nós usurpa, de fato, o papel que lhe não compete; o pesado beócio empina-se em fazedor de versos; a toleima, com ar de sério, aplaude aquilo que não entende; e a ignorância, pretendendo de sabida, vai por toda a parte nauseando com parvoíces. (PRÓLOGO INFERNAL, 1837, n.p.)

Enquanto publicava-se este apêndice, vinha à lume, no mesmo dia 16 de dezembro, a segunda (e última) caricatura produzida por Araújo Porto Alegre durante a questão do *Prólogo*: a “Rocha Tarpeia” (cf. OBRAS PUBLICADAS, 1837, p. 2). O tema escolhido, não é preciso dizer, foi o mesmo da primeira “invenção artística”:

Figura 2 – A Rocha Tarpeia



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Na parte inferior da folha, lê-se as seguintes quadrinhas autoexplicativas:

Coitado deste burrinho,  
Cegou c'ò muito estudar.  
É crônica esta cegueira,  
Não se pode mais curar.

Traz o seu preço na testa,  
Valor por que foi comprado.  
Tem espírito de gente,  
Escreve como um letrado.

Esta é a Rocha Tarpeia,  
 Prodígio da nossa terra.  
 Ao metal nunca resiste,  
 Cede à lima, ao malho e à serra.

## Concluindo

Com essa cáustica representação de Justiniano como burro, como cão e, claro, como rocha, finalmente se encerrou o certame ático-beócio. Nem o *Chronista*, nem os aliados dos *Debates* ou qualquer outra folha periódica quiseram dar-lhe continuidade<sup>6</sup>. Quem terá levado a melhor? Quem os louros da posteridade? Segundo Joaquim Norberto, o *Prólogo* foi “injustamente criticado” (pela redação do *Chronista*, subentende-se), pois “faz muita honra” ao seu poeta e foi composta com o “mesmo estilo”, com a mesma “ardidez”, “majestade” e “pompa de poesia” (SOUSA SILVA, 1841, p. 52) que a “Voz da natureza”, poema

---

<sup>6</sup> Duas exceções são *O Parlamentar* e *A Mulher do Simplicio*. O primeiro jornal (opositor do governo, vale notar) publicou, no dia 16 de dezembro, uma interpretação política do “prólogo dramático, ou loa, ou comédia infernal, ou farsa do outro mundo, ou drama dos diabos”, sugerindo que a personagem do “brasílico Satã” podia, na verdade, ser interpretada como uma representação de Bernardo Pereira de Vasconcelos, ministro interino do Império. Quanto ao segundo, publicou um “artigo sobre o *Prólogo Dramático* e as caricaturas”, provavelmente no dia 21 ou 22 de dezembro (número 57 do periódico), mas não tive acesso ao seu conteúdo. Nenhuma das duas publicações parece ter impactado significativamente o andamento da polêmica. Incluí o primeiro artigo, contudo, entre os anexos no final do texto. Cf. *O INFERNAL DRAMA*, 1837, p. 118-119; *A MULHER DO SIMPLÍCIO*, 1837, p. 1.

publicado por Araújo Porto Alegre na revista *Nitheroy*, em 1836. Mas a “Voz da natureza” entrou para a história, e foi mesmo elogiada por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, ao passo que o *Prólogo Dramático*, obscurecido pelos eventos que se seguiram à sua publicação, caiu em esquecimento.

Foi merecido que acontecesse assim? Penso que não. O *Prólogo Dramático* deveria ser lembrado, quando não pelo seu controverso valor estético (pois nem só de gigantes é feita a história literária), ao menos pela sua importância e precedência no contexto de legitimação das ideias românticas no Brasil, pois foi representado pela companhia de João Caetano (que já havia levado Victor Hugo e Alexandre Dumas ao palco do Teatro Constitucional) e ostensivamente divulgado como produção pertencente à nova escola — além dos anúncios publicados pelo *Jornal do Commercio* (que o definiu como um “elogio dramático do gênero romântico”), cabe ainda chamar atenção para o “refestelado cartaz” que, segundo o relato de um correspondente do *Chronista*, era “largo como um lençol”, cobria quase “a esquina inteira”, e anunciava a exibição de um “prólogo romântico” (ROCHA, 1837a, p. 483). Compartilho, por esses motivos, da opinião de Rafael Martins de Almeida, segundo a qual o *Prólogo* “contém todos os elementos para ser considerada uma peça do Romantismo brasileiro” (ALMEIDA, 2016, p.

103) e, acrescento, encetou a primeira polêmica jornalístico-literária de nosso romantismo, quando não de toda a nossa literatura independente.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rafael Loureiro de. **Martins Pena: a tragicomédia de um dramaturgo brasileiro.** Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- A MULHER DO SIMPLÍCIO. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 1, 22 dez. 1837.
- ANNIVERSARIO de S. M. O Imperador. **O Sete d’Abril**, Rio de Janeiro, n. 507, p. 3, 6 dez. 1837.
- ANNUNCIOS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 277, p. 3, 14 dez. 1837.
- BEÓCIO [Justiniano José da Rocha]. Correspondência. **O Sete d’Abril**, Rio de Janeiro, n. 510, p. 4, 16 dez. 1837.
- BRAGA, Teófilo. **História do teatro português** (no século XIX). Porto: Imprensa portuguesa, 1871.
- CANO, Jefferson. Áticos e beócios na República das Letras: aspectos da opinião pública no Rio de Janeiro (1836-1837). **Cadernos Arquivo Edgard**

**Leuenroth** (Unicamp), Campinas, v. 9, n. 16/17, p. 15-52, 2002.

CARTA que a seu amigo Y dirigem os redatores do CHRONISTA. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 157, p. 625-626, 20 mar. 1838.

INTERIOR. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 121, p. 482, 13 dez. 1837a.

INTERIOR. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 485, 16 dez. 1837b.

J. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 3, 7 dez. 1837.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Theatro da Praia de D. Manoel — Uma mulher no cadafalso*. **Jornal dos Debates**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 192, 22 nov. 1837.

OBRAS PUBLICADAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2, 16 dez. 1837.

O IMPARCIAL [Gonçalves de Magalhães].

Communicados. **O Sete d’Abril**, Rio de Janeiro, n. 509, p. 4, 13 nov. 1837.

O INFERNAL DRAMA. **O Parlamentar**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 118-119, 16 dez. 1837.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. O dia dous de dezembro de 1837. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 270, p. 1, 5 dez. 1837a.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Pede-se-nos a publicação da seguinte resposta ao Redactor

- do *Correio Official*. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 1, 15 dez. 1837b.
- PEREIRA DA SILVA, João Manuel. *Theatro Fluminense* — *O criado de dous amos* — Comédia de Goldoni, traduzida. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 275, p. 2, 12 dez. 1837c.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Prólogo Dramático**. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. P. Brito, 1837.
- PRÓLOGO INFERNAL. Appendice ao *Chronista* n° 122. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, 16 dez. 1837.
- ROCHA, Justiniano José da Rocha. Appendice. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 121, p. 482-484, 13 dez. 1837a.
- ROCHA, Justiniano José da. Roga-se-nos a seguinte inserção. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 488, 16 dez. 1837b.
- ROCHA, Justiniano José da. *Theatro da Praça da Constituição*. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 119, p. 474-476, 6 dez. 1837c.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. **Modulações poéticas**. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841.
- THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 267, p. 2-3, 1 dez. 1835.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano X, n. 262, p. 2, 1 dez. 1836.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 266, p. 3, 29 nov. 1837.

THEATRO da praia d D. Manoel. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 270, p. 3, 1 dez. 1834.

VARIÉDADES. **O Parlamentar**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 124, 23 dez. 1837.

WOLF, Ferdinand. **Le Brésil littéraire**: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin: A. Asher & Co., 1863.

Y. Appendice. Atticos e beócios. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 485-487, 16 dez. 1837.

## ANEXO 1

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. O dia dous de dezembro de 1837. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, n. 270, p. 1, 5 dez. 1837.

### O DIA DOUS DE DEZEMBRO DE 1837

De novo raiou um dos mais belos dias do Brasil; de novo a alegria e as esperanças de um povo inteiro vieram mesclar-se às recordações de glória que o haviam embalado no seu berço, e que pareciam tê-lo abandonado: o entusiasmo hoje renasce e abre as páginas de um porvir brilhante, superior a todos os desejos, a todas as esperanças, a todos os sonhos e a todas as ilusões.

Se alguma cousa existe de grande, de sublime e de maravilhoso, é sem duvida o júbilo que tão eloquentemente exprime um povo, é esta firme resolução que ele patenteia de querer saudar o aniversário daquele em quem depositou suas esperanças, e de seguir doravante a carreira da verdadeira e bem entendida liberdade, com aquela mesma coragem, nobreza e entusiasmo que o haviam acompanhado durante a conquista de seus direitos de

independência, através das feridas, dos dias sem repouso e das noites sem sono.

Sofreu o Brasil bastantes revezes, longos infortúnios e inúmeras traições dos próprios filhos que caridosamente alimentara; e com que júbilo, com que prazer não saudará ele um dia tão prenhe de esperanças, tão pressago de venturas como este, erguendo-se acima de paixões mesquinhas, reacendendo o sagrado turíbulo do entusiasmo e marchando... marchando para a glória e para a imortalidade... Há pouco nascemos para o mundo, há pouco pertencemos à historia e, entretanto, a ampulheta dos evos, nesse tão curto período de vida, deparará com mil grandes acontecimentos, descreverá mil crises funestas por que havemos passado, e depois a posteridade nos julgará.

Um descendente de velhos monarcas desampara o trono de seus gloriosos avós, abraça a santa causa da liberdade dos povos e da independência das nações, une o seu ao nosso incerto destino, conosco partilha uma fortuna por vezes bem custosa, e que ele prefere à glória de um reino antigo. E nós, penhorados de gratidão e de reconhecimento por seu nobre e heroico comportamento, uma coroa lhe ofertamos, e em suas mãos depositamos a sorte de um jovem e inexperiente povo.

E depois veio um dia... não sabemos como defini-lo; e nesse dia deixou-nos ele... coberto de novos

louros, de novas grinaldas, devido a seu próprio valor, longe de nós morreu, e pela liberdade de outro povo. E a história escreveu sobre sua lousa: — “duas coroas teve, duas coroas abdicou; a dois povos deu a liberdade, a dois povos assegurou uma bela e duradoura existência, mimoseando-os com dois filhos de seu amor; pela liberdade viveu, e por ela morreu!” — Depois que ele abandonou-nos à nossa inexperiência, homens no Brasil se levantaram, roídos de ambição e de egoísmo; apregoaram diversas utopias políticas que iludiram os incautos e os fascinaram; convidando o povo à desordem, à anarquia e à separação, regaram a terra que os vira nascer com o sangue de seus próprios irmãos.

Mas um anjo velava sobre os destinos da nossa pátria; no meio do caos em que nos achávamos envolvidos, uma bela ideia, uma nobre esperança nos alentava; de longe víamos aproximar o dia 2 de dezembro, em que, para glória e esplendor do Brasil, nasceu um gentil menino que reintegrará o realce do trono e o império das instituições, e uma expansão interna palpitava em nossa alma, e então, e só então podíamos prever um futuro... E cada dia que se passa, e em que nos aproximamos da época da sua maioridade, é um passo a nossa felicidade...

Como descrever a alegria que em todos os semblantes reverberava, o prazer que interiormente possuía toda a população desta nobre capital? Os vivas

repercutiam constantemente: uma pompa até aqui não vista demonstrava o amor dos Brasileiros ao seu jovem e augusto Imperador e seu respeito ao trono; as ruas de São Pedro e Direita estavam ricamente adornadas, lindíssimas damas e cavalheiros se apinhavam nas janelas para saudarem a passagem de Sua Majestade e de suas augustas irmãs, lançando-lhes flores.

O Teatro Constitucional Fluminense estava preparado para uma esplêndida representação; a corte toda aí se achava, e Sua Majestade assistiu com toda a atenção ao espetáculo.

Começou-se com um *Prólogo Dramático* do senhor Araújo Porto Alegre, artista bem conhecido desta capital. A ideia é toda nova e original. Satã e os seus satélites preparam no inferno todas as seduções que podem para iludir o Brasil e precipitá-lo no abismo: os quadros do mais brilhante futuro lhe são apresentados; as danças, os risos e os prazeres são prodigalizados; mas o anjo da verdade velava sobre os destinos do jovem império, e, quando ele vai ceder às insinuações do gênio do mal, este aparece, dissipa a coorte infernal e salva-o.

Este prólogo, que bem se pode chamar um *delírio de imaginação*, uma exaltação do espírito, causou um efeito extraordinário e eletrizou os espectadores, não só pela novidade e pela extravagância da ação e pelas belas decorações, como também pelos excelentes e sublimes pensamentos que nele brilhavam, e que com

toda a evidência demonstram pertencer ao mesmo gênio criador daquele belo poemeto intitulado “A voz da natureza”, impresso no 2º número da *Revista Braziliense*.

A cena em que Satã esgota os seus artificios, ora prometendo ao Brasil um brilhante futuro se ele lançar mão dos extremos, ora por meio de ameaças, dizendolhe:

Sangue humano já cobre tuas relvas,  
E em vez de flores, ossos já branquejam.

Ora apresentando-lhe dous fantasmas em quem o Brasil reconhece o *Rio Grande* e o *Pará*, e então com voz de piedade os chama a seus braços:

Filhas minhas, vinde ao pátrio grêmio,  
Que este amplexo nos una eternamente,

e em que os espectros se convertem, o primeiro em um mutilado cadáver, todo ensanguentado, e ainda assim mesmo sustentando uma espada, tendo no peito gravada a letra S, e o outro em um esqueleto com a letra N. Esta cena causou um efeito maravilhoso no ânimo do público, apesar de que ao pensamento do poeta não correspondesse o material da mágica.

As últimas palavras do anjo da verdade, que ensina o Brasil a apreciar as artes, letras e ciências, e a levantar um Panteão para os seus grandes homens, são

majestosas e quase proféticas. A saudação à Sua Majestade Imperial agradou-nos tanto que a reproduziremos.

E tu alma de um povo que suspira  
De amor e de esperança, eu te saúdo  
Neste dia, em que ao sol abriste os olhos!  
É teu todo o futuro deste povo:  
Dá-lhe brilho, esplendor, luzes e glória!

Seguiu-se o drama mágico que já por dez vezes tem sido representado, e cujo sucesso vai progressivamente aumentando, e que tem por título “O gênio do bem”. Este drama merece os aplausos do público pelas grandes e ricas decorações, e pelas tramoias e cenários tão habilmente executados, a tempestade, a metamorfose do palácio final e diversas outras decorações perfeitamente manejadas. Entretanto, não sabemos por que fatalidade as mágicas que de ordinário correm com tanta perfeição, nesta noite, pela maior parte, falharam. João Caetano, Victor Porfirio e Estela patentearam toda a escala de seus talentos, e à porfia lutaram em agradar à Sua Majestade e ao público, o que dignamente conseguiram. A música do *Prólogo*, composta pelo senhor Cândido Inácio da Silva, patenteia um talento forte e uma brilhante imaginação. O coro do inferno, principalmente, aproximando-se da maneira larga e vasta de

Meyerbeer, muito agradou às pessoas apreciadoras das  
belezas musicais.

## ANEXO 2

ROCHA, Justiniano José da. Teatro da Praça da Constituição. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 119, p. 474-476, 6 dez. 1837.

### TEATRO DA PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO

*Representação em honra do dia dois de dezembro.*

De há muito que desaprendemos o ofício do crítico dramático, porque nos não deixam nossas ocupações tempo bastante para que o vamos desperdiçar em nossos teatros, e quando mesmo nos elas deixassem, conselhos higiênicos nos fazem colher ao toque de trindades, conselhos econômicos nos obrigam a não despendermos assim de chofre aquilo que tanto nos custa a ganhar. Por isso, depois de nossa última censura que, se bem nos lembra, foi a da primeira representação de *Uma paixão desenfreada*, nada temos escrito sobre dramas, comédias, atores etc. etc., porque não os temos ido visitar.

Veio, porém, tirar-me desse santo ócio a maravilha do dia, a brilhatura da época, a mágica enfim; cansado estava de responder *não* aos que continuamente me perguntavam: — Já viu a mágica? Compadecido estava

de ver o ar triste e abatido com que a metade que Deus me deu respondia “não” a suas amigas quando essas, radiantes de alegria, lhe perguntavam: — Já foi à mágica? Compadecido estava de ver o ar de curiosidade e admiração com que ela ouvia as maravilhas que, perdidas de riso, lhe contavam não tanto para satisfazerem, quanto para aguçarem-lhe o pecado feminino e para triunfarem vaidosas da vantagem que lhe levavam. Enfim, iremos à mágica, disse-lhe eu um dia que voltávamos para casa depois duma longa visita na qual não se falou senão nas momices do Victor, nos prestígios do *Gênio do bem* etc. etc. Iremos à mágica, disse, e começou então uma campanha, uma lida dos meus pecados para alcançar um bilhete de camarote. Todos estavam vendidos, todos sem exceção, para três e quatro récitas futuras, quando eu ia ver se, por esquecimento, no escritório do teatro teria ficado algum que me pudesse ser vendido; mas qual... Enfim, perdidas tinha as esperanças de obter meu empenho, quando um prestimoso amigo trouxe um bilhete para a recita do dia três de dezembro.

Feliz de mim! Não era só peça magica que ia ver, era igualmente mágico elogio, mágica poesia, música mágica, mágica concepção, era um espetáculo maravilhoso, um todo raro, raríssimo, e eu tinha de comprar tamanhos gozos a preço de quatro mil réis; feliz de mim! Chega a noite do bem aventurado

domingo, oh!, como ansioso estava que rápidas passassem horas e minutos! Mal o ponteiro grande de meu relógio passou o número 6 do mostrador e o ponteiro pequeno andou meio caminho entre os números 7 e 8, pus-me na rua. Com a velocidade do raio, chego à porta do especado edifício e tomei assento no mais duro dos bancos que a imaginação pode conceber, e que naquela ocasião pareceu-me sibaritana acadêmica poltrona. Esperei, esperei até que ia quase, quase desesperando. Eram já nove horas da noite, ou pouco lhe faltava. As pálpebras, com o peso do sono, iam-se fechando. Felizmente toca a orquestra essa música que nada tem de hino, e que, todavia, é a nossa *Marseillaise*, é o nosso *Rule, Britannia!*, é, enfim, o hino nacional do Brasil. Então já não cochilei; dormi de veras.

Quando me despertaram, tinha ido acima esse pano, ou antes, essa muralha de ferro que não cede aos votos silenciosos da impaciência dos camarotes, nem aos estrondosos votos da não sofredora plateia: estávamos no inferno. Por amor do talento, por desejo de desculpá-lo quando erra, de fechar os olhos quando se ilude, quiséramos ter dormido todo o tempo que durou essa moxinifada de verso-prosa, de pinotes, de músicas e zum-zuns que, a título de prólogo dramático, nos foi então embutida. Quiséramos pelo menos guardar silêncio, e certo tê-lo-íamos feito, a não terem sido os elogios que um dos imprudentes

amigos do autor lhe teceu e inseriu no jornal-grande. — Nem tão calva que lhe apareçam os miolos. — Há uma consciência literária que deve ser respeitada, e essa proclama que, *apesar de tudo*, o prólogo é uma obra prima no gênero das extravagâncias, das ridicularias e das soporíficas composições. E, antes de tudo, errada, por isso que sem aplicação alguma, é a sua fábula ou enredo: nas legiões infernais Satã, que quer seduzir e fazer seu o coitado do Brasil, escolhe uma deputação a quem encarrega tão difícil tarefa. É capataz dessa deputação a Folia, que aparece armada de pandeiro e fazendo piruetas... Não, o autor iludiu-se; nem é por certo a Folia que recebeu de Satã essa missão. Entre os vícios que desfeiam o caráter brasileiro, podem ser contados a louca presunção, o infundado orgulho, a ambição, a inveja, a ignorância, mas a Folia, isso não, por certo; tudo seremos, menos foliões. Iludiu-se o autor, supôs que era França o Brasil, e que aqui, como naquele reino, *la folie avec sa marotte* faz olvidar as mais sérias ocupações, e tanto é isto assim que mesmo a palavra *Folia*, no sentido que lhe dá o autor, é mais francesa do que brasileira.

Acresce que qual a vimos, a tal Folia mais se pareceu com a musa da dança séria, a famosa Terpsícore, do que com essa filha do gênio do mal, com essa rainha da lascívia, do desmazelo e das orgias que o autor quis simbolizar.

E depois, que significam esses coros de diabinhos (todos competentemente caudados) que levam tanto tempo a moer a paciência do pobre expectador com seus descompassados pinotes e com esse zunido ininteligível que, a título de canto, só servia para mofina dos pobres ouvidos, para os quais ainda é alguma coisa a harmonia?

Enfim, para conservarmos à tão triste composição as frases de elogio que no jornal grande vêm escritas, diremos: — Esse prólogo, que bem se pode chamar um delírio de imaginação *enferma*, uma exaltação de espírito *que desconhece as regras da razão* e os *conselhos do bom gosto*, causou extraordinário efeito de *displicência, que, a não ser a majestade do dia, teria prorrompido em não duvidosas demonstrações*, não só pela extravagância da ação e da invenção, como pela *enigmática e ininteligível construção de alguns períodos que só Satanás pode dizer e entender, e pelo prosaísmo de quase todas as linhas a que o autor intitula versos, e que o crédulo elogiador supõe que realmente o são.*

Não queremos, para poupar tempo, descer a uma miúda análise do prólogo, nem mostrar, como dizem os franceses, *suas belezas de detalhe*; se o fizéssemos, diríamos que mui rebaixada ideia tem o autor da escultura, se julga que o Brasil a deve cultivar só para que *mostre os heróis na praça pública à infância*. Para

divertimento da infância bem bastam bonequinhos de gesso, cavalinhos de papelão, nem são precisas as portentosas produções do cinzel do artista. Poderíamos mostrar... mas basta; demos de mão à censura: o que levamos escrito é mais que suficiente para abrir os olhos ao autor do prólogo e mostrar-lhe que, deixando-se levar dessa imaginação *Hoffmânica* a que se vai entregando, perde seu tempo e arrisca a reputação de artista que seu pincel lhe tem adquirido. O pintor é o poeta das cores, como o músico o é dos sons. Contente-se ele com essa glória que tem quase certa e não queira desperdiçar suas forças e seu tempo com aquilo para que o não dispôs a natureza.

Quando Alexandre Dumas, esse gênio que tanta *gratidão* deve ao amigo do senhor Porto Alegre, se animou a compor o seu *Dom João de Marañã* e a apresentar no tablado moderno anjos, demônios e a Santíssima Virgem, ao menos sua dicção nervosa e forte, sua poesia brilhante fizeram desculpar a *extravagância* da composição: a linguagem da Virgem era suave qual a que deve realmente ser; os diabos falavam também a língua que a imaginação lhes supõe; porém o Satã do senhor Porto Alegre, o seu coro de diabinhos só o são, na realidade, quanto ao nome. Quanto, porém, às palavras, aos pensamentos, os diabinhos e o diabo são inocentes como pombas: pobre de Satanás! Nem ao menos sabe seduzir, nem ao menos

sabe amedrontar? E, todavia, a louca ousadia de Dumas foi apupada: o bom gosto a condenou.

A música é a parte integrante daquele prólogo. Quiséramos sobre ela dar algumas palavras, mas, infelizmente, somos peço na matéria e não nos metemos a julgadores naquilo de que não somos conhecedores. Todavia, sempre diremos que a tal ideia de introdução da inarmônica matraca no meio da orquestra do teatro grande é, para nós, das mais esdrúxulas e infernais invenções, e se, como diz o elogiador no jornal grande, o compositor se aproxima da maneira larga e vasta de Meyerbeer, a bem de nossos ouvidos fazemos votos para nunca aturarmos suas inarmônicas melodias.

Os coitados dos atores fizeram os mais louváveis, inúteis esforços para se elevarem à *maneira vasta e larga* do autor. A eles não cabe parte alguma dos vitupérios que temos escrito e, se alguma cabe, é só por terem feito tão desacertada escolha dum prólogo que nem ao menos ao senhor João Caetano deu ocasião para desenvolver seu talento.

Quanto aos demais do divertimento, nada sobre ele diremos: tudo esteve bom, tudo ótimo e excelente, tudo digno dos aplausos que tem merecido da capital que para ele constantemente aflui. Quiséramos, no entanto!... mas é muito querer.

### ANEXO 3

J. Notícias particul. **Diário do Rio de Janeiro**,  
Rio de Janeiro, n. 6, p. 3, 7 dez. 1837.

#### NOTÍCIAS PARTICULAR.

*Senhor redator.* — Fui assistir à representação que teve lugar no Teatro Fluminense no dia 2 de dezembro, não por causa da peça, que já eu a tinha visto, por ser o dia que era, dia de tanto entusiasmo, dia verdadeiramente nacional. Tinha eu ouvido falar de um elogio dramático, obra de um louvado artista brasileira, recém-chegado do Paris, e foi mais essa uma razão para que eu não perdesse o teatro naquele dia. Mas que lhe direi, senhor redator? Arrependido mil vezes estaria de ter tido semelhante vontade, se não fora ter gozado da afável presença do nosso jovem monarca, se não fora também o prazer que tive de ver o respeito com que os espectadores estiveram perante Sua Majestade, e o entusiasmo com que foram correspondidos os vivas dados pelo senhor Huet Bacelar.

O elogio dramático, senhor redator, é uma das produções mais extravagantes que têm aparecido em

cena. O que porém admira é a afoiteza com que o senhor P. S. [Pereira da Silva] assegura no *Jornal do Commercio* que o elogio causou um efeito maravilhoso, que agradou ao público! Se agradou ao senhor P. S. por ser feito por um seu amigo, a mim por certo que não; nem a muitas pessoas de gosto que a ele assistiram. O que o elogio causou foram náuseas. Vagarosamente o analisaria e mostraria todos os seus defeitos se me sobrasse tempo e se me permitisse maior espaço nesta folha; por isso direi apenas que o todo da composição é um todo de impropriedades; e em quanto aos versos, seja igualmente dito que pela maior parte não prestam: muitos deles não são versos, mas sim prosa com *certo número de pés*, menos a *ordem das sílabas*. O senhor P. S., que em tudo *dá regras*, ou bem ou mal devera ser mais moderado em lisonjear o seu amigo. Os louvores em tais casos desacreditam a quem os dá. Repito: o elogio, em quanto ao fundo e à forma, pouco honra o autor. Que maçada!... Aí vai a última quadra, e os homens entendidos que julguem por seu mérito; por ela quase que se pode avaliar o todo da tal produção.

Viva pois Pedro Segundo,  
Do Brasil Imperador;  
Viva aquele que há de dar  
A si e ao povo esplendor.

Se isto não é poesia *d'água doce*, então é *versificar miseravelmente*. Com esta, são pouco mais ou menos

as duas que a precedem; como esta, são muitos dos versos do elogio.

Eu não escreveria estas linhas se não fora o artigo do senhor P. S. No Brasil, há mais algum gosto pelo belo do que alguns senhores supõem. Perdoe, senhor redator, o incômodo que lhe dá rogando-lhe a inserção destas linhas na sua conceituada folha

O seu amigo — J.

## ANEXO 4

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Revista dramática. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, n. 275, p. 2, 12 dez. 1837.

### TEATRO FLUMINENSE — O CRIADO DE DOUS AMOS — *Comédia de Goldoni, traduzida.*

[...]

Antes de finalizarmos este artigo, permita-se-nos algumas observações sobre a extravagante censura de um pequeno jornal que se intitula “político-literário” sobre o prólogo do senhor Porto Alegre. Não é dado a certas pessoas o poder apreciar belezas novas e originais: acostumadas a não ultrapassar os limites de um velho e monótono círculo que lhe apresenta a rotina, desconhecem o talento daqueles que se despem dos preconceitos e audaciosamente seguem o voo da inspiração: os homens inovadores têm ordinariamente contra si esses espíritos pequenos e estacionários que se esforçam em empecer-lhes a marcha. Além disto, a *inveja* e o desejo que têm certas pessoas de ostentar *muito espírito* fazem com que elas menosprezem a

linguagem decente e modesta que lhes dita o bom senso e, em vez de analisar uma composição, clamem somente contra, dando-lhe os mais injuriosos epítetos e vitupérios; e isto se verifica na censura do Redator Oficioso que outrora também muito declamou contra o *Correio Oficial*, chamando-o até cemitério dos desmazelos, e hoje continua a sua redação mil vezes pior, nem mesmo dando ao público o boletim da doença da A. Princesa, a senhora D. Januária. Esperaremos, portanto, que ele componha alguma cousa que deve sem dúvida ser uma obra prima, visto que também sabe o que sejam as *regras da razão* e os *conselhos do bom gosto*. No entanto, os senhores Francisco Manoel e Cândido Inácio da Silva continuarão a ser apreciados e conhecidos no Rio de Janeiro como hábeis músicos, e o senhor Porto Alegre como poeta e insigne artista, em despeito do furor do Oficioso Redator.

P.S.

## ANEXO 5

ROCHA, Justiniano José da Rocha. Appendice. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 121, p. 482-484, 13 dez. 1837a.

### APÊNDICE<sup>7</sup>

Tínhamos recebido o seguinte apêndice de um amigo cujos talentos sazoados pelo estudo e meditação não haviam precisado para descobrir as penas de pavão com que muitas de nossas gralhas se enfeitam, de ir perder os anos de sua mocidade viajando pela Europa, onde, a troco do perdido tempo, só se alcança fatuidade insuportável, tom catedrático e pedantesco, e desdenhoso orgulho. Atendendo, porém, à virulência da censura, determinamos não publicar o artigo que nos fora dado e substituí-lo por um nosso em que, censurando o que havia de péssimo, mitigássemos, todavia, a acrimônia, perdoando o mau.

---

<sup>7</sup> Em artigo contíguo na página, os redatores do *Chronista* publicaram o seguinte anúncio: “Temos em nosso poder o *Prólogo* do senhor P. A. anotado por um curioso de versos, a que daremos publicidade se de novo formos agredidos pelo senhor P. S. ou qualquer outro, porque para certos Golias somos valerosos Davis com o nosso *pequeno jornal*”. Cf. INTERIOR, 1837a, p. 482 [Nota dos Organizadores].

Eis que sai-nos de encontro, no jornal mecânico<sup>8</sup>, o senhor P. S. e... não há mais remédio, vá o apêndice.

Somos infelizes! Não nos é dado avaliar belezas novas e originais, ou antes a *extravagância* do senhor P. A., como mui propriamente chamou a tal composição o senhor P. S.. Sim, não podemos *avaliar extravagâncias*, nem no teatro queremos ir desfrutar esse precioso gênero. Mas descanse o elogiador do prólogo; não é inveja quem nos move. Inveja da poesia do senhor Porto Alegre?! Não, nem no senhor P. A., nem no senhor P. S. achamos que invejar, a não ser no primeiro a tão apregoada habilidade de seu pincel e, no segundo, a vaidade com que de tudo e de todos fala, censurando a Dumas, elogiando a Goethe, analisando a eloquência dos Cíceros e Demóstenes antigos, dos O'Connell, dos Pitt e Fox modernos, e a vasta erudição com que vai nos dando ideias de Goethe e Schiller, de Shakespeare e Byron, sem talvez ter lido página e meia desses autores.

Quanto à redação atual do *Correio Official*, não é aqui o lugar próprio para que a defendamos. O senhor Pereira da Silva, que tantas manhãs nos liberaliza suas horas, belamente sabe quantos obstáculos temos encontrado para darmos ao *Correio Official* a forma que queremos. Se nem um melhoramento temos ainda

---

<sup>8</sup> O *Jornal do Commercio* era impresso, desde 1836, no prelo mecânico de Junius Villeneuve (o primeiro instalado em toda a América do Sul), razão por que referiam-se a ele como “jornal mecânico” [Nota dos Organizadores].

conseguido, a culpa, como sabe o senhor P. S., não é nossa. Todavia, parece-nos que o havermos conseguido que se não publicasse mais na folha os expedientes do livro da porta, o havermos conseguido publicar notícias da legalidade na Bahia antes dos outros jornais são já alguns melhoramentos. Verdade é que nunca poderemos *perfumar* as páginas daquela publicação, *despenhando* por elas *lágrimas e aromas*, como o fariam pessoas que bem conhecemos. Mas enfim, como diz o clássico Virgílio, *nom omnia possumus omnes*. E o boletim de saúde da Senhora Dona Januária, que só o jornal grande publicou!

Pois quê? A Senhora Dona Januária esteve tão enferma que valesse a pena avisar ao público, dando notícias de sua enfermidade? Pensávamos que não. Pensávamos que tinha sido levíssimo seu incômodo, e tanto que não vimos interrompidos os regozijos do Dia 2, nem adiada a maçada do senhor P. A.! Além disso, livre era ao senhor doutor Peixoto, já que queria dar boletins da saúde da Augusta Princesa, inseri-los aonde lhe mais aprouvesse: nem são eles atos oficiais que pudesse o *Correio* reclamar a preferência e a anterioridade. Oh!, que se fosse esse o único defeito do *Correio Official!!!*... Vamos ao

## PRÓLOGO INFERNAL

— A corte! A corte! Oh! Nada há mais belo, mais admirável do que a corte!

— Está bem, senhores, iremos à corte, quero ver tudo isso, quero com meus próprios olhos admirar tanta grandeza. Verei a majestosa baía do Rio de Janeiro com que tanto me matraqueiam os ouvidos; verei o teatro, as torres da Candelária, o jardim botânico, o museu. Enfim, estou resolvido a não deixar este mundo sem ter que contar.

Era o dia 2 de dezembro. Os sinos do colégio davam seis horas, e eu desembarcava no Rio de Janeiro, atordoado com tanta bulha, olhando para todos os lados — nunca vi tanta gente em dias de minha vida.

Meu cicerone conduziu-me ao largo do paço, à rua direita, rua de São Pedro: tudo estava magnífico. Em todos os semblantes divisava-se alegria e contentamento. Todos pareciam possuídos duma mesma ideia, dum mesmo entusiasmo, porque o dia 2 de dezembro era o dia da monarquia.

Com extraordinária avidez de novas sensações, quisera ter olhos centuplicados, tudo observar em um momento, quando um refestelado cartaz, largo como um lençol, e que quase cobria a esquina inteira, feriu minha vista. Oh meu Deus! Qual não foi meu contentamento quando li “prólogo romântico etc. etc.”!  
— Pois deveras hoje há romantismo no teatro! Abençoado o momento em que cheguei à corte.

E, com efeito, fazia do romantismo, como ora faço, muito boa ideia, posto que não simpatize com seus excessos. Como nas províncias também há livros, já tinha lido os teatros de Dumas e Hugo, e as notícias que colhera de Shakespeare, Goethe, Schiller etc. etc. me haviam prevenido a favor da escola romântica. Determinei-me, pois, ir ao teatro.

— Oh, vim a tempo! Por menos de oito mil réis não pude apanhar um bilhete de cadeira! Oito mil réis por um bilhete! Mas a curiosidade tentava-me, e é preciso que saibais que sou curioso como uma mulher muito curiosa. Não houve remédio: troquei por um pequeno cartão roxo o preço de duas arrobas de café.

Finalmente, depois de muitos encontrões, de quase ficar esmagado com tamanho aperto, entro no Teatro Fluminense. A perspectiva era brilhante: nada vi tão majestoso. Não sei se mais deveria admirar a elegância com que estava a sala adornada, se o garbo das beldades que aformoseavam as extremas galerias, ou essa interna satisfação que transluzia dos semblantes desse, para mim, tão numeroso quanto extraordinário concurso. Preciso é ter-se vivido em uma pequena cidade de província e pela primeira vez achar-se em frente de um painel tão majestoso para fazer ideia das mil diversas sensações que simultâneas me assaltaram.

Apesar de tudo, porém, uma ideia ocupava meu espírito. Eu estava a modo de um monomaniaco. Um

pensamento fixo havia se apoderado de mim. Eu ardia em um desejo: — por que não voava o tempo com a rapidez da seta? Tinha tanta vontade de ver o Prólogo romântico!

E esta vontade mais se robustecia, porque ao redor de mim corria um como sendo zunzum — há diabos, há inferno... Bem aventurados filhos da corte, disse então com meus botões, têm os céus e o inferno às suas ordens: quando desejam ver anjos ou diabos, vão ao teatro, e eu lá na minha terra só tenho péssima comédia representada por péssimos cômicos em péssimo teatro!

Demais, esperava achar no tal *prólogo* alguma coisa de *dantesco*, alguma coisa que desse ideia das potências infernais e me fizesse arrepiar os cabelos, dando-me assunto para, quando de volta à minha vilota, contar a meus amigos coisas estupendas, maravilhosas. Já me parecia saborear a longos tragos o inefável prazer de vê-los boquiabertos, pendentes de meus lábios não perderem uma só palavra para, ao depois, em novas edições aumentadas (e muito aumentadas), cada um contar o que me tinha ouvido e, quando haja incrédulos, citar-me como autoridade.

Mas eis que o pano sobe... — Que mal fizeram minhas ilusões! Sim, o pano subiu, e eu empreguei toda a atenção de que podia dispor; nem pestanejava. Então eu vi umas sombras girando pelo tablado, cantando ou,

antes, fazendo uma desentoada, insípida algazarra que provocava antes o riso do que o terror, e me disseram que aqueles que assim dançavam e cantavam eram diabinhos. De repente param e o diabo mor, que estava no púlpito à maneira de pregador, recitou uns versos tão ásperos que bem poderiam arranhar tímpanos de bronze. Eu ia levar as mãos aos ouvidos, quando meu companheiro da direita:

— Pois quer que os versos de Satanás sejam bem feitos e harmoniosos? — Olhe, *a ideia é toda nova e original.*

Calei-me e não duvidei.

Cantai, cantai  
Eternamente  
Do crime o hino  
A todo o ente.

Disse o diabo do púlpito, e os amiguinhos como que rosnaram, e ninguém os entendia.

Uma música infernal de adufes, tachos velhos, poitas, ganzás e cigarregas se misturava com os sons da orquestra. Soube ao depois que esta era a *maneira larga e vasta* de Meyerbeer. Maldito Meyerbeer! Oh, que maçada! A plateia estava impaciente, o desgosto afeava todos os semblantes. Então conheci que não era somente o filho de uma província pouco civilizada que

desconhecia a concepção valente de um grande gênio: os filhos da corte pensaram da mesma maneira — talvez porque a *ideia era toda nova e original*.

Assim reflexionava, quando ouvi entrar uma dançarina a fazer piruetas e, após dela, o Brasil, que, me parece, estava à porta desfrutando o diabal batuque. Satanás recita um discurso *savant* em que fala do alfanje dos árabes e na meia idade (pau para toda a obra, estribilho para todas as cantilenas) e pretende que o Brasil beba em uma taça, sem dúvida à sua saúde, mas o Brasil, que não tem sede, repugna e, a modo de menino tolo e estonteado, diz que nada mais quer do que ver o sol e os rios. Satanás encoleriza-se (e com razão) e exclama, talvez para fazê-lo chorar:

Surgi, surgi da terra, oh dous extremos,  
Vosso aspecto é lição e fido exemplo.

Esperava ver como é que apareceriam em cena o Ártico e o Antártico servindo de espelho, e talvez por engano do maquinista surgiram duas espécies de almas do outro mundo amortalhadas de branco. Com tal espetáculo, o Brasil toma-se de medo e quase não quase vai beber à saúde do diabo grande, quando, oh!, que milagre, *que ideia toda nova e original!* Some-se Satanás e todos os diabretes. Um como Anjo aparece de vela na cabeça, faz um longo, insípido discurso em que argamassa Galileu e Platão, Tácito e Lineu,

apostrofa a Sua Majestade Imperial ainda dentro do inferno (esta sim é que é ideia toda nova e original) e, por fim, solta umas deslavadas quadrinhas aos amigos de que viera escoltado. Tal é o fim do satânico prólogo.

Direi também que a música das tais quadrinhas era aérea, mística e vaporosa como a penugem que a rola destaca do seu seio em seus amores, que vai, vai subindo, sobe, sobe como em delírio, oscila para aqui, oscila para acolá, descansa no ápice de um delicado estame, assenta-se no pináculo de uma palmeira, encosta-se a um junco, oscila de novo, levanta-se, *rola pelo terreno*, aí vai rolando, rola, rola, e quantas vezes não se ergue tão alto que ficamos com a boca aberta por não alcançarmo-la mais com a vista? E, com efeito, a tal música era mística, aérea, vaporosa como uma dessas cantilenas que s capotes da roça inventam para a noite de reis.

Em uma palavra, o prólogo foi representado no inferno, e por isso o autor fê-lo satânico, infernal: o senhor Maestro, conformando-se com a ideia do Poeta, também compôs música que só diabos poderiam ouvir e apreciar. E queriam que a plateia entendesse a tal satânica moxinifada sem estar iniciada nos mistérios de Plutão e Proserpina?

Enfasiado por tanta sensaboria, não me importei mais com artes de berliques e berloques e nem quis assistir ao drama mágico. Bem mal que fiz, porque, me dizem, fora bem desempenhado.

Nada, nada. Vou para minha terra desmentir os que tanto me gabaram o teatro da corte. Ao menos lá eu assevero que esse tal prólogo não teria as honras do tablado.

## ANEXO 6

O IMPARCIAL [Gonçalves de Magalhães].  
Communicados. **O Sete d’Abril**, Rio de Janeiro,  
n. 509, p. 4, 13 nov. 1837.

Poetas por Poetas sejam lidos,  
Sejam só Poetas criticados.  
*Filinto Elísio*

Já que o *Chronista* se meteu em coisas que lhe não pertencem, dando por paus e por pedras, justo é que alguém lhe responda para, ao menos, lhe fazer ver que nem sempre o *gaiato* tem razão.

Cada um deve ser julgado por seus pares, e não há motivo para que esta garantia da Ordem Política não seja igualmente aplicada à Ordem Literária. A vaidade entre nós usurpa, de fato, o papel que lhe não compete: o pesado Beócio empina-se em crítico literário; a inveja morde com ostentação aquilo que não compreende; a inépcia, com ar de engraçado, vai por toda a parte cuspidando suas sensaborias. Estas considerações me teriam dispensado de responder à crônica das parvoíces, a não ser o fel da malevolência com que inunda o artigo sobre o Prólogo Dramático, representado no Dia 2 de Dezembro.

Deixando de parte a história de *sua cara metade e dos ponteiros*, coisas estas, na verdade, muito jocosas e bem dignas da atenção pública, diremos que se o *Chronista* confessasse sua ignorância em Poesia como o confessa em Música (o que, porém, não o impediu de criticar o Hino Nacional), teria evitado esta resposta. Ora, se o *Chronista* quisesse censurar alguns descobrimentos em Astronomia ou Medicina, quem lhe não perguntaria: “tendes conhecimentos cabais nestas Ciências?”... Como, pois, querer dar ele seu parecer em coisas que só pertencem ao Gênio?! Cuida o *Chronista* que um Prólogo Dramático deve estar sujeito ao seu gosto para que seja bom?... Não. O Prólogo Dramático do senhor Porto Alegre está muito acima da inteligência acanhada de novatos trovistas ou redatores. A maior prova de sua superioridade é justamente esta crítica, que só revela, da parte do seu autor, o desejo de provocar o riso e, com efeito, faz rir.

O Crítico aconselha ao Artista que deixe a pena para não arriscar o seu talento de pintor. O que não poderia dizer o Poeta ao Advogado redator?... Porém, entre um Autor de gênio e um Crítico invejoso há tão grande distância que inútil é que um desça para elevar o outro.

*O Imparcial*

## ANEXO 7

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Rio de Janeiro. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 1, 15 dez. 1837.

*Pede-se-nos a publicação da seguinte resposta ao Redator do Correio Oficial.*

No momento em que encetamos a carreira do jornalismo, aceitamos todas as condições inerentes a esse estado, sujeitando-nos a todas as consequências que dele pudesse provir, embora a nossas opiniões franca e modestamente emitidas se antepusesse a linguagem irritada das paixões e do orgulho pedantesco, embora se falsificassem nossas ideias, se caluniassem nossas intenções, embora não fôssemos combatidos com aquela mesma decência que havíamos empregado, contanto que harmonizassem nossos escritos com o que nos ditassem a razão e a consciência, contanto que a nossa pena só exprimisse nossas próprias ideias e não se curvasse à vontade e caprichos de outros.

Tencionávamos não ocupar o público com mesquinhas questões de personalidades, não

respondermos a insultos e a vitupérios que contra nós lançassem pessoas mal intencionadas, não sevandijarmos nossa pena com tão desprezíveis assuntos, só próprios e adaptados a espíritos medíocres e chicanistas; mas, ah!, nem todos os nossos desejos se verificam, nem todas as nossas esperanças se realizam. Homens há aí que, em despeito do bom senso, em despeito mesmo de um certo pundonor que partilhou a natureza com a humanidade, em despeito de suas próprias forças, guiados somente pelo insaciável desejo de ostentarem espírito e de se tornar, por esse meio, célebres, sacrificam a suas paixões a honra dos outros e calcam aos pés do direito alheio, e cobrem de vitupérios aqueles que com eles não partilham sua inveja e seu rancor.

Nós havíamos apontado, em um artigo inserto no *Jornal do Commercio*, algumas belezas que havíamos deparado no Prólogo dramático do senhor P. A., representado no dia 2 de Dezembro, no Teatro Fluminense, e eis que, de improviso, uma longa catilinária de insultos contra o autor do Prólogo, e despejada nas páginas de um pequeno jornal que se intitula periódico dos novos Davis e Armand Carrel. Ainda que esses insultos em nada comprometem o talento reconhecido do nosso Artista, contudo, respondemos a eles, aconselhando o Oficioso Redator de analisar o prólogo e não de declamar somente contra; e hoje esta simples questão literária é seguida

por insultos ainda maiores contra nossa pessoa e arrasta também à discussão de princípios políticos.

Entregando ao merecido desprezo esse famoso *imbroglio* na parte que nos pertence e em que se nos pretende infligir o desdoiro, entraremos na análise somente das opiniões emitidas pelo Oficioso Redator, que outrora tão lindamente adejava em torno da *sinecura* que, a custa de tantos trabalhos e fadigas, por fim obteve.

Até aqui, cuidávamos que os nossos princípios políticos eram os mesmos, tínhamos juntos combatido contra o transato Governo, nas mesmas fileiras alistados. Mas eis que descobre o Oficioso Redator o que até aqui havia oculto; eis que parece renegar aquela apoteose dos princípios de honra e probidade que o deviam guiar através das fadigas e vigílias por que havia de passar durante a sua redação do *Correio Official*; eis que procura fazer recair sobre as Secretarias de Estado e sobre os empregados públicos a causa dos desmazelos que naquele Cemitério se encontram, e que ele havia prometido extirpar; e estas circunstâncias nos forçam a responder-lhe.

Afirma, com tom catedrático, o Oficioso Redator, “que a doença da A. P. a Senhora D. Juanina não valia a pena de aviso ao público”. Pois quê? Quando o Excelentíssimo Regente do Império, quando os Médicos desta Capital, quando todos os Ministros d’Estado e Diplomatas Estrangeiros estavam

continuamente perto do leito da A. Princesa mostrando o amor e o respeito que tinham à S. A., quando toda a população desta Capital se interrogava mutuamente sobre o estado da moléstia da Princesa, o Redator do *Correio Official* vem asseverar-nos que não valia a pena de avisar o público? Ou o Redator Oficioso é o intérprete, a expressão dos sentimentos do Governo, e então todas as boas palavras dos Ministros, seu apregoado amor e respeito às instituições monárquicas e às pessoas Imperiais, todos esses sinais exteriores que eles patentearam, não são mais que ilusões, macaquices, pois que não consideram objeto de interesse público o termômetro da saúde das Augustas Princesas, ou o Redator do *Correio Official* está em oposição com a política do Governo, e aquilo que julga o Gabinete objeto de tanta monta, como quanto a nós o é, parece não dever merecer do Redator a mais pequena atenção e em nada interessar ao país, e então despende o Governo 3:600\$000 réis anuais pelo mero prazer de contentar um indivíduo que até usando do título de Redator compromete a política do Gabinete, exprimindo ideias tão avessas às suas.

Afirma mais o nosso Armand Carrel, que isso não é ato oficial, que pode-se o *Correio* reclamar a preferência e anterioridade — como? Então para que serve o *Correio Official*, se também se não ocupar com as pessoas de Sua Majestade Imperial e de suas Augustas irmãs? Quando todo o Brasil unanimemente

se reúne em torno do trono e protesta sustentar a defender as instituições monárquicas, únicas capazes de dar-nos estabilidades, paz, grandeza e brilho, o redator do *Correio Oficial* considera como um objeto de nenhum interesse o estado de uma das Augustas pessoas, de quem dependam talvez o nosso futuro e a nossa felicidade? Uma das pessoas que compõem a Augusta e Imperial família e dinastia que havemos escolhido para ocupar o trono?

Parece ainda mais querer o Oficioso Redator exprobar ao nosso Governo, com quem por isso mesmo julgamos que está ele em contradição, exclamando – Oh! Que se esse fosse o único defeito do *Correio Oficial!*... – Por ventura a atual administração opõe-se às reformas que parece anelar o redator? De quem é a culpa de continuar esse cemitério dos desmazelos pior mil vezes do que estava com o senhor Cônego Januário, dando, em vez de *livros de porta*, a descrição minuciosa dos remendos, concertos e salários de dous pretos, quando nos não matraqueia os ouvidos com o peso e a força do vapor? É culpa do Governo ou do redator? Decida o público.

Finalizamos agradecendo cordialmente ao Oficioso Redator os seus vitupérios contra as nossas qualidades intelectuais, inseridos nesse longo imbróglio de *Davi*. Continue, que muito ganhará.

*Pereira da Silva.*

## ANEXO 8

ROCHA, Justiniano José da. Correspondência.  
**O Sete d'Abril**, Rio de Janeiro, p. 4, n. 510, 16  
 dez. 1837.

Senhor Editor do *Sete d'Abril*. — “Triste posição é, sem dúvida, a do crítico jornalista”, disse o senhor M. [Magalhães] censurando um drama que foi representado no Teatro da Praia de Dom Manoel<sup>9</sup>. Consta-nos que o tal senhor não havia assistido a essa representação; mas que importa? *Imparcial* como é, não duvidou lançar-lhe o vitupério às mãos cheias; sim, que não pertencia o Autor a essa meia dúzia de presumidos *artistas* que, reciprocamente endeusando-se, pertendem denegrir a tudo e a todo e tomar de assalto a Imortalidade.

Triste posição é a do crítico jornalista, digo eu agora. Vou por desgraça assistir ao Prólogo do senhor P. A., acho-o insuportável; vejo-o depois descaradamente elogiado por um dos tais que supõem que formam os brasileiros uma horda de botocudos e que não há entre nós nem conhecimento do bom, nem

---

<sup>9</sup> Referência à crítica ao drama *Uma Mulher no Cadafalso*, publicada pelo *Jornal dos Debates* em 22 de novembro de 1837. Cf. MAGALHÃES, 1837, p. 192 [Nota dos Organizadores].

ideia do belo; lanço mão da pena e protesto contra o elogio em nome da Razão e do Gosto. Oh, infeliz!, que assanhei os marimbondos! O senhor P. S. acha que sou *invejoso*; acha o senhor *Imparcial* que sou *Beócio*, e o senhor P. S. invoca, ao que me asseveram, o lápis tão divino que, para ornar o episódio da Infernal Comédia, fizera a caricatura do Ministro Plenipotenciário do Brasil em França e procura expor-me à irrisão do público!

Paciência! Senhores meus, paciência! Tudo terei, tudo quanto quiserem, mas sempre direi e clamarei e por toda a parte repetirei:

*Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.*

Ou, por outra, o elogio do senhor P. A. é a mais vergonhosa das produções de quem quer ser Poeta — *invita Minerva* —.

Mas para que perder palavras e tempo? O público já decidiu o pleito e, por minha parte, anuo à sentença. Livre é ao senhor P. A. e seus amigos apelarem, como o *Metromaniaco de Piron*, para o Tribunal da Posteridade.

E, realmente, merecia minha insolência essas avanias! Pois eu, pobre coitado que nem sei alinhar duas palavras de rotineira prosa; eu, que não subi aos Alpes, que não descansei no Coliseu, que não admirei o Leão de São Marcos, que não fiz viagem ao Inferno, que

não receio, quando passo pela Rua dos Ourives, que me caíam as casas na cabeça; eu, mísero e mesquinho Beócio, meter-me a censurar atrevido o Pintor que imprudente trocou a Palheta pela Lira, meter-me a censurar um dos da falange dos nossos sabichões... Ó, insolência!...

Zurzam-me, senhores meus, zurzam-me bem esse negro Beócio e seus beócios amigos. Zurzam-me bem esses novatos trovistas que se não acurvam respeitosos ante tamanhas capacidades... Sim, que se os não esmagarem, esses Beócios proibirão talvez o triunfo de nossos improvisados Áticos.

Já que sua folha serviu de veículo à descompostura, sirva igualmente de veículo à resposta que julga dever dar-lhes o — Beócio.

Rio, 13 de dezembro de 1837.

— No campo do *Sete d'Abril* não se admite mais pelejas de Beócios e Áticos.

## ANEXO 9

Y. Appendice. Atticos e beócios. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 485-487, 16 dez. 1837.

### APÊNDICE<sup>10</sup> ÁTICOS E BEÓCIOS

Ora pois, quero hoje também fazer o meu apêndice para ser estampado no CHRONISTA, e ninguém se espante de minha coragem nestes tempos de discussões às quais servem todos os meios, contanto que com eles haja probabilidade de vitória ou, ao menos, de pôr em posição ridícula seus adversários. Não sou conhecido, nem a glória tem para mim atrativos para que me dê a conhecer à turba que tanto deseja achar carniça com que se divirtam.

Em má ocasião chego sempre à corte, e minha má estrela me mete sempre nas questões que se agitam.

---

<sup>10</sup> Em artigo contíguo na página, os redatores do *Chronista* publicaram o seguinte anúncio: “Não querendo que em nossa folha continue a discussão do Prólogo dramático feito pelo senhor Araújo Porto Alegre e representado no dia 2 de dezembro, por não ter seguido a marcha que devera seguir, declaramos ao público que não admitiremos mais artigos sobre ela, e que publicamos o de hoje por ser escrito pelo nosso amigo correspondente Y. Daqui em diante, no caso de continuar a discussão, o CHRONISTA dará apêndices avulsos, como já hoje principia”. Cf. INTERIOR, 1837b, p. 485 [Nota dos Organizadores].

Desta vez não se dava combate nos campos da política: é literária a peleja em que se batem com todo o esforço, gentileza e galhardia Beócios e Áticos — e o mais é que foram os Beócios os que primeiro se apresentaram no campo agredindo os Áticos! Malgrado meu, entro no combate. Atirarei também a minha pedrada e, por fim, acompanharei a rapaziada na surriada que levará indubitavelmente o partido vencido.

Ainda me não tinha chegado o CHRONISTA de 9 do corrente<sup>11</sup>, onde veio o manifesto de guerra que um atrevido Beócio escreveu em um arrojo de ignorância, e por isso mal pensava que viria encontrar Áticos e Beócios a braços por um Prólogo, que é cousa que já passou da moda e que ninguém lê, mesmo quando o escritor, com o tom absoluto de um déspota em literatura, ordena a seus leitores: “LÊDE”<sup>12</sup>. Áticos e Beócios, que outrora tão unidos estavam e mutuamente se davam elogios por seu saber e talento! Mas em que família não lança a Discórdia seu pomo fatal? Que se há de fazer agora? Examinar as forças de ambos os partidos e aguardar o triunfo da causa que perante o público se pleiteia. De quem será esse triunfo? A ninguém pode ser duvidoso o fim de tão

---

<sup>11</sup> Trata-se, provavelmente, da primeira crítica negativa publicada por Justiniano José da Rocha em 6 de dezembro, não 9 [Nota dos Organizadores].

<sup>12</sup> O autor se refere ao texto introdutório dos *Suspiros Poéticos e Saudades*, coletânea de versos publicada por Domingos José Gonçalves de Magalhães em 1836, cujo título é “Lêde” [Nota dos Organizadores].

encarniçado combate — aos Áticos, aos Áticos pertence de direito a vitória em campanhas em que se disputa com as armas da inteligência, máxime quando pelem com Beócios que são, por natureza, ignorantes e nunca poderão alcançar a menor lambuje dos primeiros conhecimentos humanos. O que, porém, é digno de admiração é que Beócios entrassem com tanto sangue frio na discussão e a sustentem contra toda a forte argumentação dos Áticos! Mas a ignorância é muito atrevida! E o estado atual da pátria permite que Beócios se empinem e vão cuspidos sensaborias contra os Áticos.

Procurei ler o maravilhoso Prólogo dramático e fiquei de queixo caído. Como, como é que peões em literatura se metem a analisar belezas com que arreiam suas produções cavaleiros já conhecidos do mundo literário e que têm por si o Instituto Histórico de França! Estamos em tempo da dominação da inteligência, e ignorantes Aristarcos se atrevem fitar olhos empanados em obras que não entendem, que está muito acima de sua compreensão e saber!

Li o Prólogo, e embora o chamem infernal e satânico, ninguém lhe pode negar belezas originais, riquezas de invenção, torrentes de imaginação. Só quem nunca aspirou os perfumes da nova literatura romântica pode desconhecer a grandeza com que o autor tratou e desenvolveu seu drama. Depois de ler o Prólogo, tratei de entendê-lo, e porque algumas vezes

não pudesse compreendê-lo a sublimidade do poeta, dizia eu comigo mesmo: “isto não é feito para meu bestunto; a inteligências mais finas se dirige o poeta”, e calava-me, e admirava e quase lhe prestava culto, mas nunca me atrevi a dar-lhe o nome de imbróglío, de galimatias. Os ignorantes Beócios, coitados! Como eu, não entenderam alguns trechos do Prólogo sublime e decidiram logo que era ininteligível, que não havia poesia! Que desaforo! Julgaram com o atrevimento da ignorância e queriam que ninguém mais saísse em defesa do Prólogo! Estes Beócios estão acostumados a só entenderem o que é comezinho, o que, por assim dizer, entra pelos olhos, mas não penetram nos intrincados labirintos da profundidade do gênio, e quando alguma coisa encontram em que não podem meter dentes, ei-los que vão cuspiendo sensorias.

O atrevimento dos Beócios deu rebate no campo dos Áticos, e a defesa foi habilmente delineada. Falo de mim e não entro a investigar opiniões alheias senão nos objetos que importam aos meus negócios. Li o *Jornal do Commercio* e logo vi o mísero Beócio pulverizado pelas fortíssimas razões do guarda avançada do campo dos Áticos. Quem se não convencerá da sublimidade do Prólogo atendendo à péssima atual redação do *Correio Official*, que ainda hoje continha, como dantes, cemitério de desmazelos? Esta razão leva qualquer à necessária e lógica conclusão de ser o sublime Prólogo obra-prima em seu gênero. Oh, que luzidas são as

armas deste Ático! É péssima a atual redação do *Correio Official*, logo, excelente, sublime é o Prólogo que produziu o gênio. Demais, quem não vê que excelente deveria ser o Prólogo dramático observando que o *Correio Official* não deu ao público os boletins da saúde de Sua Augusta a Senhora Dona Januária? Ninguém resiste a esta brilhante e forte argumentação. Quando vejo meus patrícios argumentarem com tanta lógica, até choro de gosto.

Mas, sem dúvida alguma, o mais forte argumento com que podia ser combatido o tal artigo do CHRONISTA é o da falta de inteligência no crítico, e tão valente é ele que o *Imparcial*, que também deve ser Ático, lhe deu todo o desenvolvimento na correspondência que imprimiu no *Sete d'Abril*. E como vieram de encaixe e a talho de foice aqueles dois versinhos de Filinto Elísio,

Poetas por poetas sejam lidos,  
Sejam só por poetas criticados?

Ah! Grande cousa é o saber! Se eu fora tão sábio como o Ático *Imparcial*, certo repetiria sempre que não entendesse o Prólogo dramático:

Poetas por poetas sejam lidos.

E se o Beócio não quisesse meter-se em cousas que lhe não pertencem, dando por paus e por pedras, não lhe poderia ser aplicado o outro verso:

Só por poetas sejam criticados.

A comparação da ordem literária com a ordem política é muito bem achada e não escaparia a um campeão dos Áticos. Não há dúvida alguma: o julgamento pelos pares deve ser introduzido em todas as ordens. Daqui em diante, não direi mais ao meu sapateiro que as botas que lhe houver encomendado estão mal feitas; não direi ao alfaiate que não prestam as calças que houver feito, porque eles me podem atirar com o preceito de Filinto e pôr-me com a cara à banda. Basta de usurpações: faça sapatos o sapateiro, faça versos o poeta e pinte o pintor; seja o sapateiro julgado por sapateiros, o poeta por poetas e o pintor por pintores. Só assim se verá estabelecida na ordem literária a garantia do julgamento por pares. Quem quiser ouvir ou ler versos, assim como quem quiser apreciá-los, deve ser poeta, da mesma forma que quem quiser ajuizar de descobrimentos em Astronomia ou Medicina deve ter conhecimentos cabais nesta ciência. Como o *Imparcial* argumenta! Como ele compara matérias de gosto com científicas! Estão na mesma ordem, e viva o *Imparcial* que esmagou o Beócio e o meteu pela terra dentro sete braças! Inteligências

acanhadas de novatos trovistas ou redatores, reconhecei, reconhecei que o Prólogo está muito acima de vós: vossa crítica revela a superioridade do gênio que produziu o Prólogo, revela a superioridade do Prólogo. Sabei que entre um autor de gênio e um crítico invejoso há tão grande distância que inútil é que um desça para elevar o outro.

Quem é, quem é que está aí dizendo que isto é orgulho que mal cabe na boca dum sábio? Pois quem diz o que sente, quem diz a verdade é orgulhoso? Quem com mais razão pode deitar poeira nos olhos de nós todos do que esses gênios transcendentais que, por amor de nós, sacrificam seu descanso e nos ensinam o que é bom? Orgulho é o desse Beócio que se atreveu analisar obras de gênio; orgulho é o desse Beócio que mordeu com ostentação o que não compreendia, quando seu dever lhe ordenava perguntar de quem era o Prólogo e, sabendo ser composição dum insigne Ático, abaixar a cabeça e deixar passar, confessando que era um gênio que o havia produzido e, por consequência, devia ser obra primorosa.

Estas reflexões havia feito na noite de 13. À 14, leio o anúncio do primeiro número da *Nova invenção artística*. Corri a comprá-la, porque amo tudo quanto a arte pode produzir em nosso país, e mesmo porque queria ter na minha sala um quadro representando uma admirável cena brasileira. Fiquei desapontado quando me deram um grande papel com umas figuras,

por não entender o que elas representavam. Disseram-me que era uma caricatura, e então me persuadi de que o artista quisera censurar o atual governo. Pensei que era esta a ideia representada fisicamente pela caricatura: o governo procurando um redator para o *Correio Official*; ninguém quer aceitar o ofício, mas um pretinho de ganho se oferece e é aceito.

Lastimei o governo por principiar entregando o jornal a um negro de ganho. Quis saber quem era o figurão que tocava a campainha e pensei que era certo ministro de estado, único que se pode apresentar tão esbelto e de chapéu de grande penacho. Levei a minha caricatura para casa, e como me encontrasse à noite com um amigo, maganão de bom gosto que prima em saber todos os escândalos que formam a crônica da corte, tendo-me ele perguntado se já eu tinha visto a caricatura, respondi-lhe a verdade, e disse-lhe qual era a ideia que, em meu parecer, se quisera representar. — Nada, nada, me disse ele, não é só a censura ao governo que deve ver aí. Há mais alguma coisa: é um desforço contra o Beócio que analisou o *Prólogo Dramático*. — Deveras! Bem feito. Agora quero ver o que ele há de responder; são argumentos que não têm réplica. Não fica patente agora que o *Prólogo* é de poesia fina, rica e original? Isto não pode deixar de ser produção de algum Ático. Desejo saber quem foi o autor de tão sublime ideia, que, tirando a censura ao governo, é divina. O meu amigo me diz que corria pela cidade ser

o autor o próprio do Prólogo, e que a fizera para ridicularizar o Beócio analisador. Logo vi que tão brilhante ideia era filha do gênio. Se, com efeito, assim é, está dada a prova que o autor do Prólogo é poeta insigne, porque é excelente pintor em caricaturas.

Y.

## ANEXO 10

ROCHA, Justiniano José da. Roga-se-nos a seguinte inserção. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 488, 16 dez. 1837b.

(Roga-se-nos a seguinte inserção)

Publicando em folha anexa um diálogo que nos foi comunicado por um amigo, e no qual se fez a tão pedida análise das belezas do famoso prólogo, julgamos por nossa parte ter suficientemente *instruído* o pleito e retiramo-nos do certame, aguardando a decisão do juiz competente. Sim, que não queremos ocupar a atenção pública com questões que só agora por tardias podem ter graça pelo azedume das palavras, pela odiosidade das increpações.

Antes porém que terminemos, cumpre lembrar ao senhor *Imparcial* que esse Beócio que tantas iras lhe move, quando ainda mal tinha 18 anos de idade, ao ler a primeira coluna das produções poéticas do senhor M., descobriu nela indícios de talento e belas estrofes, e dando desconto a tudo quanto no volume se encerra de mau e fraco, elogiou isso que achava de bom, e aplaudiu a um dos filhos do Brasil que lhe podia com

estudo e meditação dar no futuro glória de poesia<sup>13</sup>. Esse Beócio leu os *Suspiros Poéticos* e mesmo a *Infernal Comédia*, que entre muita cousa fraca, entre alguns *Suspiros* prosaicos distinguiu como bom, como digno de ser lido, digno de ser elogiado a bela ode a Napoleão, o hino que nos Alpes entoou à Divindade. Sim, que o Beócio, bem que não seja *poeta*, sabe avaliar poetas, e não duvidará tecer encômios toda a vez que fizerem odes e hinos dessa natureza.

Quanto ao senhor P. A., sempre nos achará disposto para aplaudir a seu pincel; vimos com gosto inserto na Crônica das Parvoíces o artigo da *Estrela*, que lhe atribuía o *belo escuro* de Correggio, o *celeste toque* de Ticiano, e a *maneira larga e magistral* de Rafael. Vimos com gosto a bela produção que em honra nossa acaba de sair de seu lápis; sim, continue pintor e *caricaturista*, que esse é seu gênio, e nós mesmos já o havíamos elogiado nesse apêndice que tanta bília lhe moveu. Mas quando meter-se em novos Prólogos, ou peça a seus amigos que o não elogiem, ou consinta que o Beócio lhe clame que desperdiça seu tempo com aquilo para que o não dispôs a natureza.

Quanto ao senhor P. S., teve esse senhor a bondade de mostrar-se algum tempo amigo do *pretinho de*

---

<sup>13</sup> Justiniano José da Rocha se refere aqui à crítica elogiosa feita por ele às primeiras *Poesias* (1832) de Gonçalves de Magalhães, publicada no segundo número da *Revista da Sociedade Philomathica*, em 1833 [Nota dos Organizadores].

*ganho*; manhãs inteiras fez-lhe companhia, e por isso calemo-nos a seu respeito. Quando um homem tratou-nos de amigo, pouco nos importa as ofensas que dele nos vêm, tudo lhe desculpamos, nem temos tanto orgulho, nem tão sensível o epiderme que nos irrite com *enfantillages*.

E agora, senhores meus, eia avante; não descansem na estrada que trilham com tanto brilho. Nela não mais vos acompanharemos, pois que temos protestado, como devíamos, contra os elogios dados ao prólogo. Aguardemos pois novas produções, e então submeter-nos-emos como o senhor M. *dos Debates* à triste condição do crítico jornalista.

R.

## ANEXO 11

PRÓLOGO INFERNAL. Appendice ao *Chronista* n° 122. O **Chronista**, Rio de Janeiro, n. 122, 16 dez. 1837.

### PRÓLOGO INFERNAL

— Diálogo —

Et les deux bras croisés du haut de son esprit,  
Il regarde en pitié tout ce que chacun dit.

MOLIÈRE.

— Que te parece, meu amigo, essa disputa em que está empenhado o CHRONISTA com o P. S. e Comp. Acerca de um tal Prólogo dramático a que em toda a cidade tem-se dado o nome de infernal?

— Ora, eu penso que é o maior desfrute que se tem apresentado em cena. É uma diabólica moxinifada, ininteligível, inçada de arcaísmos e neologismos, sem imaginação, sem poesia; é, enfim, uma dessas composições que bem nos podem dar ideia de nossos gênios de meia-cara.

— Não digas isso, é que não estás iniciado nos mistérios da poesia, assim como os tais redatores do

CHRONISTA, que são inteiramente hóspedes na matéria.

— Estás enganado. Olha, há muito que, conquanto não tenham inspirações poéticas, são todavia dotados de uma crítica judiciosa e de gosto e lição dos mestres. Pois já esqueceste o preceito de Horácio —

... Ergo fungar vice cotis, acutum  
Reddere quae ferrum valet exsors ipsa  
secandi?

Demais, não é porque o CHRONISTA não entenda do riscado, senão porque o P. A. veio de França supondo-se uma dessas maravilhas estupendas que deixam todos boquiabertos; ele campa em música bonito, mete-se a poeta, enfim, em tudo quer ser grande. Veio para o Rio de Janeiro com intenção de pôr as cousas em seu devido andamento, isto é, obrigar esta corja de estúpidos fluminenses a erigir-lhe estátuas. Ninguém o ouviu, *apreciaram-lhe os painéis*, enquanto aos versos e à música, já todos lhe deram o competente destino.

— Também você é mais que injusto. Por que não analisou o CHRONISTA o tal dramazinho com sisudeza? Por que meteu-se a fazer rir os leitores? Não foi isso desejo de malquistar? Devia ao menos lembrar-se que a ideia é toda nova e original.

— Ideia toda nova e original! Dizem eles, coitados! Aí mostram a ignorância em que chafurdam. Antes que eles nascessem, e os avós de seus avós, já muitos escritores haviam levado à cena esses delírios de vertiginosa fantasia! Gil Vicente, meu amigo, foi insigne nesse gênero; e o que diremos de Calderón, Lope de Veja e outros? E quando esses não houvessem, aí estão as oratórias que se representam na quaresma, em que não faltam diabões e diabinhos.

Quanto à análise séria, essa era inadmissível. Você não tem visto o CHRONISTA analisar com seriedade o *Camões*, o *Triunfo da Imprensa* e outras composições de jovens que apenas entraram na carreira dramática? Sim, que essas composições revelam habilidade; o Prólogo dramático, porém, é um *charivari* insuportável.

— Engana-se. Contém o tal Prólogo muito pensamento sublime, versos sumamente harmoniosos e bem feitos.

— Bem pudera citar a opinião dos decanos da literatura brasileira que te desmentisse. Mas seria inútil, que bem conhecida é a opinião de todos sobre tal composição. Mas não notaste como eles responderam à censura justa e imparcial do CHRONISTA? Refugiaram-se no domínio das generalidades, das ideias cediças e dos insultos; aí sim são eles grandes!

– Mas o CHRONISTA está muito crítico nesse tal artigo, até no senhor Francisco Manuel...

– É engano; eles buscam esse belo nome a seu partido para ver se destarte granjeiam as simpatias do público. O CHRONISTA acha que o hino não excita entusiasmo, que como outra qualquer música seria excelente, mas não como hino. Demais, como diz o vulgo, “são *cousas do gosto*”; ele reconhece que, quando para a glória daquele senhor não bastassem suas composições, aí estão essas divinas cantoras que nunca foram a Paris, mas cujos acentos melódiosos são outros tantos hinos entoados à glória de seu digno mestre. São eles que não lhe dão um aplauso porque dizem “ora, o que é isto em comparação do que ouvimos na Europa? Ó Pasta, Malibrán e Grisi, depois do suave perfume de vossas melodias não se pode ouvir isto sem ter os ouvidos *escorchados*...”. Filhos ingratos, eles arrenegam tudo quanto é da pátria que os viu nascer, eles barateiam-lhe a glória, cobrindo-a de baldões aos olhos dos filhos dos estranhos.

E você já teve notícia de tanto orgulho em tão verdes anos? Eles colocam-se no cimo da pirâmide dos talentos brasileiros, pensam que é obra sua a queda da administração passada, proclamam que o V. não tem a maneira larga e vasta da eloquência dos Guizots, nem sua frase altissonante, nem seus boleados períodos...

– Está bem! Deixemos isso de parte; queria que você me analisasse algumas *cousas* do tal Prólogo para

que, quando algum tolo vier-mo elogiar... porque enfim,

Un sot trouve toujours un plus sot qui m'admire...

– Acredita-me, meu amigo, o trabalho único está na escolha. Há muito tempo que não dei tantas gargalhadas como quando ontem, num círculo não pequeno, lemos e analisamos esse amontoado de necedades; mas enfim, para contentar-te, começemos pelo princípio.

Nasce o homem, pois vive, pois morre,  
Rega a terra co'o pranto das dores,  
E da vida não colhe essas flores  
Que produz o jardim do prazer.

E que tal o primeiro versinho? É sem dúvida uma dessas belezas de expressão que só pode entender a vasta inteligência de algum *velho trovista* ou *desapontado redator*; e a ideia é um desses voos de imaginação de que só o gênio é capaz. Se, com efeito, o homem não colhe essas flores da vida que produz o jardim do prazer, quem as colherá!

A virtude é quimera inventada  
Por hipócritas, falsos profetas,  
Vinde, vinde, ó mortais, que a falange  
Do prazer já vos toca as trombetas.

Como sem dúvida é a trombeta o mais melífluo e sonoro dos instrumentos, foi um ótimo achado; mas o que é a falange do prazer? Para que essa falange toca as trombetas?

Esse deus que imaginam é o ouro<sup>14</sup>, porque o ouro *refaz* e *desfaz* a moral, a justiça, o valor; tudo o ouro comprar é capaz.

Indigna que haja quem se anima a achar ótimos versos tais e a injuriar os que os acham péssimos. Mas não, eles não se iludem; qual o poeta moderno ou antigo que mais certo alcançou o sublime da harmonia? O que há aí de mais suave e onomatopaico do que esse *refaz* e *desfaz*? É verdade que em português dizemos é *capaz de alguma cousa*, e não *capaz alguma cousa*; mas que importam índole de língua e gramática a um gênio de tão alta esfera? Oh! Não peemos os arroubos das escaldadas fantasias!

“Cantai, cantai eternamente, do crime o hino a todo o ente”.

Oh! Que sensaboria... mas... vamos adiante.

“Sobre a grimpada dos templos mais altos, sobre o trono dos reis e seu solo o veneno, a desgraça lancemos desde o *Ártico* ao *Antártico* polo”.

---

<sup>14</sup> Escusamos perder papel para escrever em linhas, como verso, tão deslavada prosa [Nota do Autor].

Aqui na frase escolástica *espichou-se* o poeta como um gato. Queria dizer uma cousa, e os versos disseram outra. Se fizermos uma simples transmutação de palavras, teremos “lancemos o veneno e a desgraça desde o Ártico ao Antártico polo sobre as grimpas dos templos os mais altos, e sobre o trono, e o *solo* dos reis”; logo, pouco fizeram os diabretes, porque andaram com um pincel a salpicar veneno e desgraça sobre as grimpas as mais altas dos templos e sobre o trono dos reis; e, de mais, o que é *solo* dos reis? Se no-lo quisesse explicar o poeta! Sem dúvida quis dizer sólio, mas o diabo da rima!

Encantado, transbordando de prazer, ei-lo, o diabo grande, que se eleva a toda a sublimidade do Beócio Píndaro, e desenrola-nos um trecho digno da Sibila de Cumas! Oh! Sim, confessamos aqui nossa inópia, nossa fraqueza, confessamos que não entendemos uma palavra sequer de poesia; sim, debalde aspiramos a glória de compreender, de saber o que quer dizer esse *mistifório*, esse *galimatias* indecifrável, satânico, infernal que o diabão arranjou para somente ser entendido de seus adeptos.

Oh, sóis do inferno, iluminai-vos, vinde  
 Meu paço abrilhantar, dar lustro à cena  
 Que se vai desdobrar, cena importante  
 Para encher a lacuna que se encontra  
 No código infernal, nesse momento  
 Que o primeiro mortal traçou co'um crime,

E de crimes a crimes os humanos  
 Seu fastígio levantam, té o encontro  
 Do extremo sol, que as portas *deseixando*  
 Da eternidade, deve num segundo  
 Rachar do firmamento a infinda cúpula  
 E os astros mergulhar no caos paterno?

Ó Longino, ó Longino, quem dera que agora evocado da campa em que repousas pudesse deparar com tanta sublimidade! Rojarias por terra tua imortal obra, despedaçarias *Iliadas* e *Odisseias*, e embasbacado darias ao autor do prólogo a tão disputada coroa de príncipe dos poetas.

Oh! Desafiamos o *velho trovista imparcial*, desafiamos o J. Grande, desafiamos ao autor mesmo que nos decifrem esse logogrifo, esse trecho hiperapocalíptico: dar-lhe-emos um queijo d'ouro e quantas coroas quiserem de poetas, de artistas, de universais, de tudo.

E esse verbo *deseixar*, como é harmonioso! Onde o encontrou! Onde o foi buscar! E *essa cúpula infinda que se racha*, oh!, como respira perfume, aroma e odor deliciosos!

Meu amigo, não vamos adiante que tudo é do mesmo valor, tudo, excetuando uma meia dúzia de versos bons disseminados *rari nantes* em toda a composição, e esses cinco que te citarei para te mostrar minha imparcialidade. Quer Satanás aterrar o Brasil e obrigá-lo a beber não sei que *licor santo e*

saboroso que é um néctar de amor, que é pão à fome, é baliza em deserto, é linfa à sede, e depois de muitos falatórios diz:

Estranha geração, povo de feras  
Ovante, conculcando essas ruínas,  
Cantará tua queda e meu triunfo:  
O fel de minha cólera implacável  
Sobre ti lançarei... bebe essa taça.

Sim, ou esses versos caíram-lhe por erro do bico da pena, ou foram eles obra de algum revisor amigo que toma, para iludir, o título de *imparcial*.

– Não, amigo, não te deixo ir-te assim embora; dizem-me que o Prólogo não está isento de erros de gramática.

– Assim me parece; ouve, é Satanás quem fala:

Falaz intriga despe-lhe essas vestes  
De venenosas serpes enlaçada,  
Imprimi-lhe [sic] na face a paz concórdia,  
Traja-a toda com a mais límpida túnica.

Nota de passagem essa última linha de prosa e diz-me se *despe* e *imprimi* não será um errozinho de concordância.

– Uma coisa ainda noto: censuraram o Prólogo como prosaico. Não repares em minhas multiplicadas perguntas, pois quero enfronhar-me em todos os pormenores.

— Pois não! Recitarei como prosa o que for prosa, e o diabo me leve se pensares que algum dia foi verso. “Sê meu, então verás como manobro” (já estará capitão de fragata?) “perseguido o contrário que tiveres”. — “A união faz a força, diz o vulgo, mas a história contesta um tal axioma. A união faz a força, a história o mostra”. — “Tu és meu, duas coisas só te restam para salvo viveres, rasga o código” (criminal ou de processo?) “que de nada te serve”. — “Treto emboque a mão aguarda da cândida inocência”...

— Basta, oh basta, pelo amor de Deus! E o enredo?

— É o que há de mais fraco no Prólogo. Nunca foi Satanás tão falto de invenção e tão inocente. O Brasil faz papel de criança tola que, tendo-se metido em grandes apertos, pede ao diabão que o deixe porque quer somente — Rever a luz do sol, dar fértil lustre

Às divas zonas que outorgou-lhe o eterno.

É todo o seu desejo andar ao sol, em risco de apanhar malignas, pescar nos rios, armar alçapões aos passarinhos, deitar fora ouro e gemas. Ei-lo que, mesmo depois de ter ouvido um anjo amigo bradar-lhe “*não*”, deixa-se levar das sugestões, aterrorizado por duas almas doutro mundo, e vai beber a taça... Ah, bem fez o senhor Huet rogando ao público que não desse sinais de desaprovação.

— E o diálogo?

— É estupendo. Para amostra, vá o seguinte. O Brasil, que apenas entra na caverna, vai dizendo:

Satânicos manejos saturastes  
De melíflua lisonja, hino entoastes  
De narcótico acento...

Depois que ouve Satanás mandar que o cubram de flores, que cantem dúlias baladas, exclama como iludido:

Nos átrios infernais estou eu acaso!

O que há de responder o diabo?

Sim, e é para teu bem, pra tua glória.

Não sei como não replica o Brasil “muito obrigado, guarde lá seus favores”.

— Está bem; agora vejo por que é que numa questão literária envolveram tanta personalidade, trouxeram a campo a redação do *Correio Oficial* e recorrem, por fim, à caricatura: aí campam eles, estão no seu gênero. E teus amigos ficaram esmagados? Que caricatura foram eles?

— Não sei, mas ouvi a um dos tais gênios que representará um sujeito a oferecer a redação do *Correio Oficial* a todo o mundo, e ninguém a quer aceitar...

— Ui! Pois dar-se-á caso que pensem esses senhores que os princípios do atual gabinete são tão desarrazoados que ninguém os quer defender?

— Não sei; o certo é que só aparece um *pretinho* de ganho.

— Que boa laia de amigos que censuram acidentes que em seus próprios amigos encontram! Que filósofos, que regulam o mérito ou demérito pela cor do epiderme!

Enfim, meu amigo, a noite vem chegando. Tempo é de acabarmos esta conversação. Adeus, guarde bem esse Prólogo e as defesas que dele têm sido feitas para que com o infeliz Gilbert possa responder-lhes:

*Je suis contre leur gloire armé de leurs écrits.*

— Obrigado, meu amigo; mas antes que te retires, lastimemos a desgraça de nossa terra: o charlatanismo entre nós usurpa de fato o papel que lhe não compete; o pesado beócio empina-se em fazedor de versos; a toleima, com ar de sério, aplaude aquilo que não entende; e a ignorância, pretendendo de sabida, vai por toda a parte nauseando com parvoíces.

— Assim é, mas queres que te premuna contra tamanha desgraça? Ensinar-te-ei em três fáceis lições o segredo de sua habilidade, e poderás escrevinhar estupendos artigos que te deem fama, glória e presunção.

*(Em outro apêndice se dará publicidade ao método de fazer ótimos artigos e mais algumas coisinhas que ocorrer.)*

## ANEXO 12

O INFERNAL DRAMA. **O Parlamentar**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 118-119, 16 dez. 1837.

### O INFERNAL DRAMA

Tão grande pintor poeta  
Inda no Brasil não vi,  
Compôs infernal peceta,  
Fez um bom Charivari.

Quando tanta cousa se tem dito do célebre prólogo dramático, ou loa, ou comédia infernal, ou farsa do outro mundo, ou drama dos diabos, ou o que quer que seja, pois ele tudo pode ser, menos uma peça digna dos nossos tempos e do dia em que foi representada, preciso se faz que alguém se interponha entre o pró e o contra que a seu respeito se tem publicado em muitos dos nossos jornais. Uma genuína explicação é indispensável para acalmar as diversas exagerações que são hoje muito da moda. No meu fraco entender, o autor do tal prólogo dramático dos *diabretes assanhados* ferrou uma bem solene mangação no atual ministério Vasconcelino, e posto que muito se disfarçasse, deixou contudo descobertos os

calcanhares, bem como fez o *Jornal dos Debates* em seu último número, para se perceber que a súcia dos carcamanos literários, ou de ciganos políticos, está enfadada com o primeiro ministro por motivos que nos abstermos de investigar. Tomado este fio poderemos entrar no labirinto dessa *composição infernal*, fazendo as devidas aplicações sem darmos tortura ao pensamento. E se não decida o público se na pessoa de *Satã* não aparece logo a *Potestade Parlamentar*, hoje governativa, puxando o Brasil para o *Regresso* com todos os enredos a seu alcance? Não se conhece a sua hidrópica ambição de oiro e de mando, e o gênio de intriga, que tudo confunde para ir melhor a seus fins, ou para dar pasto à fome de desordens que parece ser o único elemento de sua vida? Sim, o autor da *peça* dá bem a entender que conhece a índole desse homem naturalmente perverso quando diz, à página 8<sup>a</sup> do seu prólogo, fingindo-se Brasil, o seguinte:

Tudo sei, mas em ti jamais confio.  
 Tua missão é o mal; *réprobas* asas  
 As espáduas te adornam, onde elas passam  
 A morte e a desgraça vão soprando;  
 Teus olhos são cometas que rodeiam  
 Órbita infausta; pensas que acredito?  
 Teu poder é pra o mal, tu não me iludes.

Não falando o poeta das pernas de *Satã*, e sim das asas, em alusão àqueles que o especam, que o conduzem, que o bajulam e que, sem a mais pequena

vergonha, lhe dizem sempre, como o coro dos diabos,  
em sua segunda cena:

Glória, glória a Satã nos infernos;  
Glória, glória ao soberano da terra;  
Sua mente, seus planos não erram,  
Os destinos dos homens são seus.

Estas e outras bafaradas da mais podre lisonja, estes impulsos histéricos de meia dúzia de Seides têm de tal sorte toldado as ideias do tal *Satã Brasileiro* que, estoirando de orgulho, se julga mais senhor da terra de Santa Cruz do que de algumas sesmarias nas margens do Rio Doce. E se não, veja-se como o novo poeta e bem conceituado ARTISTA desenha com mão de mestre os sentimentos do coração satânico que turificam esses loucos ambiciosos e lambisqueiros que o rodeiam continuamente nos seguintes versos, que podem ser tomados como uma verdadeira proclamação do *herói infernal*:

Tu és meu; duas coisas só te restam  
Para salvo viveres: rasga o Código  
Que de nada te serve, rompe tudo;  
Deposita num homem teu futuro,  
*Não de sangue real* – terás um déspota  
Circulado de tantos outros déspotas;  
Nada de termo médio, toma o extremo  
*Ou separa teus membros, deixa-os livres...*

Querem-no mais claro?... Essa ninhada de diabretes que dá pinotes para trás e para diante, que canta desafinadamente, fazendo bem ensaiadas contorções e ornada de pontas e caudas, retrata também a chusma dos *meninos afrancesados* que, cortejando o alcáçar do *tremebundo*, tem feito tanta algazarra para lhe sustentarem os caprichos, fazendo piruetas ao seu menor aceno só com o intuito de *abocarem* alguma cousa que suceda cair por entre os dentes desse voraz *tubarão*. O Regresso de que ele tão solenemente se confessara pai, e que tanto às cancaras se nos tem pregado desde o dia 19 de setembro; o Regresso que tem merecido desse Satã o sacrificio de muitos verdadeiros liberais, intrigados, perseguidos e expulsos de seus empregos, vai fazendo do Brasil um inferno, como esse em que vivemos em março de 1831. A bandeira que então não pôde triunfar porque o liberal caráter brasileiro não sofre ultrajes em sua nacionalidade de novo tem sido desenrolada em muitos atos do ministério satânico. Os resultados dessa luta terrível a que o Regresso obriga os brasileiros não podem ser duvidosos; mas o seu principal autor, ou faminto de anarquia, para maior facilidade de seus danados intentos, ou cego pelo esplendor de um poder que julga ter firmado, não duvida esforçar-se pelos seus *foliões diabretes* a fazer regressar a pátria ao estado lastimoso em que éramos antes do ano de 1822. Teremos nós, depois de beija-

mãos e outras graças do Portugal velho, alguma família de Lobatos que nos devorem de mil maneiras, reduzindo-nos a um rebanho de estúpidos carneiros? Talvez seja esse o intento dos atuais Regressistas; mas não o é de forma alguma dos brasileiros honrados, que abominam doutrinas tão exóticas, ainda quando inculcadas pelos atuais escritores saltimbâneos com fumaças de doutores. O pincel do nosso artista e compositor dramático do *prólogo dos diabos* não deixou de retratar o âmago do coração do *brasílico Satã*, que por isso mesmo que é pai do Regresso, não pode ser amigo da liberdade e nem do Trono Constitucional, que só pela liberdade pode existir no Brasil. Note-se a habilidade com que o novo poeta tira da boca do tal Satã as expressões guardadas em seu coração até o infausto dia 19 de setembro:

Liberdade, palavra dos algozes,  
 Que gota a gota das nações o sangue  
 Nas aras da vingança imolam ávidos;  
 Liberdade, palavra dos tiranos,  
 Que da taça do fel a borda adoçam  
 Para atrair as crédulas crianças;  
 Fantasma que a ambição pare e destrói  
 Quando atinge a baliza do comando.

Estes versos que magistralmente pintam o verdadeiro caráter de um ambicioso perverso empoleirado estão prenhes de futuros; os brasileiros devem reflexionar mui seriamente no estado infernal a

que vamos descendo por tantas intrigas com que o gênio do mal nos enreda em desafio de suas amotinadoras ideias. Levantam-se muito de propósito partidos já debelados para se introduzir a divisão em meio da família brasileira; da divisão é consequência natural a fraqueza, e da fraqueza ao domínio despótico há só um passo, e mui rápido. Meditem os brasileiros sobre os sentimentos de *Satã*, retratados com todo o primor da arte pelo compositor do prólogo dos diabos; confrontem com eles os fatos que se vão passando à nossa vista, e que se aumentam com grande progressão até nos darem resultados bem tristes, e não se iludam com açucaradas promessas de lisonjeiros panegiristas, porque se indolentes dormirem, acordarão em cenas de *garrafadas*, e talvez já presos nos grilhões do Regresso. Não acreditamos todavia que as cousas chegarão a esse ponto, porque o escândalo de alguns fatos recentes vai indignando os brasileiros, e isso fará que o empavesado galeão do Regresso mude de rumo, como é seu costume, sem mudar de natureza nem faltar a sua ambição. Mas quando, por desgraça do Brasil, tenha a nossa pátria de ver reproduzidas as cenas de horror que todos os dias se provocam para satisfazer os ódios e as vinganças que se nutrem contra tudo quanto é nobre, generoso e liberal, então o que nos resta? Cumprir-se-á essa tremenda profecia compreendida no seguinte verso do *prólogo dos diabos*:

A missão infernal cumpriste à risca.

# Dois nomes, uma história: o Certame Poético e a Guerra do Parnaso

Leandro Scarabelot\*

## Introdução

O que foi produzido nos periódicos – inclusive o literário – não pode ser despregado do presente daquela enunciação e lido em uma perspectiva de transparência com a referencialidade. Muitas das matérias dos folhetins, dos romances, das cartas e dos poemas foram constituídas a partir de assuntos e abordagens tratadas pelo próprio periódico que, por vez, abriga aquele texto específico, o que sugere estarem os textos em diálogo constante com outras formas discursivas e com o presente. (BARBOSA, 2007, p. 64).

Esta epígrafe de Socorro Barbosa se adequa perfeitamente ao assunto que abordaremos: a relação

---

\* Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [leandro-scarabelot@hotmail.com](mailto:leandro-scarabelot@hotmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2559816266402954>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

entre o *Certame Poético*, ocorrido em Portugal, e a *Guerra do Parnaso*, ocorrida no Rio de Janeiro, sendo esta última um evento crucial na querela entre Realismo e Romantismo, especialmente no Brasil. Porque tiveram lugar nas páginas de periódicos, o *Certame* e a *Guerra* ficaram esquecidos por muito tempo. Até hoje, o público em geral, incluindo o lusitano, provavelmente nunca ouviu falar do primeiro desses eventos. Apesar de sua ilustre ausência nas histórias da literatura, contudo, pretendemos demonstrar que é a partir desse *Certame Poético* que ganha vida um dos episódios mais importantes (e interessantes) para o estudo do Realismo poético brasileiro: a *Guerra do Parnaso*. Esta “peleja”, conforme explica Camila Soarez López, na esteira de Manuel Bandeira (1996),

não foi um manifesto parnasiano, mas expressão da “Ideia Nova”, que era sinônimo de realismo, e **preparou o cenário para a consolidação dessa vertente poética**. Deve-se considerar que **as origens dessa batalha remetem à recepção de *O Primo Basílio* no Brasil, momento que chamou a atenção para novas perspectivas sobre a representação da realidade em literatura, atribuindo novos contornos à poesia, que estavam afinados ao aspecto formal e ao aniquilamento da postura adotada pelos poetas românticos**. Pode-se assegurar que a disputa colocou em polos opostos o conservadorismo, associado ao pensamento romântico, e a renovação, que

uniu Realismo, ciência e progresso. De certo modo, as expectativas de novas configurações sociais se refletiram de modo latente na literatura. Participaram do debate brasileiro Teófilo Dias, o já citado Artur de Oliveira, Fontoura Xavier, Valentim Magalhães e Alberto de Oliveira.” (LÓPEZ, 2012, p. 52, grifos nossos)

Antes de passar à brevíssima fortuna crítica deste evento, faz-se necessário comentar brevemente os dois trechos destacados. Em primeiro lugar, ao acompanhar os periódicos contemporâneos, juntamente com os livros impressos na década de 70, é possível perceber que o Realismo, enquanto uma vertente poética, já estava consolidado no Brasil desde muito antes da *Guerra do Parnaso*. No momento em que ela ocorre, alguns dos articulistas já mencionavam o *parnasianismo francês*<sup>1</sup>, conforme se lê em uma das críticas aos *Devaneios*, de Afonso Celso Júnior, em 1877<sup>2</sup>. Neste sentido, a *Guerra* poderia ser vista como uma espécie de último suspiro da escola realista, tendo em vista que logo em seguida ela começa a esmorecer,

---

<sup>1</sup> Lembremos que o *Parnasse contemporain* teve edições em 1866, 1871 e 1876, estando, provavelmente, entre os periódicos que eram recebidos e lidos no Brasil.

<sup>2</sup> De acordo com o articulista, “os sonetos que abrilhantam o livro de Afonso Celso Júnior, em variado metro e **pelo gosto dos modernos parnasianos**, são verdadeiras joias pelo brilho, flexibilidade e harmonia.” (FATOS..., 1877, p. 2, itálico no original, grifo nosso)

dando lugar ao parnasianismo<sup>3</sup>. Em segundo lugar, é preciso dizer que a recepção de *O primo Basílio* não foi o estopim da *Guerra*. Afirmamos isto, pois, embora o livro tenha feito muito sucesso, sendo amado ou odiado por praticamente toda a sociedade letrada, e seja *um* dos elementos que a compõem, até o momento em que o *Certame Poético* foi noticiado, todos os textos referentes ao livro de Eça haviam sido escritos em prosa<sup>4</sup>.

### **A Guerra do Parnaso na historiografia literária**

Poetas da Pauliceia,  
 A musa da Nova-Ideia  
 Tem tomado surra feia.  
 Que praga!  
 Se lhe não trazeis auxílio,  
 A escola que fez *Basílio*  
 E que baniu o idílio  
 Naufraga.  
 (TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO)

Descontando as menções feitas em conferência e em entrevista por Alberto de Oliveira (1916; 1942), foi Manuel Bandeira, em seu *Panorama da poesia brasileira da fase parnasiana* (1996[1936]), quem

---

<sup>3</sup> Desenvolvemos melhor esta ideia em nossa tese de doutorado, ainda em andamento.

<sup>4</sup> Para uma visão mais completa sobre a recepção de *O primo Basílio* no Brasil, cf. o livro *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX: Estética e História*, de José Leonardo do Nascimento (2008).

primeiro explorou a *Guerra* mais detidamente. Destaque-se que nem um, nem outro se aprofundaram no assunto, e que ambos sequer fazem menção ao *Certame*<sup>5</sup>. Mesmo no texto de Bandeira, breves são os comentários sobre a *Guerra* e poucos os excertos ilustrativos.

Levando-se em conta que a primeira edição daquele livro é de 1936, calcula-se aproximadamente cinquenta anos até que a *Batalha* (como Bandeira a ela se refere) ganhasse algum relevo e se tornasse assunto para a história da literatura. Apesar dessa “menção honrosa”, por assim dizer, o episódio não teve grande (ou sequer algum) destaque nas principais histórias da

---

<sup>5</sup> O próprio Alberto de Oliveira, ao comentar sobre a *Guerra*, parece ter esquecido do ou ignorado o *Certame Poético*, aludindo apenas à Questão Coimbrã, isto é, à *Batalha do Bom Senso e do Bom Gosto*. Segundo ele, no ano de 1878, “à imitação do que passara em Coimbra, planeou-se pelas colunas do *Diário do Rio de Janeiro* uma “Guerra do Parnaso”, sem a importância, aliás, e também sem a irreverência do protesto coimbrão para com os chefes românticos. [...] **Aquele espaço que vai da luta coimbrã à “Guerra do Parnaso” (13 anos)** como o da publicação do *Parnasse Contemporain* às *Miniaturas*, de Gonçalves Crespo, *Telas sonantes*, de Afonso Celso, *Sonetos e rimas* de L. Guimarães Júnior e *Sinfonias* de Raimundo Correia, mostra o que bem observa José Veríssimo: ‘Com aparência do contrário — diz o eminente crítico — os movimentos literários demoram muito em penetrar entre nós, e considerado o exemplo do romantismo, do parnasianismo e do naturalismo, pode-se determinar o prazo de vinte anos para a incubação e desenvolvimento aqui de uma qualquer forma nova nas letras ou artes.’ (OLIVEIRA, 1916, p. 122, grifo nosso).

literatura que possuímos, de Ronald de Carvalho (1937) a Luciana Stegagno-Picchio (2004)<sup>6</sup>.

Além deste (relativo) apagamento, o grande problema, para retomar o argumento de Barbosa, é que Bandeira e seus sucessores levaram em conta a *Guerra* – quando a mencionaram, evidentemente – apenas em sua referencialidade, isto é, nela mesma, e deixaram de prestar atenção não apenas nos diálogos com outras formas discursivas, como os folhetins/rodapés, mas também nos paratextos, incluindo os mais evidentes, como o título dos dois primeiros poemas publicados nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*: “Guerra do Parnaso **em Portugal**” (grifo nosso). Ao levar em conta apenas o conteúdo dos poemas, isto é, ao que explicitamente se referiam, Bandeira e os demais historiadores atribuíram seu estopim ao romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, deixando de compreender que, apesar de ser um dos tópicos em pauta, não teria sido este o primeiro e principal motivo para a contenda, ao menos não para a *forma* pela qual ela se manifestou, isto é, em versos. Mesmo Florêncio Pinto (1999), que se debruçou sobre este episódio de nossa literatura em sua dissertação, deixou passar esse detalhe sobre o qual nos deteremos.

---

<sup>6</sup> Há, evidentemente, exceções. Alfredo Bosi (2013[1982]) e Fausto Cunha (1971) comentam brevemente sobre o episódio, porém sem muito destaque ou mérito para o episódio ou seus participantes.

## Romantismo x Realismo

Quem se deparou alguma vez com a história da literatura de Portugal deve ter ouvido falar, mesmo que *en passant*, sobre a famosa *Questão Coimbrã*, também conhecida como a *Batalha do Bom Senso e do Bom Gosto*, travada entre Feliciano de Castilho e Antero de Quental por volta de 1865. Esta é considerada o marco inicial da reação contra o Romantismo e a chegada (oficial) do Realismo em Portugal<sup>7</sup>. Nas palavras de Fidelino de Figueiredo, teria sido

**pela geração de Coimbra, em 1865 e 1866 tão ruidosamente manifestada, que o realismo pôs o pé em Portugal. Para essa geração, realismo significava não só determinada escola literária, que ao romance dava certa interpretação, mas também, e mais vastamente, uma atitude de protesto contra o idealismo subjetivo, afinal – em que pareça paradoxo – totalmente destituído de ideal, o exercício do espírito crítico e a substituição do patriotismo otimista, à Castilho, Costa Cascais ou Pinheiro Chagas, por um mais amplo, mais inteligente e um pouco duvidoso**

---

<sup>7</sup> Como sempre, no entanto, o assunto é controverso. Francisco Furlan contesta sua importância enquanto marco para a entrada do Realismo em Portugal. Segundo ele, “**poucos motivos há para valorizarmos a Questão Coimbrã por si. Menos há ainda para, como também se tem feito, a tomarmos como marco entre o Romantismo e o Realismo portugueses.** A sua verdadeira importância, **além do aludido incentivo ao interesse pela atividade literária, foi a formação de um grupo,** conquanto pequeno, que viria a se reunir novamente, desta feita em Lisboa, num ‘Cenáculo’ em casa de um deles.” (FURLAN, 1990, p. 54, grifos nossos)

**cosmopolitismo.** (FIGUEIREDO, 1946, p. 16-17, grifos nossos)

Como se sabe, a querela se inicia com o “Posfácio” de Feliciano de Castilho ao *Poema da mocidade* (1865), de Pinheiro Chagas, no qual o velho bardo romântico acusa a falta de *bom senso e de bom gosto* em alguns dos jovens literatos. A contenda, então, prossegue pelas páginas de periódicos<sup>8</sup>, primeiramente com a resposta de Antero de Quental e, posteriormente, de outros escritores<sup>9</sup>.

Assim como a *Questão Coimbrã* costuma ser interpretada como o marco inicial do Realismo em Portugal, costuma-se dizer que ele só aparece ou, pelo menos, só começa a ganhar força no Brasil quando aparece a primeira edição de *O primo Basílio*. Embora a afirmação contenha uma parcela de verdade em relação ao romance, ela falseia a realidade, pois desde meados da década de 1850 que o Realismo, em sua vertente teatral, já ocupava um proeminente espaço no

---

<sup>8</sup> O leitor interessado poderá encontrar a maioria dos textos no sítio [www.literaturabrasileira.ufsc.br](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br). Basta efetuar a busca por “bom senso e bom gosto” na pesquisa por conteúdo.

<sup>9</sup> De acordo com Fidelino de Figueiredo (1946, p. 18), a referência “breve e sem tom hostil” de Castilho aos nomes de Antero de Quental, Teófilo Braga e Vieira de Castro (o qual, para o historiador, teria sido agregado aos outros dois “por confusão ou má fé”), “não seria uma provocação, se o conflito não existisse latente e se da parte dos moços escritores citados não houvesse um vivo desejo de polêmica e uma imperiosa necessidade de em público expor e defender suas ideias”.

Brasil<sup>10</sup>. O que o romance queirosiano fez, conforme aponta um dos folhetinistas da época, foi renovar a discussão entre Romantismo e Realismo. No folhetim “Sem malícia”, do *Jornal do Commercio* (RJ), Carlos de Laet comenta que o “aparecimento do notável livro de Eça de Queirós, O primo Basílio, deu nova vida à questão [do realismo]; que já quase dormitava o sono do esquecimento.” (LAET, 1878, p. 1)

Outro ponto controverso diz respeito à sua *total* influência sobre a *Guerra do Parnaso*. A partir da leitura dos periódicos contemporâneos, foi possível constatar que, embora o poema inicial mencione o livro de Eça<sup>11</sup> — uma vez que este era um dos assuntos da ordem do dia, havendo inúmeras publicações contra ou a favor do romance —, o que estava efetivamente em jogo era a disputa entre ambas as escolas literárias. Além disso, levando-se em conta que as discussões sobre *O primo Basílio* e/ou sobre a *nova escola* já estavam em andamento — todas elas em *prosa*, diga-se de passagem —, qual teria sido o motivo para a mudança do gênero textual? Embora seja possível argumentar que um poema satírico tem um efeito mais rápido e contundente do que um longo texto discursivo, cremos ter encontrado um motivo mais palpável para esta mudança: o *Certame Poético*. Isto porque, mesmo que

---

<sup>10</sup> Sobre este ponto, cf. o livro *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*, de João Roberto Faria (1993).

<sup>11</sup> Cf. ANEXO 15.

a *Questão Coimbrã* e o romance de Eça tenham influenciado nas discussões sobre a nova escola, é preciso lembrar que estas últimas, até então, haviam se desenrolado apenas em prosa, enquanto que o *Certame*, tendo sido noticiado nos principais periódicos portugueses e brasileiros, ocorreu *majoritariamente* em versos<sup>12</sup>. Dito isto, passemos a ele.

### **O *Certame Poético***

*Tu só, tu puro amor, com força crua.*  
(Os *Lusiadas*, Canto III)

*Cesse tudo o que a antiga musa canta*  
*Que outro valor mais alto se levanta.*  
(Os *Lusiadas*, Canto I)

Para ser extremamente sintético, o *Certame Poético* nada mais foi do que uma disputa entre os adeptos da nova e da velha musa, isto é, do Realismo e do Romantismo, representados num primeiro momento por Guerra Junqueiro e Luiz de Campos, respectivamente. Dentro dos periódicos lusitanos, a disputa durou aproximadamente um mês, começando no dia 2 de abril de 1878, com a publicação da “Epístola a Luiz de Campos”, escrita por Guerra Junqueiro sob o

---

<sup>12</sup> Embora a *contenda em si* tenha se dado em versos, há alguns comentários em prosa, os quais veremos adiante.

pseudônimo de Três Estrelas, e terminando no início de maio, quando o assunto começava a ficar “desgastado”, para usar o termo de um dos correspondentes portugueses. Pesquisando nas Hemerotecas Digitais do Brasil e de Portugal, conseguimos computar cerca de 35 poemas, dos quais havia a transcrição de pelo menos 33<sup>13</sup> espalhados por periódicos como: **Diário Ilustrado**, *Diario de Portugal*, *Diario da Manhã*, *Diario de Notícias*, **Jornal da Noite** e *Diario Popular*<sup>14</sup>. No Brasil, a contenda e alguns de seus poemas foram divulgados por três periódicos: *Diario de Pernambuco* (PE), *O Cruzeiro* (RJ) e *Jornal do Commercio* (RJ)<sup>15</sup>.

Nesta guerra, enquanto os “novos” alegavam a obsolescência do lirismo sentimental e a necessidade de que a poesia tivesse uma missão social, os “antigos” alegavam a atemporalidade da beleza e dos sentimentos, acusando os novos de degenerar a poesia por trazerem para seus versos as pústulas sociais. A

---

<sup>13</sup> Isso sem contar os que não foram mencionados nem transcritos de outros periódicos (*Diário da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário de Portugal* e *Diário Popular*), aos quais, por não estarem *online*, infelizmente não obtivemos acesso. Uma pesquisa entre o início de abril e a primeira quinzena de maio, portanto, poderia encontrar ainda mais informações e poemas a respeito do *Certame*.

<sup>14</sup> Deixo grifado os nomes do *Diario Ilustrado* e do *Jornal da Noite*, pois foram as fontes disponíveis que transcreveram (ou comentaram sobre) os poemas.

<sup>15</sup> Respectivamente nos dias 21 e 26 abr. 1878; 28-29 abr., 01 mai. e 30 jul. 1878; 05, 06, 26 e 28 mai. 1878.

princípio, conforme coloca o articulista do *Jornal da Noite*,

os da IDEIA VELHA contentavam-se de  
exclamar com o grande épico nacional  
*Tu só, tu puro amor, com força crua*

e os da IDEIA NOVA bradavam-lhes em  
resposta com o mesmo poeta no mesmo  
poema

*Cesse tudo o que a antiga musa canta  
Que outro valor mais alto se levanta.*  
(CERTAME..., 1878, p. 2, *itálicos* no  
original)

Desferido o primeiro ataque de cada lado, não demorou muito para que surgissem então novos campeadores vindos de toda a parte. Defendendo a nova musa, saíram a campo: Três Estrelas<sup>16</sup>, Jayme de Séguier, Quatro Estrelas<sup>17</sup>, Seis Estrelas<sup>18</sup>, Ernesto Ribeiro, Gilberto Gomes, Mefistófeles<sup>19</sup>, Adamastor, A Ursa Maior, além de outros anônimos. Defendendo a velha musa: Luiz de Campos, Fernando Caldeira, A.

---

<sup>16</sup> Pseudônimo de Guerra Junqueiro.

<sup>17</sup> Pseudônimo de Guilherme de Azevedo, segundo **O Cruzeiro**, ed. 117, Rio de Janeiro, 28 abr. 1878, p. 2-3.

<sup>18</sup> Pseudônimo de Guerra Junqueiro, segundo **O Cruzeiro**, ed. 117, Rio de Janeiro, 28 abr. 1878, p. 2-3.

<sup>19</sup> Embora tudo indique este seja um pseudônimo de Fernando Leal (cf. ANDRADE, 1999, p. 193), não há como ter certeza. Além disso, existe a possibilidade de que dois autores tenham utilizado o mesmo pseudônimo, tendo em vista o teor contraditório em “Soneto Bárbaro” e “À musa de grande ventre”, ambos sob a mesma assinatura (cf. ANEXO 9).

William, Malmequer<sup>20</sup>, \*\*\*\*\* (seis estrelas), Um vate esdrúxulo, José Maria<sup>21</sup>, Olaia e ainda outros anônimos. Há também os que se posicionaram de forma moderada, como \*\* (duas estrelas); os que não se posicionaram em nenhum dos lados (ou, no mínimo, se posicionaram de forma ambígua), mesmo quando estavam a favor ou contra a guerra, como Vasco da Lamarosa, Lélia<sup>22</sup> e Ignez; e alguns que criticam/satirizam ambos os lados, como a Estrela Solitária.

Conforme dito, o primeiro golpe foi desferido por Junqueiro e o segundo saiu da pena do próprio Luiz de Campos com sua “Resposta à epístola a Luiz de Campos”. A partir de então, escreve o correspondente do *Diário de Pernambuco*, os jornais políticos, “que há muitos anos tinham deixado de publicar versos”, começam a vir “inundados de poesias, algumas finíssimas”, nas quais “aguça-se o engenho, **aprimora-se o alexandrino e esmerilham-se as rimas**” (NOTÍCIAS..., 1878f, p. 2, grifo nosso). Passado algum tempo, escreve ainda o correspondente, os dois protagonistas da contenda, Guerra Junqueiro e Luiz de Campos, se retiram de cena e a batalha esmorece, pois

---

<sup>20</sup> Pseudônimo de Fernando Caldeira, segundo o **Jornal da Noite**, ed. 2200, Lisboa, 15 e 16 abr. 1878, p. 2.

<sup>21</sup> Possivelmente José Maria Latino Coelho.

<sup>22</sup> De acordo com o correspondente d'**O Cruzeiro** (ed. 120, 01 mai. 1878, p. 3), este pseudônimo pertenceria à Maria Amália Vaz de Carvalho.

o assunto começa a se desgastar na pena dos verzejadores de menor monta. Mesmo que a contenda lusitana tenha durado por volta de um mês e contado com diversos poemas, vale acompanhar de perto alguns de seus melhores momentos a partir dos comentários feitos pela imprensa. Vejamo-los.

De acordo com o correspondente d'O *Cruzeiro*, a história desse “reboiço literário” teve seu início quando Luiz de Campos,

um excelente rapaz, **que só tem defeito de fazer peças detestáveis**, que ele é o único a achar muito boas, **e lamuriar sonetos sedícios e endeixas piegas às mil paixões que como um bom trovador dos tempos que já lá vão ele alimenta platonicamente no seu peito esfacelado**, infelizmente pela tísica, o Sr. Luiz de Campos dizia eu, que é deputado granjola, antigo reformista, mas que faz também política, como os versos e como os dramas, o Sr. Luiz de Campos que tem estado mil vezes às portas da morte, e que vive minado por uma longa doença, a ponto de em um momento de crueldade, Maria Amália Vaz de Carvalho, a cantora da *Primavera da mulher*, dizer dele: — Ah! o Luiz de Campos, está moribundo? Coitado! é a sua posição social! Luiz de Campos muito melhor agora dos seus padecimentos físicos, **piorou do lirismo crônico que tem no cérebro, e começou a chover no Diário Ilustrado, sonetos carunchosos a uns olhos negros não sei de quem.**

**A persistência dos sonetos e o seu cheiro a bafio começaram a despertar epigramas,**

**ligeiros sarcasmos, leves ironias.** Por fim, o *Diário de Portugal* publicou uma epístola a Luiz de Campos escrita por Guerra Junqueiro, mas assinada simplesmente *Três estrelas*. (CARTA..., 1878a, p. 2-3, grifos nossos)

A citação é longa, mas relata com precisão o ocorrido. A mesma história é narrada por Maria Amália Vaz de Carvalho no folhetim do *Jornal do Commercio* intitulado “A Guerra do Parnaso”. Segundo ela, há algum tempo, Luiz de Campos havia percebido que “entre os estrangeiros, os Portugueses iam perdendo a gloriosa reputação de finos amantes, de que estavam na posse desde tempos imemoriais” e passou a “cantar em sonetos gongóricos os olhos pretos e rutilantes de não sei que formosa” (CARVALHO, 1878, p. 1). Publicados em uma folha diária (*Diário Illustrado*), seus versos eram “lidos, comentados, e creio que decorados”, causando

sensação nos engomados salões da alta-vida, na água furtada modesta das costureiras, no Chiado e nas galerias do parlamento, onde muita gente correu para ver aquele que ainda ousava, neste lúgubre tempo, tão avesso às manifestações poéticas, cantar no mavioso arrabil dos meigos trovadores medievais os olhos negros de uma Dona Fulana qualquer. Não se falava em outra coisa; a questão do Oriente abatera-se na sombra; os grandes e formidolosos [sic] acontecimentos europeus tinham caído em profundo descrédito; a política, a moda, os *can-cans*, a maledicência

mordiam-se de inveja, encolhidas e vesgas ante aquele ruidoso triunfo. (CARVALHO, 1878, p. 1)

A partir de então, prossegue Maria Amália, “corações femininos rendidos, trêmulos de susto e palpitantes de ansiedade, começaram então a perseguir o vate com versos e quadras de um sabor ingênuo e idílico” (CARVALHO, 1878, p. 1). Como o poeta não havia determinado o nome de sua musa inspiradora, dizendo apenas que ela tinha os olhos negros, “todas as donzelas de Lísia que tivessem os olhos da cor a que o poeta dava a preferência, diziam consigo [...]: “Talvez seja eu!””. Dias depois, porém,

**um outro poeta**, juvenil, entusiasta, batalhador e petulante, **entendeu que devia pôr ao serviço de uma causa santa e justa a sua verve, a sua inspiração, e os seus versos originalísimos.**

Contaram-me que esse poeta, uma noite, entrara na redação do *D. de Portugal* e **sobre o joelho, de improviso, escreveu quarenta alexandrinos, cintilantes de facécia, de alegria e de humour, e que os atirara como um cartel de provocação à face do seu adversário.** [...]

O Sr. **Luiz de Campos replicou**, e quer-me parecer que foi feliz na resposta; **os versos saíram-lhe espontâneos, ardentes, vigorosos e bem modelados**; faça-se justiça: **o lamartiniano e alambicado cantor dos olhos pretos deu a conhecer que** sob o veludo de seu

talento delicado e fino, **podia haver uma energia máscula e viril.**

[...]

**No outro dia o D. da Manhã publicava uns triolets facetos e engraçadíssimos, em que o autor da morte de D. João chamava às armas todo o batalhão dos vates portugueses.** (CARVALHO, 1878, p. 1, grifos nossos, itálicos da autora)

Percorrendo os periódicos portugueses disponíveis online, foi possível rastrear não apenas a primeira publicação de Luiz de Campos no *Diário Illustrado* de Lisboa, mas também as subsequentes, bem como alguns dos epigramas, ligeiros sarcasmos e leves ironias comentados no excerto mais acima<sup>23</sup>. Embora seus versos tenham começado a ser publicados no *Diário Illustrado* uma semana antes, o poeta só começou a chamar a atenção ou, melhor dizendo, a ser achincalhado quando, tecendo louvores aos olhos negros de uma anônima, publicou o seguinte “Soneto”:

Pois veio seduzir-me e cativar-me  
Dos negros olhos teus o lume vivo,  
E hoje, que tu me vês cego e cativo,  
Hás de à própria cegueira abandonar-me?

Pois tiveste o condão para atear-me  
No coração o fogo primitivo,

---

<sup>23</sup> Os poemas de Luiz de Campos e suas réplicas, bem como alguns dos poemas do *Certame* estão transcritos integralmente na seção ANEXOS.

E agora, que por ti morro e só vivo,  
Há de tu só viver para matar-me?

Serão em vez de negros dois negreiros,  
A quem não doa a dor duma alma escrava,  
Esses teus lindos olhos feiticeiros?

Pois eu que ando perdido por perdê-los,  
Pois eu que neles só me deleitava,  
Não hei de nunca mais, nunca mais vê-los?!...  
(CAMPOS, 1878d, p. 3)

Dias depois, a 27 de março, aparecia, na seção *paga* do jornal, um pequeno poema de duas estrofes, cada qual com quatro versos de sete sílabas, cujo título é “Resposta ao mimoso poeta Luiz de Campos”. Nele faz-se troca de seus sentimentos, chamando-lhe de *ingrato* por desviar o olhar quando ela, a suposta escrevente, passa. No dia seguinte, o poeta responde, também em versos heptassilábicos, que sabe não se tratar de sua amada, mas de um “puro gracejo”, afirmando que não confundiria o “alecrim/ Com o cheiro da violeta”, e conclui o poema pedindo que deixe em paz os seus sonetos (CAMPOS, 1878c, p. 2). Grande erro, ao que parece, pois nas edições seguintes surgem mais dois poemas, o primeiro, intitulado “Ao poeta mavioso Luiz de Campos”, todo em redondilha maior, e, o segundo, um soneto decassílabo dedicado “Ao mimoso poeta Luiz de Campos, que elegantísimamente disse que meus olhos eram dois negreiros” e assinado por \*\*\* (ou “três estrelinhas”,

como posteriormente se refere Luiz de Campos). Este último gera uma nova resposta do bardo, também na forma de um soneto em decassílabos, no qual, embora qualifique seu adversário como “poeta entre os primeiros”, afirma que não toma suas “cultas linhas/ Como ouro de quilates verdadeiros” e nega que os olhos referidos sejam os “luzeiros” de sua amada (CAMPOS, 1878a, p.1). Nesta mesma edição aparece, também na seção paga, um poema intitulado “Ao mavioso poeta Luiz de Campos, o meu coração choroso e atraído pelas suas tristes endeixas”, desta vez assinado por *Armanda*.

Embora não façam parte do *Certame Poético* propriamente dito, tendo em vista que este só se inicia após a “Epístola” de Junqueiro, tais motejos nos mostram a fragilidade da posição de Luiz de Campos, sendo ironizado, mesmo que em publicações pagas, no próprio jornal em que fora (aparentemente) recebido de braços abertos<sup>24</sup>. Não é de se estranhar, portanto, que, em outros periódicos, como o *Diario de Portugal* (Lisboa), o poeta recebesse tratamento igual (ou até pior).

Conforme dito, os ataques sérios se iniciam no dia 2 de abril, com o poema de Junqueiro publicado no *Diario de Portugal*. Logo no dia seguinte, em 3 de abril,

---

<sup>24</sup> Note-se que, na primeira das publicações satirizando Luiz de Campos, o jornal faz questão de frisar que o poema está situado na seção paga, eximindo-se de qualquer responsabilidade sobre o conteúdo.

o *Diario Illustrado* noticia a arremetida recebida por Luiz de Campos no jornal concorrente, trazendo os versos de ataque juntamente com sua resposta. O redator inicia a notícia comentando que os poemas de Luiz de Campos “têm despertado no público impressões muito simpáticas”, ponderando, todavia, que “nem tudo são palmas de triunfo, nem tudo coroas de festa”, pois

Um poeta, também acariciado pelos beijos ardentes da inspiração, sai-lhe ao encontro, de ânimo hostil, e tomando-lhe o braço, intenta afastá-lo das regiões balsâmicas onde descuidadamente soltava os seus cantares, e levá-lo para um novo campo cheio de lutas tempestuosas, de excentricidades fantásticas, de emanações de uma flora exótica, de vertigens<sup>25</sup>, de abismos... (OS VERSOS..., 1878, p. 3)

Em seguida, transcreve ambos os poemas, a “Epístola a Luiz de Campos”, assinada por Três Estrelas, e a “Resposta à epístola a Luiz de Campos”, assinada pelo próprio, justificando a presença do primeiro pela “lealdade”, isto é, para mostrar aos leitores o que motivou tal resposta do bardo romântico. Vejamo-los:

#### EPÍSTOLA A LUIZ DE CAMPOS

---

<sup>25</sup> Lê-se “vortigens” no original.

Falando francamente, **adoro-te, Luiz**,  
Como um legitimista adora a flor de liz,  
E como um delegado a vara de juiz  
E como a filomela as vibrações do luar;  
**Mas a conjugação do velho verbo — amar —**  
Com uma pertinácia incrível, sem descanso,  
**Essa conjugação d'um verbo que tem ranço**  
**Estafado e cansado à força de trotar**,  
Essa conjugação, ó doce Luiz de Campos,  
**Irrita-me bastante e faz-me mal aos nervos**;  
Isto **não quer dizer que eu não goste [de] ver-vos**,  
Ó sílfos menestréis, ó bardos pirilampos,  
**A polvilhar com ais, com rimas, com sonetos**,  
Com suspiros d'amor, com lânguidos perfumes,  
**Os oceanos de luz d'uns grandes olhos pretos.**  
**Mas tudo tem limite, ó evacua lumes!**  
Nos tempos, ó Luiz, do grande rei Arthur  
Em que um bom cavaleiro ia bater-se por  
A sua dama em campo aberto, na estacada,  
Fazendo os madrigais co'a ponta d'uma espada;  
Nesse tempo de fé e nessa idade antiga,  
Bela como os botões em flor da laranjeira,  
Em que uma simples fita, uma indiscreta liga  
Dava uma origem tão... tão *fresca* à jarreteira;  
Nesses tempos, Luiz, o amor era uma trova  
Que a cantavam até os mudos de nascença.  
Mas **repara, ó Luiz, que nesta idade nova**,  
Nesta grande oficina estrepitante, imensa  
Com martelos batendo em incubes sonoras,  
**Feita de luz, feita de sóis, feita de auras,**  
**A chave que abrirá as portas do porvir**,  
Nesta idade **eu não posso, ó Luiz, deixar de rir**  
**Dos bardos ideais, dos tristes visionários**,  
Subindo a marche-marche a rampa dos calvários  
E **gastando o talento e quatrocentas velas**  
**D'estearina a escrever os madrigais às — Elas.**  
(TRÊS ESTRELAS, 1878, p. 3, inserção e grifos nossos,  
itálicos do autor)

Como se pode ver, sob o pseudônimo de Três Estrelas, Guerra Junqueiro mostra a sua hostilidade não exatamente em relação ao poeta em si, mas à sua *poética*, bem como aos bardos que não se cansam de conjugar o verbo amar, “um verbo que tem ranço/ Estafado e cansado à força de trotar”. Para Junqueiro, o amor, enquanto tema poético, estaria obsoleto em face da “idade nova” e, portanto, não faria sentido que os poetas gastassem seu “talento e quatrocentas velas” escrevendo “madrigais às – Elas”. Note-se que, diferentemente dos versos anteriores, escritos em hepta ou em decassílabos, Junqueiro traz para o campo de batalha uma *arma nova*, o alexandrino, traço este que não escapa a Luiz de Campos, o qual, em resposta, utiliza o mesmo recurso a fim de mostrar que também sabia manejá-lo.

Não deixa de ser curioso (e até irônico) que, antes de transcrever a resposta de Luiz de Campos, o redator da notícia se refira a seus versos como “os melhores, os únicos suportáveis, saídos da sua lira anêmica”<sup>26</sup>. Teria o periódico mudado de opinião ou esta revela apenas a daquele que escreve? Em todo caso, passemos aos versos:

#### RESPOSTA À EPÍSTOLA A LUIZ DE CAMPOS

---

<sup>26</sup> Vale mencionar que estas palavras se repetem *ipsis litteris* na correspondência d’O *Cruzeiro*, o que nos coloca a questão: mesma autoria ou plágio?

Ex. digito gigans<sup>27</sup>.

*Ao grande poeta Guerra Junqueiro*

**Ei-lo na arena o mestre**, empunha a palmatória,  
É mais que certa a rota, é fácil a vitória:  
**Traz chicotes de luz, traz látigos de sóis,**  
**Atributos viris dos modernos heróis,**  
E fere sem descanso e de ferir não cansa,  
Que para tanto e mais tem estro e tem pujança;  
**O nome laureado esquece no tinteiro,**  
**Mas do verso o vigor batiza-o de — Junqueiro. —**

No carro triunfal, ao trote das parelhas  
Do **verso alexandrino**, as pobres musas velhas  
Em debandada põe. **Foge, Luiz de Campos!**  
**Ó silfos menestréis, ó bardos pirilampos,**  
**Ide enterrar a lira além na funda cova**  
**Aberta ao alvião da grande Ideia Nova.**

Pois ousas, menestrel, d'uns meigos olhos pretos  
Desenhar o fulgor em quadras e sonetos?!  
Pois ousas abismar-te em cândidas imagens,  
Em sonhos ideais, em vívidas miragens?!  
**Pois ousas nesta idade amar as bagatelas,**  
**Cantar lírios do val', fazer versos às — Elas?**  
Às — Elas?!... — aos botões das perfumadas rosas  
Crisálidas gentis das mães e das esposas?!...  
**Pois achas justo e bom dar à mulher teu canto?**  
Não lhe basta o chorar, o doloroso pranto,  
Que verte ao dar-te à luz, que verte junto ao leite,  
Onde te vela o sono e te alimenta ao peito?!  
Não julgas que está pago, e pago de sobejo,  
Seu grande amor de mãe ao dar-te ardente beijo?  
**Ai! nesta idade quem, consome olhos e velas**  
**Fazendo madrigais aos lírios e às — Elas? —**

**Ó minha velha musa**, embora faças rir

---

<sup>27</sup> Pelo dedo se conhece o gigante.

A musa realista, a musa do porvir,  
**Recobra alento novo, arroja o voo aos ares**  
**E dá-te por feliz com teus pobres cantares.**  
 Fita os olhos na flor, na tímida violeta,  
 E afasta-os do esgoto imundo da sarjeta;  
 Respira nos jardins o aroma das boninas,  
 E foge do miasma infecto das sentinas;  
**Embriaga-te no odor da rubra e fresca rosa,**  
**E evita a emanção do enxofre e caparrosa;**  
**Ensopa no lirismo o bico à tua pena,**  
**Jamais na secreção da pútrida gangrena;**  
 Encanta o teu olhar no olhar de uns olhos castos,  
 E não no aspecto vil dos parches, dos emplastos;  
 Descreve a cor da tez das virgens impolutas,  
 E nunca a verde cor das velhas dissolutas;  
 Canta nos versos teus<sup>28</sup> uns lábios cor de rosa,  
 E não da chaga funda a orla cancerosa;  
 Desenha em quadro ameno o amor dos castos lares  
 E cobre o rosto ao ver o amor dos lupanares.  
 Faz idílios ó musa, e deixa às musas sérias  
 O canto do mercúrio e o canto das Impérias.

E quando um bardo novo, um vidente, um auguro,  
 Cheio d'inspiração, de gênio e de futuro,  
 Disser, musa, que és louca e velha e transviada,  
 Que só na *Ideia nova* há luzes da alvorada,  
 Que perdes o talento e aviltas a poesia.  
 Nos teus cantos d'amor, perdoa-lhe a ousadia,  
 E pede-lhe a mercê, ao menos como esmola,  
 De não zombar da irmã, que é filha d'outra escola:  
 Diz-lhe que a velha irmã respeita a irmã mais nova,  
 Que é bem que o verso novo abraça a velha trova:  
 Que não tem mais razão quem joga mais apodos,  
 Que sob o céu azul lugar há para todos.

Garrett, aquele louco, *aquele visionário*  
 Também a *marche-marche* subia o seu calvário;

---

<sup>28</sup> Lê-se "tens" no original. Trata-se, provavelmente, de um erro tipográfico.

E, quando declinava o sol quase ponente,  
Abraçava-lhe o estro o canto o mais ardente  
A nova geração ao ver o velho-moço,  
Saudava o seu cantar com íntimo alvoroço.  
Aqueles imortais, febris — *Folhas caídas*,  
Quem é que as inspirou tão grandes, tão sentidas?  
Sempre — Ela — a Ela eterna, a Ela subjetiva,  
Que é nossa criação e nós julgamos viva;  
Pode a forma mudar, transfigurar-se o ser,  
Mas tem a mesma essência e um nome só — Mulher.  
(CAMPOS, 1878b, p. 3, grifos nossos, itálicos do autor)

Dividido em cinco estrofes de tamanhos diversos, o poema se inicia identificando e tecendo elogios àquele que o atacara sob pseudônimo; a seguir, na segunda estrofe, traz as acusações feitas por Junqueiro; do terceiro em diante, passa a conversar com a sua musa, incitando-a a recobrar “alento novo”, arrojando o “voo aos ares” e dar-se por feliz com seus “pobres cantares”, pedindo a ela que perdoe quando “um bardo novo” lhe disser que é “louca e velha e transviada”, e que peça a ele que não zombe de si, pois, embora seja mais velha, respeita a outra escola, a “irmã mais nova”, finalizando seu poema com a justificativa de que também Garrett, aquele “louco” e “visionário”, havia sido inspirado pela mesma “Ela – a Ela eterna, a Ela subjetiva”, e cuja essência tem apenas um nome: Mulher. Vale reiterar que aqui há uma *mudança na forma* em relação aos poemas que Luiz de Campos e seus contendores haviam publicado, especificamente

na extensão do metro, tratando-se agora de versos alexandrinos — todos muito bem construídos e executados nas cesuras masculinas e femininas, diga-se de passagem.

Note-se que, na quarta estrofe, ao mesmo tempo em que o poeta nos mostra sua profissão de fé, ele também destaca a poética de seu contendor, efetuando um contraponto entre o que a velha musa deve cantar e o que a nova musa, a seu ver, canta. Para Luiz de Campos, a sua musa deve fitar os “olhos na flor”, respirar “o aroma das boninas”, embriagar-se “no odor da rubra e fresca rosa”, ensopar sua pena no lirismo, encantar seu olhar “no olhar de uns olhos castos”, descrever a “cor da tez das virgens impolutas” etc., e evitar aquilo que, segundo ele, canta a nova musa, a saber, “o esgoto imundo da sarjeta”, o “miasma infecto das sentinas”, a “emanação do enxofre e caparrosa”, a “secreção da pútrida gangrena” etc. Para Maria Amália Vaz de Carvalho (1878, p. 1), a resposta de Luiz de Campos estaria à altura da afronta de seu combatente, tendo em vista que neste poema “os versos saíram-lhe espontâneos, ardentes, vigorosos e bem modelados; faça-se justiça: o lamartiniano e alambicado cantor dos olhos pretos deu a conhecer que sob o veludo de seu talento delicado e fino, podia haver uma energia máscula e viril”. Em outras palavras, de “lírico anêmico e moribundo”, Luiz de Campos

passava a ser um “satirista viril”, e tão bom polemista quanto o autor de *A morte de D. João*.

A partir daí, estava iniciado o *Certame*. No dia seguinte, aparecia este “Grito de Guerra” assinado por Quatro Estrelas:

Demônio, vai tudo raso,  
No Parnaso.  
Já d’Apolo a jumentinha  
Escoicinha.

Musas expostas à brisa,  
Em camisa,  
Fogem dispersas em bando  
Apitando.

As rosas sentimentais  
Cheiram saís,  
E os alvos lírios pudicos  
Tem fanicos.

Cupido, rosado e nu,  
Tira do  
Paliteiro do carcás  
Setas más,

Com que ele atravessa os fraques  
Dos basbaques,  
Ou as almas de cambraia,  
Dos da *Olaia*.

O batalhão romanesco,  
Vivo e fresco,  
Cheio d’amores perfeitos,  
E suspeitos,

Chama às armas a reserva  
 Que anda à erva;  
 Werther, Rolla, Lélia e  
 Antoni.

Eia, sus! que nos despique  
 A Pusich,  
 E o gênio que eu não discuto  
 Da Canuto.

Que venha o cisne apressado  
 Que é do Sado  
 E os mil cisnes que nos dão  
 Doiro e Dão!

E também virias tu,  
 Sobre um mu  
 Se eu tivesse rima em *arlos*  
 Ó Zé Carlos.

Vem ó Forte, vem pacato,  
 Vem ó Gato,  
 Que eu bem sei ó gato audaz  
 Onde estás.

Vem Florêncio, vem Ferreira  
 Na dianteira,  
 Para a surra, numa burra,  
 Co'a bandurra!

Também que não nos escape  
 A Chiape  
 Nem o corcel — também não,  
 do Assunção.

Batalhemos eia, sus!  
 Contra os  
 Que lançando as unhas aos  
 Varapaus,

Varrem com *verve* e com *vírus*,  
Os vampiros,  
O coração, branco liz,  
Do Luiz.  
(QUATRO ESTRELAS, 1878, p. 2)

Em estrofes de quatro versos, intercalando redondilhas maiores com trissílabos (ou quebrados de redondilha) e com rimas parelhas, este poema não deixa de ser formalmente curioso. O conteúdo, que por si só não deixa de ser risível, é realçado por sua estrutura. O tamanho dos versos e suas rimas peculiares<sup>29</sup>, “fazem-nos efeito dos esgares grotescos e cômicos dos *clowns* que se contorcem na arena dos circos” (CARVALHO, 1878, p. 1). Sendo de Guerra Junqueiro ou de Guilherme de Azevedo, vale destacar que os versos são bem elaborados e, ao contrário do que ocorre na *Guerra do Parnaso*, na qual a provocação e o chamado ao combate se dão pelos da velha escola, afirmando que “A escola que fez Basílio/ E que banuiu o idílio/ Naufraga” (TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO, 1878, p. 2), aqui é um representante da nova musa que elenca seus contendores.

A partir de então, conforme atesta o correspondente d’O *Cruzeiro*, “apareceu uma

---

<sup>29</sup> Especialmente estas: “nu” com “do”, na quarta estrofe; “e” com “Antoni”, na sétima; “tu” com “mu”, na décima; “sus” com “os” e “aos” com “varapaus”, ambas na décima quarta.

**inundação de versos de todos os tamanhos, de todas as escolas e de nenhuma**, com talento e sem arte, com arte e sem talento, e muitos sem nenhuma das duas coisas.” (CARTA..., 1878b, p. 2). O mesmo afirma Maria Amália quando menciona que, a partir da publicação da resposta de Luiz de Campos, apareceram bardos de todas as bandas, extremando-se os campos e dividindo-se as seitas, uns defendendo a musa velha e outros a musa nova. Mas, pergunta-se a folhetinista, o que desejavam? O Sr. Jayme, prossegue ela,

jovem poeta, que se publicasse hoje os seus versos, podia, como Byron, por sob o seu nome o qualificativo de menor, foi um dos primeiros a adiantar-se e a proclamar aos quatro ventos os seus princípios, a sua estética, o seu ideal. (CARVALHO, 1878, p. 1)

Após transcrever alguns versos do poema “DEAE”, de Jayme de Séguier<sup>30</sup>, e comentar jocosamente sobre a sua (de Séguier) visão da mulher — “essa mulher, que é formosa *talvez* (achamos imensa graça a este talvez) como a Beatriz do Dante, mas que ao mesmo passo tem uma musculatura brônzea e formidável, mulher que pedimos a Deus afaste muito para longe do nosso caminho, e ainda mais, ao olho da sua enxada” —, a folhetinista lamenta que o poeta não tenha caído “com o cérebro esmagado pela clava de ferro de alguns dos

---

<sup>30</sup> Cf. ANEXO 10.

seus contrários”, tendo em vista que seria “melhor, para a glória sua e da musa” que ele tivesse se calado. Após a publicação dos versos de Séguier, prossegue a folhetinista,

sucederam vários outros poetas, ora de uma, ora de outra parcialidade, **uns com graça, outros chochos e sabores, estes com versos aleijados, aqueles com atrevimentos e grosseiras alusões de almocreves alentejanos.** Os chefes, os capitães desgostam-se do rumo que a campanha ia tomando, e recolheram-se às tendas, deixando a arraia-miúda dos combatentes esmurrar-se reciprocamente, e rolar pelas curvas doces e arrelvadas do Olímpico Parnaso. (CARVALHO, 1878, p. 1, grifo nosso)

Como se pode ver, seja n’O *Cruzeiro*, seja no *Jornal do Commercio*, passado algum tempo, tanto Guerra Junqueiro quanto Luiz de Campos se retiram do campo de batalha, o que faz com que a guerra esmoreça, pois os competidores não estavam à altura dos dois primeiros. Depois disso, era apenas vez ou outra que se ouvia o som de algum tiro isolado, para logo em seguida recair tudo em silêncio. Após esta constatação, pergunta-se Maria Amália:

bom Deus, **o que quis dizer tanto verso, tanto humour gasto com prodigalidade prodigiosa, tanto alexandrino opulento e gracioso? Que ensinamentos, que lições proficuas nos**

**trouxe? Que consolações nos prometeu esta luta?** Está ou não definitivamente delimitado o ideal moderno, ou continua a incerteza a dominar os espíritos da gente moça, que procura avidamente o caminho da verdade e do Belo imutável e eterno?

Ah! **infelizmente continua a mesma hesitação e a mesma incerteza**, e melhor fôra que algum dos poetas que saíram à estacada se ficassem tranquilos e se calassem, quando não viessem dizer melhores cousas que o silêncio. (CARVALHO, 1878, p. 1, grifos nossos)

Para resumir seu pensamento, seria possível dizer que, para ela, o *Certame* não acabou porque um ou outro lado venceu, e tampouco porque os representantes da nova musa conseguiram professar sua fé estética. Para a autora, a batalha não apenas teria ficado inconclusa, dado que “dentre todos esses poetas juvenis, nenhum, nem mesmo o Sr. Guerra Junqueiro, que afinal não tomou a cousa a sério, nos deu a medida do próprio valor e nos revelou o grau de desenvolvimento que a poesia entre nós tem adquirido”, como também teria sido inútil, tendo em vista que, para ela, os poetas modernos possuem

uma falsa compreensão do novo ideal artístico, e que **está muito entre nuvens e brumas o rumo das caravelas que demandam o porto ambicionado**. Alguns, dominados por uma crítica mesquinha e baixa, julgam ainda que o realismo inscreveu na sua bandeira o hediondo, e que os que seguem a moderna

evolução artística devem cantar simplesmente o abjeto, o horrível, e que devem elevar à altura de um princípio a monstruosidade e o disforme. (CARVALHO, 1878, p. 1)

Ainda segundo Maria Amália, os poetas modernos “desconhecem o alcance desta transformação por que vai passando a arte”, uma vez que o realismo, no seu entender,

não é o que eles pretendem. **O realismo, quanto a nós, foi para a sentimentalidade corrosiva e doentia despertada e originada pelos Renés, pelos Werthers e pelos Antonys, o que o D. Quixote foi para a mania cavalheiresca,** e as *Preciosas ridículas* foram para a funestíssima influência do Hotel Rambouillet.

**O que ele tenta destruir é a pretensão, a falta de verdade, o lugar comum, a trivialidade e a tolice.** Não adora o feio, a podridão e o esgoto, mas **tem horror ao falso, ao factício e a todas as produções artísticas em que não palpitar e estremecer a vida.** (CARVALHO, 1878, p. 1, grifos nossos)

Em sua concepção, para que se seja um grande poeta, “não é necessário que se esteja bandeado neste ou naquele grupo, o que é mister é que a inspiração seja livre e franca, que na obra do artista palpitar uma alma, e que nessa alma se revele um homem”. O poeta, portanto, deve procurar a verdade, não importando se a encontra na flor ou no fruto, isto é, no belo ou no útil,

contanto que, ao escrever, o poeta mostre sua própria humanidade. Tal concepção justifica sua afirmativa de que o realismo “não é de hoje nem de ontem”, pois ele está presente tanto nos poemas indianos, quanto nos poemas homéricos, tanto em Dante, quanto em Camões <sup>31</sup>, não da forma como os poetas contemporâneos o entendiam, evidentemente, mas pelo fato de que, por meio de suas idealizações, pintam e expressam visões e concepções de mundo que, a seu modo, são verdadeiras.

### **Considerações finais**

Como pudemos ver, Maria Amália está *parcialmente* correta quando afirma que o *Certame*, por mais ruído que tenha feito, teria sido inútil, pois não contribuiu de maneira significativa para a delimitação do ideal moderno, tendo em vista que, nele, os representantes da nova musa estavam mais preocupados em atacar os da velha do que definir seu ideal. Para eles, no entanto, isto parecia estar bem claro em suas próprias criações, se não nestas do *Certame*, ao menos em seus livros, como n’*A morte de D. João* (1874), de Guerra Junqueiro, nas *Claridades do*

---

<sup>31</sup> Interessante notar que, nesse sentido, sua noção de realismo está em consonância com a de Auerbach, que estuda e demonstra sua presença desde os poemas homéricos e da *Bíblia* até o início do século XX, adiantando-lhe em quase 80 anos.

*Sul* (1875), de Gomes Leal, ou na *Visão dos tempos* (1864), de Teófilo Braga. Dizemos parcialmente correta, pois, se, por um lado, o *Certame* não trouxe um norte para as produções portuguesas, por outro lado, ele propiciou uma retomada da discussão acerca da *missão* e da *utilidade* da poesia, especialmente nos poetas d'além-mar, que buscavam uma renovação poética no Brasil.

Para finalizar, é interessante ressaltar alguns pontos acerca do *Certame* e da *Guerra do Parnaso*. No primeiro, embora ambos os lados (e mesmo aqueles que não escolhiam lados) tenham se utilizado de versos “de todos os tamanhos”, a preferência ficou com os heptassílabos e, em sua maior parte, com os alexandrinos, conforme havíamos visto na correspondência do *Diário de Pernambuco* e tal como comenta o *Jornal da Noite*: “Em geral, **os combatentes têm preferido a espada preta, a durindana**, ao sabre ou ao terçado. Empregam os alexandrinos e não se contentam com uma ou duas dúzias deles. Armas longas e longamente manejadas!” (CERTAME..., 1878, p. 2).

Na segunda, por sua vez, embora também haja a preferência pelos versos de sete e de doze sílabas<sup>32</sup>, há certa mudança. Diferentemente do *Certame*, no qual os

---

<sup>32</sup> Os quais nem sempre eram alexandrinos *perfeitos*, se utilizarmos o tratado de Castilho ou a concepção parnasiana como parâmetro.

tipos de versos são manejados por ambos os lados — sem predileções, por assim dizer —, na *Guerra*, por sua vez, há uma espécie de divisão em que os da velha escola se utilizam mais das redondilhas maiores, enquanto que os da nova escola dão preferência aos dodecassílabos e, vez por outra, aos decassílabos. Há, contudo, exceções, como no caso de Lírio Branco (pseudônimo de Alberto de Oliveira), que, no poema “Musa romântica”, vem à liça manejando os alexandrinos em defesa da velha escola<sup>33</sup>.

## REFERÊNCIAS

- \*\*\*. “Ao mimoso poeta Luiz de Campos, que elegantísimamente disse que meus olhos eram dois negreiros”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1819, p. 3, 30 mar. 1878.
- ANDRADE, Adriano da Guerra. **Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.
- “AO POETA mavioso Luiz de Campos”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1818, p. 3, 29 mar. 1878.

---

<sup>33</sup> Curiosamente, o mesmo Alberto de Oliveira, sob o pseudônimo de Atta-Troll, efetuou pelo menos duas tentativas de se enquadrar na nova escola. Para maiores detalhes, cf. ESTEVES, SCARABELOT, SANTOS, 2022.

ARMANDA. “Ao mavioso poeta Luiz de Campos, o meu coração choroso e atraído pelas suas tristes endeixas”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ano 7, ed. 1820, p. 3, 31 mar. 1878.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996 [1936].

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

BIBLIOTECA Digital de Literatura de Países Lusófonos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>. Acesso em: 25 abr. 2023.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013 [1982].

CAMPOS, Luiz de. “Ao distinto poeta que responde aos meus sonetos e assina \*\*\*”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1820, p. 1, 31 mar. 1878a.

CAMPOS, Luiz de. “Resposta à epístola a Luiz de Campos”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1822, p. 3, 3 abr. 1878b.

CAMPOS, Luiz de. “Resposta à resposta anônima”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1817, p. 2, 28 mar. 1878c.

- CAMPOS, Luiz de. “Soneto”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1814, p. 3, 24 mar. 1878d.
- “CARTA de Lisboa”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. 117, p. 2-3, 28 abr. 1878a.
- “CARTA de Lisboa”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. 118, p. 2, 29 abr. 1878b.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. “A Guerra do Parnaso”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 148, p. 1, 28 mai. 1878.
- “CERTAME Poético”. **Jornal da Noite**, Lisboa, ed. 2196, p. 2, 10 e 11 abr. 1878.
- CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil**. De Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- ESTEVES, Gabriel; SCARABELOT, Leandro; SANTOS, Alckmar L. dos. “Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?”. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, Minas Gerais, 32(1), p. 35-59, 2022.
- FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- “FATOS Diversos”. **A Reforma: Órgão Democrático**, Rio de Janeiro, ed. 48, p. 1, 1877.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da literatura realista (1871-1900)**. 3. ed. revista. São Paulo: Editora Anchieta S. A., 1946.
- FURLAN, Francisco A. “Antero de Quental e o confronto da realidade portuguesa x

- modernidade”. **Remate de Males**, ed. 10. Campinas, 1990. p. 53-62.
- LAET, Carlos de. “Sem Malícia”. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 100, p. 1, 10 abr. 1878.
- LÓPEZ, Camila Soares. **A poesia lírica na Gazeta de Notícias**: indexação e antologia (1890-1900). Vol. 1. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Álvaro Santos Simões Júnior. Assis, 2012.
- NASCIMENTO, José Leonardo do. **O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX**: Estética e História. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- “NOTÍCIAS da Europa”. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, ed. 91, p. 2, 21 abr. 1878.
- OLIVEIRA, Alberto de. “O culto da forma na poesia brasileira. Conferência realizada a 28 de julho de 1913 pelo Sr. Alberto de Oliveira.” In: FILHO, Adonias et al. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Vol. 35. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1916.
- OS VERSOS que ultimamente temos publicado... **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1822, p. 3, 3 abr. 1878.
- “RESPOSTA ao mimoso poeta Luiz de Campos”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ano 7, ed. 1816, p. 3, 27 mar. 1878.

- ROSA, Florêncio Pinto da. **A Batalha do Parnaso - Textos comentados**. 01/09/1999 104 f.  
Mestrado em Letras (Letras Vernáculas)  
Instituição de Ensino: Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Rio De Janeiro Biblioteca  
Depositária: Faculdade de Letras da Ufrj.
- TRÊS ESTRELAS. “Epístola a Luiz de Campos”. **Diário Ilustrado**, Lisboa, ed. 1822, p. 3, 3 abr. 1878.
- TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO. “Guerra do Parnaso em Portugal” **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ed. 30, p. 2, 08 mai. 1878.
- QUATRO ESTRELAS. “Grito de Guerra”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. 117, p. 2-3, 28 abr. 1878.
- QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio**: Episódio doméstico. Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmão Ltda., 1878.

## ANEXO 1

**Diário Ilustrado**, ed. 1814, p. 3, 24 mar. 1878.

### SONETO

Pois veio seduzir-me e cativar-me  
Dos negros olhos teus o lume vivo,  
E hoje, que tu me vês cego e cativo,  
Hás de à própria cegueira abandonar-me?

Pois tiveste o condão para atear-me  
No coração o fogo primitivo,  
E agora, que por ti morro e só vivo,  
Há de tu só viver para matar-me?

Serão em vez de negros dois negreiros,  
A quem não doa a dor duma alma escrava,  
Esses teus lindos olhos feiticeiros?

Pois eu que ando perdido por perdê-los,  
Pois eu que neles só me deleitava,  
Não hei de nunca mais, nunca mais vê-los?!...

LUIZ DE CAMPOS

## ANEXO 2

**Diário Ilustrado**, ed. 1816, p. 3, 27 mar. 1878.

### **Vi-os**

Vi-os hoje passar, os feiticeiros,  
Que minh'alma de todo enfeitiçaram  
Aqueles que eu chamei já dois negreiros  
Porque em vida de negro me lançaram.

Tão meigos pareciam, tão fagueiros  
Quando meus olhos neles se fitaram!  
Mas cega tanto a luz desses luzeiros  
Que as pupilas dos meus cegas ficaram.

Nem eu sei bem se vi, se foi miragem,  
Aquele doce olhar, vívida imagem  
Do que sempre em minh'alma vejo aceso;

Pois, quando me deixou livre a cegueira,  
Tive olhos para ver que a feiticeira  
Só me deixara aos seus inda mais preso.

25-3-78

LUIZ DE CAMPOS.

O administrador deste jornal recebeu ontem os seguintes versos acompanhados da quantia de 1\$200 rs.

O *travessão* que precede estas linhas já devia dizer que eles eram pagos, mas a nossa declaração serve em todo caso para os menos entendidos em questões jornalísticas.

**RESPOSTA AO MIMOSO POETA**  
**LUIZ DE CAMPOS**

Um ciúme imaginário,  
Um capricho, um rigor,  
No meu peito não extinguem,  
Inflamam o meu amor.

Que sou *tua*, de mais ninguém  
Dizem-te os olhos meus!  
Por que me acusas, *ingrato*,  
Por que fogem de mim os teus?!

### ANEXO 3

**Diário Ilustrado**, ed. 1817, p. 2, 28 mar. 1878.

#### **RESPOSTA**

#### **À resposta anônima**

Se crês que tão pouco vejo  
Que atribuo os versos teus  
À virgem dos sonhos meus  
E não a puro gracejo;  
    Se pensas que alguém m'engana  
E pode levar-me a crer  
Que Ela fosse responder,  
Como qualquer leviana;  
    Se, porque eu nasci poeta,  
Julgas posso errar assim,  
Confundindo o alecrim  
Com o cheiro da violeta;  
    Respondo – que os olhos pretos  
Nem tu sabes de quem são:  
Perde, pois, essa ilusão,  
Deixa em paz os meus sonetos.

**175** DOIS NOMES, UMA HISTÓRIA: O CERTAME POÉTICO E A GUERRA  
DO PARNASO

LUIZ DE CAMPOS.

## ANEXO 4

**Diário Ilustrado**, ed. 1818, p. 3, 29 mar. 1878.

### **AO POETA MAVIOSO LUIZ DE CAMPOS**

Confundes, poeta insigne,  
A rosa de mór perfume  
Com singela violeta  
Sem o fogo do ciúme.

É mais que bela, engraçada,  
De figura, sem igual,  
É altiva, apaixonada.

Se te ama, dizer não posso;  
Mas penso que está cativa;  
Geme, expande o seu ciúme  
Que amor exalta e aviva.

Se ainda assim não acerto,  
Não pinto o ídolo teu,  
Sê tu franco em confessá-lo,  
Que o tomarei pelo meu.

## ANEXO 5

**Diário Ilustrado**, ed. 1819, p. 3, 30 mar. 1878.  
(Publicação paga).

Ao mimoso poeta Luiz de Campos, que elegantísimamente disse que meus olhos eram dois negreiros.

Quando, ingrato, por minha desventura,  
Recordo em vão, prostrada aos pés de Deus,  
Que nos teus olhos cheios de ternura  
E ardente fé, cravava em tempo os meus.

Quando penso que aquela fé bem pura  
A renegaram súbito esses teus;  
Ai, sinto, com saudades e amargura,  
Que esses olhos são mais que dois ateus.

Muito mais, que os falsários tão fagueiros,  
Agora noutros creem levianos,  
Belos sempre, mas nunca verdadeiros.

São pois, ingrato, atentos teus enganos,  
Tão aparentes quanto lisonjeiros,

Dois renegados, dois maometanos.

\* \* \*

## ANEXO 6

**Diário Ilustrado**, ed. 1820, p. 1, 31 mar. 1878.

Ao distinto poeta que responde aos meus sonetos  
e assina \*\*\*

Assim como és, poeta entre os primeiros,  
Quem quer que sejas tu, *três estrelinhas*,  
Não julgueis que te aceito as cultas linhas  
Como ouro de quilates verdadeiros.

Não podem ser, não são os meus luzeiros  
Aqueles que em teus versos amesquinhas;  
Nem foi aos teus, não foi que as penas minhas  
Chamaram, como dizes, dois negreiros.

Ai! nunca a vejas tu, a chama viva  
Daqueles que minh'alma tem cativa  
E cativos também os olhos meus.

Talvez que, assim como eu, por teu castigo,  
Te vejas para aí como um mendigo  
Mendigando um olhar dos olhos seus.

30-3-78

*Luiz de Campos.*

## ANEXO 7

**Diário Ilustrado**, ed. 1821, p. 3, 2 abr. 1878.<sup>34</sup>

Não sei se existe nela a luz fulgente  
De Laura, de Beatrice ou de Eleonora,  
Mas sei que em cada olhar tem uma aurora  
Que me deslumbra como um sol ardente.

Vê-la uma vez, é vê-la eternamente:  
Aqui, no coração onde ela mora,  
A sua doce imagem me enamora  
Como um sonho d'amor puro e ridente.

Feliz, ai! bem feliz quem, noite e dia,  
Pudesse respirar sempre a ambrosia  
Daquela perfumada e casta flor:

Resumir nela a imensidade,  
Na sua vida toda a eternidade,  
Toda a existência no seu grato amor.

1878

---

<sup>34</sup> Corrigido conforme a errata da ed. 1822. Na 4ª linha da primeira estrofe lia-se *ridente*. E na 4ª linha da segunda estrofe lia-se *violento*.

LUIZ DE CAMPOS

## ANEXO 8

**Diário Ilustrado**, ed. 1822, p. 3, 3 abr. 1878.

Os versos que ultimamente temos publicado do nosso amigo Luiz de Campos têm despertado no público impressões muito simpáticas para com este elegante e inspirado poeta. Tão distintas composições líricas não podiam passar despercebidas. Luiz de Campos é uma grande inteligência e uma grande alma.

Porém, nem tudo são palmas de triunfo, nem tudo coroas de festa, neste jogo perpétuo da vida. Todas as vitórias são disputadas, todos os hinos de glória têm votos dissidentes. Não podia Luiz de Campos, apesar da quase unanimidade com que é festejado, subtrair-se à lei comum. Um poeta, também acariciado pelos beijos ardentes da inspiração, sai-lhe ao encontro, de ânimo hostil, e tomando-lhe o braço, intente afastá-lo das regiões balsâmicas onde descuidadamente soltava os seus cantares, e levá-lo para um novo campo cheio de lutas tempestuosas, de excentricidades fantásticas, de emanções de uma flora exótica, de vertigens<sup>35</sup>, de abismos... Luiz de Campos reage contra a intimação

---

<sup>35</sup> Lê-se “vortigens” no original.

com toda a força de um espírito seguro de si, de um modo inabalável, sereno e convicto. Os seus versos são magníficos.

Precedê-los-emos, contudo, como manda a lealdade, dos que lhe deram motivo. Para isso pedimos vênua ao *Diário de Portugal* onde foram insertos a primeira vez. Em seguida a esses publicamos os que ontem nos mandou Luiz de Campos. Os dois competidores são dignos um do outro. Temos fé que a ambos aumentará o renome e dará glória esta brilhante e cavalheirosa luta. Eis os versos:

#### EPÍSTOLA A LUIZ DE CAMPOS

Falando francamente, adoro-te, Luiz,  
 Como um legitimista adora a flor de liz,  
 E como um delegado a vara de juiz  
 E como a filomela as vibrações do luar;  
 Mas a conjugação do velho verbo — amar —  
 Com uma pertinácia incrível, sem descanso,  
 Essa conjugação d'um verbo que tem ranço  
 Estafado e cansado à força de trotar,  
 Essa conjugação, ó doce Luiz de Campos,  
 Irrita-me bastante e faz-me mal aos nervos;  
 Isto não quer dizer que eu não goste [de] ver-vos,  
 Ó silfos menestréis, ó bardos pirilampos,  
 A polvilhar com ais, com rimas, com sonetos,  
 Com suspiros d'amor, com lânguidos perfumes,

Os oceanos de luz d'uns grandes olhos pretos.  
Mas tudo tem limite, ó *evacua lumes!*  
Nos tempos, ó Luiz, do grande rei Arthur  
Em que um bom cavaleiro ia bater-se por  
A sua dama em campo aberto, na estacada,  
Fazendo os madrigais co'a ponta d'uma espada;  
Nesse tempo de fé e nessa idade antiga,  
Bela como os botões em flor da laranjeira,  
Em que uma simples fita, uma indiscreta liga  
Dava uma origem tão... tão *fresca* à jarreteira;  
Nesses tempos, Luiz, o amor era uma trova  
Que a cantavam até os mudos de nascença.  
Mas repara, ó Luiz, que nesta idade nova,  
Nesta grande oficina estrepitante, imensa  
Com martelos batendo em incubes sonoras,  
Feita de luz, feita de sóis, feita de auroras,  
A chave que abrirá as portas do porvir,  
Nesta idade eu não posso, ó Luiz, deixar de rir  
Dos bardos ideais, dos tristes visionários,  
Subindo a marche-marche a rampa dos calvários  
E gastando o talento e quatrocentas velas  
D'estearina a escrever os madrigais às — Elas.

*Três Estrelas.*

Luiz de Campos, veio logo à sorte, e com muita felicidade porque os versos que então fez e que passo a transcrever, são os melhores, os únicos suportáveis, saídos da sua lira anêmica.

## RESPOSTA À EPÍSTOLA A LUIZ DE CAMPOS

Ex. digito gigans<sup>36</sup>.*Ao grande poeta Guerra Junqueiro*

Ei-lo na arena o mestre, empunha a palmatória,  
 É mais que certa a rota, é fácil a vitória:  
 Traz *chicotes de luz*, traz *látigos de sóis*,  
 Atributos viris dos modernos heróis,  
 E fere sem descanso e de ferir não cansa,  
 Que para tanto e mais tem estro e tem pujança;  
 O nome laureado esquece no tinteiro,  
 Mas do verso o vigor batiza-o de — Junqueiro. —

No carro triunfal, ao trote das parelhas  
 Do verso alexandrino, as pobres musas velhas  
 Em debandada põe. Foge, Luiz de Campos!  
 Ó *silfos menestréis*, ó *bardos pirilampos*,  
 Ide enterrar a lira além na funda cova  
 Aberta ao alvião da grande *Ideia Nova*.

Pois ousas, menestrel, d'uns meigos olhos pretos  
 Desenhar o fulgor em quadras e sonetos?!  
 Pois ousas abismar-te em cândidas imagens,  
 Em sonhos ideais, em vívidas miragens?!  
 Pois ousas nesta idade amar as bagatelas,

---

<sup>36</sup> Pelo dedo se conhece o gigante.

Cantar lírios do val', fazer versos às — Elas?  
Às — Elas?!... — aos botões das perfumadas rosas  
Crisálidas gentis das mães e das esposas?!...  
Pois achas justo e bom dar à mulher teu canto?  
Não lhe basta o chorar, o doloroso pranto,  
Que verte ao dar-te à luz, que verte junto ao leito,  
Onde te vela o sono e te alimenta ao peito?!  
Não julgas que está pago, e pago de sobejo,  
Seu grande amor de mãe ao dar-te ardente beijo?  
Ai! nesta idade quem, consome olhos e velas  
Fazendo madrigais aos lírios e às — Elas? —

Ó minha velha musa, embora faças rir  
A musa realista, a musa do porvir,  
Recobra alento novo, arroja o voo aos ares  
E dá-te por feliz com teus pobres cantares.  
Fita os olhos na flor, na tímida violeta,  
E afasta-os do esgoto imundo da sarjeta;  
Respira nos jardins o aroma das boninas,  
E foge do miasma infecto das sentinas;  
Embriaga-te no odor da rubra e fresca rosa,  
E evita a emanção do enxofre e capa-rosa;  
Ensopa no lirismo o bico à tua pena,  
Jamais na secreção da pútrida gangrena;  
Encanta o teu olhar no olhar de uns olhos castos,  
E não no aspecto vil dos parches, dos emplastos;  
Descreve a cor da tez das virgens impolutas,  
E nunca a verde cor das velhas dissolutas;

Canta nos versos teus<sup>37</sup> uns lábios cor de rosa,  
 E não da chaga funda a orla cancerosa;  
 Desenha em quadro ameno o amor dos castos lares  
 E cobre o rosto ao ver o amor dos lupanares.  
 Faz idílios ó musa, e deixa às musas sérias  
 O canto do mercúrio e o canto das Impérias.

E quando um bardo novo, um vidente, um auguro,  
 Cheio d'inspiração, de gênio e de futuro,  
 Disses, musa, que és louca e velha e transviada,  
 Que só na *Ideia nova* há luzes da alvorada,  
 Que perdes o talento e aviltas a poesia.  
 Nos teus cantos d'amor, perdoa-lhe a ousadia,  
 E pede-lhe a mercê, ao menos como esmola,  
 De não zombar da irmã, que é filha d'outra escola:  
 Diz-lhe que a velha irmã respeita a irmã mais nova,  
 Que é bem que o verso novo abrace a velha trova:  
 Que não tem mais razão quem joga mais apodos,  
 Que sob o céu azul lugar há para todos.

Garrett, aquele louco, *aquele visionário*  
 Também a *marche-marche* subia o seu calvário;  
 E, quando declinava o sol quase ponente,  
 Abrasava-lhe o estro o canto o mais ardente  
 A nova geração ao ver o velho-moço,  
 Saudava o seu cantar com íntimo alvoroço.

---

<sup>37</sup> Lê-se "tens" no original.

Aquelas imortais, febris — *Folhas caídas*,  
Quem é que as inspirou tão grandes, tão sentidas?  
Sempre — Ela — a Ela eterna, a Ela subjetiva,  
Que é nossa criação e nós julgamos viva;  
Pode a forma mudar, transfigurar-se o ser,  
Mas tem a mesma essência e um nome só —  
Mulher.

2-4-78

*Luiz de Campos.*

## ANEXO 9

**Jornal da Noite (Lisboa)**, ed. 2196, p. 2, 10 e 11  
abr. 1878.

### Certame Poético

Prossegue cada vez mais renhida a peleja entre os poetas que se dizem sectários da IDEIA NOVA, e os que são alcunhados de partidários da IDEIA VELHA. Mas como a ideia velha e a ideia nova procedem da mesma origem, e se pode dizer dos dois exércitos de trovadores

*Águias daqui, dali; romanos todos,*

a luta assume o caráter de guerra civil, e mal poderá evitar os excessos de paixão, tão frequentes neste gênero de contendas.

No princípio os da IDEIA VELHA contentavam-se de exclaimar com o grande épico nacional

*Tu só, tu puro amor, com força crua*

e os da IDEIA NOVA bradavam-lhes em resposta com o mesmo poeta no mesmo poema

*Cesse tudo o que a antiga musa canta  
Que outro valor mais alto se levanta.*

Agora porém já principiam as alusões às pessoas, e é permitido reear que a luta venha a ser como a de José Agostinho de Macedo com Pato Moniz, ou que aos primeiros agravos os contendores deixem a arena por não quererem empregar essas armas proibidas.

Sentiremos que assim aconteça. Ficaria mal a todos transformar uma contenda literária em questão pessoal.

Nós recebemos hoje duas poesias, uma do sr. Ernesto Ribeiro, e outra do sr. Gilberto Gomes. São talvez pseudônimos estas assinaturas. Sejam ou não, damos publicidade às poesias porque não ofendem ninguém, e continuamos a registrar as que têm aparecido nas outras folhas.

No *Diário da Manhã* e no *Diário Ilustrado* saíram hoje mais duas em folhetim. A primeira assinada: BALTAZAR ESPANHOL, e a segunda firmada: MALMEQUER. Um soneto com a assinatura OLAIA veio também hoje no *Diário da Manhã*. A seu tempo entrarão na coleção, se couberem nela. São tão longas as duas poesias de Baltazar e de Malmequer!

Em geral, os combatentes têm preferido a espada preta, a durindana, ao sabre ou ao terçado. Empregam os alexandrinos e não se contentam com uma ou duas dúzias deles. Armas longas e longamente manejadas!

*Sua alma, sua palma*, diz o provérbio.

-----

Bardos sentimentais, o burburinho  
 Por causa de uns sonetos,  
 Que o famoso poeta, o Luizinho,  
 Fez a dois olhos pretos,

Assumi e tomou tal incremento  
 Que a velha poesia  
 Sente-se num fatal abatimento,  
 E tem apoplexia!

A decrépita musa está cansada,  
 O que ninguém admira!  
 Tantos prantos verteu a desgraçada,  
 Que apodreceu a lira!

Durante muitos anos vagarosos  
 Viveu só para amar,  
 Contemplando os espaços luminosos,  
 As florinhas e o mar!

Não há doutor que possa aliviá-la  
Das dores sufocantes:  
Ela não vê, não ouve, e já não fala;  
Só durará instantes!

Abalada por choque violento,  
Tem os pés para a cova!  
Cantemos-lhe nós todos o *memento*  
À luz da *Ideia-Nova!*

9-4-78

ERNESTO RIBEIRO.

Acuda à pobre enferma,  
Ó poetas do lirismo!  
A velha musa amorosa  
Precisa de um sinapismo!

Apliquem-lhe com presteza  
Bichase visicatório,  
E depois, logo em seguida,  
Um valente vomitório!

Coitada, está perigosa!  
Quem lhe poderá valer?!  
Se lhe dessem um narcótico,  
Que a fizesse adormecer!...

Ó meu Rodrigues Cordeiro,

Arranja uma cançoneta,  
Cantada ao som do zabumba,  
Tendo o Vidal por vaqueta!...  
9-4-78

GILBERTO GOMES

[...]

À MUSA DE GRANDE VENTRE

Inspiradora audaz dos novos ideais;  
Não são os Antonis de cabeleiras brancas,  
Nem os bardos senis das velhas catedrais,  
Que se podem medir co'as tuas médias ancas.  
“Teu ventre juvenil vastíssimo, potente,  
Mais puro do que a luz vibrante das manhãs,”  
    Parteando titãs,  
    Nem ao menos transsuda [sic]...  
    Com seres tão pançuda!  
Tens auroras na frente, e raios nas pupilas.  
    Com tendências tranquilas,  
Auris as virações no topo da montanha;  
Mas quando alguém não cante a grande Ideia nova,  
Arregaças o braço, em tua enorme sanha,  
    E pregas-lhe uma sova!

SONETO BÁRBARO

(O primeiro aos da OLAIA)

Ouvi dizer que enquanto agora no Oriente,  
o rude sabre russo anda amolando o fio,  
e o sol de maio aqui passa embuçadamente  
como um trigueiro *emir* num albornoz sombrio:

ouvi dizer que tu, poeta d'água quente,  
e tu, ó d'água doce, andais ao sol e ao frio  
batendo-vos à lira, ao soco, e à rima ardente,  
como dois tubarões ensanguentando um rio.

Portanto, à guerra, pois! Vates d'água a ferver,  
atirai-vos ao *meigo* até ele morrer.  
Matai os rouxinóis ou à espada ou a pau.

Que nada dele fique a denunciá-lo à história!  
Nada, por nada ser: nem mesmo, por memória,  
os frascos que tomou d'óleo de bacalhau.

MEFISTÓFELES  
(Do *Diário da Manhã*)

CANTO DE PAZ

Árcades ambo.

Como rude pastor dos montes da Caldeia,  
absorto olhando os céus, da velha e nova ideia

via as constelações, no ocaso ou no levante,  
 que refletem a luz do gênio cintilante,  
 fitando-a deslumbrado. Ouvi nesse momento  
 harmoniosa voz dizer como em lamento:

“Apóstolos de paz, do bem, do ideal na terra  
 “fazem vibrar na lira os cânticos da guerra!...  
 “Acende-se o calor no peito aos combatentes,  
 “sentindo-se arrastar por ímpetos ardentes  
 “a conquistar a luz, eterno, ansioso anelo.

“Poetas, fraternizai, o belo é sempre belo  
 “Cantai o amor, a ciência, as auras perfumadas;  
 “os rígidos heróis, as vossas bem-amadas;  
 “os frêmitos do mar, emanações da flor;  
 “das aves o gorjeio, o silvo do vapor;  
 “o coração das mães, o sol da liberdade;  
 “os sonhos infantis, o ideal da humanidade...  
 “Se a vossa musa é triste, aproveitai-lhe os prantos  
 “para apagar o mar em doloridos cantos.  
 “Há muito que dizer no poema da miséria.  
 “O torpe D. João e a dissoluta Impéria,  
 “arrastando na alma a vida gangrenada,  
 “encontraram ali muita desgraça honrada,  
 “e brônzeos e rações, e peitos de aço puro,  
 “que andaram a rasgar a estrada do futuro,  
 “e caíram por fim, exaustos e prostrados,  
 “como caem também os ferros dos arados,  
 “gastos pelo trabalho a desbasta sertões.

“Poetas, projetai os vívidos clarões  
“da vossa inspiração nos âmbitos escuros,  
“Vibrai nos corações os sentimentos puros,  
“e apontai o ideal nos páramos da luz.  
“Se afloram podridões da sociedade à flux,  
“fazei correr no ambiente auras vivificantes,  
“e não vibreis somente os bisturis cortantes,  
“que pode ressaltar o pus envenenado,  
“e o que era bom e são ficar contaminado...  
“Mas canções sem ideal de um pálido lirismo,  
“não aquecem também o gelo— indiferentismo.  
“É preciso vibrar raios nos corações,  
“como os raios do céu na cinza dos vulcões.

“Poetas, fraternizai, e os cantos inspirados  
“em concerto vibrai, sonoros, afinados  
“pelo diapasão do bem, do ideal brilhante.  
“Guiai as multidões, e caminhai avante,  
“buscando a terra santa e os astros no oriente.  
“Levai nos corações de heróis a fé ardente,  
“e vereis realizar esplêndidas conquistas,  
“que sempre enfim venceu a fé dos utopistas.”

\*\*

*Diário de Portugal*

---

Diz o *Diário da Manhã*<sup>38</sup>:

“Aparece hoje à venda nas principais livrarias um opúsculo intitulado— “Os olhos negros do sr. Luiz de Campos e os alexandrinos do sr. Guerra Junqueiro, ponto final na questão prática”.

É, como se vê pelo título, relativo à guerra do Parnaso. Dizem-nos que é engraçadíssimo.”

-----

-----

---

<sup>38</sup> **Jornal da Noite**, Lisboa, ed. 2196, p. 2, 10 e 11 abr. 1878.

## ANEXO 10

**Jornal da Noite**, Lisboa, ed. 2192, p. 2, 5-6 de abr. 1878.

DEAE

Tendes razão por certo. Os ideais são novos  
e vós quase senis — anêmicos heróis.  
Fingis não perceber o caminhar dos povos,  
de embebidos que andais na voz dos rouxinóis.

A decrépita musa, ó trovadores líricos,  
bardos sentimentais de longa cabeleira,  
tem o antigo ar dos charlatães empíricos,  
a *pose* teatral dos Cagliostros de feira.

Já que, graças a Deus, muitos sóis são passados  
depois que veio ao mundo — a pálida deidade  
conhece muito bem de cor e argumentados  
os caducos chavões da sensibilidade.

Tem a magreza ideal da pobre Margarida,  
da infeliz Gauthier — doce visão de amor —  
que esfolhou sem corar aos vendavais da vida

da branca virgindade a imaculada flor.

Nos seus olhos azuis, não há lampejos francos,  
mas sim a morbidez dos velhos paralíticos.  
Fatigados de amor, os seus exaustos flancos  
só podem dar à luz uns aleijões raquíticos.

A sua alma, rebelde aos vivos entusiasmos,  
engolfada no mar dos sonhos dissolventes,  
sofre, na convulsão nervosa dos espasmos,  
a tortura cruel das ânsias impotentes.

Seus braços sensuais, ebúrneos, delicados,  
em que outro tempo havia ondulações febris,  
não têm forças já e tombam fatigados  
de apertar contra o seio os louros Antonis.

É ela quem produz o que se não define;  
ela — quem despedaça o peito de Romeu  
e abre alta noite a jaula dos abutres do *spleen*  
para ir rasgar o ventre ao gênio — a Prometeu.

De manhã, quando vai aos canteiros das rosas  
preparar o *bouquet* dos tropos multicores,  
seus lábios sensuais chupam, como ventosas,  
o seio virginal das purpurinas flores.

É ela quem produz os negros desalentos,

as alucinações da esquálida incerteza,  
e muitas vezes lança ao turbilhão dos ventos  
o grão que há de medrar nas searas da tristeza.

É ela quem cultiva os cardos da retórica,  
quem se envolve sombria em vago misticismo,  
quem descanta ao luar, com ênfase gongórica,  
as *tiradas* banais do sentimentalismo.

É ela quem sustenta as brancas Genovevas,  
os doces Amaunis, as tímidas Leonores  
e com vários Adões e outras tantas Evas  
organiza o *cancan* dos dandys pecadores.

Foi ela que escreveu os dramas do adultério;  
Foi ela o precursor dos livros de Belot;  
É ela, enfim, que tem na alma um cemitério  
onde se vê somente a podridão e o pó.

A vossa triste musa, oh virginais sonâmbulos,  
é a musa da treva, a musa da anemia.  
Deus deu a escuridão aos animais noctâmbulos,  
Deixai a treva e abri o olhar à luz do dia!

O sol é claro, vêde. Além, sobre a montanha,  
haurindo a pleno peito a vida matinal,  
destaca-se no azul uma mulher estranha,  
— a nova musa, enfim, a mãe do novo ideal.

É uma mulher altiva, atlética, radiante,  
com auroras na fronte e lampejos no olhar.  
É formosa talvez, como a Beatriz do Dante.  
Tem na alma a vastidão balsâmica do mar.

As suas fortes mãos, robustas, calejadas,  
os braços colossais, brancos como alabastros,  
não duvidam vibrar os golpes das enxadas,  
e suspender no azul as órbitas dos astros.

Do seu tranquilo olhar nos horizontes suaves  
fulgura a limpidez das grandes almas brancas,  
que têm ao mesmo tempo a mansidão das aves  
e a heroica rigidez das brônzeas alavancas.

Seu ventre juvenil, vastíssimo e potente,  
mais puro do que a luz vibrante das manhãs,  
reúne proporções para gloriosamente  
arremessar à terra um povo de titãs.

Desconhece de todo as crises dos delírios,  
os êxtases febris dos magros trovadores.  
Quando oscula ao passar as pétalas dos lírios,  
seu hálito vital não queima a tez das flores.

À sua férrea voz brotam do solo unânimes  
as hostes triunfais dos modernos cruzados

e as velhas tradições caem por terra exânimes,  
como bandos cruéis de corvos atordoados.

Quando quer desferir a música sagrada,  
quem um povo há de entoar na marcha aos ideais,  
enche a plenos pulmões os clarins da alvorada<sup>39</sup>  
inunda o espaço azul de notas triunfais.

A imensidade freme às vibrações do cântico.  
Vagueiam na amplidão murmúrios hilariantes,  
e o hino do porvir, como um sonoro Atlântico  
desenrola no espaço os vagalhões vibrantes...

.....

Sabe também pulsar na lira idealizada  
a corda do chorar e a corda do sofrer,  
e às vezes para, atenta, absorta, extasiada  
no sagrado esplendor d'uma alma de mulher.

Não da mulher febril, alucinada e pálida,  
que tem aspirações nervosas, fementidas  
e que alimenta ao peito a grande mágoa esqualida  
que rói a legião das *incompreendidas*,

das donzelas fatais, de vago olhar violento,  
imersas quase sempre em lúgubre cismar,  
que dormem toda a noite, expostas ao relento,

---

<sup>39</sup> Lê-se “arvorada” no original.

para imprimir na fronte a palidez do luar;

dessas virgens que têm as faces secas, áridas,  
os lábios já sem cor, crestados, sequiosos,  
e desejos febris, quentes como cantáridas,  
volitando em redor, hostis, fulvos, raivosos.

A nova musa canta a combatente estoica,  
a sublime mulher, a lutadora audaz,  
que sabe executar numa amplitude heroica  
uma santa missão, toda de amor e paz.

Canta a forte mulher em cujo débil braço  
firmou o mundo inteiro, a vasta Onipotência,  
— cuja alma varonil, da têmpera do aço,  
é feita para a luta enorme da existência.

Companheira fiel de todas as fadigas  
é ela enfim que à tarde, às horas do sol posto,  
vem, radiante de amor, co'as suas mãos amigas,  
limpar-nos o suor que nos inunda o rosto.

É esse o nosso ideal, encantador mistério!  
Tranquila aspiração do nosso pensamento  
— casto sonho de amor, que Deus, do azul sidéreo,  
nos envia talvez, como um deslumbramento.

---

A decrépita musa, ó menestreis sonâmbulos,

há muito que baixou aos túmulos de outrora.  
Deus deu a escuridão aos animais noctâmbulos,  
Lançai o vosso olhar aos páramos da aurora!

Jayme de Séguier

3 de Abril de 1878.

## ANEXO 11

**Jornal da Noite**, Lisboa, ed. 2197, p. 2, 11 e 12  
abr. 1878.

### **Certame poético**

Transcrevemos hoje do *Diário da Manhã* a engraçada poesia que se segue. Reservamos para amanhã, em consequência da falta de espaço com que hoje lutamos, a transcrição do folhetim publicado ontem no *Diário Ilustrado*.

À CANTORA LÉLIA, AO TROVADOR  
WILLIAM E A OUTROS MAIS A  
QUEM CAIBA A CARAPUÇA

Senhor Deus do universo!  
Nesta guerra do Parnaso  
De quem se faz menos caso  
Não é da musa é do verso!

Prestai a vossa atenção  
Ao reparo que eu vos faço.  
Tendes muita inspiração  
O que vos falta é compasso!

Ó William, ó Lélia querida!  
Eu amo o cândido plectro,  
Mas triste prosa da vida;  
Amemos também o metro!

Compõe-se um treno tão lindo,  
Uns cânticos tão fagueiros,  
Medindo os versos no Pindo  
— E na rua dos Fanqueiros!...

Se continua tal pândega,  
Eu peço toda a atenção  
Dos fiscais da nossa alfândega  
Para esta contravenção.

Versos que passem as raiais  
Um tanto obesos, inchados,  
Trazem outros sonegados  
Ocultos dentro das saias.

Multa pois nesses perversos  
Quando arrastem muito o pé,  
Aliás em vez de versos  
Teremos uma coisa mais comprida  
do que o sr. conse-  
lheiro Nazaré!

ESTRELA SOLITÁRIA.

## ANEXO 12

**Diário Ilustrado**, ed. 1833, p. 3, 16 abr. 1878.

A LUIZ DE CAMPOS

Luiz! meigo Luiz eis-me a teu lado  
de máscara no rosto por cautela;  
dominó d'estrelinhas, e na goela  
o som da minha voz desfigurado.

Eu sou um pobre vate aposentado  
que cantou os primores da sua *Ela*;  
e ainda hoje recordo entusiasmado  
as páginas que li da *Graziela*.

E confesso, Luiz, que *nova ideia*,  
esse torpe realismo dos *Junqueiros*,  
me repugna, me enjoja e me nauseia!

Para eles os gozos verdadeiros  
consistem nas *belezas* duma ceia  
d'onde todos retiram *piteireiros*!

12 de abril

\*\*\*\*\*

## ANEXO 13

**O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. 117, p. 2-3, 28 abr. 1878.

### **Carta de Lisboa.**

[...]

Guilherme de Azevedo publicou no *Diário da Manhã* com o pseudônimo de *Quatro estrelas* o seguinte *grito de guerra*:

#### GRITO DE GUERRA

Demônio, vai tudo raso,  
No Parnaso.  
Já d'Apolo a jumentinha  
Escoicinha.

Musas expostas à brisa,  
Em camisa,  
Fogem dispersas em bando  
Apitando.

As rosas sentimentais  
Cheiram saís,  
E os alvos lírios pudicos  
Tem fanicos.

Cupido, rosado e nu,  
Tira do  
Paliteiro do carcás  
Setas más,

Com que ele atravessa os fraques  
Dos basbaques,  
Ou as almas de cambraia,  
Dos da *Olaia*.

O batalhão romanesco,  
Vivo e fresco,  
Cheio d'amores perfeitos,  
E suspeitos,

Chama às armas a reserva  
Que anda à erva;  
Werther, Rolla, Lélia e  
Antoni.

Eia, sus! que nos despique  
A Pusich,  
E o gênio que eu não discuto

Da Canuto.

Que venha o cisne apressado  
Que é do Sado  
E os mil cisnes que nos dão  
Doiro e Dão!

E também virias tu,  
Sobre um mu  
Se eu tivesse rima em *arlos*  
Ó Zé Carlos.

Vem ó Forte, vem pacato,  
Vem ó Gato,  
Que eu bem sei ó gato audaz  
*Onde estás.*

Vem Florêncio, vem Ferreira  
Na dianteira,  
Para a surra, numa burra,  
Co'a bandurra!

Também que não nos escape  
A Chiape  
Nem o corcel – também não,  
do Assunção.

Batalhemos eia, sus!

Contra os  
 Que lançando as unhas aos  
 Varapaus,

Varrem com *verve* e com *vírus*,  
 Os vampiros,  
 O coração, branco liz,  
 Do Luiz.

*Quatro estrelas.*

Guerra Junqueiro assinando *Seis Estrelas*,  
 publicou no mesmo jornal esta sextilha:

#### A GUERRA DE APOLO

Causa tal impressão a guerra do Parnaso  
 No público que eu vi há pouco por acaso  
 O seguinte: Um *gavroche*, a correr, anuncia  
 Um jornal. Um burguês pergunta: — Traz poesia?  
 Diz o garoto a rir duma maneira estranha:  
 — Poesia!... ora eu sei lá... traz a lista de Espanha!  
*Seis estrelas.*

e no *Diário de Notícias* esta esplêndida estrofe

#### A GUERRA DO PARNASO

À [\*Valentina de Lucena\*](#)

Amazona gentil dos batalhões da aurora:  
Fremente, sob a luz d'uma manhã sonora,  
À tua porta está, violento como um touro,  
O Pégaso a escavar co'as ferraduras d'ouro,  
Os lilases que Abril deixa tombar da mão;  
Sou eu que o trago aqui preso pelo bridão,  
Relinchando e saltando em épicos corcovos.  
Tu que és as vivandeira audaz dos mundos novos,  
Ó robusta mulher, ó franzina criança,  
Veste a cota de malha ardente, empunha a lança,  
Põe o teu capacete, agarra o teu broquel,  
E vem montar d'um salto o indômito corcel,  
Deixando-me, a sorrir, como a luz d'um espelho,  
A marca do teu pé gravada sobre o joelho.

*Setestrelô.*

## ANEXO 14

**Jornal da Noite**, Lisboa, ed. 2195, p. 2, 9 e 10  
abr. 1878.

[...]

### DO FUNDO DA MINHA FRISA

Eu como sou mulher, e como sou bonita  
Abrigo-me na *loup*, e vou atar-lhe a fita.  
Não que quero indiscrições, quero evitar assim  
À noite no Chiado ouvir falar de mim.  
Não quero que o Luiz, o Campos, o poeta,  
Ao ver dos olhos meus a perfurante seta  
Enamorado, e crente, em brasa dando ais,  
Me atire dez sonetos, vinte madrigais:  
Não quero perturbá-lo. E se me conhecer,  
Traiu-me então à voz, que eu não sei esconder  
E que ele já ouviu. Tu lembras-te, Luiz?  
Em terça-feira gorda? Aonde? Não se diz  
O que eu escondo já, nas trevas da mantilha,  
Airosa como Lola, a deusa de Sevilha,  
Antes que a possa ver o pérfido Junqueiro,  
É a trança que tem a cor do meu tinteiro.

Ele que já me disse: Eu dava o D. João  
Se ouvisse da sua boca a esmola d'um perdão,  
E o pé quero esconder, porque se acaso o vê  
Pra Rilhafoles vai a musa de F. C.  
Se o Freitas lobrigasse os olhos meus *negreiros*  
Mandava pr'a o diabo os bardos brasileiros.  
E quero-me esquivar anônima e discreta  
D'um certo diplomata à intrépida luneta  
Ele que há dias já, passando eu no Chiado  
Sorrindo murmurou galante e requebrado:  
“*Sie sind ein holdes Mädchen*”: Em voz tão gutural  
Que eu nem julguei que fosse a voz de Luiz Several,  
Mas indaguei depois e dizem-me que assim  
Falava em alemão na corte de Berlim.  
E se acaso o Bernardo, escutem, o Pindela,  
Que tem um olhar lindo, um olhar mesmo d'Ela,  
Descobre quem eu sou, sutil como um duende  
É capaz de escrever ao conde de Rezende;  
Este manda informar Padre Joaquim Ribeiro  
E sabe-o amanhã Lisboa... o mundo inteiro.  
Nada! Quero assistir tranquila e sossegada  
Do fundo desta frisa à luta começada.  
Eu quero ver na arena os fortes lutadores  
D'um lado os poetas novos e d'outro os trovadores,  
Montados em corcéis, vibrar a forte lança,  
E nos jogos florais mostrar quem tem pujança.  
(Porém se algum dos dois não sabe cavalgar  
Apeie-se depressa, e pode continuar),

Vibrai rimas no ar, jogai alexandrinos,  
 Oh guelfos, rabiai, mordei, oh gibelinos.  
 Questionai o amor, se é velho e é rançoso,  
 Ou como o outro diz, se é fresco e é viçoso.  
 Eu podia dizer-vos, ó bardos, um segredo,  
 Mas sinto timidez... não quero, tenho medo.  
 Podia-te dizer, Luiz, que agradas mais  
 Nos versos de furor, do que nos madrigais.

E olha, na verdade é feio e sensabor  
 Andar todos os dias a declinar amor,  
 E nós, o bicho fêmea, a quem tu chamas bom  
 Rimo-nos por detrás dos leques de Alençon.  
 E posso-te dizer, Junqueiro, que também  
 Às vezes tanges lira, e tanges muito bem.  
 E tens versos d'amor, notas de beira-mar  
 Feitos de cantos d'ave e feitos de luar.

—

Eu não quero dar já a palma ao vencedor,  
 Mas guardo-lhe um sorriso e guardo-lhe uma flor  
 E Tomás de Carvalho, o pai da estricnina  
 Promete-lhe conferir um grau em medicina.

7 de Abril de 1878

Lélia.  
 (Diário Popular)

## ANEXO 15

TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO. “Guerra do Parnaso em Portugal” **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ed. 30, p. 2, 08 mai. 1878.

### **A guerra do Parnaso em Portugal**

AOS VATES DA PAULICEIA

#### I

Poetas da Pauliceia,  
A musa da Nova-Ideia  
Tem tomado surra feia.

Que praga!  
Se lhe não trazeis auxílio,  
A escola que fez *Basílio*  
E que baniu o idílio  
Naufraga.

#### II

Os amigos da realeza  
Têm dado bordoadas tesa  
Na musa da Marselhesa  
Sem pena!  
Poeta dos *Devaneios*!

Chegai-vos, sem mais rodeios,  
 Para o circo dos torneios,  
 À arena!

## III

A pobre o grito plangente  
 Soltou terminantemente;  
 Vai morrer impenitente,  
 Sem missa,  
 Ergue-te, padre Ferreira,  
 Recita a lira da asneira  
 Em latim de prateleira.  
 À liça!

## IV

Poeta dos desenganos,  
 A *Lira dos verdes anos*  
 Funde em obuses tiranos,  
 E logo,  
 À frente do Generino  
 E do escudeiro Pelino,  
 A tiros de alexandrino,  
 Faz fogo!

## V

Sai bardo vovô, ó Né  
 rei dos céus do beri-bé-  
 ri. E tu poeta pe-

rilampo?  
É contigo, Valentim;  
Faz do estro de alfenim  
Um afiado espadim.  
    À campo!

VI

Vem, ó poeta das *Flores*,  
Ó Freire dos meus amores!!...  
E a causa dos teus agrores?...  
    Venham juntos.  
Traz o cisne - Itatiaia;  
*Eles lá tem o de Olaia.*  
- Olha esse cisne que saia  
    P'ra muitos!

VII

Sai Carvalho, salta Lúcio,  
- Promotores, ó Confúcio!  
E, se me escutas, ó Múcio,  
    Alarmas.  
- Reúne-os todos, ó Dias!  
Ó Gaspar, ó Isaías...  
Venham, embora em fatias,  
    Às armas!

VIII

Poetas da Pauliceia,

A musa da Nova-Ideia  
Tem tomado surra feia.  
    Que praga!  
Se lhe não trazeis auxílio,  
A escola que fez *Basílio*  
E que baniu o idílio  
    Nafraga.

TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO

# Notas sobre a realidade e a crueza na literatura: o caso de “Cacau”, de Jorge Amado

Paulo Henrique Pergher\*

## Introdução

Em 1933, ano em que publicaria seu segundo romance – *Cacau* –, Jorge Amado (1933, p. 292) definiria *literatura proletária*, em matéria para o *Boletim de Ariel*, como aquela das lutas e revoltas, aquela que partiria do movimento das massas, não dos heróis. Em sua concepção, a literatura que se quisesse em prol do movimento dos trabalhadores não deveria possuir um enredo, tampouco um senso de imoralidade, devendo fixar as “vidas miseráveis sem piedade mas com revolta”; a *literatura proletária*, enfim, seria “mais crônica e panfleto” (AMADO, 1933, p. 292). Diante do romance *Os Corumbas*, publicado justamente naquele

---

\* Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [paulopergher@gmail.com](mailto:paulopergher@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1453989379542777>. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

ano, Jorge Amado buscaria caracterizar, portanto, os limites de um projeto em prol da classe operária, entendendo que, apesar dos “diálogos bem feitos” e das “cenas admiravelmente fotografadas”, Armando Fontes não deixaria de centrar sua escrita na família. Dito de outro modo, “Os *Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica” (AMADO, 1933, p. 292). A busca pela descrição das condições miseráveis dos operários fabris, de sua *realidade* cotidiana, a partir de uma perspectiva da crônica e do panfleto, se tornaria chave central na recepção crítica do livro, resumida também por uma nota, hoje conhecida, que abriria o volume: se trataria de um livro que poderia ser caracterizado como “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” (AMADO, 2010, p. 9), isto é, o processo documental, em seu entendimento, sobreporia o imaginativo.

Em torno do modelo documental, Alberto Passos Guimarães (1933, p. 288), por exemplo, resenhando o livro também no *Boletim de Ariel*, diria que a desmoralização dos valores burgueses teria criado a necessidade de uma nova forma de expressão, ou melhor, a necessidade de “uma outra compreensão das coisas, envolvendo um conteúdo real, rico em valores vivos”. Dias da Costa (1933, p. 26), por sua vez, afirmaria que os personagens de Jorge Amado, em *Cacau*, seriam “fotografados com maestria, estudados com justeza, expostos à plena luz, sem literatura e sem romanceios,

tal qual são, hediondos às vezes, às vezes repelentes, mas sempre fielmente retratados”. Quer se notar que a *fotografia*, o estudo e a *falta de artifícios literários*, na descrição de paisagens e na caracterização dos personagens, são algumas das características comuns apontadas pela crítica quando do lançamento dos primeiros livros de Jorge Amado, ao longo da década de 1930, como se poderia ler recorrentemente em outros textos do período, vide as resenhas: de Antonio Gabriel (1933, p. 7), a ideia de uma “realidade viva” no romance; de Luís Martins (1933, p. 18), de um “realismo sem disfarces”; de Odylo Costa Filho (1933, p. 7), da “fotografia de ambiente”; ou de Miranda Reis (1934, p. 286), da realidade “tal qual é, nua e crua”. Jorge Amado (COMO..., 1934, p. 1-2) contribuiria, inclusive, para a discussão, quando em entrevista para o periódico *O Jornal*, um ano depois do lançamento do livro, ao afirmar que *Cacau* seria resultado de sua infância “passada na cidade de Ilhéus e seus povoados, e nas fazendas de cacau”, sobre a qual possuía “grande documentação”. Comentando sobre seu processo de escrita, o escritor afirmaria que: “Escrevi *Cacau* com evidentes intenções de propaganda partidária. Conservei-me, porém, rigorosamente honesto, citando apenas fatos que observei. É um livro onde a imaginação não trabalhou” (COMO..., 1934, p. 1-2).

*Honestidade, observação fatural e falta de imaginação*, assim, ecoam termos similares empregados pela crítica, quando da recepção das obras de Jorge Amado, em especial, de *Cacau* em 1933, reforçando uma noção de literatura como *documento* de seu tempo. Assim como, valeria notar, retomando certos princípios de estéticas do fim do século XIX, quais sejam, das escolas realista e naturalista. Sobre essa questão, Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, notaria que o prolongamento da estética naturalista no Brasil se deveria aos problemas ainda em voga, relacionados à diversidade racial, se tornando parte da *fórmula literária* dos romances sociais, das décadas de 1930 e 1940 — da qual faz parte Jorge Amado. Em suas palavras:

É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. Em tais casos o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas,

como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940. (CANDIDO, 1989a, p. 150).

Se a postura crítica frente os desenvolvimentos do romance social de Jorge Amado e de sua literatura proletária retoma elementos difundidos pelas estéticas realista e naturalista em fins do século XIX, associada a certas características de estilo, quando se tratando de contatos específicos, especialmente aqueles atrelados à sexualidade e ao corpo, a imoralidade seria lida nas justezas das descrições. De fotografias em que falte um *sensu de imoralidade* – aspecto que talvez mais me interesse nesse momento – seria possível perceber a transposição de um limite social, seja na caracterização dos costumes ou das condições de parte da população brasileira, a que sofreria com maior intensidade os efeitos do capital. Caracterização, diga-se, que se queria muito próxima da realidade, em vias de se conflagrar um estado miserável e, conseqüentemente, um sentimento revoltante: pois para a literatura proletária não bastaria a comoção, ela visaria a revolta – “fazer do leitor um inimigo da outra classe”, diria o escritor baiano (AMADO, 1933, p. 292). Nesse sentido, buscarei notar como a recepção de *Cacau* de Jorge Amado retoma aspectos de outros tempos, além de discutir em qual medida a moral condiciona uma recepção da *realidade* como *crua* e, por conseguinte,

indesejada, necessitando ser justificada para que seja aceita.

### **Fotografias imorais, realidades cruas**

Caso de interesse seria o da polêmica causada pelo lançamento de *O primo Basílio*, segundo romance de Eça de Queiroz, publicado em fins da década de 1870 – no ano de 1878 – e capitaneada, no Brasil, por Machado de Assis (1994 [1878]). Tratando da recepção do romance do escritor português, assim como da posição do brasileiro acerca do mesmo, Paulo Franchetti (2013) notaria que a imoralidade seria destacada desde a primeira das críticas publicadas no país, aquela de Ramalho Ortigão, veiculada na *Gazeta de Notícias* (RJ), em 25 de março de 1878, principalmente em função da crueza das descrições atrelada à temáticas sensuais – argumento retomado por Machado. Nas palavras de Ortigão (2008 [1878], p. 160), as cenas sensuais de alcova seriam “reproduzidas na sua nudez mais impudica e mais asquerosa”, sendo caracterizadas pelas “exalações pútridas do lupanar”. Se no entender do crítico português, o romance faria “na dignidade e no pudor largas manchas nauseabundas e torpes como as que põem nos muros brancos os canos rotos” (ORTIGÃO, 2008, p. 160), Machado afirmaria que quaisquer resquícios morais positivos seriam destruídos “pela viva pintura dos fatos viciosos: essa

pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal” (ASSIS, 1994) — o ponto ao qual se chegaria quando o pudor e os limites morais fossem transpostos.

Em sua crítica célebre destinada ao livro, publicada no periódico *O cruzeiro*, Machado de Assis logo associaria a imoralidade ao modo de dizer do jovem escritor português, à qualidade de “reprodução fotográfica” de suas descrições detalhistas — “das coisas mínimas e ignóbeis” —, mas também em razão de certos temas — do *escuso* e do *torpe* — que seriam “tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário” (ASSIS, 1994), como seria o caso do adultério. A ironia de Machado de Assis, relacionada à qualidade de inventário do realismo, não deixaria de se entrever em sua crítica, pois, em seu entender, a nova escola só alcançaria a *perfeição* quando nos informasse “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 1994). O mais grave, de todo modo, segundo Machado, estaria associado a personagem Luísa, a heroína, visto que poderia ser caracterizada como “um produto da educação frívola e da vida ociosa”, cuja “vocalção sensual” estaria fatalmente atrelada ao “seu realismo sem condescendência”, ou seja, estritamente à “sensação física” (1994). Em linhas gerais, Machado de Assis caracterizaria *O primo Basílio*

como uma estética pautada em representações *cruas*, cujo tom predominante se valeria do “espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”: tratava-se, segundo o escritor, de um *erotismo onissexual e onímoto* à la Proudhon, irrestrito, se poderia pensar, aos limites morais do período, pois focado, não em sentimentos considerados superiores, mas nos “cálculos da sensualidade” e nos “ímpetos de concubina” (ASSIS, 1994).

Interessante notar que a *cruza*, assim, estaria associada à sexualidade e ao desejo, em especial, aos motes materiais, entendidos como qualidades negativas e inferiores, próximas das doenças. A dicotomia, por conseguinte, se mostraria evidente: em contrapartida aos vícios, o superior, a *arte pura*, deveria voltar a *beber de águas sadias*, relacionadas aos livros *O Monge de Cister* e *O Guarani*, de Alexandre Herculano e José de Alencar, respectivamente, pois, em sua concepção, o eterno na literatura estaria ligado ao *casto*, como nas *eternas figuras* de Shakespeare, não à puerilidade de certas passagens obscenas. É por essa razão que Machado seria enfático ao resumir: a escrita de Eça de Queiroz é *fatal*, sendo caracterizada pelo “tom carregado das tintas” – o “que nos assusta”, diria ele (ASSIS, 1994).

A resistência de Machado de Assis, frente os expedientes sensuais da materialidade realista, seria

também clara quanto ao seu parecer sobre os poemas de outro escritor do período, aqueles do brasileiro Carvalho Júnior, cuja poética seria descrita, por Antonio Candido (1989b, p. 33), como uma deturpação do modelo baudelairiano, uma *tradição local*, que favoreceria a “violência erótica e franqueza na sua descrição”. Em seu ensaio *Os primeiros baudelairianos*, o historiador brasileiro argumentaria que a influência de Baudelaire em fins do século XIX no Brasil se tornaria “um grande instrumento libertador” para os jovens poetas que “faziam do sexo uma plataforma de liberação e combate” (CANDIDO, 1989b, p. 26-27), como seria o caso de Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Teófilo Dias. Se distanciando da idealidade da musa romântica, esses escritores apostariam em uma estética agressiva, caracterizada pela sensualidade materialista e, portanto, carnal. Machado de Assis (2019 [1879]), novamente, mas tratando da *nova geração* de poetas, seria categórico ao tratar do lançamento de *Hespérides*, de Carvalho Júnior, conjunto de poemas que faria parte de seu livro *Parisina*, publicado postumamente em 1879. No entender do escritor brasileiro, “nunca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal” (ASSIS, 2019, p. 49). Em termos gerais, Machado se referiria ao modo de representação dos desejos sexuais empregado pelo jovem poeta que poderia ser caracterizado pelo predomínio do tom *escarlata*, ou

seja, longe das “atenuações da forma” e das “surdinadas do estilo”, portanto dos “tons médios”: se trataria, em seu entender, “de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca” (ASSIS, 2019, p. 50-51).

Machado de Assis não seria o único a conceber a estética carvalhina a partir dos matizes escarlates e imorais, como notaria Leandro Scarabelot (2022) em sua compilação da recepção crítica de *Hespérides*. Segundo o pesquisador, tratando do apagamento do escritor em nossa historiografia, “o problema da poética de Carvalho Júnior não era de ordem estética, mas moral” (SCARABELOT, 2022, p. 124, grifo do autor), o que poderia ser notado, especialmente, em dois momentos: nas críticas de Capistrano de Abreu e Filinto de Almeida. O primeiro, em seção do jornal *Gazeta de notícias*, do Rio de Janeiro, afirmaria que os sonetos de Carvalho Júnior exemplificariam o que “o realismo tem de mais cru” – generalização que ecoaria em Sílvio Romero (1905, p. 160), quando o historiador diria que “imperava o realismo mais cru” nos versos do poeta. Para além de realçar o realismo e a crueza, Capistrano de Abreu (1879, p. 1-2) notaria também que, apesar de moralmente dúbio, Carvalho Júnior seria um grande poeta: “Qualquer que seja a impressão moral, não pode contestar-se que o Sr. Carvalho Júnior poderia ocupar uma posição elevada na literatura pátria, se a morte não o roubasse aos 24 anos de idade”. O segundo, Filinto de Almeida, em artigo para A

*América*, entenderia que a *devassidão* e a *dissolução moral* deveriam ser empregadas somente com o intuito de as combater, argumento recorrente no período, partilhado inclusive pelo escritor:

Convimos que se cante a devassidão e a dissolução moral para as combater, como na *Morte de d. João*; simplesmente para as descrever, fazendo o poeta a exposição de seus gozos sensuais, não pode estatuir princípio alevantado nos ideais da nova geração, que é uma falange de combatentes extremos a sacrificar-se pela justiça e pelo bem, resumo resplandecente da perfectibilidade humana. (ALMEIDA, 1879, p. 3).

### **Expectativas moralizadoras**

A justificação da crueza e da imoralidade, frequente quando se tratando de casos em que certos limites morais são transpostos, regularmente se atrelaria em nossa história ao combate de características sociais tomadas como negativas, seja no entender de críticos ou do projeto ideológico estatal de partidos específicos. Quer dizer, se entendia que a exploração do negativo, dos vícios, por exemplo, poderia ser justificada em razão de sua contrapartida positiva, de seu combate. A defesa da exposição e do trato do *mal*, assim, se justificaria na medida em que serviria como um subterfúgio empregado com o

propósito de edificação social, a partir do intuito de sua correção, ou seja, como um contraponto ao modelo almejado. Sobre essa questão, Leonardo Mendes (2019, p. 76) destacaria, dentre outras, a trágica história da personagem Maria Rodrigues, a Maricota, do romance *O aborto*, de 1893, escrito por Figueiredo Pimentel, na qual “os leitores aprenderiam os perigos do sexo e da gravidez precoces”. No caso da polêmica em torno de *O primo Basílio*, citada anteriormente, um suposto didatismo moralizante também poderia ser lido em torno do adultério e sua resolução trágica. É nessa via que Maria Helena Santana (2015, p. 162) argumentaria que, quaisquer acusações de imoralidade seriam retratadas desse modo, pois “como poderá acusar-se de desvio ético o escritor que denuncia os perigos do amor ilegítimo e que ‘castiga’ os amantes (ou pelo menos a *adúltera*) no final do seu romance?”. Em síntese, Mendes definiria bem o problema de interesse: se acreditaria que, “pelo exemplo negativo”, os livros seriam “capazes de domar o desejo dos leitores (especialmente das leitoras) e impedir a consumação de atos obscenos”, ou seja, “embora fossem picantes, os enredos tinham uma nobre finalidade pedagógica” (MENDES, 2019, p. 76).

O projeto dos irmãos Azevedo, Artur e Aluísio, ainda segundo Mendes (2019, p. 76), ocuparia um lugar privilegiado nas discussões acerca da moral e das novas tendências literárias, qual seja, aquele que

buscaria “domesticar o naturalismo num modelo trágico, nacionalista e moralizador”. No entender do pesquisador, Artur de Azevedo, por exemplo, contribuiria para solidificar a leitura de *O cortiço* distante da torpeza costumeira associada ao naturalismo, próxima dos “livros para homens”, firmando seus escritos em uma tradição distinta, isto é, como *documento do seu tempo*. Em linhas gerais, o pesquisador concluiria que:

No Brasil, a historiografia do naturalismo se apoia nos juízos de um grupo de escritores da elite letrada do final do século XIX, em sua maioria hostis à estética. Uma parte desse grupo – Taunay, Machado e Verissimo – considerava o naturalismo uma literatura rebaixada e antiartística, enquanto outra parte – o grupo dos irmãos Azevedo – batalhava para domesticar o naturalismo num modelo trágico, nacionalista e moralizador, que atendia ao mesmo tempo ao imperativo romântico da “cor local” e à concepção de literatura como atividade edificante, da tradição clássica. No intuito de tornar o naturalismo palatável para a elite letrada, escritores como Zola, Eça, Artur, Aluísio e Caminha estavam certos em agregar uma intenção pedagógica aos livros, mas a vida editorial e literária escapava aos debates e intenções dos escritores. Nas conversas das livrarias e confeitarias, nas salas das famílias burguesas, nos bondes, nas escolas e nos confessionários, não era crível que romances como *O primo Basílio*, *Naná*, *A carne*, *O homem*

e até O cortiço pudessem ser “livros morais”. (MENDES, 2019, p. 86).

A organização da transgressão, em se tratando do binômio *moral x imoral*, lembraria aquela passagem em que o Estudante Marxista, de *O santeiro do Manguê*, de Oswald de Andrade, afirmaria que a prostituição, ou o “esgoto sexual”, nas suas palavras, suportariam o casamento: “Mas o que importa a uma sociedade organizada é manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Manguê.” (ANDRADE, 1991, p. 38). Uma moralidade, portanto, que vigoraria até, pelo menos, a década de 1930, quando Oswald escreveria sua peça, e se valeria da transgressão de seus próprios códigos morais, mas de modo escondido, mascarado: “Esconder, mascarar, eis portanto a regra fundamental dessa sociedade moralizadora”, diria Lucia Castello Branco (1985, p. 26) acerca da moralidade do realismo burguês, de similar lógica. Em se tratando do erotismo, tal movimento lembraria a *intermitência* barthesiana, isto é, “da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga)” ou, ainda, da “encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2006, p. 15). Apesar de a autora não citar o pensador francês, sua argumentação

sobre a estratégia empregada nos romances realistas do período, em vias de não se ultrapassar os limites aceitos moralmente, seriam formuladas de modo semelhante àquele de Barthes: *encobrir para descobrir*. Em suas palavras:

Essa estratégia corresponde, formalmente, ao caráter ideológico dos romances realistas. A tática de velar para revelar, fechando as cortinas para que somente autor e leitor penetrem nos ambientes à meia-luz, parece produzir efeito de alto teor erótico. Encobrir para descobrir, ainda que parcialmente, eis o segredo. Desta forma é respeitado o código moral da época, além de se estabelecer, entre Literatura e Sociedade, a relação mimética da reprodução desse código. Cumpre-se, assim, a função da arte realista, a cópia do real, sem se ferirem os pudores e a moralidade puritana. (BRANCO, 1985, p. 28).

Mas quais seriam os limites corporais e sexuais que deveriam ser encobertos? Como se quis notar, Carvalho Júnior e Eça de Queiroz trilham uma linha tênue, sendo ocasionalmente apontados como *imorais*. Embora se dedique exaustivamente aos prazeres da alcova, o escritor brasileiro, notaria Leandro Scarabelot (2020, p. 18-19), “não se utiliza de vocabulário chulo”, como o faria Marquês de Sade ou Bocage, por exemplo, mesmo assim, “o seu desejo [...] poderia ser (ou foi) considerado desviante para o moralismo burguês”. O que parece estar em jogo, desse

modo, para além de uma estratégia de velamento, seria a consequência que certos projetos poderiam ter socialmente, ou seja, um projeto de literatura atrelado a uma noção de utilidade: contra o mal, o perigo da dissolução dos costumes que se queriam conservados. Trata-se de se supor um papel, portanto, para a literatura, um papel edificante, que, mesmo que faça uso do obsceno, o faça com objetivos moralizantes e de combate aos vícios e afins.

Se *realismo* e *naturalismo* se tornariam pejorativamente sinônimos de “grosseira e sujidade”, seja o contexto erudito ou não, ou seja, entre leitores leigos e letrados, nas palavras de Eça de Queiroz (2017 [1886], p. 28), a crueza e a torpeza dos temas e das descrições, por parte do escritor português ou de Carvalho Júnior, considerados indesejados por muitos críticos, se queriam como valores caros de seus projetos. O primeiro afirmaria, quando prefaciando a obra *Azulejos*, do Conde de Arnoso, que pintava “cruamente e sinceramente o feio e o mau, não podendo, na sua santa missão de verdade, ocultar detalhe nenhum por mais torpe” (QUEIROZ, 2017, p. 30). Dito de outro modo, se trataria de uma verdade, parte de um projeto de último valor, uma missão santa, portanto, cujo objetivo seria a totalidade, sem mascarar ou esconder a torpeza social. O segundo, seguindo a mesma linha, em seu *Prefácio de Parisina*, diria que “os tipos, os caracteres devem ser fiéis”. Além disso, que o

objetivo do drama seria, pois, “a vida real” e a exposição do vício, que no máximo seria repugnante, não imoral, servindo para que o conhecêssemos, para depois combatê-los: “O médico para extirpar os cancros, precisa vê-los. O espetáculo do vício não é imoral; quando muito é repugnante; o que é imoral é a sua impunidade. Não se pode aplicar o remédio sem conhecer o mal.” (CARVALHO JÚNIOR, 1879, p. 6). Leonardo Mendes (2019, p. 76) mencionaria também outro caso de nossa literatura, o de Adolfo Caminha que, rebatendo aqueles que teriam julgado seu romance *Bom-Crioulo*, lançado em 1895, um livro *torpe*, utilizaria do argumento de defesa de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857, qual seja: “a intenção era denunciar – jamais incentivar –, por meio da observação e do estudo, os hábitos corrompidos da sociedade”.

### **A falta de um senso de imoralidade**

A moralização didática de fins de século se transformaria em contraste panfletário ao longo da década de 1930 no Brasil, pois antes de uma descrição objetiva, a desigualdade serviria como motivadora da luta: se queria o fogo que movesse trabalhadores e oprimidos contra um sistema de explorações. É nessa via que alguns críticos notariam certas inconsistências nas ditas representações *fotográficas* de Jorge Amado,

como seria o caso de Costa Filho (1933) e de Manuel Bandeira (1933). O primeiro resumiria a questão em uma fórmula simples, ao afirmar que no romance “todo patrão é ruim; todo operário é bom” (COSTA FILHO, 1933, p. 221). O segundo, notando o mesmo detalhe, diria que “todos os operários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes” (BANDEIRA, 1933, p. 20). Em seu estudo sobre o romance da década de 1930, Luís Bueno (2015, p. 179) afirmaria que esses “exageros simplificadorios” de Jorge Amado não foram gratuitos, como se poderia supor, mas “programáticos”. Segundo ele, “tudo em *Cacau*, à maneira de argumento, participa para conduzir o romance numa certa linha de raciocínio” (BUENO, 2015, p. 177). Tal linha argumentativa, lembrando do depoimento do próprio escritor, teria como fim o movimento em direção a uma possível revolta popular, a partir da exasperação da dicotomia entre operários e proprietários, o lado do capital e o do trabalho, não sendo a documentação da realidade, portanto, o grande fim do romance. Em resumo, Bueno (2015, p. 177) afirmaria que “a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança”. Exemplo claro desse recurso poderia ser visto na descrição do tio do narrador, de sua barriga, indicativo de sua riqueza e da fartura na qual vivia: “A barriga era o índice da sua prosperidade. À

proporção que meu tio enriquecia ela se avolumava. Estava enorme, indecente, monstruosa.” (AMADO, 2010, p. 25).

Porém, se há aqueles críticos que justificariam a imoralidade em razão de uma verossimilhança, entendendo-a como necessária para garantir certos fins, há outros que a considerariam, sem grandes surpresas, desnecessária, como seria o caso de Raimundo Magalhães Júnior e Múcio Leão, por exemplo. Magalhães Júnior (1934, p. 6), atribuindo culpa ao escritor norte-americano Michael Gold, diria que, apesar de ser um escritor de “real mérito”, Jorge Amado deveria “prescindir dos recursos fáceis, ao agrado do público vulgar, para dar aos seus livros um aspecto menos chocante”, distanciando-se, por conseguinte, dessa “tendência moderna”. Em seu entender:

Antigamente, havia a preocupação excessiva de esfumar certas cenas, de evitar palavrões e, mesmo em plena fase do realismo à Zola, tinham os nossos homens de letras a noção extremada do decoro. Se isso era um preconceito literário, não deixa de ser outro o uso obrigatório de palavrões nos romances modernos. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1934, p. 6).

Múcio Leão (1934, p. 8), em termos similares, diria que em *Suor*, romance publicado em 1934, se notaria o “abuso da pornografia e da imundície”, além de uma

concepção deturpada do gênero *romance proletário*. Em seu entender, se Michael Gold, em *Judeus sem dinheiro*, e Kurt Klaber, em *Passageiros de Terceira Classe*, representam também o pornográfico e o imundo, o fazem de modo subsidiário, sendo “meras anotações”, visto que “de fato ocorrem na vida”. Jorge Amado, por outro lado, faria do escabroso seu primeiro plano, caindo no “puro zolaísmo”. Múcio Leão entenderia, ainda, que *Suor* seria uma repetição inferior de *O cortiço* de Aluísio Azevedo, visto que haveria em *excesso* a miséria, um mal estar e a corrupção, em outras palavras, Jorge Amado *forçaria as cores da miséria* e, assim, se distanciaria da verdade. Conforme escreve:

Suor, em essência, é a repetição de um tema de Aluísio Azevedo. Aluísio estudou a vida num cortiço carioca. E com suas observações, que eram minuciosas, compôs um romance frio, onde a verdade não procurava véus para esconder-se. A pobreza, a miséria de uma população comida de mazelas morais e físicas, — de uma população mesclada nas cores, dúbia nos sentimentos, pervertida, às vezes, na alma — ele as fixou. As censuras mais fortes que a Aluísio Azevedo tem sido dirigidas decorrem em grande parte do realismo quase obsceno do Cortiço. (LEÃO, 1934, p. 8).

Se a crítica se divide, genericamente, entre aqueles que suportam a *falta de imoralidade* nesses primeiros

romances de Jorge Amado, concebendo-a como parte de um projeto revolucionário, e aqueles que a repudiam, se divide em termos ideológicos, repercutindo o embate entre a esquerda e a direita brasileira no período. Luís Bueno (2015, p. 168) argumenta, inclusive, que “os homens de letras, de acordo com sua orientação ideológica”, estariam de antemão predispostos “a aceitar ou rejeitar de imediato um determinado livro”.

De qualquer modo, valeria notar que em suas descrições dos *alugados* nos cacauais baianos, desses trabalhadores que viviam o neoescravidão da servidão por dívida, Jorge Amado recorreria frequentemente à linguagem direta e aos termos considerados imorais, no intuito de caracterizar a miséria de um povo que deveria se mobilizar frente à tamanha violência. Ainda no entender de Dias da Costa (1933, p. 36), o escritor baiano, “sem regionalismos água-de-flor, ‘da palmeira onde canta o sabiá’”, teria composto o “verdadeiro livro brasileiro”, fazendo uso da “linguagem do Brasil”, onde “não se fala castiço sendo trabalhador da roça”, mas “dizem-se palavrões”. Benjamin Lima (1933, p. 1), na mesma linha, argumentaria que sem eles – os palavrões –, linguajar que considera *pornográfico*, o texto perderia sua qualidade de *reprodução*, seus diálogos se tornariam uma *falsidade*, mesmo que soassem mal tais “porcarias pornografadas” pelo autor. O tema dos *palavrões* renderia inclusive uma nota, no *Diário de*

*Notícias*, intitulada “O palavrão como recurso literário”, na qual se leria que os últimos romances de Oswald de Andrade e de Jorge Amado, ao fazerem uso do recurso, apesar de permitirem, por um lado, “a flagrância da realidade”, e colocarem os escritores ao lado de clássicos, como Shakespeare e Rabelais, ou modernos, como Lawrence e Joyce, teriam como defeito a *facilidade*, desembocando na *pornografia* – o que seria perceptível tanto em “Serafim Ponte Grande” como em “Cacau” (“O PALAVRÃO”..., 1933, p. 20). Segundo a nota, o palavrão deveria surgir somente quando fosse irremediável sua utilização:

Porque o palavrão não entra como necessidade irremediável, a que o artista não tivesse podido fugir, único caso que o justificaria. Ao contrário, ele aparece sempre que é desnecessário e trás em si uma nota antipática de reclame. Literariamente, é inútil. O mais é querer fazer simplesmente escândalo, que hoje já é coisa fora de moda... (“O PALAVRÃO”..., 1933, p. 20).

A questão da linguagem chula seria tematizada também ao longo de *Cacau*, como se poderia ler, primeiramente, em uma fala de Sergipano, quando o personagem trata da condição subpar do vocabulário dos trabalhadores rurais: “Nós queríamos um pouco mais de conforto para a nossa bem grande miséria. Mais animais do que homens, tínhamos um vocabulário

reduzidíssimo onde os palavrões imperavam.” (AMADO, 2010, p. 54). Assim como quando trata de Magnólia, esposa de Colodino: “Não pensem que Magnólia conversava bem. Isso é coisa que não existe na roça. Ela sabia palavrões e os soltava a cada momento. Apesar disso e de tomar banho nua no riacho, nunca deu confiança para ninguém e Colodino seria feliz com ela sem dúvida.” (AMADO, 2010, p. 57). A linguagem coloquial, em especial, nos diálogos de *Cacau* apontaria, assim, uma condição social desses trabalhadores do campo que não teriam acesso à educação, sendo, por vezes, analfabetos: “Escola, nome sem sentido para eles. De que serve a escola? Não adianta nada. Não ensina como se trabalha nas roças nem nas barcaças. Alguns, quando cresciam, aprendiam a ler. Somavam pelos dedos.” (AMADO, 2010, p. 88). Mas se a escola tradicional, em *Cacau*, teria sua eficiência questionada, a de *libertinagem*, por outro lado, no “campo com as ovelhas e as vacas” (AMADO, 2010, p. 88), similarmente em como apareceria em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, seria eficaz na iniciação dos meninos nas ações sexuais, para depois virarem homens em Pirangi, na *casa de rameiras*<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> “Aos doze anos os trabalhadores os levavam a Pirangi, à casa de rameiras. Com a doença feia, viravam homens.” (AMADO, 2010, p. 88).

Escola de libertinagem, sim, era o campo com as ovelhas e as vacas. O sexo desenvolvia-se cedo. Aquelas crianças pequenas e empapuçadas tinham três coisas desconformes: os pés, a barriga e o sexo. Conheciam o ato sexual desde que nasciam. Os pais se amavam nas suas vistas e vários deles viram a mãe ter muitos maridos. (AMADO, 2010, p. 88).

Além de um linguajar considerado indecoroso, a *falta de imoralidade* nessa primeira fase de Jorge Amado estaria também relacionada, portanto, às práticas sexuais desses que, como diria Sergipano, eram por vezes considerados simplificada e *mais animais do que homens*. Valeria notar, ainda, que a transgressão de certos limites morais, como pelo uso de palavrões, suporia a possibilidade da falta de moral do próprio ser, notável no julgamento que o narrador faz de Magnólia: *sabia palavrões, apesar disso nunca deu confiança a ninguém*. Assim, em oposição à ordem da racionalidade e dos *bons costumes*, as práticas sexuais, em sentido instintivo, animalesco ou bestial, seriam tratadas recorrentemente como parte desse conjunto de misérias dos alugados e marginalizados, geralmente valoradas negativamente. Tratando de *Cacau*, por exemplo, Agrippino Grieco (1933, p. 2), afirmaria, de modo perigoso, que o romance seria a “odisséia sonambúlica dessa gente sem letras, sem terra e sem saúde, que apenas tem a excitá-la, senão

consolá-la, o álcool, o sexo e a perspectiva de todos os crimes”. Edison Carneiro (1934, p. 3), resenhando *Suor*, ressaltaria que “o pobre do trabalhador, totalmente embrutecido, se entrega aos prazeres de pouca duração, aos prazeres da carne, que fazem esquecer por alguns minutos a realidade da vida”.

Mas para além dessa caracterização negativa do sexo e da linguagem, o que parece interessar em Jorge Amado é a estrutura de poder que não possibilita outras associações entre os personagens, cerceando suas liberdades e modos de vida. Além disso, como o corpo é afetado por esse sistema econômico, como diria Luiz Gustavo Freitas Rossi (2011, p. 140), ao afirmar que, em *Suor*, “o autor parece ter encontrado nas imagens do corpo rebaixado a expressão mais bem-acabada de um sistema econômico que, literalmente, alimenta-se das pessoas, exaure suas substâncias, arranca suas partes e expõe seus fluídos.”. Questão semelhante à qual poderia ser percebida em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, por exemplo.

### **Em vias de conclusão**

Discussões acerca do erotismo na literatura demonstram reiteradamente quão atreladas se encontram a sexualidade e a moralidade, ou a gestão dos discursos acerca dos corpos e de seus desejos. Do repúdio à censura, o imoral, por vezes associado ao

obsceno e ao pornográfico, que se realiza na transposição de um interdito, é aquele qualificativo pouco referencial, mas pungente na tentativa de interdição de uma obra. Em outros casos, é justamente espaço de contestação, de risco, na luta contra preceitos e regras considerados ultrapassados ou de pouco interesse.

Se a questão do mal na literatura de fins do século XIX, como se quis notar, central na argumentação tanto daqueles que faziam parte do grupo de novos escritores, como Eça de Queiroz e Carvalho Júnior, e daqueles que se contrapunham a ele, como seria o caso de Machado de Assis, se mostraria ambivalente, ou seja, ora de interesse, quando se quisesse descrever a totalidade de uma verdade social, considerada torpe e decadente, com fins de se combatê-la, ora de repúdio, perigosa e disruptiva de costumes e morais considerados quistos, também no projeto social ou proletário de Jorge Amado. Todavia, o contraste se mostraria outro: entre operários, como Sergipano, e os donos dos meios de produção. É justamente nesse espaço de lutas que o corpo surgiria como local privilegiado no qual se poderia ler a opressão, a miséria e a animalização de povos explorados por um sistema que, por vezes, se assemelha ao modelo escravista. Nesse contexto, a nudez, antes de objeto de desejo, se tornaria um índice material da pobreza, sendo contrastada ao excesso de ornamentos frívolos que

adornam os corpos da elite cacaeira. Além disso, como o trabalho físico e as condições de vida transformam o corpo, o tornando, frequentemente, objeto indesejoso: suorento, sujo, caloso, ao contrário daqueles dourados, símbolo refletido no cacau.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Capistrano. Livros e Letras. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano V, n. 279, p. 1-2, 10 out. 1879.
- ALMEIDA, Filinto de. Parisina. **A América - Revista Quinzenal**, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 5 dez. 1879.
- AMADO, Jorge. P. S. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano II, n. 11, p. 292, ago. 1933.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991.
- ASSIS, Machado de. Eça de Queiroz: O primo Basílio. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/107-eca-de-queiros-o-primo-basilio>. Acesso em: 10 jan. 2023.

- ASSIS, Machado de. A nova geração. Edição e notas por Gracinéa I. Oliveira e José Américo Miranda. **Machadiana eletrônica**, v. 2, n. 4, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/machadiana/articloe/view/21931>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- BANDEIRA, Manuel. Impressões literárias. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2.053, p. 20, 27 ago. 1933.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp / Editora Unicamp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989a.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989b.
- CARNEIRO, Edison. Nota sobre “Suor”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 4.607, p. 3, 21 out. 1934.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antonio de. **Parisina**. Rio de Janeiro: Typ. de A. G. Guimarães, 1879.
- COMO escreveu seu último livro? O sr. Jorge Amado conta como escreveu o “Cacau”. **O Jornal**, Rio

de Janeiro, ano XVI, n. 4.475, p. 1-2, 20 mai. 1934.

COSTA, Dias da. “Cacau”. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano III, n. 2, p. 36, 1933.

COSTA FILHO, Odylo. Cacau, um grito de Jorge Amado: notas para um ensaio. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ano 106, n. 221, p. 7, 17 set. 1933.

FRANCHETTI, Paulo. O primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil. **Paulo Franchetti**, 12 jun. 2013. Disponível em:  
<http://paulofranchetti.blogspot.com/2013/06/o-primo-basilio-e-batalha-do-realismo.html>.  
Acesso em: 10 jan. 2023.

GABRIEL, Antonio. Cacau. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1.561, p. 7, 6 set. 1933.

GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: “Cacau”. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano II, n. 11, p. 288, 1933.

GRIECO, Agrippino. Vida literária: a propósito de três romances. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4.326, p. 2, 26 nov. 1933.

LEÃO, Múcio. Registro literário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 164, p. 8, 12 jul. 1934.

LIMA, Benjamin. Bicho Cacau. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1.577, p. 1, 24 set. 1933.

- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O romance proletário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 12.253, p. 6, 3 nov. 1934.
- MARTINS, Luís. “Cacau”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1.583, p. 18, 1 out. 1933.
- MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. **Revista Letras**, Curitiba, n. 100, 2019.
- “O PALAVRÃO” como recurso literário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2.046, p. 20, 20 ago. 1933.
- ORTIGÃO, Ramalho. Folhetim: cartas portuguesas. Publicado no Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano IV, n. 82, 25 mar. 1878. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história**. São Paulo: UNESP, 2008.
- QUEIROZ, Eça de. Prefácio. In: ARNOSO, Conde de. **Azulejos**. Bibliotrónica Portuguesa, 2017.
- REIS, V. de Miranda. Suor e a crítica. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano III, n. 11, p. 286, 1934.
- ROMERO, Sílvio. A literatura brasileira, suas relações com a portuguesa; o neo-realismo. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, 1879. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=206635>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. O romance da multidão e os fantasmas do Casarão 68. In: AMADO, Jorge. **Suor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTANA, Maria Helena. O naturalismo e a moral ou o poder da literatura. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n. 30, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2015.19104>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SCARABELOT, Leandro. Carvalho Júnior: o poeta da alcova. **Revista de Letras Juçara**, Caxias, v. 4, n. 1, 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2154>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SCARABELOT, Leandro. A recepção crítica de Carvalho Júnior. In: BORGES, Isabela Melim; PERGHER, Paulo Henrique (org.). **Literatura e seus híbridos III: 25 anos do NuPILL**. Florianópolis: UFSC, 2022.

# Teófilo Dias: “o malogrado Banville das Fanfarras”

Ana Paula Nunes de Sousa\*

## Introdução

Teófilo Odorico Dias de Mesquita nasceu em Caxias, Maranhão, no dia 08 de novembro de 1854. Além de poeta, ele exerceu cargos públicos; assim que desembarcou no Rio de Janeiro, por influência de Benjamim Constant, tornou-se “professor residente no Externato Aquino e funcionário na Secretaria da Fazenda” (CANDIDO, 1960, p. 10). Antonio Candido, em *Teófilo Dias: poesias escolhidas*, ressalta que Teófilo “foi de 1884 a 1886 Fiscal do Banco de Crédito Real, Deputado Provincial de 85 a 86, tendo sido Professor de Português e, durante certo tempo, Diretor da Escola Normal” (CANDIDO, 1960, p. 10).

---

\* Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [anapaulacxs1234@gmail.com](mailto:anapaulacxs1234@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3899062986579892>. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

No entanto, interessa dizer que a vida desse maranhense não foi toda ela cheia de glórias, pelo contrário. Teófilo Dias, semelhante ao seu tio Antônio Gonçalves Dias, teve que sair muito cedo de sua cidade natal. Para dar continuidade aos estudos, ele partiu para a capital São Luís, Maranhão, onde matriculou-se no Instituto de Humanidades, que era, à época, dirigido por Pedro Henriques Leal. Depois de passar um pequeno período trabalhando no comércio, em Belém do Pará, o caxiense viaja para o Rio de Janeiro, sendo recebido pela viúva de Gonçalves Dias (Olímpia Coriolano da Costa) e por Cândido Mendes de Almeida<sup>1</sup>. Em 1876, Teófilo mudou-se para São Paulo, “a fim de cursar a Faculdade de Direito. Ingressou no curso no ano seguinte e se tornou bacharel em 1881” (SANTOS, 2012, p. 07).

Teófilo publicou poucas obras, já que faleceu bem jovem, quando tinha apenas 34 anos de idade, vítima de doença cardíaca. Das obras que foram publicadas pelo literato e que se tem notícias, citam-se: *Flores e amores* (1874)<sup>2</sup>, *Lira dos verdes anos* (1878), *Cantos tropicais*

---

<sup>1</sup> Co-provinciano de Teófilo Dias, Cândido Mendes de Almeida atuou como advogado, jornalista e político brasileiro. Seu pai, Fernando Mendes de Almeida, radicou-se na cidade de Caxias, Maranhão, em 1816, e casou-se, mais tarde, com a maranhense Esméria Alves de Sousa, com a qual teve quatro filhos.

<sup>2</sup> A fortuna crítica de Teófilo Dias (CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996) considera *Lira dos verdes anos* (1878) como sua primeira obra publicada, pois, segundo postulam, não existem notícias de *Flores e Amores* (1874). No

(1878), *Fanfarras* (1882) e *A comédia dos deuses* (1887). A fortuna crítica desse poeta (CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996; CASEMIRO, 2008) considera *Fanfarras* sua melhor obra publicada. Para Manuel Bandeira (1951), Antonio Candido e Alfredo Bosi (2017), com *Fanfarras*, Teófilo Dias teria introduzido o Parnasianismo no Brasil<sup>3</sup>.

Desse modo, pretende-se, com o presente trabalho, demonstrar como se deu a recepção da obra de Teófilo Dias pela crítica literária brasileira. Para isso, recorreu-se aos periódicos que circularam durante os decênios de 70 e 80 do século XIX, como *O Mequetrefe* (RJ), *Gazeta da Tarde* (RJ), *Gazetinha* (RJ), *O País* (RJ) e *Tribuna Liberal* (RJ). Além disso, utilizou-se, também, os apontamentos críticos feitos por alguns dos estudiosos da literatura brasileira que buscaram compreender, de certo modo, a poesia desse literato maranhense, o caso, por exemplo, de Sílvio Romero

---

entanto, interessa dizer que, mesmo que críticos como Antonio Candido (1960) e Glória Carneiro do Amaral (1996) tenham feito tal afirmação, essa obra encontra-se disponibilizada na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos (<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>). Outra informação relevante, diz respeito a uma suposta obra publicada por Teófilo quando ele ainda vivia no Maranhão, intitulada *Caxias*. Conforme escrevem Candido (1960) e Amaral (1996), ela teria sido publicada no mesmo ano em que foi *Flores e Amores*, em 1874.

<sup>3</sup> Todavia, essa opinião não é unânime entre os estudiosos da poesia de Teófilo. Péricles Eugênio da Silva Ramos, por exemplo, informa que, apesar do labor formal, *Fanfarras* não é uma obra parnasiana. Para ele, Teófilo Dias teria sido, *grosso modo*, um dos responsáveis por introduzir o Simbolismo no Brasil.

(1905), Antonio Candido (1960), Ronald de Carvalho (1937), Otto Maria Carpeaux (1951), Machado de Assis (1882; 1994), Glória Carneiro do Amaral (1996), Fábio Casemiro (2008) e Wellington de Almeida Santos (2012).

### **A imprensa literária brasileira e a recepção crítica da obra de Teófilo Dias**

Para saber como ocorreu a recepção crítica da produção literária de Teófilo Dias na imprensa periódica brasileira, foram efetuadas buscas na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). Todavia, há que se dizer que as buscas se deram a partir de dois recortes temporais: o primeiro deles foi de 1870 a 1879, e o segundo, de 1880 a 1889, isto é, até o ano do falecimento de Teófilo.

O jornal carioca *O Mequetrefe* divulgou suas impressões críticas a respeito de Teófilo Dias e sua produção literária. Em artigo publicado no dia 11 de junho de 1878, na coluna “Livros e jornais”, o periódico em questão divulga uma crítica acerca de *Lira dos verdes anos* (1878), o recente livro publicado por Teófilo:

*Lira dos verdes anos* — o distinto Teófilo Dias acaba de mimosear-se com um livro de versos

sob o título acima. O jovem escritor, que já é vantajosamente conhecido entre os mais brilhantes talentos da nova geração, revelou-nos no seu presente volume de versos, preciosas joias raras de sua imaginação. Temo-lo presente e a cada produção que acabamos de ler sentimos a alma abrir-se em uma atmosfera serena e pura. O sono, *Lembram-te de mim*, *Tristezas*, *Lágrimas divinas*, *Cismas à beira mar*, são produções onde se encontram, a par de colorido vivo e brilhante, a máscara do verso firme e fluente. Ao findar a leitura do precioso volume de Teófilo Dias sente-se a impressão agradável que sempre nos deixa a leitura de um bom livro (LIVROS..., 1878, p. 06, itálicos do autor).

Quando *Cantos tropicais* (1878) foi publicada, O *Mequetrefe* se dispôs a analisá-la semelhante ao que havia feito com *Lira dos verdes anos* (1878). Em sua nova crítica, divulgada em 04 de outubro de 1878, o jornal informa que *Cantos tropicais* (1878), mesmo possuindo poemas muito bem escritos, não apresentava nenhuma evolução em termos de estilo, detendo, ainda, de traços muito característicos da velha musa, isto é, do Romantismo:

Teófilo Dias como poeta é nos conhecido de longa data; o seu nome é quanto basta para chamar a atenção sobre um livro. No entanto como no princípio deste artigo nos responsabilizamos a dizer a verdade em toda a sua nudez, eis aqui a nossa humilde opinião: [...] Agora a dar-nos Teófilo Dias os seus

*Cantos Tropicais*, qual não foi o nosso espanto vendo-o provar que nenhum progresso fez! Dir-se-á que os *Cantos Tropicais* são a 2ª. edição da *Lira dos Verdes Anos*. A diferença é quase nula... E nós, sem querermos, não íamos falando mal do livro! Apesar do que deixamos dito auguramos que Teófilo Dias quando tiver mais idade e estudo há de chegar a ser um dos nossos primeiros poetas, porque muito confiamos na pujança de seu belo talento. Estude o poeta, inspire-se nos mestres e verá. Cumpre também que lhe façamos justiça: nos *Cantos Tropicais* encontram-se páginas que são verdadeiras joias literárias de subido quilate, belezas artísticas de incontestável merecimento, que só um espírito despeitado poderá desconhecer (LIVROS..., 1878, p. 03).

Entretanto, tendo em vista a repercussão negativa que tivera essa crítica, *O Mequetrefe* publicou, em 18 de outubro de 1878, um artigo mencionando os ataques que havia recebido depois de ter efetuado análise crítica sobre *Cantos tropicais*. Conforme é dito, a ideia do texto consistiu em justificar o motivo pelo qual foi dito que *Cantos tropicais* não apresentava inovação alguma, sendo, portanto, a continuação de *Lira dos verdes anos* (1878). De acordo com o periódico, esse juízo crítico poderia ser justificado a partir da nota explicativa apresentada por Teófilo Dias em suas *Lira dos verdes anos* (1878), em que ele menciona o fato dessa obra ainda apresentar características do Romantismo, a saber:

## NOTA

Por motivos que não vem ao caso referir, este livro, que deveria ser publicado em fins de 1876, só agora, ao cabo de quase dois anos aparece.

Sirva esta declaração de desculpa do autor, que pensava de modo muito diverso do que hoje quando compôs estes versos.

Maio – 1878 (DIAS, 1878, p. 03).

Conforme é exposto pel'O *Mequetrefe*, o que intrigava, na verdade, era o fato de *Cantos Tropicais* (1878), publicada no mesmo ano de *Lira dos verdes anos* (1878), não apresentar mudança alguma. Ora, se o literato maranhense se deu ao trabalho de escrever tal nota explicativa, presumia-se, dadas as circunstâncias e o contexto, que ele iria evidenciar aos seus leitores, nesse seu novo livro, um estilo de escrita diferente, ou melhor, uma visão diferenciada para com o modo de fazer poesia, como pode ser visto no excerto abaixo:

**Os cantos tropicais e a crítica**

[...]

Escrevemos o que sentimos e o que pensamos sobre o livro de Teófilo Dias; em tudo o que dissemos não há o vislumbre de uma ofensa, a sombra de um despeito. Dissemos que Teófilo Dias tinha uma dívida sagrada para com o público, estampada em seu penúltimo livro a *Lira dos verdes anos*: [...] o poeta firmava um compromisso solene para com o público — o

de dar um livro melhor, mais adiantado do que o que então lançava ao público; Teófilo Dias, porém, não realizou a sua promessa. No seu novo volume de versos não ressalta adiantamento algum, as ideias são as mesmas, o estilo o mesmo. Não deixamos entretanto de confessar que o poeta era já um moço conhecido no mundo das letras, um talento prometedor e que algumas de suas produções eram recomendadas (OS CANTOS..., 1878, p. 03, grifo do autor).

Além de comentar esse assunto, o responsável pela nota também critica o método adotado pelos homens de letras do país, à época, de fazerem críticas literárias. Esses sujeitos, os quais deveriam ser os mais honestos e verdadeiros possíveis, faziam parte de uma “guarda avançada de suíços literários, verdadeiros *batedores*, desses *critiques* – *ingénieurs*, como os chamavam Sainte-Beuve” (OS CANTOS..., 1878, p. 03). Segundo é colocado, a crítica literária daquela época era feita a partir de conveniências e interesses pessoais dos envolvidos, os chamados *críticos-engenheiros*. Os responsáveis por fazerem críticas literárias na imprensa não realizavam os seus deveres e obrigações da forma correta, da maneira mais imparcial possível. Essa crítica era composta por um “grupo de *batedores* e/ou corpo de *engenheiros*” que tratava de “abrir caminho para o novo *gênio*, de estabelecer o seu Panteon e organizar um exército de *louvaminheiros* que o deveria seguir” (OS CANTOS..., 1878, p. 03). No

caso de Teófilo Dias e da crítica em questão, o autor da nota finaliza o texto dizendo:

Não quisemos ofender a Teófilo Dias, desejamos tão somente arrancá-lo das garras da críticalouvaminheira e banal que podia ser fatal, e que já lhe é prejudicial, instigando-o ao estudo e ao trabalho [...] Não desejamos hoje, nem nunca, mal algum a Teófilo Dias e é por essa razão que lhe pedimos que não nos olhe como inimigos mas sim como amigos e admiradores de seu talento. Que trabalhe, que estude, o que lhe falta ainda muito, e não obstante os humildes e pequenos espíritos o sagrarem já um grande poeta, não os acredite. Sem o trabalho e o estudo não é possível seguir o impulso das ideias modernas e sãs e unir-se em um grupo vigoroso e forte, a fim de regenerar e estabelecer as condições para a verdadeira literatura nacional (OS CANTOS..., 1878, p. 03).

Do mesmo modo que fizera *O Mequetrefe*, a *Gazeta Literária* publicou, em 01 de outubro de 1883, um artigo intitulado “Cantos tropicais – poesias de Teófilo Dias”. No entanto, em discordância com o que foi exposto acima pel’*O Mequetrefe* (1878) sobre a segunda obra publicada por Teófilo – *Cantos tropicais* –, o autor da nota ressalta a sua boa impressão acerca das obras publicadas por Teófilo Dias, bem como o desenvolvimento intelectual e artístico que tivera o poeta maranhense ao longo de sua trajetória literária:

Para se bem avaliar do progresso feito por um escritor, sobretudo por um poeta, saber-se se retrogradou, se ficou estacionário na senda incertada, se chegou à perfeição que era dado esperar do seu talento; cumpre comparar o que escreveu no princípio da sua carreira com o que nos deu anos depois, pondo-se em contrários as primícias do seu labor intelectual e os frutos de mais adiantada idade. Para melhor apreciar as belezas peregrinas e originais das *Fanfarras* é bom que se tenha apreciado o que o poeta compôs antes. Teófilo Dias deu-nos em 1878, na *Lira dos verdes anos*, o seu balbuciar como poeta, em versos, compostos em 1876, que ele como que repudiou dois anos depois e que representam a sua infância na arte. Nos *Cantos Tropicais* porém, influenciado pelas ideias que dão o tom do poetar moderno, o seu talento transformou-se e o seu nome colocou-se no número dos que mais alto subiram no conceito público pela naturalidade da expressão, espontaneidade da inspiração, belezas das imagens e harmoniosa fluência do verso (CANTOS..., 1883, p. 01).

Outro que também se manifestou a respeito das obras publicadas por Teófilo Dias, foi Artur Azevedo, sob o pseudônimo Eloy, O Herói. Esse dramaturgo fez bons comentários à obra do seu companheiro de geração, Teófilo Dias, “o tupi de fraque”, termo usado pela revista *Comédia*, em artigo publicado no dia 13 de maio de 1881 (*apud* AMARAL, 1996). Nessa sua crítica, divulgada no periódico *Gazetinha*, Artur Azevedo informa que “cada livro de Teófilo Dias é um marco do

progresso intelectual do aplaudido poeta. A *Lira dos verdes anos* está, para as *Flores e amores*, como os *Cantos tropicais* estão para a *Lira dos verdes anos* e as *Fanfarras* para *Cantos tropicais*” (ELOY, O HERÓI, 1882, p. 01).

Segundo ressalta o conterrâneo de Teófilo Dias, vê-se uma mudança no estilo do maranhense nesses quatro volumes publicados: “o seu primeiro livro foi uma infantilidade; o segundo uma revelação; o terceiro uma confirmação; o quarto uma consolidação” (ELOY, O HERÓI, 1882, p. 01). Ainda conforme propõe o crítico, “nas *Fanfarras* notam-se versos de uma suavidade e uma correção admiráveis. Os sonetos seriam perfeitos, se houvesse alguma coisa perfeita neste mundo” (ELOY, O HERÓI, 1882, p. 01).

De modo igual, Alcides Lima (poeta para o qual Teófilo Dias dedica um poema em *Fanfarras*) também fez comentários críticos a respeito de *Fanfarras* (1882). Para ele, a linguagem empregada pelo maranhense nessa obra “tem uma vida eminentemente própria, autonômica. Cada termo tem um valor imprescindível, representa uma ideia, sintetiza um sentimento. Não é a ideia simplesmente que transparece de cada vocábulo” (LIMA, 1882, p. 02). Diz Alcides Lima que em *Fanfarras*:

Não há uma frase, uma palavra, que não esteja colocada no livro com a intenção meditada e a

premeditação consciente de fazê-la produzir um efeito estudado, exprimir uma relação necessária. Não deixa correr a esmo a imaginação fogosa. Ela é sustida pelo freio possante da observação educada, do gosto purificado, da lucidez invejável do seu espírito (LIMA, 1882, p. 03).

Esse poeta crítico, semelhante a alguns dos estudiosos de Teófilo Dias, dentre os quais cita-se Valentim Magalhães (1889), acreditava ser Teófilo o responsável por introduzir o Parnasianismo no Brasil. Informa ele ainda que o maranhense “sentiu-se ferido por essa poesia, que obriga o artista a perlustrar nas camadas recônditas da linguagem, as roupagens puras, corretas, indenes dos seus pensamentos incendidos” (LIMA, 1882, p. 02).

Além de Alcides Lima (1882) e de Artur Azevedo (1882), Machado de Assis (1882) também se dispôs a analisar *Fanfarras* (1882). Conforme argumenta o crítico, houve, de fato, uma “evolução” no estilo de Teófilo Dias com relação às suas demais obras. Machado diz que afirmar que o livro do maranhense “é digno dos anteriores é dar-lhe o melhor dos elogios, é indicar que o poeta não retrogradou. Ao contrário, progrediu. A forma, cuidada nas outras coleções, teve nesta um carinho, um apuro que mostra o estudo que o Sr. Teófilo Dias continuou a fazer dos seus companheiros modernos” (ASSIS, 1882, p. 03).

Do mesmo modo, Valentim Magalhães publicou, no *Tribuna Liberal*, no dia 06 de abril de 1889, um artigo em que analisa as quatro obras publicadas por Teófilo Dias — *Lira dos verdes anos*, *Cantos tropicais*, *Fanfarras* e *A comédia dos deuses* —, com grande destaque à *Fanfarras*. Segundo comenta esse poeta crítico, Teófilo Dias foi:

Incontestavelmente, o precursor, entre nós, dos *formistas* extremos e extremosos. Foi, de certo, o primeiro que praticou o culto divino da forma, que Bilac biblicou com entusiasmo devoto e incomparável talento e de que são magnos sacerdotes aquele poeta, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, os quais, com o **malgrado Banville das Fanfarras**, eram os “quatro evangelistas” da nova religião da Poesia [...] Há nas *Fanfarras* poesias de inestimável valor, como *A matilha*, *Saudade*, *Spleen*, *A Estátua*, *Miniatura*, etc, de uma arte marmórea e quase perfeita e de uma delicadeza de velhas rendas de Inglaterra ou de filigrana de prata. Em todas as composições da primeira parte, intitulada *Flores funestas*, reconhece-se a influência poderosa dos poetas franceses então mais modernos — a começar por Baudelaire, de quem até o título imitou. Tal influência se reconhece no grande número de traduções daquele poeta e de Lecomte de Lisle. Teófilo era um tradutor primoroso, admirável, possuindo — talvez mais do que nenhum outro — a rara habilidade de transplantar a vernáculo o pensamento inteiro do autor em versos do mesmo metro e, muitas

vezes, no mesmo número de versos  
(MAGALHÃES, 1889, p. 01, grifos meus).

Como é possível observar no trecho grifado (o qual, inclusive, foi usado como título deste trabalho), para Valentim Magalhães (1889), Teófilo Dias foi quem introduziu primeiramente o Parnasianismo em terras brasileiras. Segundo escreve ele, depois desse feito, Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira cristalizaram tal movimento.

Para tanto, em se tratando de *A comédia dos deuses*, última obra publicada por Teófilo Dias, vale expor o que Valentim Magalhães informa. Diz ele que essa obra era considerada por Teófilo como seu melhor livro publicado, o autor de *Fanfarras* tinha um carinho mais que especial por ela. Entretanto, Valentim (1889) apresenta dois motivos que o fizeram acreditar ser ele o livro de menor expressividade do maranhense, no seu julgamento crítico:

Representa de certo muito talento e, principalmente, muitíssima paciência; e tem páginas arrebatadoras. Mas tem dois capitais defeitos. O primeiro é não ter nenhuma originalidade, sendo, como é, uma tradução literal para verso português da primeira parte do *ashaverus*, de Quinet, em prosa, notando-se que essa literalidade é em alguns passos relativa unicamente às palavras, com prejuízo do pensamento. A segunda fraqueza da obra é relativa à forma. Não parece escrita pelo

versificador perfeito das *Fanfarras*, pelo artista *épris de son art*, que burilou *Passeio Matinal*, *Esfinge*, *O Leito*, *A matilha*, *A voz*, e tantos outros preciosos primores (MAGALHÃES, 1889, p. 01).

Essa crítica feita por Valentim Magalhães está na contramão do que dissera o poeta e crítico Júlio Ribeiro, em 30 de julho de 1887, em *O Mequetrefe*. Segundo escreve este, *A comédia dos deuses*, uma tradução da primeira parte do *Ahasverus*, de Edgar Quinet (original francês publicado pela primeira vez em 1833), era mais um livro de versos encantador de Teófilo Dias, tanto pela maestria com que o fizera quanto pelo esmero e delicadeza.

Semelhante ao que fizeram Júlio Ribeiro e *O Mequetrefe*, o jornal *O País*, no dia 13 de setembro de 1887, também divulga nota crítica a respeito de *A comédia dos deuses*:

Esse primoroso trabalho do adorável poeta Teófilo Dias, é sem dúvida dos nossos artistas do verso o que mais delicadeza de forma sabe imprimir em suas composições e o que melhor maneja a nossa encantadora língua, acaba de ser argumentado de valor com um prefácio que espontaneamente lhe dedicou o notável escritor Sr. Pinheiro Chaga. Em si o já admirável poema do mais artista dos nossos poetas, encerrava encantos superiores ao limite da admiração pela grandeza da rima, bastava-lhe a inspiração do seu autor, a superioridade da delicadeza da imaginação

para torná-lo atraente a todos os que procuraram refugir aos dissabores do mundo, asilando o espírito nos gozos plácidos da arte (ANÔNIMO, *O País*, 1887, p. 02).

Como verifica-se, o autor responsável pela nota crítica muito elogia Teófilo Dias, para quem era ele um dos melhores e mais notáveis poetas de sua geração, um sujeito talentoso, cheio de imaginação e criatividade (ANÔNIMO, *O País*, 1887). Dito isto, na próxima seção, ver-se-á como a produção literária de Teófilo é diversificada, como existe o acúmulo de poéticas distintas em sua obra. Para isso, utilizar-se-á o que postulam alguns dos poucos estudiosos da literatura brasileira que se propuseram a estudá-lo, como Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937), Otto Maria Carpeaux (1951), Antonio Candido (1960), além do que foi dito acerca do seu lado revolucionário na *Gazeta da Tarde*.

### **Teófilo Dias: poeta de muitas faces**

Teófilo Dias, ao lado dos seus amigos e companheiros de geração — Carvalho Júnior e Fontoura Xavier (poetas igualmente apagados e/ou excluídos das histórias literárias e antologias poéticas)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Há que se dizer, para tanto, que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965; 1967; 1968) fala de todos esses poetas nas antologias que por ele foram organizadas.

—, interagiu com o seu contexto, buscou ele compreender e adaptar-se às muitas mudanças e transformações ocorridas no seu tempo e espaço, precisamente nos decênios de 70 e 80 do século XIX. Esse período foi marcado por grandes questões, seja no plano político e econômico seja no plano social, artístico e ideológico. Era interesse dessa leva de poetas a criação de um novo projeto artístico e ideológico para a literatura brasileira, em verdade, porque acreditava-se que o “inoperante e malsinado” Romantismo já não mais funcionava, havia ele se tornado, como bem diz Manuel Bandeira (1951), um mundo morto.

Somado a isso, a instauração da República e a abolição da escravidão eram dois dos assuntos mais discutidos naquele contexto. Teófilo e seus companheiros de geração usaram suas poesias como instrumentos de luta e combate contra as injustiças. No poema “O sonho do escravo”, é possível observar o seu posicionamento em relação ao tema escravidão:

À sombra do arrozal crescido ele deitou-se,  
Apertando na mão a trabalhada foice.  
Imersa no areal adensa carapinha,  
Curvado para o peito o rosto negro tinha,  
E revia, através da cerração dos sonhos,  
Do seu torrão natal os páramos risonhos.  
O Níger senhoril o indômito espumava,  
Alagando o país que o sonho lhe mostrava.

De extenso palmeiral rompendo o verde-  
escuro  
De novo livre o escravo, o rei, com pé seguro,  
Marchava, a ouvir a voz das caravanas ledas,  
Longe — nos montes rasgando as ásperas  
veredas  
(DIAS, 1878, p. 82).

Nota-se, nos versos destacados, que o negro de que trata o eu lírico do poema é sonhador. Não é ele um sujeito desprovido de memórias afetivas. Pelo contrário, o “Niger senhoril e indômito” alimenta o sonho de um dia retornar ao seu país de origem, ser ele livre de novo — “o rei, com pé seguro”. Mesmo que Teófilo Dias não tenha alcançado, efetivamente, o período de instauração da República no Brasil, datado em 15 de novembro de 1889 (já que faleceu tragicamente no dia 29 de março de 1889), não há como negar sua atuação e contribuição para esse feito, assim como no processo de “abolição da escravatura”.

Esse lado socialista e revolucionário do maranhense não passou despercebido pelos críticos e leitores do período em que viveu. A revista *Gazeta da Tarde*, por exemplo, em artigo publicado no dia 06 de abril de 1882, traz as seguintes informações:

O elegante e mimoso poeta é também um grande coração e grande abolicionista; nem podia deixar de sê-lo. O seu espírito de moço, e de moço de talento e de coração, acaba de dar uma prova do quanto ele compartilha das

dores e dos sofrimentos dos desgraçados escravos, no seguinte artigo que transcrevemos da *Gazeta do Povo*. O ilustre poeta, como promotor de público, acusou a família do Sr. Lucas Queiroz de Assunção de maus-tratos e sevícias em uma sua escrava Sofia, de cujos maus-tratos e sevícias o poeta tinha sido testemunha (TEÓFILO..., 1882, p. 02).

Nessa sua denúncia, Teófilo menciona as crueldades cometidas por um sujeito que atendia pelo nome Lucas Queiroz de Assunção contra uma de suas escravas, uma mulher chamada Sofia, bem como aos seus companheiros de escravidão. Além das constantes surras, as quais tinham como testemunhas os seus vizinhos, esses sujeitos passavam fome, viviam em condição de miséria e abandono. Todavia, aproximadamente um ano antes desse lamentável episódio, o poeta maranhense, nessa mesma revista, já havia se posicionado a respeito da abolição da escravatura. Em 04 de maio de 1881, ele escreveu o seguinte artigo:

#### **A ABOLIÇÃO EM S. PAULO**

[...]

A verdade é esta: o país inteiro reclama, e ainda que não reclame, não pode impedir a extinção do trabalho escravo. É esta uma aspiração humana, universal, e especialmente para nós uma aspiração nacional, para a qual somos irresistivelmente arrastados pela resultante de duas forças imanente, naturais a toda

sociedade: o elemento radical e revolucionário, e o elemento reformador, lento e refletido, da ordem, os quais reciprocamente se modifica. É por isso que não compreendemos os que pregam a paralisação do movimento emancipador, que agita atualmente o espírito desta nacionalidade. Os que clamam por medidas repressivas contra o jornalismo abolicionista, contra as conferências a favor da liberdade, contra a propaganda do ideal generoso, a que todos almejam atingir por caminhos diferentes, mal cuidam que lutam contra as suas próprias convicções, mal consideram que, suprimindo aquela força, suprimem com ela um dos resultados que todos desejam; mal refletem que sem o elemento revolucionário, da agitação, da vida, do ideal a conseguir-se, não existiria **o elemento reformador, que o acompanha, e transmuda em contínuo e proveitoso progresso**, até completar-se a evolução ignóbil e rotineira do trabalho escravo em nossa pátria. Não propaganda perigosa, quando o poder social a vai registrando e encarando, à proporção que se desenvolve (DIAS, 1881, p. 01, grifos meus).

Esse proveitoso progresso de que o poeta trata em seu artigo, também pode ser visto em poemas como “A liberdade” e “A poesia moderna”, ambos publicados no livro *Cantos tropicais* (1878). Neles, semelhante ao que fez no poema “A locomotiva”, ele canta o progresso, vaticinando o fim da monarquia, do militarismo e da igreja (CASEMIRO, 2008).

No primeiro poema, “A liberdade”, o eu lírico faz uma espécie de comparação entre o sofrimento de Cristo pregado na cruz e a monarquia inoperante, entre pecado e salvação, igreja e os anseios mundanos. A liberdade por ele cantada:

Odeia o trono e os tédios do serralho;  
 Quer no meio do povo amar, viver, sentir;  
 Ama o prazer da turba, os cantos do trabalho,  
 O percutir do escopro, o retumbar do malho  
 No mármore do porvir” (DIAS, 1878, p. 87).

Do mesmo modo que fez no poema “A liberdade”, em “A poesia moderna”, o poeta também apresenta esses possíveis “descontentamentos”. O eu poético relata à poesia, “aquela vista como a soberana”, os problemas enfrentados pela humanidade; fala dos padecimentos humanos, das angústias do homem que sofre e padece na mão do que chama “ignóbil jesuíta”:

Tu viste a população, amarelenta e nua,  
 No lodo da miséria exausta se arrastando;  
 Um prostíbulo infame aberto em cada rua;  
 A embriaguez a rir; crianças soluçando;  
 O poder apoiando as pontas das espadas  
 Ao corpo social que verga-se ao grilhão,  
 E nota espavorido as faces esfaimadas,  
 Que o fitam, do canhão (DIAS, 1878, p. 146).

Fábio Casemiro (2008), um dos principais estudiosos da obra de Teófilo Dias, ao se reportar aos

três poemas mencionados acima – “A locomotiva”, “A liberdade” e “A poesia moderna” – diz que eles apresentam a imagem de um Brasil que já se anunciava moderno. Essa modernidade assinalada por Fábio Casemiro (2008), e que inclusive já havia sido pontuada por José Veríssimo (1998), está justamente relacionada aos acontecimentos políticos, econômicos, sociais e artísticos ocorridos no contexto histórico do século XIX.

Contudo, embora Teófilo Dias, assim como os seus companheiros de geração Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e outros mais, se dissesse contrário ao Romantismo, que apresentasse visões políticas e artísticas diferentes dos poetas denominados românticos, importa dizer que sua fortuna crítica (CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996; CASEMIRO, 2008; SANTOS, 2012) pontua semelhança de estilo entre ele e os poetas românticos Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Casemiro de Abreu.

De acordo com o que ressalta Antonio Candido, em se tratando de *Lira dos verdes anos* (1878), “é acentuada nela a impregnação dos nossos românticos maiores” (CANDIDO, 1960, p. 16), a começar pelo título, que remete à *Lira dos vinte anos* (1853), de Álvares de Azevedo. Para Candido (1960), em Álvares de Azevedo, é recorrente temas como – mar, noite, mulher e sonho. E esses elementos de construções poéticas, informa o

crítico carioca, também são facilmente verificados em Teófilo Dias, como observa-se no poema “O sono”:

Quando nas horas plácidas da **noite**  
 Tranquila **dormes** no macio leito,  
 E o hálito sutil de leve agita  
 As **rosas** orvalhadas de teu peito;  
 Se mal sentido murmurlo tênuê  
 Turbar-te às vezes o **dormir suave**,  
 Como brando **ofegar de uma criança**,  
 Ou longe, — quase extinto, um trino d’ave  
 (DIAS, 1878, p. 25, grifos meus).

Nota-se que a figura feminina é descrita conforme as características do “tedioso, piegas e lacrimajante Romantismo”. Em “O sono”, a mulher é descrita como bela, anjo, meiga, serena e inocente, tem o dormir suave igual o “brando ofegar de uma criança” (DIAS, 1876, p. 25). Para tanto, além de “O sono”, *Lira dos verdes anos* (1878) apresenta outros poemas com temáticas análogas aos românticos, como “Pobre flor”, “Vésper” e “Amor”. Neles, verifica-se o interesse do poeta em apresentar uma mulher idealizada – a virgem bela e graciosa, ser de aparência divina, inalcançável e impossível de ser tocada pelo eu lírico<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Mário de Andrade, em “Amor e Medo”, fala, de modo muito interessante, dessa mulher inatingível posta na poesia dos românticos, precisamente em Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. Diz Mário que um dos mais terríveis fantasmas dos jovens poetas românticos era o medo do amor, “principalmente entendido como realização sexual” (ANDRADE, 1974, p. 200). Esse medo do amor era “causa de noites de insônia, de

No que toca à semelhança de estilo em Gonçalves Dias, *Lira dos verdes anos* (1878) traz um poema intitulado “Minha terra”. Para o pesquisador Fábio Casemiro (2008), esse texto funciona como uma espécie de carta de apresentação do sobrinho de Gonçalves Dias à sociedade da época. Igual fez o tio nos poemas “Canção do exílio” e “Caxias”, Teófilo, em “Minha terra”, enaltece a sua cidade natal, fala das belezas de Caxias-MA, de sua natureza encantadora. Além disso, ele ressalta a saudade que sentia para com ela e o seu grande desejo de um dia voltar a vê-la:

[...]

Florestas virgens, que me fostes berço,  
Perdão! perdão! se o filho das devesas,  
Que muito desejou por vós somente,  
Ao sopro d’ambição fugindo aos lares,  
Saudoso vos deixou, de glória em busca:  
Por castigo lhe baste a ausência vossa!

E quando acaso, o peregrino, um dia,  
Ao sol das desventuras encalmado,  
Procurar vossa sombra, oh! dai-lhe abrigo  
Meus selvagens irmãos, troncos dos ermos,  
Do ingrato recebi nas vossas folhas  
A poeira dos ossos desparzida (DIAS, 1878, p. 08-09).

---

misticismos ferozes que depois de vencidos se substituem por irreligiosidades igualmente ferozes e falsas; causa de infantilismos, de neurastenia” (ANDRADE, 1974, p. 200).

Outro que pontuou semelhança de estilo entre Teófilo Dias e os poetas românticos foi Teixeira Bastos (1895). Esse estudioso tece comentários contundentes acerca da produção de Teófilo Dias. Se baseando no que Teófilo Braga<sup>6</sup> fala sobre a obra do caxiense, argumenta ele que Teófilo, sem dúvida alguma, foi um verdadeiro poeta romântico, “um continuador de talento, e não um imitador vulgar como tantos outros. O autor de *Fanfarras*, descendendo em linha reta dos líricos distintos da época romântica, acompanhou a evolução da poesia, mas inspirando-se de preferência no lirismo nacional” (BASTOS, 1895, p. 74).

A semelhança de estilo em Teófilo Dias e os românticos ainda será percebida em alguns poemas que compõem *Cantos tropicais* (1878). Entretanto, ressalta a fortuna crítica de Teófilo (CANDIDO, 1960; ASSIS, 1994; AMARAL, 1996), essa obra marcará o início de sua maturidade intelectual e artística. Segundo informa Antonio Candido (1960), em *Cantos tropicais* (1878), verifica-se poemas como “Olhos azuis”, em que

---

<sup>6</sup> Teófilo Braga (1885) escreve, na *Revista de Estudos livres*, que Teófilo Dias não foi um poeta parnasiano. Para ele, ao abriremos o livro *Fanfarras* (1882), cujo “título exprime o lado exterior, ruidoso e sonoro da poesia contemporânea, deparamos com um poemeto, que define o mérito artístico do seu autor, e que nos leva a augurar a superioridade da sua vocação” (BRAGA, 1885 *apud* BASTOS, 1895, p. 74). Esse poemeto de que trata o crítico é “A matilha”, para o qual vale toda a obra, pois “o livro não tem mais nada, mas também em toda a poesia brasileira não há uma composição mais exaltada e ardente como a sensualidade juvenil que ressumbra nesse canto” (BRAGA, 1885 *apud* BASTOS, 1895, p. 75).

“se fundem, efetivamente, emoções e sensações normalmente dissociadas, ou associadas de outro modo: há som na luz, consistência na vibração, ritmo associado ao perfume, — como se vislumbra também noutro poema, “Teus olhos”” (CANDIDO, 1960, p. 21). Diz ele que ““Olhos Azuis’ exprime uma pesquisa poética que o autor desenvolverá sob a influência de Baudelaire” (CANDIDO, 1960, p. 21). Observe-se o que argumenta o eu lírico do soneto “Olhos azuis”:

Na luz que o teu olhar azul transpira  
 Há sons espirituais, inebriantes,  
 Orvalhados de lágrimas — vibrantes  
 Como as notas da gusla que suspira

A harpa, o bandolim, a frauta, a lira,  
 As vibrações suaves, cintilantes,  
 Facetadas, floridas, provocantes,  
 Do piano que ri, chora e delira,

Não traduzem o ritmo silencioso,  
 O perfume prismático, a magia  
 Do teu olhar inquieto, voluptuoso,

Que me levanta em ondas de harmonia,  
 Como suspenso manto vaporoso  
 A flor dos mares ao romper do dia (DIAS, 1878,  
 p. 16).

Os poetas que fizeram parte da geração de 70 e 80 do século XIX, contrários ao Romantismo, o qual era chamado por eles “escola de lirismos piegas, etéreos, fora de moda; escola de luas, flores, namoradas

impalpáveis, pálidas, adormecidas...” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 04), buscaram desenvolver uma nova forma de fazer poesia. Nessa nova concepção poética, o sexo feminino é colocado sob outra ótica. A mulher, vista antes como um ser de características sobrenaturais, passa, então, a ser descrita em sua materialidade carnal. À vista disso, a influência de Charles Baudelaire (percebida não só em Teófilo Dias, mas também em poetas contemporâneos seus, como Carvalho Júnior e Fontoura Xavier), deve-se, argumenta Candido (1960), aos seguintes traços: “(1) concepção requintada do amor carnal; (2) certo satanismo; (3) forma apurada, mas calorosa; (4) incorporação dum sistema de imagens sugestivas, auditivas, olfativas, táteis, com tendência para combinar de modo desusado as sensações correspondentes” (CANDIDO, 1960, p. 25).

Embora *Cantos tropicais* apresente as marcas de estilo do Realismo, Machado de Assis (1882) ressalta, em artigo publicado no periódico *Gazetinha*, que será em *Fanfarras* (1882) que Teófilo Dias alcançará esse ideal poético. Informa Machado que “Baudelaire parece ter inspirado o poeta, na primeira parte do livro, cujo título é uma reminiscência das *Flores do Mal*, e o Sr. Teófilo Dias, tanto não esconde essa impressão, que incluiu no livro algumas boas traduções daquele poeta original e pungente” (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03).

Na contramão, há quem diga que *Fanfarras* (1882) introduziu o Parnasianismo no Brasil, como dito na seção anterior. Antonio Candido (1960), embora tenha exposto que os primeiros livros de Teófilo apresentassem as marcas de estilo do Romantismo, afirma ele que suas *Fanfarras* “serviram efetivamente de modelo, programa, estímulo aos renovadores, que, seja como for, nele encontraram o que andavam procurando” (CANDIDO, 1960, p. 15). Segundo explica Candido (1960), a poesia de Teófilo pode ser definida da seguinte forma:

Romântico pelos começos, aspirando logo a uma renovação, que pensa encontrar, primeiro, na poesia social, depois, também no “realismo” e na correção da forma, situa-se entre os últimos românticos pelos livros iniciais, entre os parnasianos pelo último. Historicamente, estaria antes entre estes, pois **Fanfarras** serviram efetivamente de modelo, programa, estímulo aos renovadores, que, seja como for, nele encontraram o que andavam procurando; se houvermos de classificá-lo esteticamente, há de ser com base na obra de maturidade, não na inicial. Seria, pois, um tipo primitivo de parnasiano; e o fato de ter vibrações líricas do Romantismo não é, como se sabe, traço que o possa separar da maioria dos outros “cultores da forma” (CANDIDO, 1960, p. 15, grifo do autor).

*Fanfarras* (1882) é considerada por Candido (1960) como a melhor obra publicada por Teófilo Dias, tanto

do ponto de vista formal quanto do conteúdo. Nela, encontra-se o poema “A matilha”, que é tido por Sílvio Romero (1905, p. 176) como “uma das páginas superiores do lirismo universal”. Nesse poema, verifica-se duas faces de Teófilo: vê-se de um lado a doçura e delicadeza (lirismo), e do outro, o erotismo e a sensualidade (amor carnal), a saber:

Não de outro modo, assim meus sôfregos  
desejos,  
Em mantilha voraz de alucinados beijos,  
Percorrem-te o primor às langorosas linhas,  
As curvas juvenis, onde a volúpia aninhas,  
Frescas ondulações de formas florescentes  
Que o teu contorno imprime às roupas  
eloquentes:  
O dorso aveludado, elétrico, felino,  
Que poreja um vapor aromático e fino;  
O cabelo revoltado em anéis perfumados,  
Em fofos turbilhões, elásticos, pesados; (DIAS,  
1882, p. 03).

De acordo com o que estabelece Teixeira Bastos (1895), “A matilha” “é uma imagem desenvolvida, em que o instinto da ferocidade sanguinária se identifica com o da impetuosidade sexual (BASTOS, 1895, p. 75). Outro poema de Teófilo Dias mencionado por Bastos (1895) e que foi muito elogiado por ele, é o soneto “Saudade”, o qual compõe a primeira parte de *Fanfarras* (1882) — “Flores funestas”:

A saudade da amada criatura

Nutre-nos na alma dolorido gozo,  
Uma inefável, íntima tortura,  
Um sentimento acerbo e voluptuoso.

Aquele amor cruel e carinhoso  
Na memória indelével nos perdura,  
Como acre aroma absorto na textura  
De um cofre oriental, fino e poroso.

— Entranha-se; invetera-se; — de jeito  
Que do tempo ao volver, lento e nocivo,  
Resiste; — e ainda mil pedaços feito

O líneo carcer, que o retém cativo,  
Cada parcela reproduz perfeito  
O mesmo aroma, inalterável, vivo (DIAS, 1882,  
p. 12).

Numa mistura de sentimentos e sensações, nota-se, nesse soneto, as agruras de um eu lírico que sofre em decorrência da saudade da mulher amada, um sentimento que perdura indelével em sua memória como um aroma acre que permanece, apesar do tempo, inalterável. Para Teixeira Bastos (1895), nos poemas “A matilha” e “Saudade”, existe um poeta apaixonado — a “Saudade”, por exemplo, ele afirma ser “de uma delicadeza encantadora, que lembra um pouco os primeiros versos de Sully-Prodhomme” (BASTOS, 1895, p. 79). No que tange à segunda parte de *Fanfarras* (1882), o crítico reitera que ela “representa o reconhecimento feito pelo poeta de um novo mundo, de uma nova civilização, que se aproxima, e que há de transformar os ideais da arte, do mesmo modo que

transforma as doutrinas filosóficas e as instituições sociais” (BASTOS, 1895, p. 79). Para Bastos, “Revolta”, a segunda parte de *Fanfarras* (1882), apresenta poesias de tendências sociais muito dignas de comentários, como é o caso dos poemas “A cruz” e “O século caminha”. Do mesmo jeito, “O rio e o vento”, em que o poeta caxiense “procura atingir a relação entre o mundo físico e o mundo moral numa ordem de sentimentos mais latos e mais levantados, do que os que são cantados na sua obra prima” (BASTOS, 1895, p. 80), isto é, em “A matilha”, que é considerada por ele como uma verdadeira joia rara da literatura brasileira.

Outros que também se manifestaram acerca de Teófilo Dias e sua produção literária foram Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951). Sílvio Romero (1905), por exemplo, em *Evolução do lirismo brasileiro*, afirma que Teófilo, ao lado dos poetas Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, compunha o que ele chamou de “áurea quadriga parnasiana”. Antes mesmo de Candido (1960) afirmar que Teófilo poderia ser classificado como uma espécie de parnasiano primitivo e/ou pré-parnasiano, Sílvio Romero (1905) e seus companheiros de ofício, Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951), já haviam dito que o maranhense foi um poeta parnasiano.

Conforme ressalta Sílvio Romero, a escola realístico-socialista consistiu na passagem para o

Parnasianismo, em verdade, porque “quase todos os poetas deste último sistema, antes de se dedicarem ao culto exagerado da forma, tinham vibrado o alaúde revolucionário, ou tinham pedido aos processos da pura observação as inspirações para seus quadros” (ROMERO, 1905, p. 169). Nessa mesma linha de raciocínio, seguem Ronald de Carvalho e Otto Maria Carpeaux. De acordo com Ronald de Carvalho (1937, p. 323), Teófilo, “como aliás quase todos os nossos parnasianos, é um lirista eloquente, voluptuoso, cheio de uma exaltação permanente pelo vocábulo cintilante, preferindo a elegância da expressão à profundidade dos conceitos”. Diz ele que as obras *Cantos tropicais* e *Fanfarras*, assim como *Lira dos verdes anos* e *A comédia dos deuses*, “mostram um temperamento ousado e ardente, ainda forrado de reminiscências do romantismo, ainda imbuído da Lenda dos Séculos, mas já com outros requintes de dicção, muito ao sabor dos Bainville e dos Gautier” (CARVALHO, 1937, p. 323).

### **Considerações finais**

Dito no início, o objetivo primeiro deste artigo consistiu em demonstrar como ocorreu a recepção crítica de Teófilo Dias e sua obra, tanto na imprensa periódica quanto nos manuais de história literária e antologias poéticas. Com os periódicos utilizados (*O Mequetrefe*, *Gazetinha*, *Tribuna Liberal*, *Gazeta da*

*Tarde*; etc.) neste estudo, bem como os estudiosos cotejados (ROMERO, 1905; CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996), viu-se que Teófilo Dias teve, embora pouco discutido nos dias atuais, participação ativa na cena literária brasileira, acompanhando as evoluções e transformações de ideias de sua época e/ou contexto histórico. Sua obra pode ser considerada tanto romântica quanto realista e parnasiana. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1968), divergindo dos estudiosos que foram mencionados aqui, o considera, por exemplo, um poeta simbolista, já que ele fez considerável uso da sinestesia. Esse poeta conviveu com alguns dos principais nomes da literatura nacional, como Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Artur Azevedo, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Valentim Magalhães e outros.

Contudo, através das análises críticas feitas pelos amigos e companheiros de geração de Teófilo Dias (MACHADO, 1882; LIMA, 1882; AZEVEDO, 1882; MAGALHÃES, 1889) foi possível verificar o valor histórico, cultural e estético das obras publicadas por ele. Além disso, tais estudos também serviram para confirmar, ainda mais, a necessidade de se estudar a obra desse poeta, mas não só dele, dos demais poetas igualmente excluídos das histórias literárias e antologias poéticas brasileiras, como Carvalho Júnior e Fontoura Xavier. Em se tratando especificamente de

Teófilo, verifica-se uma quantidade mínima de pesquisas feitas na academia sobre sua produção literária, em que é possível citar, como exemplo, os trabalhos realizados por Fábio Casemiro (2008; 2010) e Paulo Henrique Pergher (2020).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.
- ASSIS, Machado. Bibliografia. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, ed. 136, 17 jun. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=865>. Acessado em: 09 set. 2022.
- ASSIS, Machado de. **Obras completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

- BASTOS, Teixeira. **Poetas brasileiros**. Porto, Portugal: Livraria Chardron de Lello e Irmão Ltda., 1895.
- BORGES, Isabela Melim; ESTEVES, Gabriel; SCARABELOTTI, Leandro. A representação da figura feminina em alguns poemas da batalha do parnaso. **Revista Em tese**, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 175-190, 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18582/1125614345>. Acesso em: 26 jun. 2022.
- CANDIDO, Antonio. **Teófilo Dias**: poesias escolhidas. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- CANTOS tropicais: poesias de Teófilo Dias. **Gazeta literária**, Rio de Janeiro, ed. 1, 01 out. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700541&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=2>. Acessado em: 31 out. 2022.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, 1951.
- CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: BRIGUIE T & C. Editores, 1937.
- CASEMIRO, Fábio Martinelli. **Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias**. 2008. 751 f.

Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2008. Disponível em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=114855>.

Acessado em: 9 set. 2022.

CASEMIRO, Fábio Martinelli. Teófilo Dias e a natureza de um Brasil moderno. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 7, p. 17-29, 2010. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/557/1029>. Acessado em: 9 set. 2010.

DIAS, Teófilo. **Lira dos verdes anos**. Rio de Janeiro: Editor Evaristo Rodrigues da Costa, 1878.

DIAS, Teófilo. **Cantos tropicais**. Rio de Janeiro: Livraria de Augustinho Gonçalves Guimarães & Cia, 1878.

DIAS, Teófilo. A abolição em São Paulo. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, ed. 105, 4 mai. 1881.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Te%c3%b3filo%20Dias%22&pagfis=999>. Acessado em:

31 out. 2022.

DIAS, Teófilo. **Fanfarras**. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

- ELOY, O HERÓI. Semaninha. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, ano 1, ed. 91, 23 abr. 1882. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=679>. Acessado em: 9 set. 2022.
- LIMA, Alcides. Fanfarras. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, ed. 126, 4 jun. 1882. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=824>. Acessado em: 9 set. 2022.
- LIVROS e jornais. **O Mequetrefe**, Rio de Janeiro, ed. 142, p. 2, 4 out. 1878. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709670&Pesq=%22Te%20c3%20b3filo%20Dias%22&pagfis=893>. Acessado em: 31 out. 2022.
- MAGALHÃES, Valentim. Escritores e Escritos. **Tribuna Liberal**, Rio de Janeiro, ed. 124, p. 1-2, 6 abril 1889. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709808&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=504>. Acessado em: 6 ago. 2022.
- OS CANTOS Tropicais e a crítica. **O Mequetrefe**, Rio de Janeiro, ed. 145, p. 3, 18 out. 1878. Disponível

em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709670&Pesq=%22Te%c3%b3filo%20Dias%22&pagfis=915>. Acesso em: 28 abr. 2022.

PERGHER, Paulo Henrique. De perfumes acres e sombria volúpia: as flores funestas de Teófilo Dias. **Revista de Letras Juçara**, Caxias Maranhão, v. 4, n. 1, p. 43-58, jul. 2020.

Disponível em:

<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2195/1646>. Acessado em: 9 set. 2022.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia simbolista**. São Paulo: Edições Melhoramento, 1965.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia parnasiana**. São Paulo: Edições Melhoramento, 1967.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1968.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia parnasiana**. São Paulo: Edições Melhoramento, 1967.

RIBEIRO, Júlio. A “Comédia dos deuses”. O

**Mequetrefe**, Rio de Janeiro, ed. 382, p. 6, 30 jul. 1887. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709670&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=2466>. Acessado em: 5 ago. 2022.

ROMERO, Sílvio. **Evolução do lirismo brasileiro.**

Recife: Tipografia de J. B. Edelbrock, 1905.

SANTOS, Wellington de Almeida. **Teófilo Dias:** série essencial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

TEÓFILO Dias. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, ed. 77, p. 2, 6 abr. 1882. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Te%c3%b3filo%20Dias%22&pagfis=1698>. Acessado em:

05 out. 2022.

**Poesia extraña da musa “extraña”:  
aproximações a poética da  
primeira fase de Delmira Agustini  
por meio de suas musas**

Mariana Dutra Della Giustina\*

**Introdução**

Delmira Agustini teve uma vida pessoal atípica para a sua época e até mesmo para tempos posteriores. Começou a escrever cedo, com apoio dos pais – além do dinheiro e do “quarto todo seu”, lembrando Virgínia Woolf – e alcançou amplo reconhecimento em vida, o que por si só já a diferencia de outras escritoras do fim do século XIX e início do século XX. No início da carreira, foi considerada pela crítica como a “nena” do Modernismo latino-americano, imagem que, somada ao caráter erótico de seu eu-poético, possibilitou a

---

\* Mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [marianadellajustina@gmail.com](mailto:marianadellajustina@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8212610040583914>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

construção e preservação, para Santos (2020), de um “mito delmiriano” de duplicidade ao redor de sua imagem.

A poeta reescreveu os tropos modernistas (JRADE, 2009)<sup>1</sup>, permitiu-se ousar em versos experimentais com o uso de deslocamentos de uma linguagem poética herdada do modernismo latino-americano (KIRKPATRICK, 1989), e, para Moody (2014), sua condição de mulher permitiu que ela trouxesse um olhar diferenciado às formas e às figuras de linguagem paternalistas mais usuais entre os poetas em seu tempo.

A vida curta, violentamente encerrada por feminicídio em 1914, impactou sua recepção e crítica tardia. Conforme Santos (2020), a morte de Agustini foi publicada com sensacionalismo em sua época e a curiosidade por sua vida pessoal gerou interesse pela publicação de suas cartas pessoais. Em contrapartida, é recente a disponibilização de seus manuscritos, por exemplo, para que “os leitores e estudiosos da obra de Agustini possam se aprofundar na evolução do processo criativo da poeta uruguaia” (SANTOS, 2020, p. 78, tradução nossa)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Desde el comienzo de su carrera, Agustini ofreció una innovadora reescritura de los tropos modernistas y una agresiva perspectiva sexual que despertó el interés tanto del público como de la crítica” (JRADE, 2009, p. 55)

<sup>2</sup> “los lectores y estudiosos de la obra de Agustini puedan profundizar en la evolución del proceso creativo de la poeta uruguaya” (SANTOS, 2020, p. 78).

Com o objetivo de estabelecer um corte temático que permitisse aproximação à poética de Agustini, além do estabelecimento de paralelos com as poetas brasileiras Francisca Júlia e Gilka Machado, chegou-se ao tema das musas. Parte das “máscaras, mitos e símbolos” (Santos, 2020) delmirianos, sobretudo em *El libro blanco* (1907), “musa” também é um adjetivo comumente atribuído a poetas mulheres pela crítica — exemplo é “deliciosa musa”, maneira como Rúben Darío se refere à poeta uruguaia no Pórtico que escreveu a *Cálices vacíos* (1913). Além disso, trata-se de uma figura que faz parte dos recursos retóricos presentes no modernismo latino-americano e na literatura feita no Brasil na virada do século XIX para o XX, o que permite estabelecer correlações entre Agustini e poetas brasileiras.

### **Panorama das musas de Agustini**

A musa é uma entidade mitológica grega que possui diferentes origens. Assim, não aparece apenas em um mito, mas em diversos. Em *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica* (2007), Krausz elenca uma variedade de origens e representações. Há histórias em que é personagem único, outras em que as musas são três, ou ainda nove, e suas características já foram associadas às fases da Lua e a um feminino primordial. Nos mitos que falam de sua criação, “as musas”

aparecem como filhas de diferentes entidades, para citar algumas: Gaia e Urano; Mnemósine e Zeus; filhas geradas só por Zeus; ou só por Apolo. Essa multiplicidade permite que a referência a ela (ou a elas) nos ajude a compreender um pouco como poetas veem seus poemas, suas vozes e seu lugar no mundo.

Figura utilizada em diferentes retóricas e poéticas ao longo do tempo, pelo menos na literatura ocidental, a musa foi sendo transformada e utilizada como recurso literário com diferentes intenções: ora para afirmações de autoria, ora em críticas a modos anteriores de fazer arte e literatura, também para falar da mulher amada ou de uma artista.

Delmira Agustini discorreu sobre a sua ideia de Musa e do fazer poético em “La ultrapoesía”. O texto não foi publicado, mas faz parte da coleção de manuscritos preservados da poeta e possivelmente foi escrito cerca de cinco anos antes do lançamento de seu livro de estreia, *El Libro Blanco* (1907)<sup>3</sup>.

A ultra poesia... a poesia vaga, nebulosa do sonho estranho, do mito profundo do hieróglifo atroz, da extravagância sublime; a

---

<sup>3</sup> “La ultrapoesía” foi escrito no *Cuaderno 2*, manuscrito que pertence ao *Archivo Delmira Agustini*, e que possui entradas que datam entre 1902 e 1904. É constituído de textos em prose e verso, alguns deles publicados mais tarde em “El Libro Blanco” (1907). O documento foi digitalizado e disponibilizado para consulta pela *Biblioteca Nacional de Uruguay*. Disponível em: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102>.

poesia estranha da musa estranha que mistifica símbolos ao ouvido do poeta duque das mãos diáfanas e dos olhos místicos, tem em sua essência algo como a fruição extraordinariamente requintada, extraordinariamente recôndita de um doce oriental... Da massa suave, macia, deleitosa como um afagar de veludo, os profanos apenas desvendam um falso sabor múltiplo, indeciso, confuso, enjoativo... O outro, o verdadeiro, o extraordinariamente requintado, o extraordinariamente recôndito, sublimemente harmonioso em sua complexidade, é para os outros, os sábios, os iniciados no supremo mistério da degustação suprema, os que interpretam magistralmente todos os seus matizes, penetrando-o, desfiando-o em seus traços mais profundos, em suas delicadezas mais íntimas...! (AGUSTINI, s/d, F22r e F22v, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Percebe-se que, na época, as impressões que Agustini tinha da musa possuíam certa influência clássica: aquela que só é compreendida pelos “ouvidos

---

<sup>4</sup> “La ultrapoesía... la poesía vaga, brumosa del ensueño raro, del mito hondo del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa; la poesía extraña de la musa extraña que misteria símbolos al oído del poeta duque de las manos diáfanas y los ojos místicos, tiene en su esencia algo así como la frucción estupendamente exquisita, estupendamente recôndita de un dulce oriental... De la pasta suave, blanda, deleitosa como un acariciar de terciopelo, los profanos apenas desentrañan un falso sabor múltiple, indeciso, confuso, empalagoso... El otro, el verdadero, el estupendamente exquisito, el estupendamente recôndito, sublimemente armonioso en su complejidad, es para los otros, los sapientes, los iniciados al supremo misterio de la gustación suprema, los que interpretan magistralmente todos sus matices, penetrándolo, desfibrandolo en sus deijos más profundos, en sus delicadezas más íntimas...!” (AGUSTINI, s/d, F22r e F22v).

iniciados”, o que lembra a definição que Cavarero (2011) apresenta para a musa dos épicos gregos:

É a fonte da mensagem, a origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes, a Musa é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo. O mudo canto divino torna-se sonoro em voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda. (Cavarero, 2011, 118).

Santos (2020) utiliza “La ultrapoesía” para evidenciar a busca de Agustini por seu lugar na tradição, por focar em estabelecer sua própria poética e atribui ao texto o caráter de apresentar a síntese da concepção delmiriana do que é poesia.

Na obra poética da uruguaia, a referência direta à palavra “musa” aparece em 15 poemas: onze de *El libro blanco* (1907), um em *Cantos de la mañana* (1910), um em *Cálices Vacíos* (1913), um publicado postumamente em *El rosario de Eros* – parte das *Obras completas*, de 1924 –, e um apenas publicado em jornal, em 1903 – o poema “Viene”, que após muitas modificações realizadas por Agustini transformou-se no completamente diferente “Mi musa triste”.

A musa é mais expressiva, como se vê, na primeira fase da poeta (ESCAJA, 2001; SANTOS, 2020), nos

poemas de *El libro blanco*. Escaja (2001) atribui ao período inicial da produção de Agustini a predominância do que chamou de “discurso ofélico”, em que havia para ela maior predominância de figuras femininas associadas à fragilidade: fada, musa, maga. Isso em contraponto com o “discurso órfico”, presente em parte de *El libro blanco* e de *Cantos de la mañana*, e forte em *Cálices vacíos* e em poemas publicados após a morte de Agustini, em que elementos que remetem à fragmentação e às imagens femininas imponentes e dinâmicas predominam. Mas mesmo as fadas, as musas e as princesas do começo já aparecem, por vezes, associadas à ironia, como se a escritora criticasse o lugar ao qual por outros foram submetidas.

Para Murciano Maínez, em comparação com a musa de Baudelaire e de Rubén Darío, que seria próxima do poeta e protetora de sua inspiração, “a originalidade da musa de Delmira reside [...] em seus matizes variadíssimos, tanto formais quanto intrínsecas.” (1996, p. 174, tradução nossa)<sup>5</sup>. O autor destaca que se pode, inclusive, verificar uma “evolução” dessa personagem ao elencar brevemente elementos que caracterizam os poemas “La musa gris”, “La musa”, “Mi musa triste”, “Misterio, ven”, “El surtidor de oro” e “Para tu musa”. Que vão desde um poema de

---

<sup>5</sup> “La originalidad de la musa de Delmira radica, sin embargo, en sus variadísimos matices, ya formales, ya intrínsecos” (MAINEZ, 1996, p. 174).

forte influência de Rubén Darío, passando ao uso do possessivo “mi”, chegando ao “tú”, que é o amado invocado por meio da “minha” musa, até chegar no possessivo “tú” atribuído à entidade.

De fato, vemos muitas facetas da(s) musa(s), com diferentes características e diferentes usos. Neste artigo, optou-se por utilizar os poemas editados por Santos em sua tese, de 2017, visto que ela preservou as escolhas editoriais adotadas por Delmira Agustini em vida, com auxílio de seus cadernos de manuscritos.

*“El poeta leva el ancla”*

Não é por acaso que a musa aparece no primeiro poema de *El libro blanco* (1907), primeiro livro de Delmira Agustini. Assim como Francisca Júlia, Gilka Machado, e tantos outros poetas, seus livros de estreia começam com um poema em que a invoca ou a ela dedica seus versos. Apresentar sua visão de musa era, de certa forma, apresentar sua visão poética ao mundo.

O soneto alexandrino “El poeta leva el ancla” apresenta ambientação otimista, aspecto característico do que Santos define como a primeira fase da poética de Agustini (2020). Aqui, o eu-poético esperançoso convoca a musa para partir para o oceano, para o desconhecido. É o começo de uma jornada que, ao abrir o livro de estreia, representa também o início de sua carreira.

O poema apresenta um recurso que será explorado formalmente ou metaforicamente por Agustini: o espaço em branco, o vazio. Ao longo de sua obra, as elipses são utilizadas em outros poemas representativos, como: "El poeta y la ilusión", analisado por Moody (2014), e "¡Oh, tú!", de Cantos de la mañana, que para Kirkpatrick (1989) traz o silêncio como representação do efêmero. Vale ressaltar também a observação da autora a respeito desses vazios que, pela crítica à Delmira em seu tempo foi identificada como falha, mas que em poetas de gerações posteriores foi elemento visto como inclusão de dúvida.

Em "El poeta leva el ancla", o branco aparece com a supressão de um dos hemistíquios do terceiro verso. Enquanto recurso formal, já havia sido muito explorado por Rubén Darío, como em "La página blanca", e na última estrofe de "Año nuevo", por exemplo, e por Mallarmé (com seu "Un coup de dés"), sobre o qual discorre Octavio Paz no ensaio *O ritmo*: "O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente. O silêncio de Mallarmé nos diz *nada*, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio" (PAZ, 1982, 67-68).

Em Agustini, o que a diferencia de outros poetas de seu tempo pode estar no que o seu não dizer quer dizer. Para melhor identificação, vemos os versos:

El ancla de oro canta... la vela azul asciende

Como el ala de un sueño abierta al nuevo día.  
 Partamos, musa mía!  
 Ante la prora alegre un bello mar se extiende.

Em *Radical metrics and feminist modernism: Agustini rewrites Darío's Prosas Profanas* (2014), Sarah Moody defende a hipótese de que esse espaço vazio representa as falas da musa em um diálogo. Ela chama a atenção para a provocação que esse silêncio causa, que faz o leitor perguntar o que era para estar ali e não está. E assim, nos perguntamos, o que teria a musa dito? O que teria a dizer? Sobre o aspecto formal, Moody enfatiza que o uso do espaço vazio era recorrente, mas não quando se tratava de alexandrinos, e que essa seria uma experimentação formal de Agustini.

Para Moody, ao mesmo tempo em que neste poema ela se apresenta inserida em uma tradição modernista, com o uso do alexandrino e das imagens recorrentes no movimento, apresentar o vazio logo na primeira estrofe de seu livro pode indicar críticas à ausência de mulheres poetas, simbolizadas pela não vocalização da musa, e à busca pela perfeição formal.

Neste sentido, cabe pegar emprestado o poema “Al vuelo”, do mesmo livro, para compreender sua relação com a forma. Nele, Agustini discorre sobre a dualidade *forma x alma* desde a primeira estrofe:

La forma es un pretexto, el alma todo!

La esencia es alma. – ¿Comprendéis mi norma?  
Forma es materia, la materia lodo,  
La esencia vida. Desdeñad la forma!

O poema continua apresentando uma série de comparações, com a voz poética indicando ao leitor que mais do que buscar a perfeição formal da matéria, deve buscar a essência:

Nada os importe el vaso, su alma sea.

Assim, é possível compreender que a poeta faça concessões formais em favor do ritmo, e do que quer contar, da sensação que quer proporcionar a quem a lê. Voltando a “El poeta leva el ancla”, chama a atenção o deslocamento de parte do oitavo verso, que passa a ser um pequeno verso – em *El libro blanco*, fica logo abaixo do oitavo verso, na edição de *Cálices vacíos*, se aproxima graficamente da próxima estrofe do poema:

Para vagar brillante por las olas.

**Ya tiende**

La vela azul a Eolo su oriflama de raso...  
El momento supremo!... Yo me estremezco;  
**acaso**  
**Sueño** lo que me aguarda en los mundos no vistos?...

A quebra pode representar uma transição, ou mudança de momento: nos quartetos, o poeta faz o

convite à musa, descreve o ambiente. “Ya tiende”, e o movimento da frase é também o movimento do barco que parte. Depois, os tercetos passam a tratar das expectativas relacionadas à viagem. O 10º e o 11º verso também se relacionam em um enjambement, a quebra da estrutura sintática é outro elemento rítmico que ajuda a passar a ideia de movimento do barco. A última estrofe apresenta a resposta à pergunta do 11º verso. Em primeira pessoa, o eu-poético – que só aparece como “ele” no título do poema – se questiona sobre o que vai encontrar no caminho: sucesso ou fracasso, mais analogias relacionadas à estreia.

Tal vez un fresco ramo de laureles fragantes,  
El toisón reluciente, el cetro de diamantes,  
El naufragio o la eterna corona de los  
Cristos?...

### *"El hada color rosa"*

No soneto “El hada color rosa”, a palavra “musa” não representa personagem, está mais para recurso poético. Quem entrega a lira a(o) poeta é a fada cor de rosa – poderíamos dizer, então, que seria a fada a musa aos moldes da de Arquíloco (KRAUSZ, 2007), aquela que entrega a lira para que o *aedo* desenvolva, com a prática, o dom poético. A partir da segunda estrofe, quando entrega o presente, elenca “um sistema de

signos”<sup>6</sup> a serem cantados — a musa, o cisne, Helena — e instrui a(o) poeta a buscar rima e ritmo.

— Toma — y una esbelta lira de oro me dio — en  
ella cante  
La musa de tus ensueños sus parques, el cisne  
azul  
Que tiende en los lagos de oro su cuello  
siempre al levante,  
Y Helena que pasa envuelta en la neblina de un  
tul.  
[...]  
Busca la rima y el ritmo de un humo, de una  
fragancia,  
[...]  
Mientras que la noche llega, ensaya un ritmo y  
un sueño!

Vê-se, então, que o recurso da metalinguagem vem em primeira pessoa e em voz feminina, mas não na voz do(a) poeta e sim da fada, que também é parte desse conjunto de signos. O destaque para o “ritmo” e o “ensueño” marcam os objetivos do fazer poético defendido no poema de Agustini. Em autores brasileiros como o parnasiano Olavo Bilac, que usou o recurso em “Profissão de fé”, o destaque é para a

---

<sup>6</sup> Para usar uma expressão de Angel Rama, no prólogo a Poesia (1977), de Darío. Ao falar sobre o uso de um “conjunto de valores artísticos objetivados en productos” que vem da literatura europeia, sobretudo do simbolismo francês, verifica que Darío não via esses elementos como expressões de arte, mas sim como um “sistema de signos” externos a serem aproveitados para uma criação poética original. No contexto da época, no entanto, Rama acrescenta que o amplo uso desses elementos por vezes caía em um kitsch, em “alienação” (Rama, 1977, XXVII).

“forma”, o “estilo”, enquanto o simbolista Cruz e Sousa, em “Antífona”, primeiro poema de *Broquéis* (1893), destaca as “formas” não enquanto metro, mas enquanto “visões” e “sonhos”, em “harmonia” e canto.

Assim como em outros poemas, é possível ver um pouco da Delmira Agustini leitora de Rubén Darío em “El hada color de rosa”. Sobretudo ao olhar para dois poemas de Darío dispostos em sequência em *Prosas profanas* (1901): “La anciana” — em que uma rosa seca se transforma em fada — e “Ama tu ritmo” — que apresenta aspectos de metalinguagem relacionados ao ritmo:

AMA TU ritmo y ritma tus acciones  
bajo su ley, así como tus versos

Na obra de Darío, a fada está também no poema “Ofrenda”, de *Cantos de vida y esperanza* (1905) e, em *El canto errante* (1907), nos poemas “Eco y yo” e “A una novia”. Em “A una novia”, enquanto levam fadas para o Oriente no carro do Príncipe Azul se vê ao longe a ideal Istambul<sup>7</sup>.

Não só no poema analisado uma figura feminina diferente assume as vezes de musa. Enquanto neste é a fada, em “El poeta y la ilusion”, a “princesita hipsipilo”

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que a associação entre fadas e Istambul pode não ser influência direta, visto que *El canto errante* e *El libro blanco* são publicados no mesmo ano.

é quem assume o papel. Em *Radical Metrics* (2014), Moody levanta a hipótese de que este último poema representa o momento de inspiração como uma relação comercial entre a musa e o poeta e apresenta correlações com outros poemas de Darío, como “Sonatina” e “Yo persigo una forma” de *Prosas profanas*.

### *Musas e estátuas: Francisca Júlia e Delmira Agustini*

Ainda que Francisca Júlia aproxime-se do Simbolismo por ser “mística e moralizante” (RAMOS, 1965, p. 240), é apenas nos sonetos alexandrinos “Musa Impassível” I e II, que a figura mitológica aparece, poemas dentre seus mais parnasianos. A parte I abre *Mármares* (1895), livro de estreia, e a parte II o encerra. Em *Esfinges* (1903, 1921), ambos são editados como um único poema no meio do livro.

A musa impassível, inabalável, com olhos de pedra, pode ser relacionada à imagem de uma estátua. Uma musa e uma estátua diferentes das de Delmira Agustini.

A primeira parte do poema, sobretudo as duas primeiras quadras, apresentam características que Francisca Júlia não quer na musa:

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero  
Luto jamais te afeie o cândido semblante!  
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho; e  
diante

De um morto, o mesmo olhar e sobrececho  
austero.

...

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero  
Em tua boca o suave e idílico descante.

Refuta, assim, uma musa triste, que sofre. Aqui é possível estabelecer uma relação com o retrato da musa romântica feito pelos realistas durante a Batalha do Parnaso, no final da década de 1870. Ainda que a musa romântica apresente diversas facetas e nuances – são diferentes em Gonçalves de Magalhães, Álvarez de Azevedo, Araújo Porto Alegre... –, a troca de poemas em jornais iniciada em Portugal e desenvolvida no Brasil, foi regada de farpas em que figuraram musas em ambos os lados.

Borges *et al.* (2021) reuniram a série de características utilizadas com tom depreciativo pelos defensores da Ideia-Nova em relação ao Romantismo: “pálida vestal, anêmica, doente, mártir do histerismo, mãe da enorme cabeleira, triste, sentimental, histérica, sombria, pálida vadia, melancólica, musa das empadas, musa amante das Ofélias, musa almiscarada, etc.” (BORGES *et al.*, 2021, p. 182).

Francisca Júlia, ao apresentar a musa que a poeta não quer, traz características afins a essa interpretação feita pelos Realistas sobre o Romantismo brasileiro.

Nos tercetos de “Musa Impassível”, vemos a valorização da forma parnasiana:

Dá-me o hemistíquio d'ouro, a imagem  
atrativa;  
A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,  
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e  
viva;

Versos que lembrem, com os seus bárbaros  
ruídos,  
Ora o áspero rumor de um calhau que se  
quebra,  
Ora o surdo rumor de mármore partidos.

Retomando as discussões sobre "El hada color rosa", vemos a ideia de forma (hemistíquio de ouro, rima), enquanto metro, enquanto rigor, e busca da perfeição (imagem atrativa, harmonia crebra...). Muito diferente do que a fada/musa orienta ao eu-poético de Agustini (ritmo, "ensueño"). Ao abrir seu livro de estreia, vemos que a parte I de "Musa Impassível" é um romper com as tradições românticas e uma aproximação formal com o Parnasianismo<sup>8</sup>.

Mas seria essa decisão isenta ou influenciada pelos condicionamentos sociais e estéticos da época em busca de reconhecimento?

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar que, diferente das métricas que empregava, no conteúdo Francisca Júlia da Silva se aproximava muito do Simbolismo. Para Muzart (2003), isso fica mais evidente na "fase mística" da poeta, a partir de Esfinges. Por outro lado, em Poesia Simbolista: Antologia, Péricles Eugênio da Silva Ramos afirma que "o simbolismo de Francisca Júlia era bastante antigo, anterior mesmo à publicação de Mármore" (1965, p. 240), ao menos desde 1892.

Para Muzart, “Musa Impassível” traz versos que apresentam uma musa cerceada “no afã de atingir um lugar junto aos poetas respeitados e de conservá-lo” (MUZART, 2003, p. 607). De certa maneira, a estratégia deu certo. Para o possível de sua época, Francisca Júlia teve grande alcance e recepção crítica positiva, mas isso veio acompanhado de comparações que depreciavam outras escritoras, mais românticas, ou que enfatizam as características masculinizadas de sua poética e de sua musa. Uma amostra disso está na seção *A propósito de Francisca Júlia e de sua obra*, da edição de Monteiro Lobato a *Esfinges*, de 1921 — a palavra “musa” aparece mais no texto dos outros do que em todo o restante do livro da poeta.

As características “frias” continuam na primeira estrofe da parte II da *Musa Impassível* de Francisco Júlia.

Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,  
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!

Esse ar de impassibilidade prometido não representa a obra de Francisca Júlia como um todo. Para Muzart, “nas entrelinhas” de seus poemas é possível constatar “as dores e os desejos de mulher cerceada” (MUZART, 2003, p. 608), como em “De joelhos”, em que o eu-poético diz à personagem

feminina, que está em desânimo profundo, que peça a Cristo, o seu casto esposo, pela morte, pelo descanso.

Em outros, vemos uma mulher que espera, que fica, em contraponto ao homem que parte em viagem, em aventura, como em “Balada”, de *Mármore*:

E ela, a princesa, imersa num letargo,  
Ficou olhando a vastidão do oceano

E em “Pranto de luar”, de Esfinges (1903):  
Partiu... Talvez que volte aos lares... Mas,  
enquanto  
Ele não volta, em vão o esperas nessa trilha;  
Ficas pálida e triste, e choras; o teu pranto  
Desce à terra e, ao descer, torna-se luz e  
brilha.

Voltando a parte II de “Musa Impassível”, esse continua com uma mudança da musa-estátua para uma que provê movimento:

Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,  
Por esse grande espaço onde o impassível  
mora.

Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!  
Longe, acima do mundo, imensidade em fora,  
Onde, chamas lançando ao cortejo da aurora,  
O áureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.

Algumas características da musa-estátua de Francisca Júlia se parecem com as utilizadas em “La musa gris” de Agustini, publicado apenas na primeira

edição de *El libro blanco*: é branca, glacial, suprema, com olhos cinzas.

Glacial y monástica su blanca silueta  
 Parece que surge de fondos de enigma...  
 Envuélvela trémulo en halo de plata  
 El gris desmayante de un tul de neblina.

O poema, com forte influência dariana<sup>9</sup>, apresenta um diferencial ao de Francisca Júlia: em contraponto à frieza, traz a dualidade dos olhos de esfinge e de estátua, que mesmo cinzas evocam abismos, mistérios, ameaças.

Su helante mirada sin fin, de vidente,  
 Mirada invencible de esfinge y de estatua,  
 Evoca crispantes abismos sin fondo,  
 Monstruosos misterios de muda amenaza.

A estátua é outra das recorrências femininas na poética da uruguaia. Se mudarmos um pouco o foco para elas, vemos que Agustini a utiliza na empreitada

---

<sup>9</sup> Murciano Máinez (1996, p. 174-185) relaciona "La musa gris" com "La sinfonía en gris mayor", de Rubén Darío. Ele traz trecho de carta de Agustini ao poeta, em que tece elogios ao poema, e traz nota de rodapé em que cita Antonio Oliver Belmas para elencar os intertextos com aspectos formais, como a repetição da técnica de cláusulas trissilábicas e o ritmo em anfibração, que não torna a aparecer no trabalho de Agustini.

de refutar a ideia de perfeição, aspecto analisado por Trambaioli (1997)<sup>10</sup>, e observado em “Al vuelo”:

– Frente a la Venus clásica de Milo  
Sueño una estatua de mujer muy fea  
Oponiendo al desnudo de la dea  
Luz de virtudes y montañas de hilo! –

Ela também vai aparecer em “Llora, mi musa, llora en el silencio”. Aqui, misturam-se as musas de Francisca Júlia e a de Delmira Agustini, trazendo a impassibilidade e a forma ideal como sonhos do passado, e a desilusão de perceber que são inalcançáveis.

No poema de Agustini, o eu-poético, que está triste, invoca a musa a chorar também. A dor o venceu:

Hoy muere el ritmo poderoso y frío  
En que la idea es una llama fatua.

O castelo do orgulho está caído, acabou a pompa do jardim:

Cuanto más alto el pedestal, si cae  
Em más pedazos rodará la estatua.

---

<sup>10</sup> Em La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini, Marcella Trambaioli analisa uma série de estátuas da poeta, “quien juega metafóricamente con toda la gama simbólica tradicional de este icono, específicamente para subvertirlo” (1997, p. 58).

São imagens e formas do modernismo latino-americano – e os ideais parnasianos, conforme relaciona Trambaioli (1997) quando fala do poema<sup>11</sup> – caindo esfacelados. O poeta chora, lamenta-se – tirando o nacionalismo incipiente, é quase um eupoético lamurioso do luso-brasileiro Borges de Barros em “Os túmulos”, de 1825. Para Trambaioli (1997), tais versos representam a rejeição tanto do exagero dos aspectos formais, quanto do controle das emoções por eles provocado. E faz isso com ironia, palavra até mesmo colocada numa pergunta ao leitor:

Y bendito el orgullo que en mis ojos  
 Congela el llanto con su glosa fría:  
 Protestar sin vencer es humillante:  
 ¿Por qué exponerse al pie de la ironía? –

Ah, no, no lloro más! Pase el Destino,  
 Pase el Dolor del brazo de la Muerte,  
 Les miraré pasar desde mis torres  
 Con una calma atroz que desconcierte!

Os dois versos que fecham o poema também podem ser críticas ao cerceamento da alma pela matéria, uma imobilidade que desconcerta.

---

<sup>11</sup> A pesquisadora analisou “Llora, mi musa, llora en el silencio” como continuação do poema “Variaciones”. A confusão foi gerada a partir de erro editorial da primeira versão de *El libro blanco* que persistiu em cópias editadas a partir a partir de 1924. A separação entre “Variaciones”, que depois virou “Ave, envidia”, e “Llora mi...” foi confirmada e corrigida por Santos em sua edição após consulta às cópias anotadas da Coleção Delmira Agustini, conforme Santos (2020).

Voltando para a “Musa Impassível” e para a Francisca Júlia, vê-se que os dois tercetos da parte II enfatizam o caráter clássico da Musa. Trazendo uma das facetas apresentadas por Homero: aquela que tudo vê, que tudo sabe, detentora de memória por ser filha de *Mnemósine*, pois esteve sempre presente (Cavarero, 2011):

Transporta-me de vez, numa ascensão  
ardente,  
À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares  
Onde os deuses pagãos vivem eternamente,

E onde, num longo olhar, eu possa ver contigo  
Passarem, através das brumas seculares,  
Os Poetas e os Heróis do grande mundo  
antigo.

Aqui há um contraponto à primeira estrofe. Ainda que tenha olhos de pedra, esses olhos tudo veem. É como se a primeira fosse uma representação terrena, material, e a segunda uma representação sublime. Ao sugerir ver junto da musa, o eu-poético quer, de certa forma, ter ele(a) também olhos de musa.

Essa visão panorâmica é atributo de uma divindade feminina. Ainda que “Musa Impassível” seja reconhecida pelos traços masculinizados, temos também a valorização de atributos/poderes femininos, ainda que ligados diretamente com o senso de perfeição clássica. Assim como em “El poeta leva el

ancla", a musa aqui também é muda, não pela representação do vazio, mas pela ausência de sua resposta.

A partir de *Esfinges*, "Musa Impassível" passa para o meio do livro. Na edição de 1903, o poema de abertura passa a ser "Dança das centauras", as figuras livres dançam, galopam nuas até que, com a chegada de Hércules, partem em fuga. A voz poética apenas narra a história, como um *voyeur*, talvez já com os olhos que tudo veem, ou seria ele(a) a própria musa?

Em *Esfinges* de 1921, lançado após a morte de Francisca Júlia, a abertura é de "Desejo inútil", que parece denunciar o cerceamento formal do(a) poeta, que observa a natureza, mas a deixa inexprimível no poema pela escolha de uma "arte domada". A segunda estrofe do soneto é a mais crítica:

Aroma, ou asa, ou flor... Tudo o que diga e  
 exprima  
 Perde, ao moldar-se em verso, o seu próprio  
 relevo,  
 Porque sinto, malgrado a glória com que  
 escrevo,  
 Presa a imaginação no limite da rima.

Em sua poética, Agustini superou muitos desses desafios: ora provendo suas personagens de agência, ora ironizando o poeta e sua relação com as figuras femininas. Dentre outras, podemos destacar três características que aproximam Delmira Agustini e

Francisca Júlia: o sistema de signos finissecular; os mitos, muitos deles femininos; e a metalinguagem. Vemos marcas de que a brasileira optou por se inserir em uma tradição, que por fim parece tê-la limitado, enquanto Agustini utilizou o aporte formal e imagético disponível em seu tempo para experimentar e reinventar.

### **Delmira Agustini, Francisca Júlia, Gilka Machado**

Ao passo que se observa pouca expressividade da mulher em Francisca Júlia, cujos anseios aparecem, mas sutilmente, em poemas descritivos, poucos em primeira pessoa – como "Angelus", de forte influência simbolista –, com passividade, espera, em Delmira Agustini e em Gilka Machado vemos a preocupação com a ação e a afirmação da voz da mulher desde os seus livros de estreia.

Separadas em tempo e espaço, Francisca Júlia na São Paulo fim de século, Delmira no Uruguai do início dos novecentos, Gilka no Rio de Janeiro no quase chegar dos anos 1920, seus contextos e suas escolhas poéticas vão reverberar em diferenças entre elas. Em comum vemos as imagens clássicas, a influência do Simbolismo francês e, é claro, o ser poeta mulher.

As três estrearam muito novas. Francisca Júlia começou a escrever para jornais aos 20 anos (RAMOS, 1967) e publicou *Mármore*s aos 24. Delmira Agustini

escreveu em periódicos uruguaios desde os 17 anos (BETANCORT, 1907), lançou *El libro blanco* aos 21, e Gilka Machado ganhou um concurso literário do jornal *A Imprensa* (MACHADO, 1978), aos 14, e publicou *Cristais Partidos* aos 21.

Todas também foram impactadas por uma crítica patriarcal, a primeira foi masculinizada, a segunda erotizada e a terceira chamada, ainda adolescente, de "matrona imoral". Nas palavras de Gilka Machado, publicadas nas Notas autobiográficas de *Poesias*:

Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. (MACHADO, 1978, p. 14).

Cada uma delas procurou estratégias para se destacar no meio literário. Se em "Musa impassível" o eu-poético projeta e espera uma musa que não se manifesta e, em "El poeta leva el ancla", a musa, apesar de responder, não é ouvida, Gilka Machado, em "No torculo da forma o alvo cristal do Sonho,", que abre os *Cristais Partidos* (1915), tornaria a musa parceira de criação:

No torculo da forma o alvo cristal do Sonho,  
Musa, vamos polir, num labor singular:  
os versos que compões, os versos que  
componho,  
virão estrofes de ouro após emoldurar.

No soneto alexandrino, o eu-poético propõe à  
musa que deixe de ser calada, que ambos se unam pela  
arte.

Para sempre abandona esse teu ar bisonho,  
esse teu taciturno, esse teu simples ar;  
pois toda a perfeição que dispões e disponho,  
nesta artística empresa, é mister empregar.

O espelho e o cristal refletem a dualidade: humana,  
divindade, o feio, o belo, tudo parece ter dois lados,  
contrastes e não contrapontos:

Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita  
a trágica feição que o horror consigo traz,  
e o infinito esplendor da beleza infinita.

E, quando a rima soar, elevada ouvirás  
percutir no teu ser, que pela Arte palpita,  
o sonoro rumor do choque dos cristais.

O segundo terceto apresenta referência ao verso  
"Ora o surdo rumor de mármore partidos", de  
Francisca Júlia. Diferente daquela musa, que não muda  
aos estímulos externos, esta "palpita".

E o primeiro, pode ser relacionado com a poesia de Agustini, também repleta de dualidades que fazem parte de um todo – alma e corpo, Eros e Psique, experiências e sentimentos (SANTOS, 2020), até mesmo dissolvendo os limites entre sujeito e objeto, enunciador e destinatário, mundo interior e exterior (KIRKPATRICK, 1989).

### **Considerações finais**

Ainda que a musa seja figura recorrente na obra de diferentes poetas, é possível perceber que não se trata apenas de uma, mas de várias. Não só do ponto de vista de se diferenciarem conforme quem as descreve, como também dentro da obra de um(a) mesmo(a) poeta, as musas podem apresentar várias nuances e sentidos. Em relação à Delmira Agustini, vê-se a musa fada, a musa estátua, a musa princesa, a musa clássica, irônica, dentre outras. Mesmo em Francisca Júlia, cuja figura aparece apenas em “Musa Impassível”, percebe-se que na parte I ela se relaciona com a estabilidade de uma estátua, enquanto na parte II é dinâmica. Seriam duas ou uma que se transforma conforme o eu-poético se movimentava pelos versos?

Muitas vezes associadas a poemas metalinguísticos, as musas apresentam aos pesquisadores a possibilidade de identificar como poetas se identificam, posicionam-se e o que valorizam

no processo criativo. Em relação às poetisas, podem apresentar características inusitadas para sua época, caso da musa parceira criativa de Gilka Machado que se afasta da visão predominante daquela que apenas inspira o poeta.

Há muitas potencialidades de se explorar como essa entidade aparece, como se afasta ou se aproxima em relação a diferentes escritores e escritoras. Mesmo quando se restringe o estudo às três poetisas destacadas neste artigo, muito ainda pode ser analisado. São possibilidades a serem exploradas em novos trabalhos.

## REFERÊNCIAS

- AGUSTINI, Delmira. La ultra poesia. In: **Cuaderno 2**. Archivo Delmira Agustini. F22r e F22v. 1902 - 1904. Disponível em: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102>.
- AGUSTINI, Delmira. **El libro blanco**: frágil. OM Bertani, 1907.
- AGUSTINI, Delmira. **Poesias completas**. Barcelona: Labor, 1971. 253 p.
- BETANCORT, Manuel Medina. Prólogo. In: AGUSTINI, Delmira. **El libro blanco frágil**. OM Bertani, 1907.

- BORGES, Isabela Melim; ESTEVES, Gabriel;  
 SCARABELOT, Leandro. A representação da  
 figura feminina em alguns poemas da Batalha  
 do Parnaso. **Em Tese**, v. 27, n. 3, p. 175-190,  
 2021.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da  
 expressão vocal. Belo Horizonte: Editora  
 UFMG, 2011.
- DARÍO, Rubén. **Poesía**, Caracas, Biblioteca Ayacucho.  
 Prólogo de Ángel Rama. Edición de Ernesto,  
 1977.
- ESCAJA, Tina. **Salomé decapitada**: Delmira Agustini y  
 la estética finisecular de la fragmentación.  
 Rodopi, 2001.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta. **Con alma fúlgida y  
 carne sombría**»: Edición crítica de la obra  
 completa de Delmira Agustini y estudio de  
 concordancias léxicas de “Los cálices vacíos.  
 Tese de Doutorado. UNED. Universidad  
 Nacional de Educación a Distancia, 2017.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta. **El profundo espejo  
 del deseo**: nuevas perspectivas críticas en  
 torno a la poética de Delmira Agustini. Editorial  
 Verbum, 2020.
- JRADE, Cathy L. Rubén Darío como el " otro" fantasmal  
 en Los cálices vacíos de Delmira Agustini.  
**Cuadernos del CILHA**, v. 10, n. 1, p. 55-73,  
 2009.

- KIRKPATRICK, Giwen. The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig. **Romance Quarterly**, v. 36, n. 3, p. 307-314, 1989.
- KRAUSZ, Luis Sérgio. **As Musas**: poesia e divindade na Grécia Arcaica. EdUSP, 2007.
- MAINEZ, Carlos María Murciano. **Hacia una revisión de la poesía posmodernista femenina en el Uruguay**, (en su primera época). 1996. 383 f. Tese. Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid. Madri, 1996. 174-178.
- MOODY, Sarah T. Radical metrics and feminist modernism: Agustini rewrites Darío's "Prosas profanas". **Chasqui**, v. 43, n. 1, p. 57-67, 2014.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do século XIX**: antologia. v. II. Florianópolis: Mulheres, 2003.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.
- RAMA, Ángel. Prólogo. In: DARÍO, Rúben. **Poesía**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia simbolista**: antologia. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. **Poesia parnasiana**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

TRAMBAIOLI, Marcella. La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini.  
**Revista Hispánica Moderna**, v. 50, n. 1, p. 57-66, 1997.

# **A Poeta da Volúpia contra o Príncipe da Ironia: comentários sobre uma disputa literária entre Gilka Machado e Antônio Torres**

Mateus dos Passos Maba\*

## **Introdução**

Quando, em 1915, ainda com 22 anos, Gilka Machado publicou *Cristais Partidos*, seu primeiro livro de poesias, foi amplamente louvada por figuras importantes da intelectualidade brasileira, desde críticos literários e poetas até imortais da Academia Brasileira de Letras. O Conde Affonso Celso, por exemplo, escreveu em carta publicada pela *Gazeta de Notícias* que os versos de Gilka eram “com efeito, ‘Cristais’ de adamantino brilho e vibrantes ressonâncias.” (CELSO, 1916, p. 5).

---

\* Graduando em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [matocamaba@gmail.com](mailto:matocamaba@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4244363834274451>. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil, modalidade PIBIC.

Nomes como Antônio Austregésilo, Chrysanthème, José Oiticica e Alexandre Dias também assinaram críticas benéficas ao seu livro de estreia, embora nenhum destes tenha superado o tom hiperbólico dos elogios de Osório Duque-Estrada. Em sua coluna no diário *O Imparcial*, talvez imbuído do mesmo espírito ufanista com que escrevera o “Hino Nacional Brasileiro”, ele declarou:

Não há, em toda a produção feminina da língua portuguesa, em matéria de poesia, coisa que se aproxime dos versos de Gilka Machado. As senhoras brasileiras devem à sua extraordinária representante uma festa de glorificação e de amor, em que se faça ouvir, como intérprete eloquente e significativo de sua admiração e dos seus aplausos, a palavra fulgurante de Ruy Barbosa.

Eu, de mim, deixo-lhe aqui nestas linhas pálidas e sem préstimo, a expressão inequívoca das minhas saudações e do meu sincero reconhecimento pelas horas de delicioso encanto e de fina intelectualidade que o seu felicíssimo trabalho me proporcionou. (DUQUE-ESTRADA, 1916, p. 2).

Este conjunto tão vasto de admiradores ilustres talvez causasse a impressão de que o louvor à Gilka Machado era uma unanimidade entre as gentes da imprensa. O problema é que não existe prestígio ou consenso que pare a caneta de quem faz ironia, e o escritor Antônio Torres fazia ironia como ninguém.

Ordenado padre em Minas Gerais, Torres abandonou a vida eclesiástica e se mudou para o Rio de Janeiro, onde inicialmente trabalhou como repórter e redator para *O País*. Ganhou projeção quando passou a escrever artigos para a *Gazeta de Notícias* (Cf. BARBOSA, 2002, p. 17), mesmo jornal em que publica uma crítica do livro *Cristais Partidos*, disparando o primeiro tiro na sua disputa com Gilka Machado, que por sua vez respondeu à altura.

A discussão entre os dois é composta de cinco artigos: três da autoria de Torres, dois da autoria de Gilka; todos escritos na *Gazeta de Notícias* e n'A *Época* entre os meses de maio e junho de 1916.

### **“A poesia da Sra. Gilka da Costa Machado”**

Antônio Torres publica sua crítica aos *Cristais Partidos* em 21 de maio de 1916. Ele inicia seu artigo zombeteiramente desculpando-se pela demora em comentar o livro, já que estava sem tempo como muitos jornalistas “absorvidos como sempre estamos pelo trabalho diário e incessante de... orientar a opinião” (TORRES, 1916a, p. 2). Torres alega espanto diante da repercussão do livro de Gilka, mas principalmente pela coluna de Duque-Estrada, “habitualmente tão reservado nas suas apreciações críticas” (TORRES, 1916a, p. 2). Para o ironista, as

palavras austeras de Osório, nas quais este clamara para que as senhoras brasileiras homenageassem Gilka Machado com “uma festa de glorificação e de amor”, eram absurdas, já que não haveria compatibilidade entre o “espírito das senhoras de boa sociedade” (TORRES, 1916a, p. 2) com o da poetisa.

Ainda sobre a crítica de Osório Duque-Estrada, não se pode ignorar sua centralidade ao longo de todo o conflito. Primeiro, em conta de sua citação recorrente por ambas as partes. Segundo, dado o fato de que Antônio Torres não foi o único escritor que denunciou o tom hiperbólico daquele artigo. Em abril de 1916, na revista a *Faceira*, o poeta Isidro Nunes reprovou o “arruído encomiástico” (NUNES, I., 1916, p. 15) em torno de *Cristais Partidos*. Ou seja, os exageros retóricos de Osório, ao invés de guardarem a poesia de Gilka contra invectivas maliciosas, expuseram a poetisa à indignação dos contrariados; inclusive, não se deve ignorar a possibilidade destes exageros serem a origem da ira do ex-padre. Há, contudo, uma diferença significativa entre as motivações de Antônio Torres e Isidro Nunes: enquanto aquele criticou o estilo de Estrada para ridicularizar Gilka Machado, Nunes o fez para defender uma certa ética da crítica literária, como demonstra o seguinte trecho:

Precisamos de crítica mais sincera e menos descriteriosa, que beneficie o criticado nos

limites da justiça, mas não vise ostensivamente o desprestígio de nomes já emancipados no terreno da Arte, como, no caso vertente, procurou fazer o erudito Sr. Duque Estrada. (NUNES, I., 1916, p. 16)

De todo modo, Torres não se limitou a ironizar os exageros da crítica de Osório. Na visão do polemista, os versos de Gilka Machado tinham

certo tom anarquista que recorda a irrespirável graveolência das alfurjas e guetos das cidades malditas. Declamação muito boa para democratas judeus mas absolutamente imprópria de uma poetisa, de uma artista que tem o dever de ser uma aristocrata de ideias, quando não o possa ser pelo sangue ou pela situação social. (TORRES, 1916a, p. 2)

Para além das palavras violentas, o trecho, na sua referência à democracia, revela que seu autor tinha uma impressão comum com outros críticos de Gilka, a saber: de que era uma poesia moderna, feita para novos tempos. Fabio Luz, por exemplo, crítico de *A Época*, escreveria mais tarde que a liberdade métrica da poesia de Gilka Machado se opunha à “impassibilidade parnasiana” que “embaraçava a movimentação agitada da alma moderna” (LUZ, 1917, p. 2). Lima Barreto foi outro que, em uma carta enviada para Gilka, afirmou haver “[...] nos seus versos novidade, novidade de pensamentos, de emoção diante das cousas e dos

angustiosos problemas do nosso destino” (BARRETO, 2017, p. 106).

O que separa Torres dos outros comentaristas é a sua percepção negativa desta tendência moderna. Note-se que ele impõe um dever aristocrático ao poeta, contrário à decadência e ao mau-cheiro “das alforjas e guetos”, representados pelo “anarquismo” e pela democracia. Sua ideia de poeta era a de um indivíduo que pairava acima das pessoas comuns, para o qual a democracia só poderia servir de amarras.

Tamanha aversão à democracia, exposta num estilo tão irônico, recorda as posições do jornalista H.L. Mencken. De fato, após Gilberto Freyre apresentá-lo à obra do americano, Mencken se tornou um ídolo de Torres (Cf. FREYRE, 2010 p. 80), embora ainda não o conhecesse à época de sua disputa com Gilka Machado. O próprio Freyre relataria uma conversa sua com o ex-padre, na qual este teria lhe perguntado se ele achava que Mencken tinha alguma fé. A resposta dele: “era um homem sem nenhuma fé, embora a sua estrutura fosse a de um ortodoxo flamejante”, ao que Torres teria retrucado “é o meu caso” (FREYRE, 2010, p. 80).

Freyre ainda escreveu de Torres que ele tinha “um padre recalcado, porém não de todo morto” (FREYRE, 2010, p. 81) dentro de si. Isto explicaria o próximo argumento de seu artigo contra *Cristais Partidos*, isto é, o repúdio ao sensualismo de Gilka Machado.

Segundo Torres, “a musa da poetisa é caracterizadamente erotômana [...] só concebe a vida e o mundo por imagens eróticas” (TORRES, 1916a, p. 2). Ele ilustra seu parecer com alguns versos extraídos do livro:

O perfume do sândalo desperta-lhe “desejo imenso de prazeres sensuais” e a leva a entrar na floresta “onde a Luxúria como uma serpente assoma!” [...] até nos templos ruga a sua sensualidade: se ela sente o perfume do incenso, no seu olfato andam asas brancas roçando...” [...] Uma rosa, em que Theophile Gauthier descobriria um espectro, é para a Sra. Gilka “símbolo da Volúpia a excitar o desejo”; e o seu perfume é “a um tempo excitante e emoliente”. (TORRES, 1916a, p. 2)

Certamente, a concepção que Antônio Torres possui da “musa” de Gilka Machado não tem nada em comum com o poeta aristocrático que ele vislumbrara. Enquanto o seu artista ideal era um homem de espírito, preocupado com “espectros” e outras coisas metafísicas, a poetisa traz o ex-padre de volta para mundo dos sentidos, da carne e da matéria. Talvez ainda pior, na perspectiva de Torres, é que Machado não se limita ao mundo da matéria, mas o confunde, por meio da linguagem erótica e sinestésica, com o mundo elevado do espírito; confunde o perfume dos sândalos, das rosas e do incenso dos templos com o prazer de senti-los. Em outras palavras, “o padre

recalcado” dentro de Torres se espantou com o assalto da matéria e dos sentidos ao refúgio espiritual do seu poeta aristocrático.

No entanto, a mesma linguagem erotizante que Torres considera materialista é entendida por outros poetas enquanto representação do espírito. A própria Gilka Machado, segundo o poeta Alexandre Dias, teria negado que “fosse o sensualismo à rigor classificado entre as manifestações da matéria, para afirmar que espiritualmente o sentia” (DIAS, 1916, p. 6). Algum tempo depois, já em 1917, outro poeta, Arnaldo Damasceno Vieira, defenderia o sensualismo de *Cristais Partidos* da pecha de imoral, dada por “certos críticos mais ou menos lúbricos” (VIEIRA, 1917, p. 316). Para tanto, Vieira traça uma distinção entre os conceitos de Imoralidade e Voluptuosidade. Enquanto, a primeira seria uma expressão da lascívia, a segunda era intelectual; e enquanto a lascívia povoava o mundo material, a Voluptuosidade povoava o mundo das ideias. Ou seja, o sensualismo de Gilka Machado seria a Voluptuosidade por excelência; uma série de símbolos e invocações sensoriais que produziriam “afetividade pela superexcitação dos sentidos” (VIEIRA, 1917, pp. 316 – 317).

De todo modo, os requintes estéticos do sensualismo espiritual são para Torres “tendência evidente a transformar o Cosmos em alcova” (TORRES, 1916a, p. 2). Apesar de que, justiça seja feita, ele não

rechaça de todo a espiritualidade dos versos de Gilka Machado. Entre reprimendas e ironias, ele encontra espaço para elogiar os poemas “Dentro da Noite” e o soneto número III da série “Espirituais”; espaço curto, já que em seguida dispara:

A poetisa apresentou-se nua e por isso desorientou a crítica. Era preciso, pois, aparecer alguém, bastante habituado a contemplar nudezes, para, colocado em frente de mais esta, limpar as lentes de seu pincenê, recolocá-lo no seu lugar, olhar tranquilamente a estátua, andar-lhe ao redor, analisá-la curva a curva e dizer-lhe com amável franqueza: ‘componha-se minha senhora’ (TORRES, 1916a, p. 2)

Torres encerrou seu artigo lamentando o desperdício do talento de Gilka Machado e recomendando-lhe, de maneira um tanto condescendente, que estudasse os clássicos; e ainda escreveu “Cristais Partidos são apenas corpo. Agora queremos alma” (TORRES, 1916a, p. 2).

Analisando-o como um todo, não se pode afirmar que há no artigo de Torres uma intenção estrita de crítica literária. A ridicularização dos articulistas elogiosos, a virulência das expressões e a representação caricatural de Gilka Machado demonstram que seu artigo é, antes de tudo, uma peça de sátira.

### **“Resposta ao artigo do Sr. Antônio Torres”**

Embora datado em 22 de maio de 1916, o artigo-resposta de Gilka apareceu nas páginas d’A *Época* apenas no dia 29 do mesmo mês, segundo nota “por absoluta falta de espaço” (MACHADO, 1916, p. 1). O primeiro parágrafo dá o tom do restante do artigo:

Depois de tanto se haver dito sobre a minha obra, quando o silêncio começava a oferecer-me um pouco de calma, desviando-me da leitura dos jornais; depois de merecer as opiniões dos mais eminentes representantes da literatura nacional sobre os meus versos, quando o meu livro já contava cinco meses de publicidade; a meu pesar, encontrei, na *Gazeta de Notícias*, do corrente p. p. um artigo subscrito pelo sr. Antônio Torres sobre minha poesia. (MACHADO, 1916, p. 1).

Nestas palavras iniciais há um ponto significativo. O turbilhão de artigos escritos sobre a poesia de *Cristais Partidos*, entre elogios sinceros e invectivas satíricas, não apenas tinha a atenção de Gilka Machado como também a desgastara. Contudo, a poeta não se restringe a lamentar a perda de sua calma recém-conquistada ou a citar o apoio que recebeu de figuras ilustres do meio literário. Na verdade, o que ela demonstrou pela sua resposta era que, além de poeta, também era uma ironista de respeito.

Os ataques que Torres dirigiu à crítica de Osório Duque-Estrada são para Gilka motivados por seu

“despeito de poetaastro” (MACHADO, 1916, p. 1). Quanto às acusações de que seria uma anarquista e de que seus versos continham a “irrespirável graveolência dos guetos e alfurjas das cidades malditas”, a poetisa declara finalmente compreender Torres: é que, segundo ela, sua “arte *plebeia* fê-lo recordar, por acaso, os lugares onde nasceu, onde adquiriu a sua educação e, esquecido na obscuridade deste passado triste, deixou cair, pela pena, aqueles vocábulos abjetos, como salpicos da lama do seu espírito” (MACHADO, 1916, p. 1).

A Poeta da Volúpia também não ignorou os comentários do ex-padre sobre a natureza aristocrática do artista e, assim como Torres não se sensibilizou pelo erotismo espiritual de Gilka Machado, ela não se comoveu com a filosofia da arte aristocrática do crítico mineiro: “define bem a sua condição bajuladora de intruso” (MACHADO, 1916, p. 1).

Mais adiante, Gilka responde à acusação de ser erotômana e defende a sensualidade dos seus versos utilizando a mesma técnica que Torres usou para atacá-la. Isto é, ela usa trechos de um livro de poesias do próprio Antônio Torres, *Carmen Tropicale*, e demonstra que ele próprio também se valia de expressões sensualistas para aumentar a força da expressão, tal como ela. Ironizando a lascívia que Torres “empresta” a um rio, cita:

a água lambe-lhe os pés e oscula-lhe os  
 artelhos  
 beija-lhe o rio a curva escultural da perna  
 sobe ainda ofegante, apega-se-lhe aos joelhos  
 e beija-lhe da coxa a Perfeição eterna  
 Avança mais acima e, rútilo, triunfal,  
 ébrio, tonto de amor, furioso, espumejante  
 inunda-lhe a floresta espessa e original  
 (TORRES *apud* MACHADO, 1916, p. 1)

Também acusando o crítico de incitar os homens  
 a “ações ignóbeis”, justifica com mais versos dele:

derruba-a com fúria brava  
 debaixo de fero jugo  
 que importa que a tua escrava  
 te considere um verdugo?  
 [...]  
 trema, ao ver-te como a corça  
 quando fulvo leão avista  
 corre sobre ela e conquista  
 o seu amor pela força  
 (TORRES *apud* MACHADO, 1916, p. 1)

O que Gilka Machado tentou demonstrar com estas citações é que, se por um lado os seus *Cristais Partidos* não correspondiam à definição de arte proposta por Torres, as poesias dele também não. Além disso, se em sua coluna o crítico condenara a linguagem sensualista como uma “tendência de transformar o mundo em alcova”, Gilka provou que ele não teve nenhum escrúpulo em aplicar esta mesma linguagem nas suas próprias criações. Curiosamente,

as discrepâncias entre o crítico Torres e o Torres poeta foram mais tarde substanciadas por ele próprio, já que anos depois renegaria seu *Carmen Tropicale* como “versos idiotas, que me recordam tempos ridículos” (TORRES *apud* CRULS, 1950, p. 27).

Enfim, a poetisa concluiu seu artigo-resposta com uma paródia violenta do texto de Torres:

Era preciso que uma mulher, que não necessitasse de nasóculo para enxergar os imbecis e hipócritas, demonstrasse a incompetência desse crítico e pusesse a descoberto os sentimentos libidinosos de um *Gaguin* moderno, pernicioso para a sociedade, capaz de violentar qualquer senhora, de cometer um estupro.

Poderia dizer mais... não o faço, entretanto, não porque receio as mordeduras do sr. Antônio, mas por um resguardo de higiene espiritual.

Quanto aos conselhos que me dá, devolvo-os. Não aceito conselhos de cabotinos. (MACHADO, 1916, p. 1)

Gilka Machado rebateu com acusações de sátiro e de estuprador o crítico que anteriormente a havia chamado de erotômana e anarquista. Na resposta da poetisa, assim como fora no artigo original de Torres, a crítica literária serviu apenas de desculpa para a ironia e o ataque pessoal. Nada de surpreendente em se tratando de Antônio Torres, que era um notório polemista e lido justamente por isso, mas o caso de

Gilka Machado é mais curioso: por que uma jovem poeta que recebera os elogios de figuras gabaritadas da imprensa e da literatura brasileiras precisaria responder no mesmo estilo aos deboches de Torres? Estes admiradores de renome não eram defesa suficiente?

Primeiro: como já exemplificado pelo tratamento de Torres à crítica de Osório Duque-Estrada, o prestígio dos que elogiaram Gilka Machado serviu mais de combustível para a maledicência do que defesa da poetisa. Isto explica por que ela precisou se defender por conta própria, apesar do apoio de ilustres. Quanto ao motivo pelo qual ela se vale da mesma ironia virulenta de Torres, a própria Gilka é quem ajuda a explicar:

Estreei nas letras vencendo um concurso literário num jornal, *A Imprensa*, dirigida por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. (MACHADO, 2017, p. 14).

A poetisa tinha apenas 14 anos de idade quando venceu esse concurso literário, ficando o segundo e terceiro lugares aos seus pseudônimos. O “crítico famoso” de quem ela escreveu era Carlos de Laet. O que o relato demonstra é que, apesar da fila de admiradores no tempo da publicação de *Cristais Partidos*, o artigo de Torres não foi o primeiro ataque malicioso que Gilka sofreu. Na verdade, as ironias do crítico encontraram uma mulher imunizada “contra a malícia dos adjetivos” e pronta para usar dessa mesma arma contra seu desafeto.

**“Da palestra que com o autor destas linhas teve João Episcopo a respeito de um artigo da Sra. Gilka da Costa Machado, e do mais que então se passou”**

Em 30 de maio, dia seguinte à publicação da resposta de Gilka Machado, Torres escreveu mais uma coluna sobre ela. Ao contrário de sua crítica sobre *Cristais Partidos*, em que tecera ironias e insinuações maliciosas contra a poetisa, o novo artigo não era um ataque, ou mesmo uma resposta direta ao texto de Gilka, mas sim, a narração de um diálogo imaginário entre o crítico mineiro e um de seus pseudônimos, João Episcopo, o qual compartilhava com seu amigo e colega de trabalho, Adoasto de Godoy. Foi no próprio ano de 1916 que ambos passaram a assinar “cartas

abertas” na *Gazeta de Notícias* com esse alter-ego para satirizar todos os tipos de figura pública.

Na conversa descrita por Torres, o João Episcopo acordava-o de um sonho em que “era o Grão Turco e estava num harém, cercado de odaliscas maravilhosas” (TORRES, 1916b, p. 2) para informá-lo do contra-ataque de Gilka Machado. Ainda com sono, o crítico cumprimenta o “Príncipe da Ironia” (TORRES, 1916b, p. 2), como ele chama seu alter-ego e, por extensão, a si próprio, e questiona o motivo de tanto estardalhaço.

O que segue é uma cena cômica em que Episcopo lista as acusações de Gilka para um espantado e inocente Torres. Quando o ironista fictício relata que a poetisa o acusara de não saber fazer versos, nem gramática, nem de rimar, Torres, “apoplético, esmurrando o peito” (TORRES, 1916b, p. 2), cita novamente o nome de Osório Duque-Estrada, o qual teria dito sobre o seu *Carmen Tropicale* que ele sabia “colocar os pronomes e conhecia o emprego do infinito” (TORRES, 1916b, p. 2). No auge de sua indignação, o autor da coluna pede ao seu interlocutor de fantasia para que fosse em seu nome “procurar a Sra. Gilka Machado e desafiá-la imediatamente para um duelo” (TORRES, 1916b, p. 2). Embora fosse um comentário evidentemente satírico não deixa de ser curioso que Torres tenha escolhido justamente Duque-Estrada para defender o seu livro de versos,

algo que a própria Gilka Machado no artigo da véspera evitara fazer.

Por último, o inocente Torres do diálogo garante que não teve nenhuma intenção de fazer ironia às custas da poetisa. Em seguida, dá seu entendimento dos fatos:

[...] ia eu andando por um sítio e encontrei uma pessoa de sexo diferente (verifiquei-o logo), que estava como no dia em que nasceu e cercada de sujeitos que se riam. Aproximei-me e ofereci-lhe uma capa com que se cobrisse. A criatura em vez de me agradecer a gentileza, apanhou quatro calhaus e m'os atirou na cabeça. (TORRES, 1916b, p. 2)

A coluna encerra com a conversa entre os dois interrompida pela chegada de Mlle. Georgette de Lansac que os leva para passear de automóvel. O tom leve das ironias desse texto, em comparação às agressões mútuas dos anteriores, provoca alguns questionamentos. Por que Torres, que não tivera escrúpulos em escrever uma crítica maliciosa contra Gilka, depois da resposta dela escreve uma coluna que beira a autodepreciação? Ora, o diálogo é evidentemente irônico, mas qual motivo Torres teria para se representar como um afetado? Será que o crítico foi surpreendido pela resposta vigorosa da poetisa? Estas perguntas são puramente especulativas,

mas Gilka Machado, em novo artigo, parecia estar convencida da resposta.

### **“Ainda por causa do ‘Cristais Partidos’”**

No dia seguinte à publicação do diálogo de Torres, 31 de maio de 1916, a Poeta da Volúpia expôs n’A *Época* sua nova resposta. No mais curto dos artigos da disputa, Gilka, interpretando o estilo menos incisivo de Torres como capitulação, alegou sentir pena do crítico e ironizou:

As evasivas, as pilhérias e a anemia espiritual do Sr. Antonico sensibilizaram meu coração de mãe. Vejo agora esse moço, com caretas de menino malcriado, ainda choroso e dorido por ter levado uma tremenda surra.

Perdi tempo e palavras. Pude, apenas, encontrar num homem gracinhas de garoto. (MACHADO, 1916b, p. 1).

Gilka Machado ainda pontuou a hipocrisia de Torres ao invocar Duque-Estrada para defender os “mais que provados erros” (MACHADO, 1916b, p. 1) de seus versos. A poetisa concluiu sua pequena coluna garantindo que não voltaria ao tema: “Não posso perder tempo com moleques!” (MACHADO, 1916b, p. 1).

### **“À Sra. Gilka Machado, poetisa truculenta”**

O último texto da disputa entre Torres e Gilka é uma das “cartas abertas” que o ironista mineiro assinou com o pseudônimo João Episcopo. Neste artigo, datado de 1 de junho de 1916, o alter-ego sai em defesa de Torres. De início, o Príncipe da Ironia manifesta sua indignação com o apelido de “Antonico” pelo qual Machado se dirige à Torres e exclama que “por vingança, ele seria capaz de lhe dar – *Gilkinha, Gilgica, Gilkoquinha*” (TORRES, 1916c, p. 2), e “só não o faz porque não quer vê-la estourar de raiva” (TORRES, 1916c, p. 2).

Neste ponto da carta, Torres/Episcopo abandona o estilo leve de seu artigo passado, retornando às insinuações satíricas de seu costume: “não pode ser maior a desilusão de uma dama vibrátil como a senhora, que procura num homem graças másculas e só encontra gracinhas de criança” (TORRES, 1916c, p. 2). O polemista também subverteu a menção de Gilka sobre o “seu coração de mãe”, alegando serem “curiosas, as mulheres. [...] Apresentam-se como os mais vulgares e desenvoltos cabotinos literários; vai um homem tratá-las como tais, e ei-las que se declaram mães de família” (TORRES, 1916c, p. 2).

Depois de ter afirmado que sua menção à crítica positiva de Duque-Estrada sobre seu *Carmen Tropicale* era apenas ironia, Torres encerrou sua carta em um sermão condescendente sobre como a poetisa não devia ter atirado “na tela de uma discussão literária e

trocista o seu coração de mãe, o que existe de mais etereamente intangível na sua pessoa” (TORRES, 1916c, p. 2).

Antônio Torres devia gostar deste texto, uma vez que, em 1917, junto de Adoasto de Godoy, o inseriu em uma coletânea, publicada em livro, das melhores cartas de João Episcopo. De todo modo, como Gilka Machado manteve sua palavra e não respondeu novamente, a discussão entre o polemista e a poeta terminou da maneira como iniciara: com deboches e ironias disfarçados de crítica literária.

### **Considerações finais**

Feito este panorama dos cinco textos que compõem a disputa entre Gilka Machado e Antônio Torres, resta a seguinte pergunta: se o debate entre os dois abarca tão pouco de crítica literária, se o grosso dos artigos comentados é feito de sátiras e ataques pessoais, por que motivo esta disputa interessa à história da literatura? Proponho duas razões pelas quais esta contenda é mais do que um simples fato curioso.

A primeira delas, curta e direta, é que Gilka Machado, como demonstrado na introdução deste artigo, recebeu grande atenção dos críticos da imprensa à época de seu livro de estreia. Inclusive, fazendo com que ela iniciasse sua primeira resposta às

acusações de Torres com um desabafo sobre o barulho da crítica sobre o seu *Cristais Partidos*. Assim, a polêmica entre os dois se insere no contexto mais amplo da recepção crítica de Gilka Machado. Ainda sobre este ponto, vale notar que a discussão entre os dois é referenciada em outras matérias. Por exemplo, na revista humorística *D. Quixote* de 17 de abril de 1918, Terra de Senna, ao comentar um artigo de Gilka Machado, lhe atribui o aposto de “o expoente máximo da poesia feminina brasileira, na opinião sincera de Antônio Torres” (SENNA, 1918, p. 18). Ou seja, dois anos depois da troca de farpas entre a poetisa e o polemista, uma revista de humor faz piada sobre o tema, o que presumidamente significa que pelo menos o autor desse comentário cômico pensava ser um assunto de conhecimento geral.

A segunda razão consiste na diferença entre a recepção de Gilka Machado pela crítica contemporânea à publicação dos *Cristais Partidos* em comparação com a de críticos posteriores. Uma característica comum entre os primeiros comentadores da poesia de Gilka Machado é o elogio da sinceridade. Fabio Luz, de *A Época*, por exemplo, escreveu:

É uma revoltada sincera, é vigorosa, emancipada esta mulher que lamenta doloridamente sua condição [...]

[...] toda sua superioridade artística está precisamente na excessiva vibratibilidade de seus nervos femininos, na volúpia que canta estuante em cada estrofe, na verdade com que expõe sua alma, suas aspirações seus desesperos, na sinceridade com que faz de sua dor, trechos de poema, sem nada ocultar, sem fingir pieguices mulheris [...] (LUZ, 1916, p. 1).

José Oiticica, em *A Rua*, também comenta que “a autora dá-nos essa impressão completa sem rebuços hipócritas, sem falso recato, com a honestidade de alma sincera não contaminada de confessionários ou da guarda de honra...” (OITICICA, 1916, p. 4). Alexandre Dias também elogia a sinceridade da poesia de Gilka, além de escrever profeticamente sobre suas consequências: “[...] D. Gilka Machado superioriza a sua arte, preocupada exclusivamente com a ideia de ser sincera. Essa mesma sinceridade, porém, lhe há de atrair a aleivosia com que o preconceito social castiga os que se emancipam de sua tutela secular” (DIAS, 1916, p. 6).

Por si só, tal obsessão com o conceito de sinceridade não é nada de espetacular. Como afirma o autor M. H. Abrams, em sua obra *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*, o termo sinceridade “começou sua carreira no início do século XIX como critério fundamental – se não o critério *sine qua non* – de excelência em poesia” (ABRAMS, 2010 p.421). Ou seja, a repetição deste tema nas críticas iniciais sobre

Gilka poderia não ser nada mais do que a repetição de um lugar-comum da crítica poética.

Contudo, há um detalhe que relaciona essa obsessão com a sinceridade à polêmica de Antônio Torres e Gilka Machado. No último artigo da disputa, aquele assinado com o pseudônimo de João Episcopo, o ironista argumenta que há uma contradição entre o “coração de mãe” de Gilka Machado e os seus versos de “erotômana”. O motivo pelo qual isto é importante é que, alguns anos mais tarde, defensores da poetisa, como Agrippino Grieco, se esforçarão justamente para “fazer a separação entre a voz poética e a pessoa privada” (NUNES, F., 2015, p. 7). Humberto de Campos, na mesma linha de Grieco, também distinguiria a “poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos” da “mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães” (CAMPOS *apud* GOTLIB, 2018, p. 371). Ora, essa mudança de perspectiva crítica não teria razão de existir se não fossem pelas polêmicas envolvendo a linguagem erótica da poetisa, da qual a discussão com Torres é um exemplo significativo.

Por estas razões, a série de invectivas analisada neste artigo, embora tenda mais ao insulto do que à crítica literária, mantém seu interesse enquanto objeto de estudo na história da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BARBOSA, Raul de Sá. **Introdução**. In: Antônio Torres: Uma Antologia. Raul de Sá Barbosa (org.). Rio de Janeiro: Topbooks, 2002
- BARRETO, Lima. **Impressões de leitura e outros textos críticos**. In: RESENDE, Beatriz (org.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- CELSO, Affonso. “Crystaes partidos”. **Gazeta de Notícias**, ed. 41, 1916. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&pesq=%22affonso%20celso%22%20%22crystaes%22&pasta=ano%201911&hf=memoria.bn.br&pagfis=37098](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22affonso%20celso%22%20%22crystaes%22&pasta=ano%201911&hf=memoria.bn.br&pagfis=37098). Acesso em: 16 set. 2022
- CRULS, Gastão (org.). **Antônio Torres e seus amigos**. São Paulo: Tipografia EDANEE Ltda., 1950.
- DIAS, Alexandre. Sobre “Chrystaes Partidos”. **Gazeta de Notícias**, ed. 58, 1916. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%201911&hf=memoria.bn.br&pagfis=37247](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%201911&hf=memoria.bn.br&pagfis=37247). Acesso em: 15 set 2022.

DUQUE-ESTRADA, Osório. Registro Literário. **O**

**Imparcial**: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro,  
ed. 1180, 1916. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107670\\_01&pasta=ano%20191&pesq=%22Registro%20Liter%C3%A1rio%22&pagfis=13366](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107670_01&pasta=ano%20191&pesq=%22Registro%20Liter%C3%A1rio%22&pagfis=13366). Acesso em: 14 set. 2022.

FREYRE, Gilberto. **Vida, forma e cor**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GOTLIB, Nádya Battella. Revisitando Gilka Machado: Poesia e Crítica. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 361–380, 2018.

LUZ, Fabio. Resenha de Livros. **A Epoca**, ed. 1312, 1916.  
Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=10414>. Acesso em: 14 set. 2022.

LUZ, Fabio. Resenha de Livros: Estados de Alma - Gilka Machado. **A Epoca**, ed. 1781, 1917.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=14195>. Acesso em 14 set. 2022.

MACHADO, Gilka. Notas autobiográficas. In: **Poesia completa**. Jamyle Rkain (org.). São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017.

MACHADO, Gilka. Questões literárias: ainda por causa do 'crystaes partidos'. **A Epoca**, ed. 1420, 1916.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pesq=%22perdi%20tempo%20e%20palavras%22&pagfis=11296>. Acesso em:

15 fev. 2023.

MACHADO, Gilka. Resposta ao Artigo do sr. Antonio Torres. **A Epoca**, ed. 1418, 1916. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pesq=&pagfis=11280>. Acesso

em: 19 set. 2022.

NUNES, Fernanda Cardoso. Gilka Machado e a crítica literária brasileira: relações de gênero e poder.

**Anais** [...]. XI CONAGES... Campina Grande:

Realize Editora, 2015. Disponível em:

<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/10663>. Acesso em: 15 set. 2022.

NUNES, Isidro. "Crystaes Partidos". **A Faceira**, ed. 47, 1916. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=347906&Pesq=%22gilka%20machado%22&pagfis=1859>. Acesso em: 10 set. 2022

OITICICA, José. Chronica Literaria: Gilka Machado - Crystaes Partidos - 1915. **A Rua**: Semanario

Ilustrado, ed. 81, 1916. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&pesq=%22gilka%20machado>

[o%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=2736](http://memoria.bn.br/DocReader/095648/1148). Acesso em: 14 set. 2022.

SENNA, Terra de. Bellas-Artes. **D. Quixote**, ed. 49, 1918. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/095648/1148>. Acesso em: 10 maio 2023

TORRES, Antônio. Questões literárias: a poesia da Sra. Gilka Machado. **Gazeta de Notícias**, ed. 141, 1916a. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=37957](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22gilka%20machado%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=37957). Acesso em 19 set. 2022.

TORRES, Antônio. Questões literárias: da palestra que com o autor destas linhas teve João Episcopo a respeito de um artigo da Sra. Gilka da Costa Machado, e do mais que então se passou. **Gazeta de Notícias**, ed. 150, 1916b. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_04&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=38033](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=38033). Acesso em: 15 fev. 2023.

TORRES, Antônio. Carta aberta: à Sra. Gilka Machado, poetisa truculenta. **Gazeta de Notícias**, ed. 152, 1916c. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&pagfis=38049](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pagfis=38049). Acesso em: 15 fev. 2023.

VIEIRA, Arnaldo Damasceno. A poetisa Gilka Machado.

**Brazileia**, ed. 2, 1917. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217425&pasta=ano%20191&pesq=%22gilka%20machado%22&pagfis=316>. Acesso em:

10 maio 2023

## Realização



## Apoio

