

3

Cousas passadas, cousas futuras

3.1.

Encantos e encômios dessa terra mais garrida

*Gigante pela própria natureza,
És belo, és forte, impávido colosso,
E o teu futuro espelha essa grandeza*

J. Osório Duque Estrada.
Hino Nacional brasileiro

Para a intelectualidade do Brasil oitocentista, o ano de 1822 marca o fim de uma época de “triste recordação”, nas palavras de Gonçalves de Magalhães (1836b, p. 32). Durante os três séculos que se seguiram ao Descobrimento, afirma o poeta nesse seu “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar”, “o brasileiro, como lançado em uma terra estrangeira, duvidoso em seu próprio país vagava, sem que dizer pudesse: isto é meu, neste lugar nasci” (id., ib.). No país, que acabava de se emancipar, urgia dar a ver a essa gente que esta não era uma *terra estrangeira*, e eliminar qualquer dúvida quanto ao fato de ela ser efetivamente *sua*.

Um primeiro passo nesse sentido será expurgar possíveis associações com a ex-metrópole, tanto em termos da identidade da nova nação, quanto em termos de tudo o que pudesse contribuir para a sua exaltação. Para atingir tal meta, a aposta geral recai sobre a natureza tropical, elemento maciçamente alardeado, que vai configurar, então, o espaço privilegiado de caracterização do que seria propriamente

nacional. E boa ilustração disso é o que diz Lopes de Mendonça, já em meados do século, referindo-se à obra de Gonçalves Dias. De acordo com o crítico português, diante dos textos do poeta,

Via-se desde logo que estávamos na América e no Brasil. Era mais ruidoso o trinar dos pássaros, mais majestosa a densidade vegetal das florestas, mais soberba a corrente dos rios, mais embriagante o perfume das flores, mais vivas as cores com que o crepúsculo se despede da terra, em caprichos as fantásticas combinações (apud Egidio, P.: 1860, s/nº).

Aliás, foi sem dúvida nesse campo, o da literatura, que a luta da nova nação para se desvencilhar da ex-metrópole se revelou mais intensa. Em “A literatura brasileira contemporânea”, Capistrano de Abreu afirma que o “Sete de Setembro [...] não influenciou sobre as circunstâncias orgânicas direta e imediatamente” (1875, p. 64), para acrescentar, logo a seguir: “Na literatura sim, a influência foi benéfica, mas insuficiente” (id., ib.). Afinal, as coisas não eram tão simples assim, especialmente porque era preciso encontrar uma marca distintiva da brasilidade nas obras que, exatamente como antes, eram escritas na língua do colonizador. E não é só. Como escrevia Pereira da Silva, entre outros tantos, “o solo [deste país] não produzia apenas riquezas materiais” (s/d, p. 794); a colônia havia dado também a Portugal nomes de destaque nos mais diversos campos da atividade humana. No entanto, afirma ele ainda, era na poesia que os brasileiros se revelavam excepcionais, e, lamentavelmente, “até a independência do Brasil toda essa glória era a glória de Portugal” (id., p. 795).

Não será por acaso que se encontram tantas menções a uma independência literária, que deveria se seguir, necessariamente, à proclamação de D. Pedro I, ou até mesmo afirmações categóricas quanto à sua efetiva realização. É o caso, por exemplo, do *Curso de literatura nacional*, em que o cônego Fernandes Pinheiro se refere ao momento em que “o sol da independência literária [começou a] luzi[r] no firmamento da pátria” (1862, p. 494). Esse processo teria se iniciado já em 1826, quando, como propõe Maria Helena Rouanet, Ferdinand Denis

introduz, no título do seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, a separação das duas literaturas por meio de um recurso sintático, uma vírgula, e de um recurso semântico, o adjetivo “suivi”. Com isso, prossegue a autora, o viajante francês

realizava, no campo das letras, o que Pedro I teria realizado no campo político: a proclamação da Independência. E observe-se que, curiosamente, ambas essas proclamações se efetivaram verbalmente (1991, p. 105²⁹).

A necessidade dessa desvinculação — e, talvez, até mesmo a certeza de sua consecução — parece ser uma verdade assente no panorama cultural brasileiro. Pelo menos é o que se depreende ao considerar que, cem anos depois de Denis apregoar a urgência de a América ser livre em sua poesia como já o era em seu governo, Ronald de Carvalho é taxativo ao afirmar que, “depois da independência política, esforçaram-se os nossos avós por fazer a literária e artística” (1924, p. 84).

Como se sabe, as empresas patrióticas não pararam por aí. À vasta produção literária laudatória da cor local, e voltada para a descrição das maravilhas e exuberâncias da nossa terra, vinha se juntar a produção de intelectuais das mais diversas áreas. Todo esse trabalho visava a reunir conhecimentos considerados úteis para o desempenho da imperiosa tarefa de ensinar aos brasileiros as coisas do Brasil (cf. Rouanet, M.H.: 1996, p. 9-10), e, principalmente, persuadi-los a acreditar e a dizer, como queria Gonçalves de Magalhães, que tudo aquilo era *seu*.

Representativo, nesse sentido, é o referido *A educação nacional*, de José Veríssimo — livro publicado já em 1890, mas com preocupações análogas, em seu contexto, às do início do século —, fruto, certamente, da mudança política e estrutural por que passava o país e que mobilizaria

²⁹ Neste sentido, o *Résumé* de Denis, apesar de escrito em francês e publicado na França, poderia ser considerado um esboço de *parnasismo fundacional*.

novamente os ânimos a empreenderem uma “pedagogia da nacionalidade”, para usar ainda os termos de Maria Helena Rouanet (id., p. 9).

Para que se tenha a medida da importância que os homens da época atribuíam a essa tarefa, vale a pena observar que até Silvio Romero, no livro sarcasticamente intitulado *Zéverissimações ineptas da crítica*, salva — com muitas restrições, admito — apenas três livros em toda a obra do autor criticado, o próprio Veríssimo. *A educação nacional*, *A Amazônia* e *A pesca na Amazônia* escapam, em parte, ao massacre de Romero, que os trata como exceções que, “mal feit[as] embora, têm alguma feição de livros, tudo mais são os tais pacotes ou embrulhos de inhames e rapaduras [...]” (1909, p. 11). Na verdade — e pouco importa quais fossem os motivos apontados por Romero —, trata-se, aí, de três livros capazes de dar a conhecer o Brasil aos brasileiros e trabalhar no sentido de aprimorar os meios de tal divulgação.

Efetivamente, essa parece ser a razão que levava alguém a escrever o que quer que fosse. Ou, pelo menos, é a conclusão inevitável a que chega um leitor que acredite nas alegações dos seus autores. Nesse sentido, veja-se, por exemplo, a *História geral do Brasil*. Falando aos membros da Société de Géographie de Paris, Francisco Adolfo de Varnhagen afirma que, “quando conceb[eu] o projeto de oferecer a [seus] compatriotas” aquela obra, “os sentimentos que [o] animavam” eram “o amor pela [sua] pátria [e] o desejo de dar a conhecer a todos os [seus] compatriotas a formação lenta e sucessiva da [sua] jovem nação” (1858, p. 5).

Não é outra a proposta do livro de Veríssimo. Em sua introdução, o autor verifica, consternado, “a pobreza do nosso sentimento nacional” (1890, p. XI) e sugere que, à semelhança dos norte-americanos, usássemos a educação como forma de difundir o patriotismo (id., p. XVI).

No entanto, tal constatação nada tem de original. Cinqüenta anos antes, o colaborador da *Minerva Brasiliense* que se assinava apenas

“T.”³⁰ iniciava a sua resenha sobre o *Compêndio de História do Brasil*, do general Abreu e Lima, afirmando que “Comumente sabe-se entre nós o que há na Europa [...] muito melhor do que se sabe o que há no nosso próprio país. O Brasil é quase inteiramente ignorado dos brasileiros” (1843, p. 51).

É praticamente com as mesmas palavras que o crítico paraense vai se referir à “dolorosa verdade” de que “Nós nos ignoramos a nós mesmos!” (Veríssimo, J.: 1890, p. XXIV). E o remédio que propõe para combater esse mal é um “trabalho giganteo de uma nova educação, não feita sómente nas escolas, porém nas universidades, na imprensa, nos livros e na tribuna” (id., p. XXX). Só assim seria possível transmitir a todos os brasileiros o

conhecimento da origem commum, das difficuldades em commum soffridas e em commum vencidas, da marcha e da evolução dos mesmos costumes, das mesmas leis e da mesma organização, dos progressos custosa, lenta, mas seguramente adquiridos (id., p. 141-42).

A insistência com que José Veríssimo repete as palavras *comum* e *mesmo*, de igual valor semântico neste contexto, deixa clara a vinculação estabelecida entre as noções de identidade e de patrimônio compartilhado. Tal patrimônio, que se pretendia formar e difundir, motivava, como já se viu, as mais variadas coleções, como relatos de viagens e expedições, estatísticas, bibliografias e, principalmente, a busca por documentos que *atestassem* fatos capazes de constituir uma trajetória positivamente conotada. Afinal, como escrevia José de Alencar, na célebre polêmica travada com Gonçalves de Magalhães a propósito do poema *A Confederação dos Tamoios*, “não se evocam as sombras heróicas do passado para tirar-lhes o prestígio da tradição” (1856, p. 891). Ou, em outras palavras, essas *sombras* só deveriam ser evocadas para se tornarem *heróicas* e permitir, assim, que se constituísse, com elas, uma tradição.

³⁰ Torres-Homem, talvez, já que ele foi um dos fundadores e freqüente colaborador dessa publicação.

No campo da literatura, esse trabalho de garimpagem e reunião se volta principalmente para autores e obras do passado, e dá origem às antologias que tanto vão servir ao pragmatismo didático-escolar quanto serão a base das futuras histórias da literatura, ou, para usar os termos de Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira, vão constituir o “berço do cânone” (1998).

Mais uma vez, vai ser de Gonçalves de Magalhães — que, ao que parece, era muito mais contundente nas propostas do que nas realizações, pois é exatamente ele quem está sendo criticado por Alencar no trecho citado anteriormente — uma das melhores formulações do que viria a ser essa “empresa difícil [...] de escrever a história literária do Brasil” (1834, p. 54). Em discurso direto:

Os documentos esparsos que me cabe consultar, por não existir nenhuma história literária do país, exigem muito tempo e estudo, se queremos reuni-los, compará-los e extrair deles alguma coisa nova (id., ib.).

Como se vê, Magalhães sabia muito bem que a tal empresa a que tinha se proposto, embora não a tenha levado a cabo, não se resumia absolutamente à simples compilação. A partir do que seria uma primeira etapa, a reunião, o historiador da literatura deveria ainda *comparar* os elementos reunidos e, o que merece, a meu ver, uma observação mais atenta, *extrair* desse material *alguma coisa nova*.

Mas o que viria a ser essa *coisa nova*? O estabelecimento de um padrão e de critérios de valoração para a nossa literatura? A ratificação de um padrão prévio já trazido pelo próprio Magalhães, que, não por acaso, é o primeiro a sistematizar os parâmetros do que seria considerado a boa poesia brasileira no século XIX, e também o primeiro a pô-la em prática? Ou ainda a possibilidade de tirar conclusões e *revelar* os *fatos* literários a partir dos quais se poderia escrever uma história?

A presença de algumas afirmações categóricas na sequência de seu discurso, tais como “o brasileiro nasce poeta e músico” (id., ib.), praticamente inviabiliza a primeira hipótese formulada. Afinal, assertivas

desse tipo não deixam margem à reflexão necessária ao exercício da crítica. Por outro lado, é exatamente a presença de tais certezas que pontuam os três parágrafos desse texto que permite ratificar as demais indagações. Quando se lê que “as velhas divindades da Grécia e de Roma” fizeram os nossos poetas “sacrificar as belezas de uma natureza original a ficções sublimes, sem dúvida, mas já demasiado propaladas”; ou ainda que “os melhores escritores do Brasil” — Durão e Basílio da Gama — “cantam como Homero, sem deixar de ser brasileiros” (id., ib.), é impossível não concluir que aí já estão, devidamente formulados, os alicerces dos textos que deram a Gonçalves de Magalhães a posição de fundador que até hoje lhe é atribuída.

Mais que isso, porém, esse breve pronunciamento feito no Institut Historique, em Paris, antecipa em dois anos, de forma condensada, tanto o *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* quanto os *Suspiros poéticos e Saudades*. Ora, essas duas obras vêm sendo consideradas marcos inaugurais, seja de uma literatura propriamente brasileira, seja como declaração de princípios do que viria a ser a tradição literária deste país. No entanto, também se tem aí o estabelecimento da função de um historiador da literatura — e de um antologista, acrescento eu — como aquele que vai à cata dos *factos* literários, e dos documentos que os *comproven*, para *revelar* a existência de uma tradição digna de respeito.

E se o próprio Magalhães perdeu algum prestígio com o passar dos anos, o mesmo não se deu com as verdades que ele contribuiu para estabelecer em termos do sistema intelectual brasileiro. Afinal, com base nesses mesmos princípios, T. de Melo faz o elogio de Joaquim Norberto de Sousa Silva, referindo-se a ele como

o incansável esmerilhador das nossas grandezas passadas, a não ser ele perdidas, que tantas coroas tem depositado no altar da pátria, e cujo nome é de rigor citar-se sempre que se trata das letras nacionais de vinte anos para cá (1862, s/nº).

No entanto, não coube nem a Magalhães nem a Norberto o título de nosso primeiro historiador da literatura, a despeito dos seus projetos

e da importância atribuída aos seus trabalhos. Do primeiro, que se saiba, não ficou nada de concreto nesse sentido, ao passo que o último chegou a publicar, além de um plano bastante detalhado, alguns capítulos de um futuro livro que jamais se concluiu.³¹ Na verdade, a obra inaugural nesse campo só vai surgir cerca de cinquenta anos mais tarde. Trata-se da *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, publicada em 1888. Até então, tudo o que se tem são alguns “cursos” de literatura e as antologias poéticas.

Não deixa de ser curioso o fato de que um projeto que parecia tão premente e mobilizava boa parcela da intelectualidade local tenha levado tanto tempo para se efetivar. Na concepção desses *litteratos*, uma das maiores dificuldades para se fazer uma história talvez fosse a falta de consenso com relação a dois pontos que eles consideravam fundamentais. Por um lado, mesmo entre os brasileiros, havia quem negasse a existência de uma literatura pátria anterior à Independência. Por outro, em meio a ambas as facções, ninguém sabia exatamente precisar a origem de tudo, pois, à diferença do que teria acontecido com o Brasil, a sua literatura não teve nenhuma *carta de achamento* que pudesse ser considerada a sua *certidão de nascimento*.

Aliás, esse *início* foi, e continua sendo, ponto dos mais controversos. Para Joaquim Norberto, por exemplo, “as primeiras epochas de nossa historia litteraria” foram marcadas pelos “povos poetas” que habitavam o Brasil antes do Descobrimento (1844a, p. 10). Já o cônego Fernandes Pinheiro “apart[a-se] da opinião de [seu] particular amigo”, pois “não pens[a] que possa existir literatura brasileira antes da época [romântica]” (1862, p. 493). E, cerca de cem anos depois, em meados do século XX, Antonio Candido vai afirmar que essa literatura “se configura no decorrer do século XVIII” (1959, p. 16).

O mais famoso palco dessas discussões foi sem dúvida a grande polêmica da *Minerva Brasiliense* que teve por ilustres protagonistas José

³¹ Esses textos foram reunidos por Roberto Acízelo Quelha de Souza em *Joaquim Norberto de Sousa Silva. História da literatura brasileira e outros ensaios* (2002). Mais adiante, neste mesmo capítulo, voltarei a tratar desta questão.

Inácio de Abreu e Lima e José da Gama e Castro, de um lado, e, de outro, Santiago Nunes Ribeiro e o cônego Januário da Cunha Barbosa.

Em linhas bem gerais, o enredo da polêmica está todo delineado no artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira”, assinado por Nunes Ribeiro e publicado no exemplar de 1º de novembro de 1843, quando se lançava pela primeira vez esse periódico que trazia o subtítulo de “Bibliotheca Brasilica”. No referido artigo, Santiago Nunes Ribeiro pretendia “destruir os preconceitos” que levavam certas pessoas a julgar que a literatura brasileira era “imitativa, transplantada e exótica” (p. 11 & 23, respectivamente), ou ainda que não existia ou que fazia parte da literatura portuguesa.

Seu primeiro alvo foi o general Abreu e Lima, com a sua idéia de que o Brasil não poderia rejeitar a literatura portuguesa sob a ameaça de ficar reduzido “a uma condição quase selvagem” (id., p. 8). Um juízo de tal espécie só poderia ser explicado, na opinião de Nunes Ribeiro, por uma visão de literatura demasiado abrangente, logo, inadequada. Efetivamente, o general entendia o termo, de forma um tanto retrógrada, como “o corpo de doutrinas que professa uma nação” (id., ib.), e, dentre elas, atribuía maior valor às ciências exatas, experimentais e positivas. Para a poesia, a eloquência e a história reservava o papel de “meros acessórios [e] apêndices, de pouca monta” (id., ib.).

Depois de censurar essa visão, Santiago Nunes Ribeiro passa ao ataque seguinte, achando “satisfatoriamente examinada” a primeira questão (id., ib.). O próximo alvo, o dr. Gama e Castro, além de ser português, teria cometido o grande pecado de afirmar, em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, “que os produtos intellectuais do gênio brasileiro pertenc[iam] à pátria de Camões” (id., ib.). Suas nem tão exatas palavras — já que o articulista citava o português de memória — diziam que são “as línguas que dão nome às literaturas antigas e modernas”, logo, “o autor que escreve num idioma que não o de seu país natal, passa, *ipso facto*, a pertencer à história desse idioma” (id., p.

9). Dito isso, Gama e Castro, seguríssimo, arremataria com fecho de ouro, aumentando ainda mais a indignação de seu antagonista:

Afastados ou limítrofes, os povos que falam num mesmo idioma, confundem as suas inspirações num pensamento idêntico e são conhecidos no mundo das artes e das ciências por um só nome de família (id., ib.).

Nesse caso, o desmonte argumentativo a ser efetuado é viabilizado pela fragilidade do princípio usado para se dividirem as literaturas no exato momento em que se começava a valorizar, cada vez mais, o conceito do nacional. Para Nunes Ribeiro, as literaturas não deveriam ser divididas “invariavelmente segundo as línguas em que se acha[ssem] consignadas” (id., ib.). Outro método de separação — mais filosófico, escreve o autor — seria atentar para o espírito que as anima e para “a idéia que preside [a seus] trabalhos intelectuais” que, por sua vez, só se dariam a conhecer através do sentimento, das crenças, dos costumes e hábitos “peculiares a um certo número de homens” (id., ib.).

E mais, fazendo eco ao principal lugar-comum de sua época, Santiago Nunes Ribeiro deixa claro que um país como o Brasil — agraciado pelos “influxos salutíferos de um céu benigno”, possuidor “de uma terra fértil e pitoresca”, que se via “abrilhantada e aquecida por um sol vivificante”, circundada e banhada “pelo alcantilado de suas montanhas [e] florestas misteriosas” (id., p. 10) —, com todas as suas graciosas características físicas, falaria tanto à imaginação e ao sentimento que a literatura nele produzida não poderia deixar de ter caráter nacional.

E pronto. Sobre esse aspecto, não havia mais o que discutir. Faltava, então, rebater a idéia, veiculada por Ferdinand Denis e Almeida Garrett, de que a nossa literatura “não emprega[va] a cor local para dar vivacidade aos seus painéis” (id., p. 11-12); idéia injustamente endossada por Gonçalves de Magalhães que havia chamado a nossa poesia de “virgem do Hélicon” (id., p. 12).

Esse ponto, efetivamente mais problemático do que os outros, vai demandar um esforço maior por parte de Nunes Ribeiro, pois ainda não se havia encontrado uma solução para justificar a *falta de nacionalidade* das produções do período colonial. Seu primeiro e inspirado impulso vai ser desculpar essa produção do crime que ela não cometeu, qual seja, o de não expressar idéias e sentimentos de outros tempos que não o seu próprio. Daí, o articulista pode passar a afirmar a qualidade dessa literatura do Brasil-colônia, comparando-a com a portuguesa do mesmo período, obviamente para atestar a sua superioridade em relação a essa última. Enquanto isso, tenta provar, de uma vez por todas, que “se Claudio Manuel da Costa [por exemplo] não poetava na linguagem que [agora] esta[va] na moda, ao menos fazia belos versos” (id., ib.). E, pelo visto, isso era o que mais importava.

Quanto à decepcionante adesão de Gonçalves de Magalhães a essa visão, Santiago Nunes Ribeiro procura inverter a perspectiva, incitando o brasileiro, de maneira geral, a sair à cata de algum documento revelador da nacionalidade de sua literatura, antes de declará-la estrangeira “só porque a [viu] vestida à grega ou à romana” (id., ib.).

Como curiosidade que seja, vale assinalar que essa questão da dupla nacionalidade da nossa literatura rendeu discussões ao longo de todo o século XIX. Em “Diálogo interrompido: as relações literárias entre o Brasil e Portugal”, José Almino se refere ao *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*, antologia organizada por Camilo Castelo Branco, em 1879, e que suscitou polêmicas em ambos os países (cf. 2003, p. 807). O mesmo já havia ocorrido quando, “em 1877, Teófilo Braga [...] inclu[iu] em seu *Parnaso português moderno*” inúmeros autores brasileiros, entre os quais Gonçalves Dias e Machado de Assis (id., p. 807-808). No entanto, a passagem sem dúvida mais pitoresca entre os diversos textos que tentavam provar que as produções culturais brasileiras tinham feição própria é o trecho final do célebre “Bênção

paterna”, prefácio ao romance *Sonhos d’Ouro*, de José de Alencar, que se assina aí sob o pseudônimo de Sênio.

[...] pergunto eu, e não se riam, que é mui séria a questão:
O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra? (1872, p. 702).

Outra consideração que se impõe, quando se observam os trabalhos desses baluartes da *cidade letrada*, é a constatação da consciência que eles já tinham de que, a partir de uma reunião documental, é possível constituir uma memória e atestar um patrimônio. Joaquim Norberto e Émile Adet não deixam dúvidas a esse respeito ao escrever, no “Prefacio” ao seu *Mosaico poético*, que “pertence agora ao Brasil o ajuntar e colligir todas estas poesias [...] que ahi passaram, que ahi passam desconhecidas e inapercebidas” (1844a, p. 6). E prosseguem afirmando que é exatamente essa tarefa que o *Mosaico* pretende desempenhar, “afim de que possua tambem o quinto imperio o seu *archivo* onde consigne parte de sua gloria, litteraria, na qual mais se patentêa a nacionalidade de sua litteratura” (id., ib.; grifo meu).

Já em fins dos anos 1970, Tânia Regina Ramos, em sua dissertação de mestrado intitulada *A sistematização histórica e crítica da literatura brasileira no século XIX*, frisava a importância de se retomarem as antologias oitocentistas e os seus textos introdutórios, visto que eles “manifestam a literatura como instituição orgânica, articulada por um objetivo comum” (1979, p. 69). Por essa releitura, propõe a autora, seria possível perceber que, “desde o início do século XIX, o Brasil tinha [...] consciência de estar estruturando uma cultura nacional” (id., ib.).

Insisto, porém, que tal consciência não é exclusividade brasileira. Tanto o trabalho de escavação do passado quanto a reunião e a divulgação dos seus resultados são atividades que se multiplicam a olhos vistos nos diversos países que, ao longo do Oitocentos, estavam preocupados em estabelecer ou reafirmar, intra e extramuros, a sua identidade.

3.2.

Bibliotecas brasílicas

'Contrariwise', continued Tweedledee, 'if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic.'

Lewis Carroll. *Through the looking glass*.³²

A tão freqüente censura à falta de marcas da nacionalidade nos textos dos autores brasileiros encontra uma primeira tentativa sistemática de resposta, pelo menos que se conheça, no *Parnazo Brasileiro, ou collecção das melhores poezias dos Poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*, antologia compilada pelo cônego Januário da Cunha Barbosa e publicada em oito cadernos entre os anos de 1829 e 1832. Aliás, pensar o *Parnaso brasileiro* como eventual resposta ao *Parnaso lusitano*, de Almeida Garrett (1826-1827), me parece mais plausível do que a idéia de que este último tenha *inspirado* o primeiro, como propõe Antonio Candido (cf. 1959, vol. 2, p. 326).

No entanto, a obra do cônego, perfeita mistura, já no título, da tradição clássica com uma visada nacional do compilador, não trata ainda de procurar a todo custo a cor local nas obras selecionadas. Os breves textos introdutórios dessa antologia não apontam para a busca temática verde-amarela, mas sim para uma tarefa mais urgente e imediata, qual seja, a de provar que, ao contrário do que se poderia acreditar, o Brasil era plenamente capaz de “ostentar-se entre as Nações cultas tão fecundo e rico em thesouros de Nobre Poesia”, pois que “em realidade delles se achava abastado” (1829, caderno 2º, s/nº). Se “as muito bem

³² “— Contrariamente — continuou Tweedledee — se assim era, então poderia sê-lo; e se assim o fosse, então seria; mas como assim não é, então não será. É lógico.” (tradução de Sebastião Uchoa Leite).

acabadas produções de seos melhores engenhos” (id., s/nº) não tinham o destaque e o reconhecimento que mereciam era apenas porque

jazião nas trevas do esquecimento, já por existirem ineditas em mãos avaras ou incuriosas, já por havem [sic] sido dadas á estampa confusa, e destacadamente em collecções, á que nem sempre presidio o bom gosto (id., s/nº).

Essa passagem da “Introdução” do *Parnaso* insinua uma desculpa para o tão alardeado descaso do Brasil que, até o momento, não havia empreendido coleção semelhante. Mas o cônego aproveita ainda a ocasião para criticar Portugal que, em “mais de trezentos annos de oppressiva tutela” (id., ib.), pouco ou nenhum cuidado dispensou à produção proveniente da ex-colônia. Essa falta de cuidado ficava patente, segundo o antologista, no fato de “nomes dos mais abalisados Authores” brasileiros aparecerem trocados e também de muitas “composições Poeticas” — “e não das menos distinctas” — “corr[erem] anonimas” nas edições realizadas em Portugal (id., ib.).

Somam-se a esses problemas inúmeras outras dificuldades para a tarefa de compilação, tais como localizar os manuscritos, de preferência autógrafos, ou, caso não o fossem, tentar proceder ao estabelecimento de autoria e verificar se tal ou qual cópia não haveria sido adulterada. Feitas essas ressalvas — que por si só já poderiam justificar as imperfeições que porventura fossem descobertas em sua própria obra —, cabia também ao cônego mostrar que, por mais falho resultasse o trabalho final, este teria ainda assim contribuído para o “conhecimento do *patrimonio* opulento, deixado como herança á mocidade futura por seos tão gloriosos antepassados” (id., s/nº; grifo meu).

Como se pode perceber, para Januário da Cunha Barbosa, o próprio ato compilador representava o cumprimento de um dever cívico e era demonstração suficiente de amor à pátria. Efetivamente, o *corpus* que reúne em sua antologia vai servir de referência para outras obras posteriores. Esse trabalho decerto já lhe valeria o elogio de Ferdinand Denis que observava: “é o P. Januário que representa a força real da

iniciativa histórica do Brasil” (BSG – Mss 3504, f. 254 vº). E é pelo mesmo motivo que se pode dizer que o seu *Parnaso* inaugura a nossa tradição literária, merecendo, portanto, ser observado mais detidamente.

Antes de passar a essa tarefa, vale relembrar um pouco as lições de Emmanuel Fraisse sobre o gênero antológico. É importante considerar, quando da análise de uma antologia, não só os atos de seleção, extração, colagem e reunião que presidem à sua elaboração, mas também, e, sobretudo, o conjunto de seus paratextos — prefácios, posfácios, notas etc. (cf. op.cit., p. 3-4). O primeiro elemento a ser pesquisado será, portanto, o título, que atua como avalista da unidade dessas obras que são, por natureza, fragmentárias, e permite que se tenha uma noção do conjunto que o antologista pretendeu criar.

No caso de Januário da Cunha Barbosa, a opção pela denominação *Parnaso brasileiro* traz, como já se viu um tanto rapidamente, algumas implicações. A primeira delas é o elo que se estabelece entre a tradição herdada da Grécia — o patrimônio da cultura ocidental — e a produção poética da jovem nação americana, para recorrer a uma expressão bem usual na época. Com isso, o cônego estaria, de certa forma, integrando o Brasil ao grupo dos legítimos herdeiros de tal patrimônio. Além disso, há aí a nítida alusão à obra de Almeida Garrett, publicada três anos antes, que incluía diversos poetas nascidos no Brasil. No entanto, pela substituição do adjetivo pátrio, é possível propor que a antologia de Cunha Barbosa tencionasse *pôr as coisas em seus devidos lugares*, e restituir ao Brasil o quinhão que lhe caberia por direito.

No texto de apresentação ao volume por ele organizado, que contém prefácios e índices do *Parnaso brasileiro*, José Américo Miranda chama a atenção especialmente para o subtítulo escolhido pelo cônego que, a seu ver, expressaria as circunstâncias de trabalho do compilador. Para Miranda, o extenso apostrofo ao título dessa primeira antologia seria um bom indicador de uma certa urgência na publicação dos textos, na medida em que “o risco de tudo perder-se parecia iminente” (1999, p. 7).

Assumindo, de certa forma, os argumentos do próprio Cunha Barbosa, no texto intitulado “Ao publico”, que abre a sua antologia, o pesquisador mineiro propõe que, nessa corrida contra o relógio, o antologista “sequer se pôde dar tempo para ‘coleccionar’ e depois ‘seleccionar’” (id., ib.).

Não há dúvida que as observações quanto a essa urgência em tentar salvar documentos que estavam se perdendo ou se deteriorando são justificadas, como já se viu, por exemplo, pelo depoimento de Gonçalves de Magalhães citado anteriormente. E, uma década mais tarde, a situação parece não ter mudado muito. O próprio Cunha Barbosa, então secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, recebe uma carta do Pará, na qual Antônio Ladislau Monteiro Baena se queixa porque

tem sahido ha tempos d[aquela] Provincia muitos manuscritos importantes quasi todos por extravio: os homens instruidos das cousas antigas ja não existem, nem os seus papeis dos quaes alguns tem dado mostras de si em folhas vergadas envolvendo navalhas de barba e outros embrulhos semelhantes: alguma tradição oral que corre he incorrecta: portanto he extremamente difficil colher noticias de cousas passadas (1840, IHGB, Lata 141, pasta 49).

No entanto, essas circunstâncias não justificam o fato de se lerem os textos introdutórios do *Parnaso brasileiro* como mera ratificação das alegações do antologista. Decerto que a escolha da palavra *coleção* deve ser levada em conta, especialmente porque faz supor, erroneamente, um sistema composto apenas por inclusões, ao passo que, como se viu no capítulo anterior, mesmo a mais simples coleção de objetos se compõe necessariamente por meio de um recorte seletivo. Ou seja, o uso dessa palavra pode fazer pensar que não houve uma seleção antes de a obra vir a público, coisa que, além de ser de todo contrária à natureza dessa espécie de trabalho, é uma leitura totalmente desautorizada pela própria sequência do subtítulo em questão. Afinal, trata-se das *melhores poesias* dos poetas do Brasil, e, em princípio, só se escolhe o que é o melhor aplicando determinados critérios de valor a todo um conjunto que incluirá, portanto, também o mediano e o pior.

O que se pode dizer da escolha de Januário da Cunha Barbosa — o mais seria mera especulação — é que o antologista estaria privilegiando, nesse enunciado, o ato de coligir. Se este trabalha pelo acréscimo, e, portanto, distingue-se do selecionar, que trabalha basicamente por subtrações, não exclui necessariamente esse último ato.

A pressa não impediu que nosso amigo cônego selecionasse os textos capazes de “honr[ar] o Parnazo Brasileiro” (op.cit., caderno 4º, p. 25); tampouco o obrigou a pôr em caracteres tipográficos somente os textos que ainda não houvessem sido impressos, como, aliás, já anunciava o próprio subtítulo da obra.³³

Não parece, pois, simples apontar os motivos que teriam levado Cunha Barbosa a empreender um trabalho que, aos olhos de seus pósteros e até mesmo de alguns contemporâneos, pareceu apressado, desordenado e incompleto, como se verá adiante. Mas sempre se pode ter em mente que a publicação dos oito cadernos coincide com o período em que o cônego exerceu o cargo de diretor da Tipografia Nacional. Não seria portanto descabido supor que o antologista tenha procurado reunir todo o material que pudesse conseguir e aproveitado essa situação bastante propícia para levar a cabo o trabalho de divulgação que pretendia.

Além disso, o último caderno publicado, ainda no tempo em que Cunha Barbosa dirigia aquela instituição, traz o anúncio de uma continuação que nunca chegou a se cumprir: “Com esse Numero”, escrevia o cônego, “termina o 2º Volume do Parnaso [sic] Brasileiro, cuja continuação se anunciará ao Publico em tempo opportuno” (op.cit., caderno 8º, p. 68). E, como curiosidade que seja, vale acrescentar que,

³³ À guisa de exemplo, dos sonetos de Alvarenga Peixoto incluídos pelo cônego no seu *Parnaso*, um “sahio à luz” junto com o *Uruguay*, de Basílio da Gama (1769), outro “foi distribuído em avulso [...] por ocasião da inauguração da estatua equestre do rei D. José I” (Silva, J. Norberto de S.: 1865, p. 9). E um dos sonetos de Cláudio Manuel da Costa que ele publica tinha sido incluído por Almeida Garrett no seu *Parnaso lusitano*. Um trabalho acurado de cotejo dos poemas publicados por Januário da Cunha Barbosa e por seus predecessores portugueses certamente forneceria mais elementos para se avaliarem as motivações dessa compilação, além daquelas alegadas pelo próprio autor. No entanto, essa tarefa seria um desvio com relação à proposta que pretendo desenvolver aqui.

em carta enviada a Ferdinand Denis, em 30 de julho de 1832, Joaquim Caetano da Silva observava: “acaba de ser publicado, no Rio de Janeiro, um *Parnaso brasileiro, à custa do governo*. Ele contém poetas mortos e vivos” (BSG – Mss 3418, f. 15; grifo meu).

Sobre a forma precária assumida pelo conjunto da obra, José Américo Miranda observa que a distribuição dos autores, ao longo dos cadernos, é aleatória, não seguindo uma cronologia — ou qualquer outro sistema de organização identificável, acrescento eu — e nem sequer reunindo necessariamente todas as obras de um poeta num mesmo lugar. Seus textos biográficos são muito resumidos, contemplando apenas alguns autores e, embora a grande maioria receba a denominação de “Breve noticia sobre a vida de ...”, dois deles, ambos publicados no caderno 5º, trazem um título ligeiramente diferente: “Breve noticia sobre o Doutor Fr. José de S. Rita Durão” e “Breve noticia sobre a Senhora D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”. Mas, no mesmo caderno, o leitor vai encontrar também um “Quadro resumido da vida de Gregorio de Mattos Guerra”, único a receber tal denominação.

Embora essas notícias biográficas só apareçam a partir desse caderno 5º, ou seja, já no segundo volume do *Parnaso*, Cunha Barbosa abre espaço, ainda no caderno 4º, para a apresentação de um dos autores por ele publicados. Sob o título de “Advertencia”, o que se tem é um texto híbrido contendo breves informações sobre a vida da poeta gaúcha Delfina Benigna da Cunha, “cega desde a idade de dous annos”, e muitos elogios ao seu “genio rarissimo” aliado a “huma prodigiosa memoria”, qualidades que faziam dessa senhora “huma Musa digna de honrar a Poesia Brasileira” (1829-1832, p. 26 & 25, respectivamente). A referência a essa autora serve ainda de pretexto para o cônego louvar as *suas patricias* que “muito se distinguem, quando se dedicação nos encantos da Litteratura” (id., p. 25), e para criticar a condição em que se encontravam as mulheres brasileiras:

Se por hora não apparecem em maior numero Escriptoras dignas da publica attenção, deve isso attribuir-se á huma educação acanhada, que

no Brasil reduzia huma Senhora á curta esphera do manejo domestico, como se as Bellas Lettras fossem vedadas ao seu séxo. Mas a civilização vai já fazendo desaparecer esses prejuizos” (id., p. 25).

De volta a d. Delfina, depois dessas digressões, Januário da Cunha Barbosa esclarece que a poeta ainda estava viva e continuava “captivando a estimação dos que a ouv[ia]m, ou improvisando no circulo de honrados parentes e conhecidos” (id., p. 26). Encerrando esse texto, a que se seguem vinte poemas da autora gaúcha, o antologista afirma que inclui esses versos em sua coletânea “seguro de que he justiça trazel-os á luz publica, em honra das Senhoras Brasileiras, e em agrado dos nossos Litteratos e sensiveis Leitores” (id., ib.).

Essa “Advertencia” é uma boa amostra da apresentação um tanto caótica que caracteriza o *Parnaso brasileiro* e que já havia chamado a atenção de Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman. Diante da “falta de ordem”, somada à “repetição de nomes em momentos distintos da antologia e [à] inclusão posterior das biografias”, as pesquisadoras aventam a suposição de que “Januário publicou os textos e os dados à medida que os obtinha” (1998, p. 80).

Quanto às biografias, o próprio cônego escreveu, no referido “Ao publico”:

Fôra bom ajuntar á esta collecção huma noticia Biographica de tantos Poetas, que honrão o nome Brasileiro com producções distinctas; mas esta tarefa offerece maiores difficuldades, sem contudo desanimar a quem espera ainda offerecer ao conhecimento do mundo as memorias dos Illustres Brasileiros, que fazem honra á Litteratura Nacional (op.cit., s/nº).

Para desempenhar essa árdua tarefa, Cunha Barbosa envereda pela trilha do convite à colaboração que vai se ampliar algumas linhas abaixo, no final desse seu texto introdutório (cf. p. 48 desta tese):

Os dous *Alvarengas*, *Jose Basilio*, *Salles*, *Claudio Manoel*, *João Pereira Caldas*, e outros que hoje só vivem em suas obras, têm parentes e amigos, que decerto se prestarão a communicar-me as materias necessarias á Biographia dos Poetas Brasileiros, que intento escrever,

para ser publicada em algum dos seguintes Tomos desta Collecção (id., ib).

O próprio cônego adota a prática que propunha, relatando episódios ilustrativos dos dotes de seu tio — não mencionado como tal —, Domingos Caldas Barbosa, na arte do improviso. Em meio a sonetos, odes e outras tantas formas poéticas da tradição clássica e neoclássica, o leitor vai encontrar um texto em prosa, sem maiores conexões com o que o precede, a não ser o fato de José Basílio da Gama, último autor aí arrolado, ser personagem coadjuvante da cena com que o antologista inicia o seu relato.

Estando ambos os poetas numa quinta, em Cintra, Basílio da Gama “escrevia no tronco de huma arvore os seguintes versos: Neste tronco, com meus votos/ Escrevo os de Marcia bella”. Instado a terminar a quadra, por “huma Senhora, amante das Musas”, Caldas Barbosa “sem demora escreveo os seguintes versos: Porém se o tronco murchar,/ Não he por mim, he por ella” (id., caderno 3º, p. 37)³⁴.

Vale abrir aqui um parêntese para assinalar um aspecto bastante curioso e que é sem dúvida acentuado pela apresentação assistemática dessa coletânea. Ao contrário das que a sucederam, a antologia de Cunha Barbosa não parece fazer qualquer distinção entre as duas facetas de Domingos Caldas Barbosa que ficaram registradas para a posteridade. Por um lado, o poeta de *Viola de Lereño*, que vai ter o seu lugar garantido no cânone literário brasileiro posteriormente estabelecido, e, por outro, o patrono da cadeira nº 3 da Academia Brasileira de Música, “considerado por todos como o responsável pela fixação do gênero ‘modinha’ na Lisboa da segunda metade do século XVIII”, conforme o verbete do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* (2005).

³⁴ É preciso assinalar que dois outros autores se referem a essas anedotas relativas a Caldas Barbosa, e, aliás, com algumas variações. Mas ambos o fazem em contextos inteiramente distintos: Varnhagen as menciona no “Ensaio histórico” que antecede o seu *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853, vol. I, p. 42) e Joaquim Norberto, no artigo intitulado “Poetas repentistas” (1862, p. 374-375).

Essas manifestações da mais pura tradição oral — o improviso, o repente, quase sempre acompanhado pela viola, ou pela *guitarra*, nos dizeres de Januário — vão penetrar pelo registro do texto escrito, num movimento voluntário por parte do antologista, que declara acreditar que tais improvisos “sem duvida merecem ser *lidos*” (id., ib.; grifo meu). O que o cônego parece não perceber é que a transcrição de tais quadras o obrigou a fornecer também o contexto em que elas foram produzidas, sem o que a tal leitura ficaria bastante prejudicada.

No entanto, ao chegar à notícia biográfica desse poeta, incluída no 8º e último caderno do *Parnaso*, o leitor é surpreendido pela seguinte passagem que, de certa forma, contradiz a anterior:

Já no 1º Tomo deste *Parnaso* expuzemos alguns dos seus bellos improvisos para assim darmos huma ligeira ideia de seu merito *nesta parte*; agora continuaremos á publicar aquellas de suas poesias, que nos parecem *mais dignas* desta Collecção (id., p. 18; grifos meus).

Pode-se ler aí que Cunha Barbosa está apresentando a obra de Domingos Caldas Barbosa dividida em duas partes, quais sejam, o repentista, mestre do improviso, e o poeta propriamente dito? Pode-se deduzir daí que as produções deste último, mais que as outras, merecem ser incluídas numa antologia de poesia brasileira?

Aliás, esse seu parente inconfessado acaba propiciando alguns dos bons momentos da leitura do *Parnaso*, todos eles articulados em torno da noção de ambigüidade. Ambigüidade quanto ao parentesco; quanto à apreciação do poeta pelo compilador, como se viu no trecho acima; mas também na própria caracterização que dele se faz na abertura dessa notícia biográfica e até mesmo na forma pela qual ela é feita:

“Meu tio (assim nos informou hum parente ainda vivo deste nosso Poeta) nem era Preto nem branco, nem d’Africa nem d’America; mas era hum homem de muitos talentos e de virtudes sociaes”. Expliquemos estes ditos (id., p. 17).

Se, como se viu, o próprio compilador reconheceu as eventuais falhas de sua obra quanto às biografias — ou à falta delas —, e procurou justificar-se, o mesmo não se dá com a desordem que impera na apresentação dos poetas e das suas obras. A hipótese aventada por Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman é sem dúvida bastante plausível, e vem ao encontro daquela premência alegada por Cunha Barbosa, bem como de minha suposição quanto ao fato de ele querer tirar o melhor proveito possível das condições favoráveis que o seu cargo então lhe proporcionava.

Há, contudo, outros problemas que dão a essa primeira antologia um aspecto bastante precário e bem podem ser arrolados entre os motivos que levaram o *Parnaso brasileiro* a ser relegado ao quase completo esquecimento por um longo período. Além dos erros, alguns dos quais corrigidos em errata, não há qualquer preocupação em se padronizar a forma de apresentação dos textos na página. Os nomes dos poetas vêm por vezes antes, por vezes depois do título do poema; ou ainda, antes ou depois do próprio texto; e outras vezes sequer aparecem. Quando da publicação dos cadernos reunidos em tomo I e volume 2º (!), não se cuidou nem mesmo de unificar a numeração das páginas; o que significa que, tanto no tomo I, que contém os quatro primeiros cadernos, quanto no volume 2º, que contém os demais, há quatro páginas 5, quatro páginas 10, e assim por diante.

Nada disso porém impediu que, poucos anos depois da publicação do *Parnaso*, Gonçalves de Magalhães a ele se referisse como um “trabalho tão digno de louvor [que] muito servio” à elaboração daquele texto que ele chamava de seu “bosquejo” (1836a, p. 246 & 247). Tampouco impediu que a compilação do cônego se revelasse um precioso recurso para um projeto de pesquisa bastante recente e que resultou na antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999)³⁵.

Mas ao lado dos elogios ao pioneirismo desbravador de Januário da Cunha Barbosa e da constatação da efetiva importância da sua obra

³⁵ Coletânea organizada por Zahidé Muzart e publicada pela Ed. Mulheres/ Edunisc.

estão as inúmeras críticas, algumas das quais bastante severas, como a de Rodrigues Lapa:

O modo como essas composições foram recolhidas, por correspondência postal, sem citação das fontes, deixa muito a desejar, não tendo nós indicação segura sobre a autenticidade das mesmas; e as erratas têm um caráter suspeito, mais parecendo por vezes correções do próprio compilador (1960, p. 938).

Como não se trata aqui de fazer uma edição anotada dessa primeira antologia, mais vale passar à observação de alguns dados relevantes percebidos em suas escolhas de textos e autores. Juntamente com velhos conhecidos nossos, como Gregório de Matos Guerra, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, os chamados poetas inconfidentes etc., o cômico publicou também autores hoje completamente esquecidos e outros recentemente recuperados, apesar de não incorporados ao cânone. É o caso, por exemplo, da poeta mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão, incluída na referida antologia de escritoras brasileiras, que só publicou um volume de seus poemas depois de ter vários deles impressos no *Parnaso*, e merecer, inclusive, uma das *breves notícias* biográficas preparadas pelo antologista (op.cit., caderno 5º, p. 25).

É também o caso de Joaquim José da Silva, o Sapateiro Silva, cuja obra mereceu uma edição crítica, por Raquel Valença, precedida de um “estudo histórico-literário”, de Flora Süssekind (1983). A obra completa do poeta sapateiro, reunida pelas autoras, pode ser quase toda encontrada no *Parnaso brasileiro*, à exceção de duas glosas recolhidas por Varnhagen no *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853).

Quanto ao Sapateiro Silva, cabe aqui um aparte. A despeito de sua redescoberta, a dificuldade em enquadrar a sua obra num padrão é decerto garantia de que esta tem muito poucas chances de vir a fazer parte do cânone. Como bem assinala Flora Süssekind, “mesmo o responsável pela divulgação de sua obra não foge à sua caracterização como ‘curiosidade’” (op.cit., p. 23). Os oito sonetos e as oito glosas

incluídos por Januário no caderno 3º de sua antologia vêm precedidos de um pequeno texto por trás do qual o compilador parece ter julgado necessário se escudar:

Os nossos Leitores desculparão a publicidade que damos aos seguintes versos jocoserios; elles são producções de hum Mestre çapateiro, sem estudos; mas o seo genio apparece nos mesmos disparates de suas composições, e por isso os espiritos joviaes amarão ler, depois de tantas poesias serias, estas que recreão pela sua singularidade (op.cit, p. 42)³⁶.

Ao que tudo indica, a *profecia* de Joaquim José da Silva se cumpriu, pois o primeiro de seus sonetos recolhidos por Cunha Barbosa se encerra com o seguinte terceto: “Porém leve o diabo o meu roteiro,/ Que apesar das farofias do Ducado,/ Todos me lêm nas costas — çapateiro” (id., ib.).

O que importa destacar, contudo, é que tanto a poeta mineira quanto o *Mestre Çapateiro* podem dar a medida do interesse que a obra do cônego, apesar de todos os problemas que apresenta, ainda é capaz de despertar em quem quiser remexer nas “latas de lixo [...] da história da cultura brasileira”, para usar a formulação de Flora Süssekind (1983, p. 8).

Mas não é só com relação aos excluídos que a antologia de Januário revela a sua importância histórica, pois é também no seu *Parnaso* que a obra de Alvarenga Peixoto, em sua quase totalidade, é publicada pela primeira vez. Segundo Manuel Rodrigues Lapa, esse autor teve apenas três poemas publicados em vida: dois sonetos e a lira intitulada “O retrato”, incluída no volume VII de uma coletânea intitulada *Miscellanea curiosa, e proveitosa* (1785), mas, ainda de acordo com Lapa, “sem nome de autor, o que a torna um pouco duvidosa” (op.cit., p. 938).

³⁶ Observe-se que Varnhagen adota postura semelhante ao mencionar Joaquim José da Silva, no ensaio introdutório ao seu *Florilégio*. “Igual nome [poeta] não daremos, mas sim o de simples versejador a outro fluminense, cuja condição humilde foi para nós grande recommendação para o contemplarmos”, afirma o organizador da coletânea. “Referimo-nos ao çapateiro Silva. Os seus versos devem guardar-se, e podem alguns ler-se” (1850-1853, vol. I, p. 40).

Considerando-se que a produção de que se tem notícia desse Alvarenga conta ao todo trinta e duas peças, e que, destas, dezenove são encontradas no *Parnaso* de Cunha Barbosa, é impossível negar o peso do trabalho realizado pelo cônego com relação ao estabelecimento da obra poética desse autor. No entanto, também aí os erros e as imprecisões que caracterizam essa primeira antologia vão afetar o conjunto apresentado, fazendo com que o efetivo estabelecimento da produção do poeta inconfidente só tenha se realizado com a edição de Joaquim Norberto (1865) e, mais tarde, com a de Rodrigues Lapa (1960).

Na introdução às *Obras poéticas de Ignácio José de Alvarenga Peixoto*, Norberto faz um cotejo bem minucioso dos textos publicados na coletânea do cônego com manuscritos e originais que ele próprio pôde garimpar. A partir de tal cotejo, conclui que há erros de atribuição, como, por exemplo, um soneto de autoria de Alvarenga Peixoto dado como sendo de Basílio da Gama ou, inversamente, como as sextilhas “Conselhos a meus filhos”, apresentadas como suas quando, na verdade, seriam de autoria de Bárbara Eliodora, sua esposa.

Talvez por esse motivo, apesar de ter reunido e publicado, como se viu, quase dois terços da obra de Alvarenga, o nome de Januário da Cunha Barbosa ou o título da sua antologia poucas vezes figuram nos textos mais recentes sobre esse poeta árcade. Quando um ou outro é mencionado, como acontece em “As louvações de Alvarenga Peixoto”, de Letícia Malard, que antecede a parte dedicada a esse autor setecentista no volume *A poesia dos inconfidentes*, apenas se deplora a falta de cuidado com que realizou o seu trabalho, na trilha da já referida crítica de Rodrigues Lapa. A menção, relegada a uma nota de rodapé e à condição de mero *exemplo*, tem o seguinte teor:

A título de exemplo: no *Parnaso brasileiro* (1829-1832), de Januário da Cunha Barbosa, há um soneto dado como de Basílio da Gama corrigindo-se, em errata, para Alvarenga Peixoto, sem explicações. Tanto pode tratar-se de erro de atribuição pelo antologista, como do tipógrafo. De qualquer forma, o fato suscita desconfiança quanto ao método de trabalho utilizado na época, para recolha e leitura de manuscritos e publicações esparsas (1996, nota 1, p. 1.145).

Ainda na mesma coletânea, há uma cronologia, que ocupa duas páginas, onde se registram apenas as publicações dos textos de Alvarenga por Joaquim Norberto e Rodrigues Lapa, sem que se faça qualquer referência ao *Parnaso* de Cunha Barbosa.

Se é verdade, como afirmam tantos, que na obra organizada pelo cônego há mais erros do que acertos, não caberia ao nosso tempo diminuir, por esse motivo, o seu valor histórico e, muito menos, apagá-la completamente dos nossos registros. Tanto mais que essa tarefa já foi desempenhada pelo próprio século em que viveu o seu autor. Prova disso é que na antologia de Pereira da Silva — que tem o mesmo título dessa primeira e foi publicada apenas doze anos depois, ainda em vida do cônego — assinala-se a dificuldade de se encontrarem, já naquele momento, exemplares do *Parnaso brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa. E, vinte anos mais tarde, Ferdinand Wolf escrevia na introdução a seu *O Brasil literário* (1863):

[...] só no decorrer dos últimos trinta anos é que apareceram no Brasil obras objetivando reunir os materiais da história literária futura ou tentar uma sùmula de seu desenvolvimento.

Assim em 1831 [sic], Januário da Cunha Barbosa, além do mais poeta, publicou um “Parnaso brasileiro”, de que não conhecemos nada, além do título (p.12).

Atualmente, a antologia do cônego é obra mais que rara, uma vez que nunca foi reeditada integralmente e, ao que parece, só a Biblioteca Nacional dispõe de um exemplar seu em versão completa.³⁷

³⁷ O Real Gabinete Português de Leitura e o Instituto Histórico possuem apenas o Tomo I, ou seja, os quatro primeiros cadernos dessa antologia. Nesta última instituição, porém, o material está sendo submetido a trabalho de restauração há pelo menos quatro anos.

O Parnaso brasileiro, ou selecção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brazil precedida de uma introdução historica e biographica sobre a litteratura brasileira, de João Manuel Pereira da Silva, tem o seu primeiro volume, dedicado aos séculos XVI, XVII e XVIII, publicado em 1843, e o segundo, relativo ao século XIX, publicado em 1848.

A obra se inicia com um breve texto assinado pelos editores³⁸, em que, além da habitual apresentação do que viria a ser o volume que o leitor tinha em mãos, e do projeto de sua continuação, há o que seria uma justificativa da necessidade dessa nova coletânea:

Existe um antigo Parnaso Brasileiro, devido á penna elegante do Sr. Conego Januario da Cunha Barbosa. Além da difficuldade, que hoje se encontra, de obter um exemplar, cumpre dizer que esse Parnaso não foi completo, e os oito cadernos, que se publicaram, mereceriam grande reforma (1843, p. V).

A julgar por essa advertência, a coletânea organizada por Pereira da Silva viria reformar e completar a de Cunha Barbosa, assim como esta teria vindo, como propus, *emendar* a de Almeida Garrett. Espera-se, portanto, antes mesmo de começar a sua leitura, que se possam encontrar aí não apenas menos falhas do que na sua antecessora, mas também um maior número de poetas e de obras reunidos. No entanto, o que desde o início salta aos olhos, marcando uma efetiva diferença entre esses dois *Parnasos*, é a proposta de se fazer uma história — ou, pelo menos, esboçá-la —, proposta esta que já está presente no subtítulo atribuído à coletânea. Além de explicitar o fato de os poemas virem precedidos de *uma introdução historica e biographica sobre a litteratura brasileira*, o autor introduz, com a expressão *desde o descobrimento do Brazil*, a perspectiva cronológica, base do conceito de temporalidade histórica dominante na época.

³⁸ José Américo Miranda atribui esse texto ao próprio Pereira da Silva que o teria escrito “sob o disfarce de ‘Os Editores’”, mas não dá maiores indicações a esse respeito (op.cit., p. 8).

Mas as diferenças trazidas pelo subtítulo do *Parnaso* de Pereira da Silva não param por aí. Antes de mais nada, a obra é caracterizada como uma seleção, e não uma coleção, como ocorria com a de Cunha Barbosa. E ainda, sempre pelo prisma da comparação, verifica-se um deslocamento do adjetivo *melhores*: no primeiro *Parnaso*, era o substantivo *poesias* que merecia tal atributo; neste segundo, são os poetas. Trocando em miúdos, Januário da Cunha Barbosa ofereceria aos seus leitores uma reunião dos melhores textos de todos os poetas do Brasil, usando inclusive o artigo definido. É claro que estou propondo uma leitura literal da formulação *coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil*; ademais, sempre se poderia acrescentar a ela: *dos poetas do Brasil cujas produções foi possível encontrar*. O que importa destacar, porém, é que essa dicção tão assertiva vela quase por completo, no nível do enunciado, o processo seletivo.

Inteiramente distinto vai ser o caso do *Parnaso* de Pereira da Silva. Se, como já se viu, a simples menção ao adjetivo *melhores* implica juízo seletivo, o que essa antologia da década de 1840 vem propor ao público é uma dupla seleção: inicialmente, teria havido uma triagem entre os poetas brasileiros para se escolherem os melhores; em seguida, a obra desses autores seria também submetida a uma triagem que levaria ao produto final enunciado como *seleção de poesias* desses *melhores poetas*.

Diante de tais observações, há pelo menos dois aspectos que merecem destaque. Por um lado, o fato de Pereira da Silva assumir explicitamente o trabalho de escolha que está por trás de toda recolha. Por outro lado, é preciso notar que o referido deslocamento do adjetivo *melhores* implica ainda um deslizamento com relação ao que é valorizado. Trata-se, agora, de apresentar ao público os grandes nomes das nossas letras e, à guisa de amostragem, fornecer alguns exemplos de sua produção. Essa leitura pode encontrar respaldo no fato de, à exceção de Tomás Antônio Gonzaga e de Cláudio Manuel da Costa, enquanto Cunha Barbosa apresentava dezoito poemas de Basílio da

Gama, vinte de Silva Alvarenga, vinte de Alvarenga Peixoto, oito de Gregório de Matos, por exemplo, Pereira da Silva apresenta apenas quatro, seis, três e dois, respectivamente.

Aliás, o próprio título escolhido por Pereira da Silva para sua introdução — “Uma introdução histórica e biographica sobre a litteratura brasileira” — ratifica o que se depreendeu a partir da análise do subtítulo da obra e, de certa forma, propõe a via de leitura que decidi adotar. Dos três elementos aí apresentados, o privilégio recai sobre a perspectiva histórica, seguida de perto pela biográfica, confirmando-se, assim, a importância apontada acima com relação à visada cronológica e ao foco centrado nos autores mais que em suas obras. Só então entra em cena o terceiro elemento, a literatura brasileira, que deverá portanto ser observada pelo prisma desses vieses prioritários.

A oração que abre o texto introdutório desse *Parnaso* é um verdadeiro primor retórico, no bom sentido deste termo, isto é, de discurso eficaz: “É novo e muito novo o paiz, cuja historia litteraria nos cumpre agora escrever” (op.cit., p. 7). Com essas poucas palavras, Pereira da Silva dá conta de pelo menos três alvos distintos. Em primeiro lugar, anuncia o seu objetivo: não se trata apenas de uma antologia, mas sim da escrita, ou pelo menos de um esboço de escrita, de uma história literária. Em segundo lugar, no segmento inicial da oração, o autor estabelece algo que a sua época tomava sem dúvida por *fato incontestável*. E, com isso, não apenas justifica a eventual exigüidade do *corpus* com o qual vai trabalhar, mas também, e principalmente, prepara terreno para o motivo que vai ser recorrente ao longo de todo esse texto e da própria obra, qual seja, persuadir o leitor de que, a despeito do seu pouco tempo de existência, o Brasil já conta com um acervo intelectual considerável.

Ao contrário, porém, do que aquela oração inicial parece sugerir, o texto de Pereira da Silva é um tanto caótico, repleto de vaivéns, e acaba se revelando incapaz de gerenciar os elementos com os quais se propôs trabalhar. Dividido em três partes desiguais — introdução; literatura

brasileira do século XVII; literatura brasileira do século XVIII (esta última bem maior do que as anteriores) —, o único fio que se apresenta aí de forma coerente é a cronologia. Pereira da Silva de fato estabelece os seus pontos de partida no primeiro e no último parágrafos da seção denominada introdução: quanto ao Brasil, a data de seu Descobrimento; quanto às suas letras, afirma o autor que “o seculo 17.º é [...] verdadeiramente aquelle, que abre a historia da litteratura Brasileira, que começa as paginas dos thesouros litterarios de seus filhos” (id., p. 20). Entre um e outro, todo o século XVI limitado a duas perspectivas básicas: o elogio aos jesuítas, a quem se deveriam os rudimentos da educação no país, e a tentativa de demonstrar a impossibilidade de existir aqui uma literatura, num tempo em que “abria-se com a espada o caminho das brenhas” (id., p. 21) e a maior parte dos “habitadores” (id., p. 7) dessa terra se compunha “de muitas e diversas tribus [...] sem ligame algum, que reunisse e concentrasse seus membros”, e que, portanto, “nenhuma civilisação possuiam, nenhuma litteratura poderiam ter” (id., p. 8).

Entretanto, no meio de tudo isso, o autor resolve abrir espaço para introduzir o discurso mais característico da sua época, nesse contexto, inteiramente descabido. Como muitos dos seus contemporâneos, Pereira da Silva lamenta que,

em vez de desprenderem suas vozes livres como a aragem folgasona do vento, [...] em vez de com o pensamento percorrerem esse mundo novo, [...] esse mundo, que o céu puro, como a pura virgem, abria aos olhos do filho do paiz (id., p. 18),

os eventuais poetas daqueles tempos, bem como os dos séculos seguintes, tenham sido “meros copistas e imitadores dos vates Luzitanos”. Seus escritos

celebravam antes os amores cavalherescos dos galhardos Portuguezes, seus combates, e suas lidas de guerra, do que as bellezas naturaes do Brazil, com sua grandeza e magestade, com suas flechas e seus cocáres (id., p. 18-19).

Assim sendo, é só a partir da segunda seção desse texto que Pereira da Silva começa a nomear os poetas que mereceram figurar em sua coletânea. Mais uma vez, a cronologia se revela o ponto alto de seu discurso, visto que a sua lista se abre com Bento Teixeira Pinto³⁹, “o primeiro em antiquidade” (id., p. 26). Ao todo, são oito os poetas arrolados por Pereira da Silva com relação a esse período, e, em termos de informações biográficas, o antologista se limita a fornecer a data e o local de nascimento de cada um deles. A única exceção a essa regra fica por conta de Gregório de Matos que, “de todos os poetas [...] do século 17.º foi o mais conhecido e reputado” (id., p. 27). A seu respeito, além de dizer que nasceu na Bahia em 1623, Pereira da Silva escreve um parágrafo que não se poderia chamar exatamente de biográfico. Lado a lado com informações, digamos, pessoais — o poeta era “pobre, miserável, cheio de vícios” — e de dados efetivamente relativos à sua vida — foi “duas vezes exilado para Angola” —, há toda uma série de apreciações sobre o “espírito e [a] graça” de sua poesia, “a causticidade e o sarcasmo” dos seus versos que seriam “muito agradáveis à leitura” (id., p. 27-28).

Na sequência de seu texto, esse panorama não vai se alterar de modo significativo. Voltam aí as “queixas amargas” quanto ao caráter de “copia, e imitação” que marcava a literatura feita no Brasil (id., p. 33 & 34); entre os nomes citados, há inúmeros que, em princípio, não deveriam constar dessa obra por não serem poetas; e a anunciada abordagem biográfica permanece irregular. Se Alexandre de Gusmão, por exemplo, apresentado como um expoente das “sciencias sociaes e politicas” (id., p. 35), merece realmente um parágrafo de informações biográficas, o poeta Cláudio Manuel da Costa vai ser apresentado de maneira bastante assistemática, senão bizarra. A um parágrafo sobre “o

³⁹ Segundo consta, o autor da *Prosopopéia* se chamava apenas Bento Teixeira, todos os antologistas do século XIX lhe atribuíam o segundo sobrenome. Cf. “Introdução”, de Celso Cunha e Carlos Durval, à edição dessa obra publicada em 1977 (São Paulo/Brasília: Melhoramentos/INL).

celebre processo de 1789” (id., p. 41), segue-se uma passagem semanticamente comprometida por uma sintaxe muito problemática:

Claudio Manoel, nascido em Marianna, provincia de Minas Geraes, em 1729, assassinado na prisão, aonde foi em 1789 pagar crimes que não commettera, além de um poema, intitulado — *Villa Rica* —, é auctor de varias poesias, no gosto de Metastasio, as quaes tem merecido os maiores elogios de Garrett, e outras celebridades, que lhe marcam lugar distincto na litteratura portugueza. Com effeito poesias ha de Claudio Manoel, que são verdadeiros primores (id., p. 42).

Ora, se escrever uma história, na concepção de Pereira da Silva, era apontar onde tudo começou e acompanhar o percurso do objeto estudado até o momento presente, pode-se dizer que a sua introdução deu conta do primeiro elemento proposto no seu título: a visada histórica sobre a literatura brasileira. Ou, pelo menos, à diferença do *Parnaso* anterior, a sua obra conseguiu apresentar o seu objeto de forma razoavelmente sistêmica. A partir de uma seleção prévia, os poemas são dispostos na ordem preestabelecida e anunciada — cronológica, crescente —, iniciando-se, como se viu, com o século XVII considerado como origem.

Tal ordenação obedece ainda ao critério de juntar, e publicar em seqüência, os poemas selecionados de um mesmo autor para, só então, passar a outro, e assim sucessivamente. Dessa forma, o leitor se vê diante de vários blocos que se seguem uns aos outros, formando um fluxo que, graças mesmo à cronologia, assume a aparência de um *continuum*. Mas tal cuidado não impediu que esse segundo *Parnaso* recebesse algumas críticas semelhantes às que foram feitas ao seu antecessor. Em resenha publicada no exemplar da *Minerva Brasiliense* de 15 de novembro de 1843 — relativa, portanto, ao primeiro tomo da antologia de Pereira da Silva —, Santiago Nunes Ribeiro festeja mais essa iniciativa de se vulgarizarem “as cópias de muitas das belas produções de poetas nacionais” (p. 53), ao mesmo tempo que reprova “a falta de muitas composições tão primorosas quanto as escolhidas” (id., ib.).

Não se vê, porém, sistematização semelhante com relação ao segundo elemento proposto pelo título da introdução de Pereira da Silva: a visada biográfica. O próprio antologista parece ter se dado conta de que, a este respeito, a sua obra não conseguiu *reformular* nem *completar* sua antecessora. Não será por acaso que encerra a segunda seção do texto introdutório alegando que

Si não fôra uma introdução a uma collecção de Poetas Brasileiros, que nos incumbimos de escrever, seríamos mais extensos, e entrariamos em muitos outros pormenores acerca das vidas e dos merecimentos dos auctores, que mencionamos (1843-1848, p. 28-29).

Uma vez que essa tarefa *não podia* ser levada a cabo numa introdução a uma coletânea de poetas, Pereira da Silva parece ter optado por realizá-la numa obra específica. Desta feita, uma coletânea de biografias de homens ilustres, o *Plutarco brasileiro* (1847-1848), elaborado, como se pode perceber pela data de sua publicação, paralelamente ao segundo volume do *Parnaso*.

Como seria de se esperar, muitos dos nomes elencados nesta última voltam na obra biográfica, e a ausência de outros tantos explica-se decerto pelo fato de Pereira da Silva só incluir aí biografias de personagens já falecidos. O que pode parecer surpreendente, aos olhos de um leitor de hoje, é que o *Plutarco* também contenha transcrições de poemas, ou de trechos de poemas, sempre que o indivíduo louvado tenha alguma produção desse gênero, e, acrescente-se, só desse, pois não se encontrará aí nenhum excerto de Antônio José, por exemplo, que, apesar de também ter sido poeta, se destacou particularmente como dramaturgo. Mas não é só: Pereira da Silva apresenta, por vezes, na seção correspondente a determinados autores, composições que não constavam do seu *Parnaso* e até mesmo, como ocorre com Tomás Antônio Gonzaga, um número consideravelmente maior de poemas, embora não transcritos na íntegra.

No entanto, essas aparentes estranhezas são perfeitamente coerentes com dois dos princípios básicos da concepção romântica de

literatura, em boa medida ainda vigente até os dias atuais: a vida explica a obra e a obra explica a vida, principalmente no campo da poesia, considerada o gênero confessional por excelência. Entre diversos exemplos que se poderiam listar, um merece destaque especial, seja por ter sido *retificado* mais de cem anos depois de ter vindo a público pela primeira vez no Brasil, no *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa, seja por ter suscitado comentários que dão uma boa mostra dessa perspectiva romântica. Trata-se da já mencionada lira intitulada “O retrato”, tanto no *Parnaso* de Januário quanto no de Pereira da Silva; “Retrato de Anarda”, na edição das obras poéticas de Alvarenga Peixoto, por Joaquim Norberto; e que passou a figurar sem título, e com o nome de Marília substituindo o de Anarda, a partir da edição de Rodrigues Lapa.

À transcrição de quatorze das dezesseis estrofes dessa lira, dada ainda como sendo dirigida a Anarda, segue-se o parágrafo com o qual Pereira da Silva encerra a parte dedicada ao poeta setecentista e também o primeiro volume do seu *Plutarco*:

Como esta poesia diversas outras compoz Ignacio José de Alvarenga Peixoto, gentís, e enamoradas, bellas e cheias de ternura; seu talento é modesto, delicado, limpido, e faceiro; *seus versos revelam o fundo de sua alma candida, pura e amorosa*; seus sentimentos são do homem de bem, e suas composições do homem de engenho (1847, p. 329; grifos meus).

Mais de cem anos depois, referindo-se ao mesmo poema, no prefácio ao seu *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*, Manuel Rodrigues Lapa escreve, cuidando de não macular a reputação do poeta:

Quanto à poesia lírica propriamente dita, restam-nos duas composições que merecem algum comentário. A nº 18 prova-se agora que foi dedicada não a Anarda mas a Marília; e se pusemos a composição neste período, foi porque nos pareceu anterior aos amores com Bárbara Eliodora; mas não se afasta a hipótese de se tratar de uma homenagem

desinteressada mas entusiástica à Marília cortejada pelo amigo Gonzaga [...] (1960, p. 924-925)⁴⁰.

No entanto, não é apenas a concepção de literatura de Pereira da Silva que determina a semelhança entre o seu *Parnaso* e o seu *Plutarco*. Juntamente com o paralelismo temporal entre as duas coletâneas e a perfeita simetria dos seus títulos, os aspectos acima apontados constituem, sem dúvida, bons indícios do projeto comum que norteia a elaboração dessas obras. Numa e noutra, o que se pretende é reunir, instituir e vulgarizar fatos históricos — no sentido mais amplo deste termo — que deviam ser conhecidos e lembrados por todos os brasileiros. E tal projeto é explicitado com todas as letras no final do segundo volume do *Plutarco brasileiro*, não pelo próprio Pereira da Silva, mas pelas diversas resenhas elogiosas — embora por vezes com algumas críticas —, que saíram nos periódicos de então, e que o autor se apressou em incluir no seu livro, sob o curioso título geral de “Epílogo”.

Um desses textos, publicado no primeiro número da *Revista Universal Brasileira*, louva o *Plutarco* por estar alinhado aos cuidados do seu tempo, época

em que o talento e o saber se dedicam a juntar os materiaes para inaugurar devidamente o edificio historico d’este epico e romantico paiz, e quando o benemerito Instituto historico traça os alicerces d’esse gigantesco monumento (1847, p. 226).

A contribuição de Pereira da Silva a esse grandioso projeto será também elogiada num artigo do *Periódico Mercantil*, datado de 26 de fevereiro do mesmo ano. Nele são exaltadas as qualidades de biógrafo

⁴⁰ A tal prova a que se refere Rodrigues Lapa é a publicação intitulada *Miscellanea curiosa, e proveitosa* (Lisboa, 1785), já mencionada na página 100 desta tese.

Foi decerto essa correção que levou José Américo Miranda a afirmar que o poema “Retrato”, cujo primeiro verso é ‘A minha Anarda’ [...] não foi incluído por Rodrigues Lapa na obra reunida do poeta” (op.cit., p. 11), e isto apesar de Miranda abordar, logo a seguir, a “confusão” que envolve de certa forma esse poema (id., ib.).

Quanto à concepção romântica da poesia como a expressão do “eu”, inteiramente descabida com relação à arte dos tempos coloniais, Letícia Malard escreve, no referido texto sobre Alvarenga Peixoto, comparando esse poema com a lira nº VII de Gonzaga: “a semelhança [entre ambas] aponta muito mais para o convívio pacífico de um discurso poético *coletivo*” (op.cit., p. 943; grifo da autora).

de nosso autor que, sabiamente, teria preferido esse título ao de historiador. Afinal, afirma o resenhista,

N'este seculo do romance, uma collecção de *vidas brasileiras illustres*, ornada com as galas da imaginação e da poesia, deve por certo agradar a maior numero de leitores, do que uma historia completa do Brazil, escripta em estylo severo (id., p. 228-229; grifos do autor).

E o parágrafo seguinte vem esclarecer que não se trata apenas de *agradar* ao leitor, mas sim de servir à sua formação enquanto brasileiro conhecedor de sua pátria e orgulhoso dela. “Resumidamente relatados e despidos de uma multidão de circunstancias insignificantes e aces-sorias”, escreve o resenhista, os grandes acontecimentos e os feitos gloriosos da história da nação “gravam-se com mais facilidade na memoria” (id., p. 229).

Opinião diametralmente oposta — em sentido literal, porque articulada exatamente sobre o mesmo eixo — é a do ministro Meneses Vasconcelos de Drummond que, numa longa carta a Ferdinand Denis — recentemente traduzida, publicada e comentada por Marisa Lajolo —, acusa o autor do *Plutarco* não apenas de incorrer em graves erros históricos, mas também de ser “tão parco em fatos como farto em palavras” (2003, p. 391).

Depois de observar que “a obra do Sr. João Manuel Pereira da Silva formiga de erros tipográficos até nas datas”, defeito que compromete “este grau de certeza e confiança que ela deve inspirar nos seus leitores” (id., p. 378 & 379); depois de afirmar que as suas análises das obras dos autores biografados “cifram-se [...] em um estupendo promontório de lugares-comuns e frases ocas e deslambidas” (id., p. 392), o ministro decreta que

Quem quer escrever história deve antes de tudo ter consciência e esta falta é irreparável em o Sr. J.M. Pereira da Silva. A obra deste Sr. é um romance histórico e biográfico, mal alinhavado e nada mais (id., p. 392).

Entretanto, as duras críticas de Vasconcelos de Drummond devem ser consideradas num contexto no mínimo peculiar. Como apontava Maria Helena Rouanet, o ministro “se dirige a Denis para *fazer queixa* de Pereira da Silva [...] que teria usado de má-fé ao lançar mão, em seu *Plutarcho Brasileiro*, de diversos documentos [por ele] fornecidos” (1991, p. 156; grifos da autora). Seu ressentimento transparece em muitas passagens da carta, seja porque Pereira da Silva “ocultou o nome de quem lhe forneceu os documentos a que ele se refere e publica em notas”, seja porque o autor dessa obra biográfica não segue os seus conselhos quanto ao que fazer com o material que lhe foi fornecido, tendo chegado ao cúmulo de publicar “cousa desonrosa à memória de [um de] seu[s] herói[s]” (op.cit., p. 375 & 381-382).

Vale assinalar que a tal *cousa desonrosa* era um documento assinado por Tomás Antônio Gonzaga, já no exílio em Moçambique, afirmando que jamais teria apalavrado se casar com quem quer que fosse quando, na verdade, o poeta teria sido preso às vésperas do casamento com Maria Dorotéia, normalmente identificada à célebre Marília das suas liras. “Bordava ele mesmo, com as suas próprias mãos, o vestido e o manto nupciais de Marília”, escreve Drummond, “quando o infortúnio repentinamente o transportou do gozo da esperança para os ferros de um calabouço!” (id., p. 390). Indignado, o ministro lança mais essa acusação a Pereira da Silva: a de ter “averba[do] o seu herói de perjuro” (id., p. 383)⁴¹.

Mesmo sem a colaboração de Vasconcelos de Drummond, a leitura do *Plutarco*, de um modo geral, é bem mais divertida que a do *Parnaso*. No entanto, o interesse que essa obra biográfica apresenta para esta tese não se limita ao seu tão mencionado aspecto de *romance*

⁴¹ Vale a pena acrescentar um último dado anedótico com relação à carta de Vasconcelos de Drummond. É exatamente por causa do mesmo Tomás Antônio Gonzaga, desta feita por se ter comprovado que ele havia nascido em Portugal e não no Brasil — graças a um documento descoberto pelo ministro —, que Pereira da Silva vai alterar o título dessa obra quando de sua 2ª edição: o *Plutarco brasileiro* se transforma em *Varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais* (1858). Resta acrescentar que Drummond acha a troca insuficiente, pois, entre os biografados, há autores que morreram quando o Brasil não era mais colônia de Portugal.

histórico. De certa forma, é ela que permite que se entenda melhor a falta de coesão no discurso do *Parnaso* e, principalmente, a sua inconsistência em matéria biográfica.

Na verdade, já nas primeiras linhas de seu “Prefácio”, Pereira da Silva fornece os indícios que convidam a essa releitura da sua antologia poética. “O *Plutarco Brasileiro*”, escreve ele, “é a historia do Brazil em algumas épochas” (1847, p. VII). Diante dessa afirmação, fica patente a coerência do texto de Pereira da Silva relativamente ao projeto que o norteou. Nem as biografias nem os poemas selecionados têm tanta importância quanto a cronologia, uma vez que os poetas e as suas obras são apenas *ingredientes* do que realmente se pretende escrever: a biografia da nação. Com isso é possível entender também algo que à primeira vista parecia absurdo, isto é, o fato de uma “Introdução histórica e biográfica *sobre* a literatura brasileira” começar com a data do Descobrimento do Brasil quando o autor do texto afirma, repetidas vezes, que essa literatura só teria surgido no século XVII.

Levando-se em conta esse dado, pouco importa que a “pecha de mal-informado” ou acusações de “leviandade” pesem sobre Pereira da Silva, alguém cujo mérito “é mais de colecionador que de crítico” (Candido, A.: 1988, p. 19). Pouco importa que José Veríssimo afirme a seu respeito que “Basta que [...] datas sejam [fornecidas por] Pereira da Silva para lhes suspeitarmos a exatidão” (1901, p. 23). Pouco importa, ainda, que um parente de Basílio da Gama tenha enviado uma carta ao redator do *Jornal do Commercio*, declarando ser “tão inexacta a breve noticia que o Sr. Dr. João Manuel Pereira da Silva nos deu [...] relativamente á ascendencia do nosso distincto poeta [...] que força [lhe era] corrigi-la” (1º/07/1847, p. 241)⁴². Pela perspectiva adotada nesta tese, o que importa realmente é que, com relação ao *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa, o de Pereira da Silva introduz um dado novo e capital: a preocupação em ordenar o material coligido por etapas sucessivas.

⁴² Esta carta é um dos textos incluídos por Pereira da Silva no “Epílogo” ao 2º volume do *Plutarco brasileiro* (p. 241-242).

Embora, como já se viu, Gonçalves de Magalhães tenha sido o primeiro a esboçar um balizamento cronológico para as produções literárias do país; embora Joaquim Norberto tenha proposto uma periodização sistemática para os estudos da literatura, no “Bosquejo da história da poesia brasileira”⁴³, texto introdutório de seu *Modulações poéticas* (1841); foi Pereira da Silva quem efetivamente pôs em prática o traçado linear dos períodos sucessivos na elaboração de uma antologia *fundacional* no Brasil. Esse modelo, apesar de mais tarde modulado, abrindo espaço para uma periodização de base estilística — as escolas e os movimentos literários —, acabou se firmando, como se sabe, nas histórias da literatura, mas também, e talvez principalmente, nos manuais de literatura ou em qualquer livro didático dessa área.

A despeito de algumas ressalvas importantes, é impossível deixar de mencionar aqui a existência de um terceiro *Parnaso brasileiro*, desta feita de autoria de Alexandre José de Mello Moraes Filho. Trata-se de uma obra volumosa⁴⁴, dividida em dois tomos, num total de cerca de mil e duzentas páginas, contendo, além da seleção de poemas propriamente dita, uma introdução, uma biografia geral bem sumária e alguns textos breves, de teor variado, sob a designação “Notas e Commentarios”.

O primeiro volume cobre um período que se estende de 1556 a 1840, sendo que essa data inaugural corresponderia a dois autos de

⁴³ Esse “Bosquejo” já havia sido publicado em capítulos, no periódico *O Despertador*, em 1840. Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman chamam a atenção para a semelhança existente entre o seu título e o do texto introdutório do referido *Parnaso lusitano* (1826-1827), de Almeida Garrett: “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa” (1998, p. 93).

⁴⁴ Apesar de suas proporções avantajadas, o terceiro *Parnaso brasileiro* passa praticamente despercebido nos estudos que se dedicam à história da literatura no Brasil, e, provavelmente por isso mesmo, é tão inacessível quanto o de Januário da Cunha Barbosa. Pelo que pude verificar, apenas a biblioteca da USP possui os dois volumes dessa obra.

José de Anchieta, como escreve Mello Moraes no início da sua “Biographia geral”:

Suppondo ser o [...] auto de *S. Ursula* representado no Espírito Santo, no mesmo anno que o de *S. Lourenço*, (1556) segundo a *Vida do Padre Anchieta* de Simão de Vasconcellos, entendemos abrir com esta data o *Parnaso Brasileiro* (1885, vol. II, p. 3)⁴⁵.

O segundo volume compreende apenas um período de quarenta anos do século XIX, de 1840 a 1880. Essa datação apresenta pelo menos duas curiosidades que levam a crer que, nesse tomo, o antologista tenha optado por datas redondas. O primeiro autor aí incluído é Gonçalves de Magalhães; no entanto, em sua “Introdução”, Mello Moraes afirma que “o romantismo assignalou o seu primeiro impulso, em 1836, com os Suspiros Poéticos [desse autor]” (id., vol. I, p. VII). Da mesma forma, a sua coletânea se encerraria cinco anos antes de sua efetiva publicação, curto espaço de tempo que dificilmente se explicaria por um desejo de adquirir alguma distância com relação ao objeto estudado.

A rigor, esse *Parnaso* talvez não devesse ser incluído no *corpus* proposto para análise nesta tese porque, de certa forma, já é contemporâneo à *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero. Apesar de anteceder-lhe em três anos, a antologia de Mello Moraes já se refere a essa obra — que vinha sendo como que anunciada por algumas publicações do crítico sergipano⁴⁶ — como um trabalho concluído. Além disso, é provavelmente por considerá-la o “monumento mais grandioso que o espirito de todas as criticas tem levantado no Brazil” (id., vol. II, p. 15 da “Biographia geral”), que Mello Moraes não demonstra, em sua

⁴⁵ É preciso esclarecer que, encerrada a seleção de poemas que compõe este segundo volume (p. 624), tem início a “Biographia geral”, seguida das “Notas e Commentarios”; ambas estas seções recebem nova numeração, de 1 a 22. E ainda há outra numeração para o índice que vem no fim do exemplar.

⁴⁶ *Apontamentos para a história da literatura brasileira no século XIX — A filosofia no Brasil*, Porto Alegre: Tipografia da *Deutsche Zeitung*, 1878; *Apontamentos para a história da literatura brasileira no século XIX — A literatura brasileira e a crítica moderna*, Rio de Janeiro: Imprensa Industrial de João Paulo Ferreira Dias, 1880; “Introdução à história da literatura brasileira”, In: *Revista Brasileira*, vols. VIII, XIX e X, 1881; *Apontamentos para a história da literatura brasileira no século XIX — Ensaio de crítica parlamentar*. Rio de Janeiro: Editores Moreira, Maximino e Cia., 1883.

obra, qualquer pretensão a preparar uma futura história da literatura brasileira, ou sequer a servir de base para sua realização.

Aliás, tal hipótese se confirma principalmente pelo trecho final da “Introdução”, em que o antologista define a sua obra como um “roteiro seguro” para que o leitor possa “acompanhar [...] o desenvolvimento gradual e progressivo da nossa poesia através dos séculos” (id., vol. I, p. XI). Ou seja, esse *Parnaso brasileiro* de 1885 está muito mais próximo do modelo que se firma a partir do início do século XX, e que permitiria aos seus eventuais leitores aprender o traçado de uma história literária já dada como existente.

Nada me autorizaria, portanto, a relacionar esta coletânea à categoria dos *parnasos fundacionais*. Por outro lado, como desconsiderar uma antologia que, já em fins do século XIX, ostenta o mesmo título que as duas primeiras obras que inauguraram essa linhagem? E, mesmo admitindo que não é nada surpreendente o fato de uma antologia poética adotar o nome *parnaso* em plena voga da chamada estética parnasiana, como não estranhar que não haja, nessa obra, qualquer referência a tal designação coincidente, como se viu com Pereira da Silva? À primeira vista, a escolha de Mello Moraes sugere que este terceiro *Parnaso brasileiro* viria apenas confirmar o cânone que se estabelece ao longo do Oitocentos, graças também, sem dúvida, à colaboração de coletâneas como a sua. Mas já a folha de rosto do primeiro tomo parece frustrar essa expectativa estampando uma data inicial que não figura nas demais antologias e que só será justificada na “Biographia geral”, incluída no final do segundo volume.

Ora, se o cânone possui uma estrutura bastante rígida, isso não equivale a dizer que ele seja estático e, muito menos, definitivo. À medida que se modificam os princípios que nortearam o seu estabelecimento, o cânone se adapta a tais modificações e vai englobando as produções que surgem ao longo do tempo, embora aqueles nomes que constituem os seus alicerces fundamentais não possam ser abalados, como ocorre com toda construção.

Essa dinâmica é particularmente perceptível em obras como as antologias, que tanto podem se encarregar da manutenção de uma estrutura canônica quanto da sua revisão. O que chama a atenção, porém, na coletânea organizada por Mello Moraes Filho é a posição de certa forma ambígua que ela assume a este respeito. O movimento apontado no parágrafo anterior se reproduz diversas vezes na introdução assinada pelo autor, estabelecendo um verdadeiro vaivém em torno desta questão. Basta destacar aqui as referências que faz o antologista a dois baluartes do cânone literário brasileiro já naquela época: Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias.

O primeiro, como já se viu, não perde a sua posição de marco inicial de uma nova fase para as letras no Brasil, com a introdução do romantismo entre nós. No entanto, a apreciação que o antologista faz da sua obra é das mais desabonadoras: os *Suspiros poéticos* teriam sido, a seu ver, “uma tradução, em portuguez, do romantismo europeu, e nada mais. — Magalhães foi um chefe de transmissão” (id., vol. I, p. VIII). Mas, note-se bem, não deixa de ser um *chefe*. Sempre se poderia alegar, entretanto, que inúmeras haviam sido as críticas feitas à poesia de Gonçalves de Magalhães, entre elas as de José de Alencar, na referida polêmica sobre *A Confederação dos tamoios*. E, assim sendo, Mello Moraes Filho não seria uma voz tão destoante, mesmo em seu próprio século.

Quanto a Gonçalves Dias, a situação é bem diferente, pois ele era, e continua sendo, apontado como aquele que, juntamente com Alencar, teria vindo

dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os árcades maiores e, ao modo de Cláudio Manuel, fornece[r] aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo (Candido, A. 1959, vol. II, p. 81).

Na avaliação de Mello Moraes, porém, ao centrar a sua poesia no tema indígena — é o que afirma o antologista como fato incontestado —, o poeta maranhense teria aberto um “caminho errado” que acabou sendo

responsável por um lamentável “desacerto” (op.cit., vol. I, p. VIII): “Quem lêr G. Dias, Porto Alegre e Trajano Galvão, não poderá em absoluto ahi encontrar a alma da patria, o brasileiro” (id., p. IX)⁴⁷. Mas a crítica tem limites bem restritos, pois o trecho da “Introdução” a que venho me referindo se abre com um parágrafo de apresentação que, de certa forma, recupera o poeta antes mesmo de criticá-lo: “Procurando a adaptação da escola romantica no Brazil”, escreve o antologista, “G. Dias ocupou um lugar indisputavel. [Seu] ponto de vista é que é acanhado” (id., p. VIII).

Se, à primeira vista, Mello Moraes parece cometer a impropriedade que José de Alencar criticava em Gonçalves de Magalhães, e retirar o “prestígio da tradição” dos vultos do passado a que se referia (cf. p. 81 desta tese), os termos “primeiro impulso” e “lugar indisputável” (op.cit., p. VII e VIII), empregados com relação a Magalhães e Gonçalves Dias, respectivamente, indicam que tal prestígio não chega a ser efetivamente abalado. Na verdade, este *Parnaso brasileiro* não constitui uma revisão da tradição literária. Sua diferença maior com relação às antologias que o antecederam está principalmente na perspectiva fim-de-século adotada pelo seu compilador, digno representante de uma época em “que se valoriza [...] uma ‘cientificidade difusa’ e indiscriminada” (Schwarcz, L.M.: 1993, p. 30). Fazendo jus à epígrafe escolhida para abrir a sua obra — um trecho extraído dos *Documents littéraires*, de Émile Zola —, Mello Moraes parece assumir o fato de que “todas [as formas literárias] modificar-se-ão, de uma maneira ou de outra, por essa lei fatal que impele a humanidade a um contínuo caminhar” (id., folha de rosto).

É essa marcha que ele se propõe “acompanhar como o embryologista” (id., p. XI), focalizando, principalmente, com relação ao passado, as eventuais modificações sofridas pelas manifestações

⁴⁷ Acrescente-se que o último desses três poetas trilhou esse “caminho errado” a seu modo: escrevendo sobre o negro. — Já quanto à exclusividade da temática indígena na obra de Gonçalves Dias, cf., por exemplo, Machado de Assis, “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, *Obras completas*, vol. III, p. 803).

literárias no Brasil. Já quanto ao presente, sua antologia se limita a acolher as produções que lhe são contemporâneas, sem qualquer divisão por escola, tendências ou outro tipo de classificação. Mesmo no índice, essa indistinção se evidencia visto que os quarenta anos compreendidos pelo segundo volume recebem o título geral “Quinto período” (id., vol. II, p. 1 do Índice). Além disso, no seu texto introdutório, as únicas menções feitas ao período posterior aos anos 1860 são as referências a dois poetas, Martins Junior e Mathias Carvalho — cujas composições mereceriam algum destaque pela “synthetisação na sciencia” e pelo “impulso de idéas socialistas e revolucionarias”, respectivamente (id., p. X) — e à publicação, por Silvio Romero, dos *Cantos populares do Brasil* (cf. id., p. X).

O descompasso existente entre introdução e antologia propriamente dita, neste *Parnaso brasileiro* de Mello Moraes Filho, revela que a postura científica que o autor pretende assumir está apenas no plano mais superficial do discurso, restringindo-se quase exclusivamente ao vocabulário e a referências pontuais a uma ou outra teoria em voga na época. Ao contrário do que se poderia deduzir pela alusão à embriologia, não há qualquer sistematização em seu trabalho, seja em questões sem muita importância, como a opção pelas datas redondas que pode ser desmentida com Magalhães; seja em aspectos cruciais, como a inexistência de uma proposta de trabalho cuja realização pudesse ser aferida pela leitura da própria seleção de poemas e dos demais paratextos.

Mesmo a seção intitulada “Biographia” não é absolutamente geral como anunciada: mais da metade dos autores elencados não mereceu sequer a indicação de data e local de nascimento, únicas informações fornecidas sobre a maioria dos ditos biografados. E, entre tantos esquecidos, a falta de três nomes pelo menos causa espécie por se tratar de figuras de peso já naquela época: Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Machado de Assis. Por outro lado, o antologista, que, como tantos de seus confrades inclui produções suas na obra que organiza, dedica a si

próprio três linhas biográficas para esclarecer que “nasceu na Bahia, a 23 de Fevereiro de 1844 e não de 1843, como diz o ‘Diccionario Bibliographico’ do Sr. Blake” (id., vol. II, p. 14 da “Biographia geral”).

O mais curioso, porém, é que esta antologia com tantas falhas de organização e que tão pouca repercussão tem tido entre nós foi traduzida para o francês, no mesmo ano de sua publicação em português, com o título *La Poésie au Brésil*⁴⁸. E foi decerto a inexistência, em sua introdução, de informações mais precisas sobre o caráter da obra, aliada à presença da palavra *parnasos* no seu título, que fizeram com que a edição francesa fosse apresentada como uma antologia do “*Parnasse brésilien*”, numa referência direta ao movimento parnasiano, justo quando se trata da obra que mais recua no tempo em sua tentativa de encontrar um primeiro representante capaz de assinalar a inauguração da literatura brasileira.

3.3.

Um capítulo à parte

... mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro.

Machado de Assis. *Esaú e Jacó*.

Quando se pretende estudar as origens da história da literatura brasileira, Joaquim Norberto de Sousa Silva merece realmente figurar

⁴⁸ *La Poésie au Brésil*, traduit du portugais par Émile Allain. Paris: Le Monde poétique, 1885.

como *um capítulo à parte*, no caso, um subcapítulo. O seu nome consta de quase todos os textos que se debruçam sobre o século XIX brasileiro, e, é bom frisar, não apenas quando se trata de literatura. Paradoxalmente, porém, só a partir da segunda metade da década de 1990 começam a surgir alguns estudos que efetivamente se voltam para o seu trabalho, até mesmo reeditando textos seus, como é o caso de José Américo Miranda (1997), Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman (1998), José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat (2001), Roberto Acízelo Quelha de Souza (2002), Maria Eunice Moreira, José Américo Miranda e Roberto Acízelo Quelha de Sousa (2006).

Na verdade, a importância que se atribui a Joaquim Norberto parece ter ficado cristalizada na apreciação que dele faz Silvio Romero, na *História da literatura brasileira*, e que se tornou um verdadeiro chavão, indefinidamente repetido por todos aqueles que se referem a esse pesquisador:

N'esta esfera [da história e da crítica literárias] o primeiro elogio que lhe faço é o seguinte: hoje é impossível escrever a história, principalmente a história litteraria do Brasil, sem recorrer ás publicações d'este laborioso escriptor (1888, p. 84-85)⁴⁹.

Provavelmente os dois pólos desse paradoxo se assentam sobre as mesmas razões: tanto a frequência com que Joaquim Norberto é mencionado quanto o silêncio em que a sua obra esteve mergulhada por tanto tempo podem estar diretamente ligados ao fato de ele ter sido um pesquisador incansável, que abordou um leque bem variado de assuntos, mas cuja produção impressa é bastante assistemática. Ou, para usar as palavras de José Veríssimo, “as suas numerosas contribuições” — “geralmente relevantes”, acrescenta o crítico —

⁴⁹ Veja-se, por exemplo, Haroldo Paranhos (1930-1937); José Américo Miranda (1997, p. 10); Antonio Candido (1988, p. 21); Maria Eunice Moreira (2003, p. 346); Almir Câmara de Matos Peixoto (1951, p. 21). Observe-se que esta última é a única obra dedicada a Joaquim Norberto, anterior à década de 1990. Mas o trabalho deste autor busca apenas demolir os argumentos dos supostos detratores de Norberto, quais sejam, Romero, Veríssimo e Ronald de Carvalho, três autores de histórias da literatura.

encontram-se “na maior parte avulsas e dispersas em prefácios, revistas e jornais” (1916, p. 22).

Alguns títulos publicados por Joaquim Norberto, entre outros tantos, dão uma boa noção da sua qualidade de polígrafo. Além da produção ficcional, tanto em poesia quanto em prosa, ele é o autor de uma *Memória histórica e documentada das aldeias dos índios da província do Rio de Janeiro* (1856), da obra biográfica *Brasileiras célebres* (1862), das *Investigações sobre os recenseamentos da população geral do Império e de cada província de per si, tentados desde os tempos coloniais até hoje* (1870), da célebre *História da Conjuração Mineira* (1873), de *Galicismos, palavras e frases da língua francesa introduzidas por descuido, ignorância ou necessidade na língua portuguesa* (1877), dos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888).

A seu respeito, escrevia Haroldo Paranhos, na *História do romantismo brasileiro* (1930-1937), reproduzindo com bastante fidelidade a avaliação feita anteriormente por José Veríssimo, na *História da literatura brasileira*:

Quem estudar a historia da literatura brasileira terá de encontrar a cada passo o nome de um homem cuja actividade intelectual foi uma das mais admiraveis que o Brasil tem possuido. Este homem operoso e inteligente, foi Joaquim Norberto de Souza e Silva [sic]. Depois de Francisco Adolfo de Varnhagen, foi Joaquim Norberto quem mais trabalhou e mais escreveu sobre a literatura em nosso país, nesta fase do romantismo (op.cit., p. 166).

A melhor síntese dessa onipresença de Norberto no panorama intelectual do Brasil oitocentista se encontra decerto em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Avaliando o que chama de esforço para tentar elaborar uma história da literatura nacional, Candido estabelece três etapas sucessivas, a primeira das quais se caracterizaria pelo “panorama geral [...] visando a traçar rapidamente o passado literário”, e se acompanha da “antologia dos poucos textos disponíveis” (1959, vol. II, p. 349). A segunda etapa seria marcada pela observação mais detida de cada autor, juntamente com “um incremento de interesse

pelos textos, que se desejam mais completos”; é a fase das “biografias literárias, reunidas em ‘galerias’, em ‘panteões’”, lado a lado com “as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e informação biográfica” (id., ib.). Enfim, a terceira dessas etapas representaria “a tentativa de elaborar a história, o livro documentado, construído sobre os elementos citados” (id., ib.).

Candido prossegue ainda fazendo uma listagem sumária dos nomes ligados a tal esforço em suas diversas fases e efetivas produções, e conclui que

Nesse processo, avulta a figura exemplar de Norberto, que viveu todas as suas etapas, formando a ligação viva entre os esboços iniciais e a realização de Silvio Romero, cujo precursor sem dúvida foi (id., p. 350).

Além disso, se os trabalhos de Januário da Cunha Barbosa e de Pereira da Silva receberam críticas, até por parte dos seus contemporâneos, em função das imprecisões e das lacunas que apresentavam, o mesmo não se dá com as obras de Joaquim Norberto. Quaisquer que sejam as críticas feitas aos seus estudos, elas raramente incidirão sobre esse aspecto; pelo contrário, a afirmação categórica acerca do seu cuidado, das investigações conscienciosas que teria realizado é praticamente unânime. É ainda Paranhos quem observa que

em tudo o que escreveu, caracterizou-se Joaquim Norberto por um rigoroso escrupulo na averiguação de factos e datas, uma grande probidade nas informações que prestava, e certa preocupação em provar a origem do que afirmava (op.cit., p. 178).

Referindo-se a várias de suas obras, todas elas “merecedor[a]s de absoluta confiança”, o autor da *História do romantismo brasileiro* destaca, como um bom exemplo do trabalho desse “pesquisador honesto e cuidadoso”, a sua *História da Conjuração Mineira* (id., p. 176). Esse livro, elaborado a partir da observação dos Autos da Devassa e de outros documentos relativos à Inconfidência é, segundo Paranhos, “apenas narrativo [...], limita-se a contar, mas a contar a verdade, o que aliás não é

pouco numa época em que os Januários e Pereiras da Silva enchiam a história de invencionices e mentiras” (id., ib.). Pouco importa que Haroldo Paranhos acredite piamente na *verdade* daquilo que é fundamentado em documentos e enunciado por um autor *honesto*. O interesse do seu depoimento está em mostrar que não é raro atribuir-se a Joaquim Norberto uma posição distinta dos demais *litteratos* seus contemporâneos.

No entanto, para o objetivo visado por meu trabalho, esse lugar à parte atribuído a Joaquim Norberto de Sousa Silva segue outra trilha e está diretamente vinculado a dois focos de sua atividade intelectual. Por um lado, ele tentou fazer uma história da literatura brasileira, mais de trinta anos antes da primeira que foi efetivamente publicada; por outro lado, elaborou, em parceria com Émile Adêt, uma antologia poética que, em geral, é mencionada apenas de passagem. É o que acontece, por exemplo, na recente edição de diversos textos seus feita por Roberto Acízelo de Souza. A primeira parte da “Apresentação” se encerra com um breve parágrafo em que o editor “mencion[a] uma última vertente do [...] trabalho” de Joaquim Norberto “como historiador da literatura: a organização de antologias” (2002, p. 16).

Da história da literatura brasileira que Norberto não concluiu, o que chegou até nós foram alguns capítulos publicados na *Revista Popular* e o prospecto da obra, inserido em nota da redação desse periódico, juntamente com o capítulo 3º do livro 1º. O conjunto da obra deveria se apresentar em cinco livros. O livro 1º, intitulado “Introdução histórica”, seria composto de quatro capítulos, todos eles publicados por essa revista.⁵⁰ O livro 2º, dedicado ao “Século 1º (1500)”, também deveria conter quatro capítulos, dois dos quais estão publicados na *Revista*

⁵⁰ Cap. 1 – Introdução histórica sobre a literatura brasileira (parte 1, *Revista Popular*, nº 4, 1859, p. 357-364; parte 2, nº 5, 1860, p. 21-33); Cap. 2 – Nacionalidade da literatura brasileira (parte 1, *RP*, nº 6, 1860, p. 298-301; parte 2, nº 7, 1860, p. 105-112; parte 3, id., p. 153-163; parte 4, id., p. 201-208; parte 5, id., p. 286-291); Cap. 3 – Inspiração que oferece a natureza do Novo Mundo a seus poetas, e particularmente o Brasil (parte 1, *RP*, nº 16, 1862, p. 261-269; parte 2, id., p. 344-351); Cap. 4 – Originalidade da literatura brasileira (parte 1, *RP*, nº 9, 1861, p. 160-173; parte 2, id., p. 193-200).

Popular.⁵¹ Os demais volumes, dados como inéditos por essa nota da redação, seriam dedicados, respectivamente, aos “Século 2º (1600)”, “Século 3º (1700)” e “Século 4º (1800)”.

Quando se leva em conta que o último texto efetivamente apresentado como um capítulo dessa obra é publicado em 1862; e que, no ano seguinte, viria à luz *O Brasil literário*, de Ferdinand Wolf, apadrinhado pelo próprio imperador, o que se verifica é que é bastante plausível a hipótese proposta por Regina Zilberman de que este livro teria sido o motivo que levou Norberto a desistir de seu projeto original.⁵² Aliás, Wolf se refere ao trabalho do brasileiro em nota relativa a um trecho do seu prefácio em que lamenta o fato de os europeus desconhecerem a literatura que se produz neste país, e de não existir uma história da nossa literatura que pudesse remediar tal lacuna:

É verdade que Joaquim Norberto de Souza Silva, cujos estudos o tornam muito rapaz [sic] de semelhante empreendimento, há muito que trabalha em uma história da literatura brasileira, mas até agora não publicou mais que alguns fragmentos (1863, p. 4).

Já pelo referido prospecto dessa sua obra, é possível notar a diferença existente entre as épocas literárias em que Joaquim Norberto pretendia dividir a sua história da literatura e aquelas que ele mesmo havia proposto, cerca de vinte anos antes, no “Bosquejo da história da poesia brasileira”, que serve de introdução às *Modulações poéticas* (1841). Segundo este seu texto, a literatura brasileira deveria ser dividida em seis épocas, a primeira das quais abrangendo os séculos XVI e XVII. A partir da segunda época, a divisão se tornava bem mais minuciosa, pois que esta compreendia “do começo até meado do século 18º”, ao passo que a segunda metade desse mesmo século já constituiria a terceira época, “em que as tendências para a poesia nacional se

⁵¹ Cap. 1 – Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia (1859, p. 343-357); Cap. 2 – Catequese e instrução dos selvagens brasileiros pelos jesuítas (1859, p. 287-303); Cap. 3 – Da língua portuguesa; Cap. 4 – Da literatura portuguesa (ambos inéditos).

⁵² A este respeito, cf. Souza, Roberto Acízelo, 1999, p. 18, nota 3.

desenvolvem”. As três épocas restantes, como se pode ver, referem-se ao século XIX:

a 4ª abraça o começo [desse século] até ao momento da independência nacional [...]. A 5ª é a época da independência [...]. A 6ª época é a da reforma da poesia e do engrandecimento da literatura nacional (1859, p. 51-52)⁵³.

Bem ao seu estilo, porém, Joaquim Norberto chama a atenção do leitor para a diferença entre as suas duas propostas de periodização, justificando, por dois motivos distintos, essa mudança de perspectiva. Em primeiro lugar, Norberto alega o que chama de “demasiado rigorismo da [sua] parte”, classificando como épocas diversas “as menores evoluções, que na verdade não eram mais do que modificações ou transições de uma para a outra” (id., p. 53). Em segundo lugar, afirma que, “levado por novas considerações”, teria concluído que, enquanto “meras divisões históricas”, as épocas literárias são “difíceis de reter na memória com todos os autores que nelas aparecem, o que não sucede quando nos referimos à divisão cronológica” (id., ib.).

No entanto, uma comparação mais atenta entre as duas periodizações propostas por esse autor pode render algumas observações interessantes. Na “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, ele afirma que, “na divisão das épocas que apresent[ou nas *Modulações poéticas*], não t[e]ve unicamente à vista os fatos da história política” (id., p. 52), o que não deixa de ser verdade quando se considera que a sexta época por ele proposta compreende a “reforma da poesia” e o “engrandecimento da literatura nacional” (id., ib.), ou seja, a introdução da chamada escola romântica no Brasil. Parecendo demonstrar o cuidado de sempre, porém, Norberto não se furtou a assinalar para o seu leitor, graças ao advérbio *unicamente*, que tais fatos da história política constituíram a base mesma daquela periodização. Ao reservar uma época para a Independência do país, ele fez desse momento um corte

⁵³ Vale assinalar que, em nota à introdução ao seu *O Brasil literário*, Ferdinand Wolf declara ainda ter adotado a divisão proposta por Norberto nas *Modulações poéticas*, com uma única ressalva: a de ter fundido “o 4º e o 5º períodos num só” (1863, p. 8).

significativo na história da sua literatura, corte este que não apenas representaria uma fase em si, mas também serviria de fecho para aquela que a precedeu e permitiria que uma nova era se instalasse.

Por um lado, é preciso destacar que, embora Joaquim Norberto se refira à divisão cronológica como a marca distintiva entre as duas versões que propõe para as fases da história da literatura brasileira, a periodização apresentada em sua obra dos anos 1840 também se articula pela cronologia. Por outro lado, nesta nova versão proposta, os fatos da história política do país não deixam de pontuar o traçado da história da sua literatura. É o que se depreende, por exemplo, do cotejo de dois trechos bastante próximos nesse seu texto introdutório. “Não começo a história da literatura brasileira unicamente a datar do século décimo sétimo”, escreve ele, “remonto-me aos primeiros anos do descobrimento” (id., p. 53). Pouco adiante, o leitor vai encontrar a seguinte afirmação: “Os autores brasileiros começaram de aparecer no começo do século décimo sétimo” (id., p. 54). Ou seja, na visão de Norberto, a história da nossa literatura preexistiria ao surgimento de seus autores, sua origem coincidindo antes com aquela que seria a do próprio país.

Não se pode negar, contudo, que a divisão por séculos representa um afastamento maior entre essas duas realidades históricas, a literária e a política. Afastamento este que, a julgar pelo que escreve o próprio autor, ultrapassa os limites da obra que ele começava a publicar com este texto. “Nada ainda se tem decidido acerca da divisão das épocas da nossa história política”, afirma Norberto, acrescentando logo a seguir: “Outro tanto se tem dado quanto à história literária” (id., p. 49). Curiosamente, porém, o autor abandona os critérios que se poderiam chamar de propriamente literários, e que se insinuavam de forma mais incisiva na sua primeira proposta de periodização, para adotar uma divisão que, de certa forma, desconsidera tanto fatos históricos quanto fatos estéticos. Dentro do escaninho de um século, seriam arrolados todos aqueles que houvessem produzido nesse período, independentemente das diferenças existentes entre as suas obras. Tudo isso em nome de

uma suposta eficácia mnemônica, graças à qual autores e obras seriam mais facilmente *retidos na memória* do público leitor.

Para Joaquim Norberto, então, ao que tudo indica, a memória está estreitamente vinculada à ordenação cronológica e dispensaria qualquer critério de apreciação artística. Tal tarefa seria da competência da crítica, ao passo que

não cabe à história, dedicada a assinalar os progressos ou a decadência da literatura de um povo, [...] essa missão severa [...] de [...] descer a esquadrinhar imperfeições para vir analisá-las com a importância e severidade dos gramáticos e filólogos (id., p. 48).

Autores “pouco dignos de comparecer ante o tribunal da posteridade”, e que decerto não mereceriam um estudo do Norberto crítico literário, vão ter contudo lugar garantido na sua história da literatura brasileira, pois, como ele próprio afirma, “eles não devem ser excluídos e ficar como que sepultados no esquecimento” (id., ib.). Tanto mais que, uma vez que se trata de “autores das primeiras épocas”, Joaquim Norberto faz questão de frisar, invocando, para tanto, o testemunho de algumas autoridades que o seu tempo considerava incontestáveis — os srs. Ferdinand Denis e Gonçalves de Magalhães —, que cabe a esses poetas “o mérito de servirem de *ponto de partida* da nossa literatura” (id., p. 48 & 49; grifos meus). E, no intuito de deixar bem claro que a história aí relatada assinala *progressos*, e não *decadência*, para usar os seus próprios termos, Norberto recorre ainda ao depoimento de um redator da *Revue Britannique*, segundo o qual tais autores “patenteavam em suas obras, embora não fossem primores, uma literatura cujo horizonte se ia dilatando todos os dias” (id., p. 49).

Difícil resistir à tentação de referir um exemplo de autor apontado como *fato histórico*, independentemente de seu valor literário, exemplo este que permite ainda que se perceba bastante bem uma característica da escrita de Norberto: uma espécie de *plágio* de si mesmo.

No “Bosquejo”, referindo-se à “primeira época” da história da literatura brasileira, que compreenderia “desde o descobrimento do Brasil até fins do século XVII” (1841, p. 107), Norberto escreve:

O primeiro de nossos literatos, segundo a ordem cronológica que observamos, é Bento Teixeira Pinto [...], autor do *Diálogos das grandezas do Brasil* [sic] [...]; de um poema intitulado *Prosopopéia* [...] e da *Relação do naufrágio* [...]. De todas as suas obras apenas pudemos ver esta última, e o único mérito que lhe damos é o ser ela produção do mais antigo literato do Brasil [...] (id., p. 108-109)⁵⁴.

Já no texto introdutório ao *Mosaico poético*, o leitor vai encontrar a seguinte passagem:

Bento Teixeira Pinto, o primeiro de nossos litteratos, segundo a ordem chronologica, é autor do *Dialogo das Grandezas do Brasil* [sic] [...]; do poema *Prosopopéia* [...], e da *Relação do Naufragio* [...]. De todas as suas obras apenas podêmos ver esta ultima, e o unico merito que lhe damos é o ser ella producção do mais antigo litterato do Brasil (1844a, p. 10).

E, um ano antes, no artigo “Estudos sobre a literatura brasileira durante o século XVII”, publicado na *Minerva Brasiliense*, Norberto havia escrito:

O primeiro de nossos literatos, segundo a ordem cronológica, é Bento Ferreira Pinto [sic] [...], tanto se deixou seduzir das riquezas do pátrio ninho que escreveu o *Diálogo das grandezas do Brasil entre dois interlocutores, Brandônio e Alviano* [...]. Recolhido a Lisboa publicou o seu poema *Prosopopéia* [...] e, [...] compôs a *Relação do naufrágio* [...]. De todas as suas obras apenas podemos ver esta última, e o único mérito que lhe damos é o ser ela produção do mais antigo literato do Brasil (1843, p. 233-234).

No *Mosaico poético*, única obra que constituiria aquilo que Roberto Acízelo chamou de outra *vertente* do trabalho do Norberto historiador da literatura (op.cit., p. 16), o leitor vai encontrar mais um exemplo flagrante da escrita *plagiária* desse autor. Aliás, é o próprio

⁵⁴ O autor do *Diálogo das grandezas do Brasil* é Ambrósio Fernandes Brandão, e a *Relação do naufrágio* é de autoria de Afonso Luís. Cf. Souza, Roberto Acízelo de, 2002, p. 233, nota 298, & p. 234, nota 299.

Acízelo quem chama a atenção para o fato de se encontrarem “várias passagens” dos textos introdutórios do *Mosaico* “em outros ensaios” de Joaquim Norberto (id., p. 17, nota 2). Não se trata, porém, de um ou outro trecho repetido aqui e ali; o texto que efetivamente leva o título de “Introdução” é um verdadeiro condensado do “Bosquejo”, com pouquíssimas alterações. Como se pode ver pelos segmentos citados abaixo, de um modo geral Norberto se limita a fazer cortes para reduzir a extensão de alguns períodos ou orações, ou ainda a suprimir detalhes a fim de simplificar algumas passagens, chegando a abreviar, ou até mesmo eliminar, prenomes e sobrenomes menos conhecidos dos autores a que se refere. Além disso, faz uma curiosa alteração de tempos verbais, transpondo, por assim dizer, literalmente, um discurso enunciado no passado — o de 1841 — para o presente — o de 1844 —, o que talvez possa ser ainda considerado uma estratégia para deixar o que se relata mais próximo daquele que lê.

No começo do seculo presente grandes poetas apparecem, mas ainda embebidos nas idéas do paganismo, e comtudo ja Caldas e S. Carlos reconhecem a necessidade da reforma da poesia brasileira; abalançam-se a outra fonte mais pura e menos profanada a beber inspirações; e nos cantos de Tenreiro Aranha, de Mello Franco, de Fonseca e outros vislumbram a espaços os clarões que scintila atravez da treva da tyrannia o facho da independeneia [sic] da nação (1844a, p. 11).

No começo do século presente grandes poetas apareceram, mas ainda embebidos nas idéias do grego politeísmo, e contudo já Caldas e S. Carlos reconheciam a necessidade da reforma da poesia brasileira; abalançavam-se a outra fonte mais pura e menos profanada a beber inspirações; e foram eles porventura em nossa pátria o crepúsculo desse grande dia que vem raiando, e nos cantos de um Tenreiro Aranha, de um Melo Franco, de um João Batista da Fonseca e de outros vislumbravam a espaços os clarões que cintilava através da treva da tirania o facho de nossa liberdade, independência e glória (1841, p. 299)⁵⁵.

⁵⁵ É no mínimo curioso que, entre todos os que elogiam a seriedade do trabalho de Joaquim Norberto — ou mesmo Antonio Candido que a ele se refere simplesmente como *esforçado* (1988, p. 21) —, não se encontre nenhuma menção ao fato de ele reaproveitar textos seus ou até fazer verdadeiras colagens de citações alheias, a não ser a já citada observação de Roberto Acízelo de Souza (cf. capítulos 2, 3 e 4 do Livro 1º da *História da literatura brasileira*).

Independentemente desse sistema de reproduções fiéis, quem quer que conheça um pouco da obra de Joaquim Norberto, e comece a ler o *Mosaico poético*, poderá identificar aí o traço característico da escrita desse autor, apesar de se tratar de uma antologia oficialmente produzida em parceria com Émile Adêt. À primeira vista, o texto que abre e apresenta esse livro, como ocorre com todas as obras desse gênero, apenas busca justificar a sua realização. Por seu turno, pelo simples fato de ser uma espécie de versão resumida do “Bosquejo”, a introdução fornece, em linhas gerais que seja, uma perspectiva histórica da poesia brasileira, o que o próprio Norberto trata, aliás, de explicitar. No entanto, é provavelmente nas notas que os tão propalados *cuidados* desse pesquisador se revelam de forma mais nítida.

Um terço das setenta e cinco notas apostas aos cento e trinta poemas reunidos nessa coletânea indica que se trata de composição inédita, dado perfeitamente coerente com o projeto dos autores, exposto no próprio título da obra: *Mosaico poetico, poesias brasileiras antigas e modernas, raras e ineditas, acompanhadas de notas, noticias biographicas e criticas, e de uma introdução sobre a litteratura nacional*. Entre as demais, algumas se limitam a explicitar figuras de linguagem encontradas em tal ou qual poema; outras tantas fornecem ao leitor as circunstâncias da composição ou da primeira apresentação pública da obra; outras ainda destinam-se a identificar personagens, episódios ou até referências geográficas.

Cinco notas, porém, não se enquadram em nenhum desses casos. Numa delas, referindo-se à ode “A Afonso de Albuquerque”, de Vidal de Barbosa, os autores esclarecem, sem maiores detalhes, que a versão por eles publicada difere daquela contida tanto no *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, quanto no de Pereira da Silva, pois teriam optado por “segu[ir] a lição da *Collecção de poesias ineditas dos melhores autores portuguezes*” (1884a, p. 43, nota 24). Esta é, aliás, a única nota que revelaria um certo cuidado de Norberto e Adêt com o

estabelecimento do texto, cotejando, para tanto, diferentes versões de um mesmo poema.

Duas outras notas apresentam precisões quanto à definição dos termos botânicos *cálice*, *corola* e *pétala*, e trazem a referência bibliográfica de onde os autores extraíram tais definições. A segunda dessas notas, ademais, descamba para uma espécie de discussão filológica tão inflamada que o emissor do discurso, esquecendo-se de que a obra é assinada por dois autores, chega a adotar a primeira pessoa do singular:

Eu sei que algumas pessoas traduzem a palavra *petalum* por pétalo; mas os que reflectirem, que traduzimos *folium* por folha, e que *petalum* é uma folha da corolla, certamente reconheceram, que é mais conforme ao genio da lingua portugueza dizer petala, do que petalo. O Dr. Tavares, lente da Universidade de Coimbra, usa da palavra petalo, por petala (id., p. 148, nota 53).

As duas notas restantes seriam, de certa forma, dispensáveis. A primeira delas transcreve uma observação elogiosa feita ao poeta Antônio Gomes Ferrão Castilho por Balthazar da Silva Lisboa, em *Memória das poesias ilustres da Bahia*. Ora, Ferrão Castilho é justamente um dos autores — e não são muitos, na verdade, apenas sete — que mereceu uma das breves notícias incluídas no *Mosaico poético*. E, no seu texto introdutório, os antologistas afirmam que tais “breves noticias”, destinadas a dar “a conhecer a vida desses Brasileiros illustres e suas obras”, são “biographicas e criticas” (id., p. 7). Seria de se esperar, portanto, que qualquer apreciação crítica feita a este poeta fosse inserida no texto que a ele se refere e que se encontra nas páginas 46 e 47.

Caso semelhante é o que ocorre com Delfina Benigna da Cunha. Em vez de incluir no corpo de sua antologia uma notícia biográfica relativa a essa poeta gaúcha, os autores fornecem informações sumárias a seu respeito em nota aposta a um soneto seu que faz alusão à sua deficiência visual. O mais curioso, porém, é que tal passagem, como se pode ver pelas transcrições a seguir, é tirada quase *ipsis litteris* do *Parnaso brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa; mas, desta feita, à

diferença do que se viu com relação aos termos botânicos, a citação não é apresentada enquanto tal, o que não condiz em absoluto com a imagem de probidade intelectual geralmente atribuída a Joaquim Norberto.

Huma Senhora, cega desde a idade de dous annos, versejando na de 12, com bastantes conhecimentos sobre a Historia, e outros ramos Philologicos, he sem duvida hum assombro (Barbosa, J. da C.: 1829, caderno 4º, p. 26).

A autora, cega desde a idade de dous annos e versejando desde a de doze com bastante conhecimento da historia e outros ramos philologicos, é sem duvida um assombro! (Silva, J.N. de S. & Adêt, E.: 1844a, p. 154, nota 58).

Decididamente, o *Mosaico poético* reserva algumas boas surpresas para o leitor de hoje que, em geral, tem do seu autor brasileiro a imagem traçada a partir, principalmente, da já referida apreciação de Silvio Romero. E uma dessas surpresas fica justamente por conta das tais notícias biográficas e críticas que, além de serem em número muito reduzido, não contribuem em nada para corrigir as deficiências apontadas tanto no trabalho de Januário da Cunha Barbosa quanto no de Pereira da Silva. Situação que se agrava ainda quando se considera que um dos legados mais importantes de Norberto teriam sido as edições das obras de diversos poetas brasileiros, realizadas na década de 1860, todas elas “precedidas do juizo critico de escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e seus escriptos” (s/d., folha de rosto).

Dois breves textos pretensamente biográficos, incluídos no *Mosaico*, merecem decerto algum destaque visto que evidenciam a inexistência de um critério que determinasse que autor mereceria ou não uma dessas notícias.

Antonio Ferreira Mendes, que viveu pelos primeiros annos do seculo decimo oitavo, seguio a profissão ecclesiastica. Era de vasta comprehensão, tinha bastante queda para a poesia, que cultivou com gosto em os momentos de vagar; mas tão de raro publicava as suas producções, que

apenas aparecem as consagradas á morte do rei D. João V, o que nos inhabilita de dar um juizo de melhor criterio sobre sua maneira de poetar (1844a, p. 42).

Antonio Martins de Araujo Soares, que foi tão bravo militar como excelente poeta, segundo o dizer de um biographo nacional, nasceu na cidade da Bahia e viveu pelos annos do começo ao meiado do seculo passado.

Não seremos nós que o julgaremos por uma ou outra producção, desprendida do prelo como uma folha que se despega em seus peciolos de sua frondosa arvore, e que o vento arrasta de valle em valle e leva longe; todavia elle parece digno de lembrança, pois combinou o repousar da fadiga dos annos com o gastar horas pe [sic] ocio ao sabor da poesia (id., p. 50).

Quanto à primeira passagem, não há muito que dizer. Talvez apenas indagar que função ela poderia desempenhar na economia desse *Mosaico*, uma vez que as informações biográficas são ínfimas e bastante vagas, e que os próprios autores se declaram impossibilitados de julgar criticamente a obra desse poeta por não terem acesso às suas produções. Já a segunda, embora apresente as mesmas lacunas que a anterior, não pode deixar de ser apontada como uma peça exemplar de retórica, desta feita no pior sentido atribuído a essa palavra nos dias de hoje, ou seja, o de um “discurso [...] ornamentado e vazio”, conforme a definição do *Dicionário Houaiss* (2001).

E afinal, depois de ler os dois trechos, o que se verifica é que o último, apesar de mais longo, não fornece um número maior de informações sobre o poeta a que se refere. Mais que isso: pela expressão *uma ou outra producção*, é possível deduzir, já desde a primeira linha, que Norberto e Adêl estivessem, nesse caso, igualmente *inhabilitados de dar um juizo de melhor criterio*, e pelo mesmo motivo. Restaria saber por que escrever todo um parágrafo só para sugerir isso...

No entanto, não é em meio aos paratextos que está o elemento mais surpreendente do *Mosaico poético*, mas sim na disposição dos próprios poemas compilados pelos antologistas. Depois de passar por uma introdução histórica; conhecendo as inúmeras críticas feitas ao *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa; e com o olhar certamente

preparado por um modelo hoje tradicional de coletâneas desse gênero, é quase impossível não estranhar a falta de qualquer ordenação na apresentação das composições selecionadas. Os textos dos poetas parecem ter sido reunidos de forma absolutamente aleatória, não obedecendo a qualquer critério, seja ele cronológico, temático, por autor etc. Há, por exemplo, inúmeros poemas de Antonio José espalhados pela antologia: três logo no início, um ou dois bem mais adiante, e, há inclusive duas composições distintas, mas que levam o mesmo título — “A Clori” —, separadas entre si por um número considerável de páginas. Por vezes, as já mencionadas *breves notícias* precedem um ou mais poemas do autor biografado; outras tantas, não existe qualquer relação entre biografias e poemas incluídos na mesma página. Outro dado espantoso do *Mosaico* é a inserção da obra “Assumpção”, de frei Francisco de São Carlos, poema em oito cantos, que se estende da página 59 à página 133, ocupando, portanto, quase metade da antologia.

Como se pode observar, é flagrante o contraste entre a coletânea propriamente dita e o texto que lhe serve de introdução. Mais uma vez, porém, Joaquim Norberto — e Émile Adêt, já que o texto é assinado por ambos — apontava tal *desordem* desde as primeiras páginas do livro:

Tencionavamos a principio fazer uma publicação com o titulo de *Bibliotheca Brasileira*; não lhe podíamos porém dar a mesma variedade que ao *Mosaico Poetico*, que não traz seguidas todas as produções dos autores, posto que sempre completas havendo no fim do livro um indice para classifical-as (1844a, p. 6).

Na verdade, é precisamente esse texto sem título e o artigo intitulado “Algumas palavras sobre uma nova publicação” — assinado por Joaquim Norberto e Émile Adêt, e publicado na *Minerva Brasiliense* — que permitem que se lance alguma luz sobre essa aparente discrepância. Pela leitura de um e de outro, é possível propor que haveria, no *Mosaico*, a tentativa de se configurarem dois campos distintos, embora complementares, e que podem ser designados por meio de termos empregados pelos próprios autores. O primeiro deles,

correspondendo à Introdução — e, portanto, relacionado ao “Bosquejo”, como já se viu — seria o *campo dos fatos*; o segundo, correspondendo aos poemas coligidos, seria antes o que se poderia chamar de *campo da expressão espontânea dos povos*.

Inspirados pelo “systema de Vico e de Herder” (1844a, p. 6), provavelmente por intermédio de Michelet, explicitamente citado no artigo da *Minerva Brasiliense*, os dois antologistas afirmam repetidas vezes que é “nos trabalhos do pensamento esparsos, primitivos, espontaneos dos povos [...] que hemos de encontr[ar]” as efetivas marcas da nacionalidade de sua literatura” (id., ib.). Neste sentido, o livro que então publicavam, a exemplo do que faziam “as nações da Europa” (1844b, p. 392), tratava de recolher

essas primitivas obras caídas na singeleza do pensamento e do coração, essas produções em que respiram sentimentos da época, em que se acha, sob as letras mortas, as vidas dos antepassados (id., ib.).

E a essa *exumação* dos textos dos séculos passados — para usar um termo tão caro ao historiador francês, cujas palavras foram escolhidas para encerrar esse artigo — vêm se somar ainda algumas “poesias modernas que perecer não devem para o edifício intelectual” (id., ib.).

Enfim, nas próprias palavras dos seus autores, o *Mosaico poético* se definiria como

um fragmento histórico, precioso para todos aqueles que trabalham com consciência, que compreendem que *não se penetra o espírito dos povos por simples fatos mas igualmente pelo pensamento que resuda das massas* (1844b, p. 393; grifos meus).

Antes de seguir adiante, vale esclarecer que, por mais que soe estranha ao leitor contemporâneo a idéia de que poemas compostos por um reduzido número de letrados, em sua maioria clérigos e bacharéis, possa ser considerada a expressão das massas, não se deve perder de vista que os textos aqui referidos são todos produzidos em plena vigência da chamada escola romântica. E, de acordo com o ideário dessa

corrente, a poesia é a expressão por excelência dos sentimentos do eu, e ao poeta cabe dar voz a todos os homens. Talvez uma das melhores formulações dessa concepção seja o elogio que faz Albert Thibaudet àquele que era considerado o maior nome do romantismo francês, o poeta Victor Hugo. Este seria grande porque a sua obra “nada mais faz do que amplificar, recobrir de inesgotáveis imagens aquilo que pensa o homem comum” (1936, p. 163).

Ao que tudo indica, Joaquim Norberto e Émile Adêt fundamentaram o seu trabalho em duas convicções. A primeira delas é que ao coligir e publicar composições poéticas estariam contribuindo para configurar e divulgar aquele *campo da expressão espontânea dos povos*. A segunda é que só pela aliança que se firma entre este e o *campo dos fatos* seria possível estabelecer a literatura de uma nação.

Considerada por esse prisma, a visão que rege o trabalho de Joaquim Norberto como antologista e historiador da literatura se afasta, em parte que seja, do que propunha Antonio Candido com relação ao trabalho da intelectualidade brasileira oitocentista. Pelo menos no caso desse autor, não se poderia falar de etapas sucessivas ou preparatórias que visassem a um projeto final de maior envergadura. Na verdade, a formulação de Roberto Acízelo, embora não desenvolvida, me parece bem mais acertada: trata-se, sim, de duas *vertentes* de uma mesma atividade. Não se pode negar, é claro, que aquilo que Joaquim Norberto e Émile Adêt chamam de um *fragmento histórico* — no caso, uma coletânea de poemas — seria matéria para a constituição do *campo dos fatos*. Entretanto, importa frisar que isso não equivale a dizer que tal fragmento seja apenas uma etapa para a consecução desse campo.

É o que revela a própria estrutura do *Mosaico poético*, reunindo ambas as coisas em um só volume, apesar de dar mais ênfase ao *campo da expressão espontânea dos povos*, o que justificaria, inclusive, o fato de a sua introdução ser uma versão resumida de um texto que, originalmente, já era dado como um *bosquejo*.

Ora, o modelo que vai se firmar como dominante em termos de história da literatura apresenta invariavelmente esses dois pólos lado a lado, embora a ênfase se desloque para o *campo dos fatos*. Na verdade, os textos literários inseridos numa obra desse gênero, em sua maioria excertos, visam geralmente a ilustrar os fatos estabelecidos pela narrativa do historiador.

Inútil tentar especular como Joaquim Norberto teria lidado com esta questão no projeto de uma história da literatura que não conseguiu realizar. No entanto, cabe assinalar que, para além do que afirmava Silvio Romero a seu respeito, ele foi sem dúvida o primeiro a formular — no *Mosaico poético* e no artigo que se refere a essa coletânea — “o modelo de escrita [da] história [da literatura] que, nos anos posteriores, seria observado por outros historiadores” (Moreira, Ma. Eunice: 2003, p. 356).

3.4.

Em seus devidos lugares

If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be.

William Shakespeare. *Hamlet*⁵⁶.

O *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, é uma obra peculiar sob vários aspectos. Antes de mais

⁵⁶ “Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo. Se ninguém é dono de nada do que deixa, que importa a hora de deixá-lo? Seja lá o que for” (tradução de Millôr Fernandes).

nada, embora essa antologia conste das listagens bibliográficas como tendo sido publicada em 1850-1853, não se pode desconsiderar que ela traz um prólogo datado de 1847 e um suplemento de 1872. Além disso, na edição publicada em 1946, pela Academia Brasileira de Letras — e aqui utilizada —, foi recuperado o exemplar pessoal do autor, hoje pertencente à coleção do Itamarati, que diverge em alguns pontos dos volumes encontrados na Biblioteca Nacional.

Afrânio Peixoto, organizador dessa edição, esclarece que Varnhagen teria apostado dois suplementos ao tomo III. O primeiro deles, de 1853, data da publicação desse volume, continha poemas de autores já contemplados nos dois tomos iniciais e deveria, ainda segundo Peixoto, ser integrado “em outra edição nos lugares competentes” (op.cit., p. X). Respeitando, então, a suposta vontade do antologista, o primeiro suplemento é devidamente distribuído nessa publicação da Academia, e acaba desaparecendo. Resta o segundo, que seria raríssimo e que contém, ademais, autores vivos.⁵⁷ Tal suplemento, que ostenta no frontispício a inscrição “Tomo III — Appendice. Vienna. Typographia do filho de Carlos Gerald. 1872”, viria desestruturar o projeto inicial da coletânea, já que vai de encontro ao próprio título completo do *Florilégio* que se anuncia como uma coletânea de obras de poetas falecidos. Talvez por isso mesmo, Varnhagen o tenha deixado, de certa forma, em separado, pois, apesar de encaderná-lo junto com o terceiro volume, não manteve a seqüência de numeração das páginas, preferindo abrir uma nova, que vai de 1 a 106.

Outra particularidade do *Florilégio* é que ele ocupa tradicionalmente uma posição-limite entre a antologia e a história da literatura, posição esta, aliás, sugerida por seu próprio autor. Em uma nota não-numerada, que encerra o segundo volume da sua coletânea, Varnhagen esclarece que:

⁵⁷ Uma observação de José Veríssimo confirma essa raridade. Ao comentar que Varnhagen teria prometido incluir a “Prosopopéia”, de Bento Teixeira, em um suplemento à sua antologia, Veríssimo acrescenta: “Não me foi possível verificar se o fez, pois dois exemplares do *Florilégio* que consultei carecem ambos dessa parte” (1901, p. 23).

O [seu] fim não foi publicar uma obra didáctica: foi reunir em corpo, e com certa ordem, muitas peças extraviadas; foi acompanhar de alguns modelos a resumida história litteraria do Brazil, que publica[va]... (op.cit., vol. II, p. 383; grifos meus).

Na “Nota preliminar” de Afrânio Peixoto, o *Florilégio da poesia brasileira* é apresentado como uma obra diferente das demais antologias “em vernáculo, que interessam ao Brasil” (1946, p. V), e o que a distingue seria o fato de ela não se constituir em “ramalhete efêmero” (id., p. VI), curiosa definição, diga-se de passagem, para um gênero que, como já se viu, parece ter surgido exatamente com o intuito de garantir a permanência de obras e idéias. Mas mesmo entre os seus contemporâneos, a recepção do “Ensaio” de Varnhagen, introdutório ao *Florilégio*, já apontava nessa direção. Poucos anos depois de sua publicação, esse texto foi reproduzido por Alexandre José de Mello Moraes, em seus *Elementos de literatura* (1856), com o título de “História da literatura brasileira”.

Nessa vertente se inclui ainda José Veríssimo que, em artigo intitulado “O primeiro poeta brasileiro: Bento Teixeira Pinto”, se referia ao “Ensaio histórico” como a “fonte de toda nossa história literária” (1901, p. 23) e ao seu autor como “o [seu] instituidor” (id., p. 33). Mais tarde, na introdução de sua *História da literatura brasileira*, ao justificar o próprio trabalho que empreende, se declara devedor dos seus “benemeritos predecessores desde Varnhagen até o sr. Sylvio Romero” (1916, p. 21), e acrescenta, logo a seguir: “Pela copia, valia e influencia de sua obra de investigação da nossa historia literaria, é aquele o verdadeiro fundador da historia da nossa literatura” (id., ib.). Já no capítulo intitulado “Publicistas, oradores, críticos”, Veríssimo volta a fazer o elogio do pioneirismo e da seriedade do trabalho de Varnhagen no conjunto das suas publicações; no *Florilégio da poesia brasileira*, obra que, segundo o crítico paraense, “assentou, em bases que não foram ainda sensivelmente modificadas, a historia da nossa literatura” (id., p. 403), mereceriam destaque especial

as cinquenta e quatro páginas que compõem o “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil”.

Rumo diametralmente oposto, como seria sem dúvida de se esperar, é o que toma Silvio Romero no texto “Idéas propedeuticas”, que abre o *Compêndio de história da literatura brasileira* (1906), publicado em parceria com João Ribeiro. Optei por citar, aqui, a segunda edição refundida dessa obra (1909), cuja “Advertencia” se inicia pela afirmação de que tal “edição d’este livro diverge consideravelmente da primeira” (id., s/nº). E minha opção se justifica uma vez que essa versão foi a que se tornou definitiva, sendo mais tarde incluída, por Nelson Romero, na *História da literatura brasileira* de autoria de seu pai, a partir da sua terceira edição, póstuma.

No final da quarta seção do texto introdutório, numa deliciosa passagem que se estende por três parágrafos e não pode, portanto, ser transcrita aqui na íntegra, Romero esbraveja indignado, lançando mão de vários recursos gráficos para acentuar o tom arrebatado de sua contestação:

De certo tempo a esta parte, é de notar a insistencia com que se tem andado, com evidente preocupação, a proclamar Varnhagen o *creador da historia da literatura brasileira!*... Creador... como e porque [sic]? [...] Varnhagen não fez mais do que, sem plano, sem systema, sem doutrina, sem philosophia, sem analyse, sem synthese, escrever meia duzia de *biographias* destacadas de poetas e escriptores e a *introducção* da seleta a que poz o nome de *Florilegio da Poesia Brasileira*. [...] Se fazer *biographias* e apurar datas e factos anecdoticos fosse crear historia literaria, não haveria livro mais fraco em o genero do que a *Historia da Literatura Inglesa* — de Taine; porque alli o grande mestre nem faz *biographias*, nem apura questiunculas bibliographicas (id., p. LXII-LXIII; grifos do autor)⁵⁸.

⁵⁸ Vale transcrever, em parte, o texto acima em sua versão original, uma vez que se trata, nitidamente, de uma das passagens a que se refere a advertência da segunda edição ao arrolar as diferenças aí introduzidas com relação ao texto de 1906. Entre outras coisas, “tudo quanto parecia ter tom polemistico foi eliminado” (id., s/nº). O mesmo trecho se abria inicialmente como segue: “De certo tempo a esta parte, é de notar a insistencia com que os Srs. Araripe Junior e J. Verissimo, com evidente preocupação, andam a proclamar Varnhagen [...]” (1906, p. LXV).

Mais adiante, a questão Varnhagen volta à tona, deixando patente, até para o mais desavisado dos leitores, que o que está em jogo aí é a salvaguarda do posto de primeiro historiador da literatura brasileira, que caberia — e efetivamente lhe é atribuído pela tradição dos estudos literários no Brasil — a um dos autores deste *Compêndio*.

O valor do mingoado *Ensaio sobre as letras no Brasil*, que antecede o *Florilégio*, tem sido sem o mínimo critério exagerado, com o fim especial de ferir a determinado historiador da pátria literatura (id., p. 375)⁵⁹.

A despeito da pouca confiabilidade da opinião visivelmente interessada de Silvio Romero a este respeito, não se pode negar que o *Florilégio* é efetivamente uma antologia poética, como anuncia o título da coletânea.

O formato que se consolidou para as histórias da literatura a partir da virada do século XIX para o século XX pode ser sumariamente definido como um texto narrativo que procura ordenar cronologicamente fatos e feitos literários — e biográficos —, *acompanhados de alguns modelos*, para usar os próprios termos de Varnhagen. De forma também bastante resumida, é possível definir uma antologia lançando mão dos mesmos elementos. A diferença entre ambos seria basicamente uma questão de proporção: no caso dessas últimas, o predomínio seria dos tais *modelos*, ao passo que ao texto narrativo caberia apenas a função de *roteiro*, recorrendo, desta feita, ao termo adotado por Mello Moraes Filho.

Aliás, a partir de uma leitura mais detida do título completo da coletânea de Varnhagen, pode-se notar como esta não se afasta propriamente do que propunham as suas predecessoras, e, portanto, não haveria motivo para lhe atribuir um estatuto especial. Ao empreender o projeto de publicar um *Florilégio da poesia brasileira, ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos. Contendo as*

⁵⁹ Aqui também três parágrafos foram eliminados e um quarto bastante alterado, retirando-se sistematicamente as menções a Araripe Júnior e a José Veríssimo, entre outros (cf. 1906, p. 330).

biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sôbre as lettras no Brazil, o antologista chegou mesmo a aventar, e refutar, como já se viu, a hipótese de denominá-lo *parناسo* (cf. p. 38 desta tese). Além disso, achou por bem *preceder* a sua coletânea de um ensaio histórico, como haviam feito tanto Pereira da Silva quanto Joaquim Norberto e Émile Adêt.

O dado mais curioso, porém, e que merece sem dúvida ser destacado, é a semelhança existente entre o primeiro segmento do subtítulo do *Florilégio* e o do *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa. Lado a lado com a sinonímia dos termos *poesias/composições*, e com a equivalência das expressões *brasileiro* e *do Brasil*, ambas as antologias são denominadas coleções. As diferenças apontadas por seus títulos estariam, portanto, limitadas ao fato de o *Florilégio* se restringir a poetas falecidos e à substituição que aí se faz do comparativo *melhores* pela fórmula *mais notáveis*, o que, à primeira vista, poderia ser considerado outra equivalência semântica.

No entanto, por trás do termo *notáveis* está a primeira grande diferença entre Varnhagen e os antologistas que o precederam: o estabelecimento de um critério bem definido que vai nortear a seleção por ele efetuada. Já no prólogo, o leitor é informado de que as tais composições *mais notáveis* não seriam necessariamente as *melhores*, mas sim as que mais se adequassem ao padrão de *americanidade* instituído pelo compilador (cf. p. 45 desta tese).

Outra diferença a ser apontada com relação ao *Florilégio*, e que bem pode estar na base da credibilidade geralmente atribuída ao seu autor — como ocorre também com Joaquim Norberto — é a questão do cuidado com o estabelecimento dos textos, com a confirmação ou não de sua autenticidade e autoria, com as informações biográficas fornecidas etc.⁶⁰ Para tanto, Varnhagen se vale especialmente das notas

⁶⁰ Credibilidade que parece não ser abalada nem mesmo pela fama que tem esse autor de *esquecer* sistematicamente de citar as fontes em que teria se apoiado. Boa síntese disso são duas frases de Afrânio Peixoto, em sua apresentação à antologia: “Varnhagen nunca diz coisa de oitiva. Ainda quando não cite o seu documento” (id., vol. I, p. VIII).

de rodapé, mas chega mesmo, por vezes, a propor seções específicas para tentar dar conta de certas questões.

É o caso, por exemplo, de Eusébio de Matos, primeiro autor arrolado no volume inicial da coletânea. No final do texto biográfico a ele dedicado, o antologista esclarece que “das suas poesias [...] apenas alcanç[ou] authentica a pequena mostra que public[a]” (op.cit., vol. I, p. 64). A este texto, apõe uma nota em que afirma ter “motivos para crer que as outras não estão perdidas, mas só compreendidas nas de seu irmão Gregorio” (id., ib.). Diante de tal impasse, Varnhagen declara que “julg[ou] mais prudentes [sic] o deixal-as em pendencia” (id., p. 65), e, à parte dedicada a Gregório de Matos, seguem-se dez composições publicadas sob o título “Litigiosas entre os dois irmãos Gregorio e Eusebio de Mattos” (id., p. 155-173).

Essa estratégia vai se reproduzir no segundo volume, quando entram em cena os poetas da chamada escola mineira, cujos pseudônimos árcades ainda não haviam sido de todo estabelecidos⁶¹. Também aí as notas vão esclarecer as pendências e explicar a opção por manter à parte um poema assinado por Eureste Fenício e os “Excerptos das Cartas Chilenas, por Critilo” (id., vol. II, p. 35-50).

Nem sempre, porém, as observações julgadas importantes vão figurar em notas, podendo vir, por vezes, inseridas no próprio corpo da coletânea, como ocorre com o poeta José Elói Ottoni. Depois de uma epístola, de cinco liras devidamente numeradas em algarismos romanos e de seis sonetos igualmente numerados, Varnhagen inclui, muito curiosamente sob o número VII, um texto seu:

Para as poesias deste mineiro, que publicamos de p. 29 á 44 [sic] do presente volume servimo-nos de impressos modernos, que não concordam em tudo com as primeiras edições, segundo a confrontação exacta que posteriormente fizemos (id., vol. III, p. 44-45).

⁶¹ Na edição que realizou das *Obras poéticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto*, publicada em 1865, Joaquim Norberto inclui uma longa nota onde transcreve suas tentativas visando a obter informações a respeito dos nomes árcades de vários poetas brasileiros através da Arcádia Romana (cf. op.cit., p. 81-90, nota 43).

A partir daí, o antologista passa a indicar ao leitor, fornecendo-lhe inclusive as páginas do seu *Florilégio* em que se encontram os poemas referidos, versos ou estrofes inteiras que devem ser acrescentados a tal ou qual texto, chegando mesmo a reproduzir na íntegra a lira de número III para que o leitor possa cotejar as duas versões e suas inúmeras variantes.

Em termos de biografias, o caso mais exemplar é o de Tomás Antônio Gonzaga, incluído no *Florilégio* contrariando a *regra adotada* pelo compilador de só contemplar poetas nascidos no Brasil (cf. id., vol. I, p. 4). A primeira menção feita a esse poeta inconfidente, no ensaio introdutório, vem acompanhada de uma nota que merece ser transcrita:

Ao imprimirmos estas linhas, temos por averiguado um facto, que a conhecel-o antes *houvera privado o Florilégio das obras dêste poeta*: Gonzaga nascêra no Porto, foi baptisado na freguezia de S. João; antes de ir a Villa Rica, havia servido em Portugal em três varas diferentes (id., vol. I, p. 36; grifos meus).

É preciso esclarecer que, apesar de ter os seus dois primeiros volumes publicados em 1850, essa antologia havia, segundo seu autor, sido entregue ao prelo em fins de 1846 (cf. id., vol. II, p. 7). Tal alegação não é decerto justificativa suficiente para que Tomás Antônio Gonzaga continuasse a constar do rol dos poetas brasileiros uma vez que, durante esses três ou quatro anos, Varnhagen recebia da Imprensa Nacional os seus originais para serem revisados e corrigidos, tanto que pôde redigir essa nota.

Bem mais plausível seria supor que, em meados do século XIX, já não fosse tão simples excluir esse poeta do cânone literário brasileiro. Afinal, como frisava José Veríssimo, no artigo “Gonzaga”, a sua *Marília de Dirceu* “teve no Brasil, neste século [XIX], dez ou doze edições” (1899, p. 120). Essa obra, “um[a] d[a]s mais populares da nossa língua”, teria sido “um dos livros de cabeceira dos nossos avós e ainda dos nossos pais. Muitas das suas liras, sabia-as o povo de cor” (id., ib.). E o que poderia ainda reforçar tal suposição é o fato de, em meio a textos de três

a seis páginas de extensão, aquele que se refere a Gonzaga ser a mais longa das quatro exceções: vinte páginas de efetiva biografia, bem dentro do espírito oitocentista da abordagem *vida e obra*.

Uma observação mais detida desse texto, tomado aqui como paradigma, pode dar uma boa medida de como Varnhagen se distingue dos demais antologistas seus contemporâneos em termos do tratamento dado às biografias.

De início, há uma enxurrada de incertezas e suposições acerca do nascimento do poeta e dos primeiros anos de sua vida, dado que, de certa forma, corrobora o que dizia o antologista na nota acima referida. Já na primeira página, porém, dois versos de uma das suas liras são convocados para ratificar a afirmação de que não haveria dúvida quanto ao fato de Tomás Antônio Gonzaga ter vivido na Bahia antes de se instalar em Minas Gerais (cf. 1850-1853, vol. II, p. 53). São também as suas liras que vão *demonstrar* o amor do poeta por d. Maria Joaquina Dorotéia de Seixas; que vão *revelar* o seu sofrimento na prisão; e que vão *atestar* a falsidade das acusações de que foi vítima. Este é o padrão sobre o qual se articulam todos os textos biográficos e, no caso específico desse árcade, os amores e as desventuras de Dirceu/Gonzaga vão ser expostos por Varnhagen num constante vaivém entre linhas, ou mesmo parágrafos, de sua autoria e versos, ou liras inteiras, do poeta inconfidente.⁶²

É curioso observar o paralelismo que se estabelece entre a estrutura dos textos biográficos e a do livro como um todo, a julgar pelas palavras de seu autor. No *Florilégio*, a coletânea propriamente dita desempenharia, com relação ao ensaio introdutório, a mesma função atribuída a esses excertos: a de *documentar* o que está sendo narrado.

No entanto, um aspecto que merece ainda um destaque todo especial é a diferença entre a escrita do “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil” e a que caracteriza essas biografias. Nestas últimas, é

⁶² Ao se referir a uma das liras da 2ª Parte, que transcreve na íntegra, Varnhagen acrescenta, em nota: “Publicando neste lugar esta lyra, dispensâmo-nos de a repetir no corpo do Florilegio” (id., p. 62).

flagrante a proximidade que o autor estabelece com o seu leitor, dirigindo-se a ele como a um efetivo interlocutor, e criando, assim, uma atmosfera de *conversa entre amigos*. A tal ponto que, em dado momento, Varnhagen se permite interromper a *conversa* e *se ausentar* por algum tempo, deixando o leitor entregue a uma linha pontilhada, intervalo que, não por acaso, se situa na seqüência imediata da seguinte passagem: “a leitura [desses versos] póde familiarizar-nos mais com os sentimentos do poeta na prisão do que o faria talvez uma autobiographia escripta depois” (id., p. 60). E o antologista se diz tão convicto do que afirmava que prossegue declarando:

[...] ora mesmo não ousâmos dar um passo sem primeiro correr de novo os olhos pelas 38 lyras da 2^a. parte.

.....
Assim o acabâmos de executar, e tal é a commoção de que nos sentimos ainda possuidos que nos treme a mão ao escrever estas linhas (id., ib.).

Esse espaço de uma escrita à *vontade* parece lhe conceder tamanha liberdade que o antologista não hesita em introduzir, no texto biográfico que está escrevendo, uma idéia que lhe ocorre a respeito da autenticidade ou não de algumas liras de Tomás Antônio Gonzaga, e o faz apesar da ressalva: “[...] uma idéia, que se bem pertença mais á critica litteraria do que á biographia, não deixaremos para outra ocasião” (id., p. 57).

Mas a mesma liberdade não é admitida no “Ensaio histórico”, onde se lê, por exemplo: “Não é este o logar mais apropriado para entrar na questão da conveniencia ou não conveniencia do uso dos assoantes na poesia portugueza” (id., vol. I, p. 4). E, com efeito, a questão não é abordada.

Aliás, a norma que parece reger o discurso desse texto introdutório é precisamente a dos *lugares apropriados*. Em meio a uma incrível recorrência das fórmulas *cabe agora, cabe aqui, não cabe aqui*, inúmeros são os parágrafos que se iniciam pela indicação da hora e vez de se fazer ou não determinada coisa. Em certas ocasiões, respeita-se

pura e simplesmente uma ordenação lógica; em geral, porém, o texto estaria obedecendo a uma ordenação cronológica, e esta última é tão imperiosa que determina a seqüência do ensaio mesmo quando, estritamente falando, não haveria o que dizer. É o caso de uma obra do século XVII, apresentada por Varnhagen num parágrafo bastante inusitado:

Seguia-se neste lugar tratarmos d'um poema descriptivo dos sertões brasileiros [...]. Infelizmente de tal poema não conhecemos mais que as estancias 4^a, 27^a, 35^a e 61^a, que Claudio Manoel da Costa transmite nas notas da sua *Villa Rica*. Fazemos votos para que o manuscrito que possuiu Claudio ou algum outro, venha a apparecer em Minas, e seja dado ao prelo (id., vol. I, p. 24).

A despeito das diferenças existentes entre esses dois tipos de textos, Varnhagen apresenta tanto as biografias quanto o seu ensaio como tendo sido introduzidos na coletânea para desempenhar idêntica função, qual seja, a de “dar ao livro a necessaria unidade” (id., p. 4). No entanto, é sem dúvida por este último que tal função se realiza de forma particularmente eficaz. Vale lembrar que o próprio antologista já apontava nessa direção ao encerrar o subtítulo do *Florilégio* com a fórmula “*tudo* precedido de um Ensaio historico sôbre as lettras no Brazil”.

É certo que, mesmo nesse texto, o antologista se permite emitir opiniões e juízos acerca de autores e obras a que se refere. Permite-se até assumir, por vezes, um tom zombeteiro, como ocorre, por exemplo, numa passagem relativa a Botelho de Oliveira: “se existiu de véras a *Anarda* de Botelho”, especula Varnhagen, “duvidamos que se enternecesse com taes declarações desenxabidas” (id., p. 26). Mas os apartes desse gênero não chegam a interromper o fluxo contínuo desse ensaio que, como se viu, se estrutura sobre uma sintaxe muito bem articulada, regida principalmente pelas conexões temporais.

Se o autor do *Florilégio* não foi o primeiro — seria possível dizer o mesmo de Pereira da Silva e Joaquim Norberto — a se mostrar consciente da necessidade de um texto narrativo para garantir a unidade

de uma obra por definição fragmentária, foi decerto o primeiro a explicitá-la, e também quem conseguiu a melhor realização neste sentido. Afinal, o seu ensaio cria de fato uma seqüência linear, uma vez que organiza dados por meio de nexos causais e temporais que, por seu turno, configuram uma totalidade da qual as brechas são, em boa parte, eliminadas. Mesmo nos casos em que há efetivas brechas na informação, Varnhagen cuida de preencher, discursivamente, a lacuna que se abriria no seu texto, como no caso do poema descritivo do século XVII referido mais acima.

É preciso frisar ainda que não é apenas à antologia que o “Ensaio histórico” deveria dar unidade. Como escrevia o seu autor, na nota que encerra o tomo II do *Florilégio*, o seu objetivo, ao empreender esse trabalho, era o de reunir *em corpo*, e de forma ordenada, as produções que havia selecionado (cf. p. 141 desta tese). Para obter tal conjunto, foram necessárias duas etapas, uma vez que, antes de serem ligadas entre si, graças ao ensaio, todas as obras recolhidas passaram pelo crivo do critério também explicitado pelo organizador da coletânea: ser ou não ser *americano*.

Não há, aqui, qualquer marca distintiva dessa americanidade que já não tivesse sido anteriormente apontada, desde os primeiros anos do século XIX. Também para Varnhagen, a principal característica “que deve entrar em toda a elevada poesia americana [é] a magestade das scenas naturaes” (id., vol. I, p. 14). E, com efeito, o antologista se esmerou em escolher poemas que, com maior ou menor intensidade, se adequassem a esses parâmetros que decidiu adotar por critério seletivo. As poucas produções que fugiriam a essa regra são dadas como tais, como se vê, por exemplo, com relação a Antônio José: “Para [...] fazer figurar [esse autor] na nossa collecção”, anuncia ele, “separamos de suas óperas alguns versos [...] sem que se refiram ao Brazil” (id., p. 29). Em certas ocasiões, Varnhagen chega mesmo a se lamentar porque as tais composições mais adequadas ao seu critério não merecem qualquer apreciação positiva de sua parte. É o caso de Silva Alvarenga, cujos

“ensaios eroticos de côr americana perdem por monotonos, e convertem ás vezes o poeta n’um namorado chorão e *baboso*” (id., p. 37; grifo do autor).

Tamanho é o seu empenho no sentido dessa pretendida e anunciada adequação que ele não se acanha em afirmar que seu amigo Álvaro de Macedo, último poeta incluído nesse segundo volume do *Florilégio*, teria decidido, acatando a um pedido seu, “dar uma côr *mais americana* na parte descriptiva” (id., p. 47; grifo do autor) do poema que estava compondo. Ao que tudo indica, porém, o resultado não foi o desejado, pois o futuro visconde de Porto Seguro acrescenta logo a seguir: “lastimamos que [ele] não dêsse ainda mais desenvolvimento a este nosso pensamento, quando quasi simplesmente nomeia as fructas, etc.” (id., ib.)⁶³.

Mas tais exceções ou tentativas malogradas não teriam garantido a boa acolhida que o *Florilégio* sabidamente teve, tanto na época de sua publicação quanto por parte da posteridade mais imediata. Há, entre as produções aí recolhidas, inúmeras dadas como exemplares, seja pelo próprio compilador, seja por nossa tradição literária. Um bom exemplo do primeiro caso é o poema “Assunção”, de frei Francisco de São Carlos.⁶⁴ A seu respeito, escreve Varnhagen:

Com muita arte envolve a America e suas grandezas neste assumpto divino [...]. Igualmente a idéa de pôr no Paraizo terreal os fructos da America, isto é, o verdadeiro jardim da terra, é belissima e original (id., vol. I, p. 43).

Já quanto ao segundo caso, o destaque fica sem dúvida com a silva “Ilha de Maré”, de Manuel Botelho de Oliveira, não publicada nas

⁶³ O trecho desse poema transcrito a seguir é um bom exemplo do que lastima o antologista: “[...] Niveas toalhas cobriam largas mesas,/ onde, por duas filas, se avistavam,/ sôbre parras, e flores escolhidas,/ o ananaz soberbo e aromatico,/ do Maranhão trazido áquelles lares./ Fructas de conde (cujo mel cheiroso/ é nata vegetal) estavam postas,/ defronte de quadrados amarellos/ de suaves bananas delicadas,/ linda pera dos tropicos felizes./ Laranjas, abacates, verdes limas,/ morenos sapotís, que o bom Filinto/ em vez de trouxas d’ovos comericar,/ [...]” (id., vol. II, p. 360).

⁶⁴ Vale lembrar que este poema já havia sido transcrito na íntegra, por Joaquim Norberto e Émile Adêt, no *Mosaico poético* (cf. p. 136 desta tese).

antologias anteriores, e quase invariavelmente apontada como a primeira manifestação artística que responderia “ao inconsciente estímulo do nativismo” (Veríssimo, J.: 1916, p. 83). E esse privilégio é referido mesmo por aqueles que, como Silvio Romero, tencionam contestá-lo: “Em torno do nome desse escritor medíocre”, escreve Romero, “formou-se a lenda de haver sido o primeiro a introduzir em seus alambicados versos o sentimento nacional e as cenas brasileiras” (1888, vol. I, p. 155).

Seria uma pena não mencionar aqui duas passagens pitorescas que mostram que, aos olhos de Varnhagen, as marcas dessa americanidade ultrapassavam os limites do critério seletivo, devendo, de certa forma, impregnar toda a sua coletânea. Na “Prefacção” ao tomo III, ele rebate, furioso, as “maledicências” de “um praguento” que teria ousado pôr “em duvida se era da lingua portugueza ou galicismo (!), o vocabulo — Florilegio” (op.cit., vol. III, p. 7). E tudo isso, prossegue o antologista, apenas “porque casualmente o não encontrou alfabetado em seu canhenho” (id., ib.).

No início da coletânea, numa longa nota aposta ao “Prologo”, Varnhagen tratava de contestar, com veemência e uma boa dose de sarcasmo, a opinião de um *censo*r que alegava que a palavra *jacarandá* — incluída em seu poema “Caramuru” — só poderia provocar risos pelo excesso de *a* que contém:

[...] Dissemos que o censor não tinha presente a prosodia, porque ha na lingua portugueza muitas palavras com quatro *aa*, e até com cinco, que estamos certos o censor haverá dito e escripto, sem ser atacado do accesso de riso, que lhe deu o triste páu *jacarandá*, do qual um simples pedaço a outros terá feito chorar. Por certo que o censor em sua vida não terá deixado de empregar algumas das palavras — *acabará*, *afastará*, *alastrará* — em [sic] outras em que pâra mais a syllaba final é accentuada, e os *aa* estão bem nusinhos, e nem ao menos uma vez disfarçados com um nasal. Pois se lhe falarmos de palavras com cinco *aa*, v.gr. *alapardada*, como não rirá o censor? Assim uma *casaca alamarada*, *barata*, *farta d’abas*, com quinze *aa* juntinhos, devia ser uma coisa para fazer morrer de riso. E se ella tivesse como era possivel, *casas falsas*, *mangas largas*, *lã má*, *fraca*, *rala*, *clara*, etc., teriamos trinta e um *aa*, que bem podiam dar volta á cabeça do censor (id., vol. I, p. 6).

Essa busca incessante pela *necessária unidade* que perpassa o *Florilégio da poesia brasileira* não se limita, contudo, à obra em si, nem tampouco a esse conjunto de composições que constituiria o que o antologista chamava de “resumida história litterária do Brazil” (id., vol. II, p. 383). Seu alcance ultrapassa esses dois planos para atingir um terceiro patamar muito mais abrangente. Para percebê-lo, porém, é preciso aliar à leitura dessa coletânea pelo menos dois outros textos escritos pelo seu autor, ambos dirigidos a D. Pedro II, embora o primeiro deles não traga menção explícita ao destinatário.

Num “Memorial”, redigido em fins de 1851, Varnhagen procede a uma verdadeira listagem de todos os serviços que teria prestado ao seu país e que justificariam plenamente o pedido de uma graça que “anhela por alcançar da Imperial munificencia: — o Officialato do Cruzeiro” (1851, p. 168-169). Entre as inúmeras alegações que apresenta está “um trabalho em que pretendeu abraçar as Províncias enfeixando *n’um só corpo brasileiro chamado Florilegio*, o que cada uma dellas tem produzido” (id., p. 167; grifos meus).

Anos mais tarde, desta feita em carta ao imperador, e já ostentando a conclusão do segundo volume da *História geral do Brasil*, vem *abrir o coração* e confessar como lamenta que os tantos serviços prestados à pátria não lhe tenham valido recompensa à altura. Em meio a muitos outros méritos, Varnhagen volta a mencionar a sua antologia:

E aqui repetirei de novo a V.M.I. o que já Lhe disse em 1851, que o motivo principal porque [sic] eu emprehendera o *florilegio* e escrevia biographias de Brasileiros de todas as provincias era para ir assim enfeixando-as todas e fazendo bater os corações dos de umas provincias em favor dos das outras, infiltrando a todos nobres sentimentos de patriotismo de *nação*” (1857, p. 246; grifos do autor).

À luz dessas passagens, é possível compreender por que Varnhagen atribuía também às biografias a função de dar unidade à sua coletânea. Mas é principalmente um detalhe, à primeira vista insignificante, que adquire agora seu sentido pleno. No texto do “Ensaio histórico”, os nomes de quase todos os poetas vêm acompanhados da

indicação de seu local de nascimento — o poeta fluminense Mendes Bordallo, o baiano Luís Paulino, o pernambucano Saldanha, e assim por diante —, e não poderia ser de outra forma, uma vez que o antologista pretendia reuni-los todos *num só corpo brasileiro*.

Ainda por essas passagens fica evidente a consciência que tem Varnhagen de estar fazendo um trabalho que interessava politicamente ao país e que, portanto, mereceria recompensa. Ora, quando se considera que, como escreve Ilmar Rohloff de Mattos, “o território do Império” devia constituir-se “como um corpo uno e indiviso” (1986, p. 81), já que a nação não se apresentava dessa forma; e que Varnhagen elabora a sua antologia num momento em que essa unidade territorial se vê particularmente ameaçada, é possível propor, numa leitura paralela à de Flora Süssekind, que não era apenas à prosa de ficção que caberia a tarefa de “mapear *um* Brasil-pitoresco [...] coeso e singular” (1990, p. 66).

3.5.

Antes que me esqueça

*Mudança que tais acabam em labirintos: quando
mesmo as mesmas circunstâncias, quanto menos
as idênticas concordâncias!*

Paulo Leminski. *Catatau*

É inegável que, graças aos *Parnasos* de Januário da Cunha Barbosa e de Pereira da Silva; ao *Mosaico*, de Norberto e Adêl, e até ao tardio *Florilégio*, de Varnhagen, publicado já na metade do século, foi possível evitar que muitas obras se perdessem, destruídas pelo tempo.

Essas coletâneas cumpriram efetivamente a função de resgatar poetas ignorados ou esquecidos, e de proceder ao estabelecimento dos seus textos, além de divulgar, lado a lado com produções de autores renomados, a obra de escritores contemporâneos desconhecidos do público.

Assim, ao deparar com a *Lírica nacional*, editada por Quintino Bocaiúva em 1862, e verificar que a seleção aí apresentada é basicamente centrada nos poetas românticos, o leitor pode julgar que tem em mãos uma antologia que não precisava mais olhar para trás e podia, portanto, voltar-se para o seu próprio tempo.

Cada compilação, como é próprio dessa atividade, escolhe decerto o seu elenco de poetas e poemas, segundo o seu projeto e as suas idiossincrasias estéticas; portanto, cada uma das antologias aqui observadas apresenta um caráter que a singulariza, e isso não vai ser diferente com a *Lírica nacional*. No entanto, se todas essas coletâneas oitocentistas convergiam — e se repetiam com freqüência — é porque tinham como fio condutor a mesma questão da nacionalidade, e se apresentavam, de certa forma, como uma resposta concreta e volumosa às censuras à falta de originalidade da nossa literatura.

Ora, o que se vê é que a obra reunida por Quintino Bocaiúva não foge à regra quanto ao projeto que a movia, mesmo que a questão da afirmação da nacionalidade de nossa literatura possa, aos olhos do leitor de hoje, não parecer mais tão premente naquele momento. Afinal, no início da década de 1860, boa parte da produção poética de Gonçalves Dias e *O Guarani*, primeiro romance indianista de José de Alencar, já haviam sido publicados, e, além disso, esse tema vinha sendo exaustivamente discutido há cerca de quarenta anos, sobretudo na famosa polêmica da *Minerva Brasiliense*.

A *Lírica nacional* vai dar início a um empreendimento editorial bastante ambicioso e inovador, que propõe publicar mensalmente trabalhos nacionais de qualquer área do conhecimento humano e que, exatamente por essas características, foi batizado de Biblioteca Brasileira. Como curiosidade que seja, vale assinalar que tal empreendimento apresenta um

traço que o aproxima, de certa forma, do projeto de Januário da Cunha Barbosa: se este último teria supostamente aproveitado seu cargo de diretor da Tipografia Nacional para publicar o *Parnaso brasileiro*, Bocaiúva trilha caminho semelhante ao mandar imprimir a sua coleção pela Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, periódico que então dirigia.

No texto de apresentação da Biblioteca Brasileira, inserido sob a forma de encarte no quarto volume que se publicava,⁶⁵ Quintino Bocaiúva aponta, como principais objetivos visados, o desejo de viabilizar “a publicação de trabalhos nacionais ignorados” e “derramar a leitura de obras úteis [para] facilitar a instrução e acrescentar o cabedal intelectual d[o] país” (1862b, p. 316 & 314). A consecução de tais metas esbarrava, contudo, num empecilho considerável: a constatação de que “o livro não é conhecido, nem procurado, nem apreciado entre nós, pela massa geral da população” (id., p. 315).

Para enfrentar essas dificuldades, a estratégia adotada pelos responsáveis por tal projeto vai se fundamentar em dois eixos, e o primeiro deles será “a barateza do preço” dos exemplares que integrariam a coleção (id., p. 317). A assinatura, que também poderia ser dividida em semestres ou trimestres, era de doze mil réis, o que representava a módica quantia de mil réis por exemplar. O segundo eixo vai ser o que se poderia chamar de *concentração*, e corresponderia à tentativa de dar “alento à nossa entibiada literatura pátria” (id., p. 315). Para tanto, Bocaiúva declara que seria preciso

reunir em um centro os raios disseminados de tantas brilhantes inteligências que só necessitam reunir-se em um foco para derramarem sobre o país uma luz mais viva e resplandecente (id., ib.).

Há, nesta passagem, pelo menos dois aspectos que interessam à minha investigação, mas, por enquanto, limito-me a considerar o seu caráter estratégico, tomando-a como mais uma maneira de facilitar o acesso dos eventuais leitores aos tais textos úteis. Afinal, com uma

⁶⁵ Trata-se da obra *Esboços biográficos* (2ª parte), de Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo, publicado em julho de 1862.

simples assinatura, além do mais de custo pouco elevado, todos poderiam ter em casa a sua *biblioteca brasileira*.

Apesar das tantas vantagens que oferecia, o projeto só durou um ano. No decorrer desse período, no entanto, deu à luz romances hoje consagrados e canônicos, como as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e grande parte de *As minas de prata*, de José de Alencar. Em mais uma tentativa frustrada, o décimo segundo volume da Biblioteca Brasileira anunciava que os exemplares da coleção passariam do formato livro ao formato revista, mas esta nova versão teve vida ainda mais breve, com apenas três números publicados.

Curiosamente, a obra inaugural da coleção é, ela própria, uma *biblioteca brasileira*, que condensa, em si, as características gerais do projeto. Também aí estão reunidos diversos textos que, exatamente por essa reunião num único volume, tornam a obra dos poetas, ou uma amostra dela, potencialmente acessível ao público leitor.

Não há dúvida que, no que se refere à seleção apresentada, a *Lírica nacional* não reproduz as antologias que a precederam. Quintino Bocaiúva introduz os poetas por ordem alfabética e, portanto, sem qualquer preocupação com a cronologia; talvez por isso mesmo estejam misturados, nesse volume, um soneto do poeta setecentista Cláudio Manuel da Costa, um poema de Araújo Porto-Alegre, representante do início do romantismo entre nós, lado a lado com dois estreantes como Fagundes Varela, que havia publicado *Noturnas*, seu primeiro livro de poesia, no ano anterior, e Machado de Assis, que só publicaria o seu *Crisálidas* dois anos mais tarde.

Mas, além do próprio título da antologia, que restringe as peças coligidas à poesia lírica, esta é a única indicação que se tem quanto a um critério que houvesse norteado a seleção realizada pelo compilador. No mais, tudo o que se pode tentar é deduzir, a partir das poucas notas inseridas por Bocaiúva em sua coletânea, um outro aspecto que, aparentemente, teve algum peso em suas escolhas: a divulgação do novo.

Na nota relativa ao soneto “Não vês, Lise, brincar esse menino”, o antologista escrevia:

Não ha quem não conheça e não respeite o nome deste infortunado poeta, um dos precursores da independencia da nossa patria e um do heróis da inconfidencia. Claudio Manoel, foi, dos poetas brasileiros, um dos que melhor manejou o genero da poesia lyrica. Companheiro de Gonzaga era seu rival em estro e na melodia do verso. O soneto que aqui estampamos e que *não sabemos se já alguma vez foi publicado*, é, como podem apreciar-o os leitores, um mimo de poesia (1862a, p. 26, nota 4; grifos meus).

Ao poema intitulado “A poesia”, Quintino Bocaiúva apõe uma nota que, além de apontar na mesma direção que a anterior, é particularmente divertida:

O Dr. A[ntônio] J[oaquim] Ribas é um dos mais illustrados lentes da Faculdade Juridica de S. Paulo. Sabem d'elle, os seus discipulos e os seus amigos, que é um bom e profundo litterato. Mas todos os seus manuscriptos guarda-os com tal avareza que, justo castigo desse defeito, o seu nome não é popular entre os seus patricios (id., p. 10, nota 2).

Considerada por esse prisma, a *Lírica nacional* é bem coerente e condizente com o projeto mais geral da coleção em que vem à luz, coleção que, como já se viu, se propunha facultar o acesso a *trabalhos nacionais ignorados*.

O texto que abre essa antologia, e que traz o título “Antes de tudo”, embora iniciado pela breve oração “Eis o nosso primeiro livro” (id., p. I), não é uma apresentação da *Lírica nacional*. Trata-se, com efeito, da exposição e justificativa do projeto de publicação da Biblioteca Brasileira, exposição esta que o próprio Bocaiúva deve ter considerado insuficiente, uma vez que a reproduz, em versão bem mais desenvolvida, no já referido texto incluído no quarto volume da coleção. Quanto à antologia, tudo o que se tem aí é a sua designação como “um dos melhores trabalhos nacionaes” e a alegação do “pouco tempo que mediou entre a concepção da idéa e sua realização”, razão pela qual a obra era entregue à

crítica e ao público “sem desvanecimento, mas também sem veixame” (id., ib.).

O que talvez seja mais intrigante é que a primeira das antologias de poesia que não traz um subtítulo explicativo seja justamente a única a prescindir de uma explanação prévia que busque dar conta da seleção efetuada ou, para usar a expressão de Varnhagen, que procure dar alguma *unidade* ao volume. Sua caracterização como *um dos melhores trabalhos nacionais*, um tanto presunçosa na pena do próprio compilador, parece dever funcionar, aí, como justificativa bastante para a sua publicação. Delineia-se, assim, um quadro bem convidativo à especulação. Essa espécie de descaso, aliada à menção da exigüidade do tempo transcorrido entre a concepção do projeto e o lançamento do seu primeiro volume, pode fazer crer que se optou pela forma antológica apenas por pressa ou por facilidade. Especialmente quando se pensa na irônica afirmação do romancista Lawrence Block, na introdução a *Escolha de mestre*, coletânea de contos policiais por ele organizada:

Ao produzir um desses volumes, [um escritor] pode acrescentar [à lista de títulos de sua autoria] não apenas um livro, mas uma classe inteira de livros, e com isso aumentar, ainda que minimamente, seu direito a ser considerado não um mero artesão de palavras, mas um Homem de Letras. E, *mirabile dictu*, pode conseguir tudo isso sem ter realmente que sentar para *escrever* coisa alguma! (2004, p. 1).

Especulações à parte, há uma passagem nesse breve texto de Quintino Bocaiúva, que é reproduzida com poucas modulações em “Da Biblioteca Brasileira”, citado anteriormente, e que pode perfeitamente indicar um outro rumo para responder à pergunta: por que abrir uma coleção com uma coletânea?

É assim que *disseminadas, sem centros de união*, sem recursos, sem meios de acção, as inteligências do paiz brilham transitoriamente, esterilizam-se ou estacionam desencantadas, descrentes e anojadas de uma situação tão triste (1862a, p. III; grifos meus).

Diante dessas passagens, o que chamei de *concentração* ultrapassa o plano da estratégia para se revelar também como objetivo: reunir em um só lugar as inteligências dispersas pelo país afora. E, para atingir tal resultado, nada melhor do que começar por um condensado do próprio projeto, condensado este que tinha, ademais, as vantagens de ser uma forma com a qual o público já estava familiarizado e de reunir aquelas inteligências disseminadas até mesmo ao longo do tempo. Tal meta não parece muito distante da que Varnhagen se propunha alcançar com o seu *Florilégio*.

Também aqui o que se visa é a nação como um todo, pois Bocaiúva conclama explicitamente o seu eventual leitor a tomar parte nessa cruzada afirmando que a fecundidade ou a esterilidade da Biblioteca Brasileira depende diretamente do “apoio que [lhe] liberalize ou [lhe] recuse o país” (1862b, p. 314). Além disso, o mais longo parágrafo do seu texto, destinado a provar a exatidão dos seus argumentos, traz Portugal, “a mais fraca nação do continente europeu”, como exemplo de “patriotismo e espírito público”, essa “força imaterial” que permite que o país não vergue “diante de uma crise que ameaça a sua integridade” (id., p. 315).

Mas é no fecho desse texto que a idéia de uma união nacional se revela de forma inequívoca:

Que mais nos resta! Apelar para o patriotismo e para o concurso de nossos concidadãos, esperando sobretudo que os nossos irmãos de letras *de todas as províncias* se ponham em comunicação conosco para o fim de vulgarizar os seus escritos e *estreitar os laços de nossa fraternidade* (id., p. 317; grifos meus).

Sempre se poderia perguntar o que garantiria a eficácia da *Lírica nacional* neste sentido, uma vez que o texto que lhe serve de introdução apenas aponta para tais questões que só vão ser explicitadas, com a devida ênfase, no quarto volume da coleção. Acontece que Bocaiúva guardava um trunfo para as últimas páginas da sua antologia. À guisa de posfácio, a *Lírica nacional* traz o “Estudo sobre a nacionalidade da

literatura”, texto de quatorze páginas de extensão — bem mais longo, portanto, que o do compilador —, escrito por uma figura bastante peculiar que se assinava Adadus Calpe. Trata-se de uma peça retoricamente muito bem construída, que mistura, na justa medida, arroubos nacionalistas e críticas ao caráter imitativo americano.

Antes de mais nada, convém situar esse personagem no cenário verde-e-amarelo. Adadus Calpe, pseudônimo e anagrama de A.D. de Pascual (Antônio Deodoro) é um espanhol que chega ao Rio de Janeiro em 1852. Num primeiro momento, segundo Maria Eunice Moreira, apresenta-se

como o porta-voz de uma doutrina cientificista, a que dava o nome de Biologia, mas que, sem tratar dos estudos biológicos, realizava uma espécie de associação entre hipnotismo e prestidigitação, que incluía demonstrações práticas (2002, p. 1).

Essa mistura de mágico e cientista exerceu grande fascínio sobre a sociedade carioca de então, ávida por acompanhar o que quer que se anunciasse como um dos avanços europeus. Mesmo com um ar pouco ou nada sério, as novas técnicas que Pascual apresentava foram aceitas e aplaudidas, e o estranho ilusionista atingiu, num passe de mágica, grande notoriedade. Tanto é assim que, alguns anos depois, naturalizado brasileiro, assumiu as funções de compilador e tradutor na Secretaria de Estado de Negócios Estrangeiros, e, em 1859, foi acolhido como membro pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que, numa apropriação do conceito de Ángel Rama, se poderia chamar de *ciudadela letrada* por excelência da época.

A.D. de Pascual, que continuou se assinando Adadus Calpe, publicou ensaios e livros que giravam em torno de questões patrióticas e cívicas, tais como *Um episódio da história pátria: as quatro derradeiras noites dos inconfidentes*, em 1868; um drama sobre escravos africanos, em 1870; e a novela *Esposa e mulher: romance brasileiro*, em 1872. Decididamente, esse espanhol soube, como ninguém, adequar a sua fala ao discurso vigente e às expectativas da época, retomando sempre “o

senso de oportunidade que lhe havia aberto as portas do sucesso desde que chegou ao Brasil” (Piñero, M.C.: 2002, p. 4). Logo, seria ingênua e equivocada uma leitura dos seus textos que não levasse em conta “o lado prático da personalidade do autor [que] sabia apresentar as suas idéias a um público *receptivo* e no *momento apropriado*” (id., ib.; grifos meus).

Ao analisar o “Estudo sobre a nacionalidade da literatura”, deve-se, pois, ter em mente o tal *senso de oportunidade* do seu autor que consegue tornar palatáveis as duras críticas que faz quanto à falta de um “cunho especial”, de um “aroma nacional” e de “atavios próprios” da literatura americana (1862, p. 113). A bem da verdade, o seu texto não traz nenhuma novidade neste sentido, como já assinalava Maria Eunice Moreira; pelo contrário, nada mais faz que repetir, quase nos mesmos termos, o que Ferdinand Denis, Almeida Garrett e Sismonde de Sismondi haviam afirmado nas primeiras décadas do século. Mas há uma diferença fundamental que pesa sem dúvida a favor de Adadus Calpe: a sua fala é emitida do interior de um confortável *nós*, ao passo que aqueles eram *outros* falando de nós.

Renovados por essa simples troca do lugar da emissão do discurso, os chavões de outrora parecem ressignificar-se. Assim, em meio a exaltações orgulhosas — do gênero

Quem melhor do que *nós* póde emprestar tropos atrevidos, imagens gigantescas, comparações sublimes, contrastes admiráveis, cenas portentosas á natureza cuja pompa esmaga o estro poetico dos homens do antigo mundo? Quem melhor do que *nós* póde cantar o ceu rutilante de astros, as brisas fagueiras, o ar vital, o sol esplendente, o ceruleo manto equatoriano? Quem melhor do que *nós* póde, sem ser oriental no estylo, mostrar-se grande, sumptuoso e sublime! (id., p. 114; grifos meus).

—, é possível alertar ainda para o perigo da falta de originalidade que faz da nossa literatura, e da nossa cultura em geral, uma simples reprodução dos modelos greco-romanos e do Velho Mundo.

Adadus Calpe não precisa se preocupar em assumir um tom amistoso, como o de Denis, quando estimula o povo americano a desenvolver o gosto pelas cenas da natureza tropical, a conhecer e a exaltar os hábitos e as lendas indígenas. As suas críticas são ríspidas e sem-cerimônia, à maneira de um filho preocupado com os destinos da mãe-pátria, mesmo que adotiva, como se nota no fragmento a seguir:

só a litteratura das tres raças dominantes no novo continente carece desse character individual da nação e do character nacional dos individuos, e este defeito é imperdoavel, brada calorosamente contra os seus escriptores (id, p. 114).

Mais que a discreta pincelada do cientificismo que já começava a imperar no pensamento oitocentista, importa destacar, aí, o efeito de *fusão* que o nosso prestidigitador consegue obter a partir da justaposição de dois segmentos em perfeita simetria. Se a nação é dotada de um *caráter individual* e o indivíduo é dotado de um *caráter nacional* , o resultado quase inevitável dessa espécie de equação seria afirmar a existência de uma área de interseção nessas duas unidades, o que equivale a dizer que, pelo menos em boa parte, nação e indivíduo formam *um só corpo* , tomando de empréstimo mais uma vez a expressão usada por Varnhagen.

No entanto, se essa fusão não é dada no texto, sendo apenas resultado de minha interpretação da passagem transcrita, a inserção do espanhol Adadus Calpe num espírito nacional *genuinamente* brasileiro não exige qualquer esforço interpretativo. É o que se vê, por exemplo, pela inflamada passagem a seguir:

Ninguém, a não ser baldo de rasão, póde asseverar que o *nosso* céu, a *nossa* terra, a *nossa* vegetação, os *nossos* productos naturaes, a *nossa* historia indigena, sejam iguaes aos elementos semelhantes que formam o fundo das lettras dos povos estrangeiros. Porque, pois, não *nos adiantamos* na róta da propria civilisação e *ficamos* sempre rachiticos imitadores dos povos velhos? (id., p. 119-120; grifos meus).

A idéia de uma unidade entre os interlocutores se introduz mais uma vez pela primeira pessoa do plural: o autor e seu público formam um todo indivisível graças à sua condição de brasileiros. Tal idéia vai ser ainda reforçada pela própria estruturação discursiva que afirma e reitera verdades que já se haviam estabelecido como incontestáveis e com as quais o leitor supostamente concordaria. Quando afinal surge a crítica, ela vem expressa sob a forma de pergunta, devidamente coordenada às verdades que a precedem pelo conectivo *pois*. Graças a essa formulação, Adadus Calpe consegue reduzir consideravelmente a possibilidade da discordância.⁶⁶ Mas não é só. O trecho inicial da passagem já tinha se encarregado dessa função ao associar qualquer discordância à ameaça de exclusão, exclusão do campo constituído por esse *nós*, mas também do campo mais amplo da normalidade. Afinal, só quem fosse *baldo de razão* deixaria de concordar com ele.

O “Estudo sobre a nacionalidade da literatura” se divide em cinco partes, todas elas precedidas de uma epígrafe que desempenha, na verdade, o papel de resumo temático a ser desenvolvido, e que chega, por vezes, a ser literalmente transcrita no corpo do ensaio.⁶⁷ A primeira parte identifica a história das *belas letras* à própria história da civilização dos povos. A segunda propõe que a literatura de um país deve trazer também a marca do século em que se produz. A terceira afirma que o primeiro passo a ser dado é remontar ao início da constituição das letras nacionais. A quarta parte determina que o gênio brasileiro trilhe o caminho traçado pela natureza dos trópicos. E, finalmente, a quinta parte assevera que “uma nova luz começa a brilhar, sobre o povo brasileiro” (id.,

⁶⁶ Ainda um exemplo desse procedimento retórico, embora talvez menos contundente, é a nota de Quintino Bocaiúva, citada na p. 157 acima. — A respeito da redução da possibilidade de discordância por meio da elaboração discursiva, cf. Rouanet, M.H.: “Um mister de boticários”, 2ª ed. revista e ampliada. In: *Cadernos da Pós/Letras*, nº 3, UERJ-IL, 1995, p. 9-40.

⁶⁷ Em seu artigo já citado, Mª Eunice Moreira avança a hipótese de que essas epígrafes — todas elas em francês, algumas com erros, acrescente-se, e atribuídas a autor anônimo — sejam do próprio Adadus Calpe. Essa hipótese é bastante plausível, pois os trechos escolhidos se adequam tão bem à sua argumentação que, se não fossem de sua autoria, ele decerto estaria reproduzindo algum texto alheio praticamente na íntegra.

p. 124). Em suma: nada que já não houvesse sido dito e repetido ao longo do século XIX.

Diante de tamanha redundância, é impossível não indagar que função um texto como esse ainda poderia desempenhar no momento em que é publicado. No entanto, pela relação entre duas formulações de Adadus Calpe e uma pequena passagem do texto em que Bocaiúva apresenta a sua coleção, todas elas articuladas em torno de uma imagem comum, pode-se decerto lançar alguma luz sobre essa questão.

Em dois momentos distintos do seu “Estudo”, Adadus Calpe lança mão de imagens de um mesmo campo de significação. Referindo-se, de início, às belas letras, afirma que “com ella [sic] *entra nas veias* do corpo social tudo o que ha de mais nobre, generoso [...] e digno da natureza quasi divina do homem” (id., p. 111; grifos meus). Mais adiante, constatando o panorama geral de imitação que caracterizaria a cultura brasileira, pergunta, indignado: “Como se quer *infiltrar* na mente e no coração do povo brasileiro o espirito nacional” quando se está cercado por semelhante quadro? (id., p. 118; grifo meu).

Por seu turno, depois de apresentar boa parte de seus argumentos, Quintino Bocaiúva assegura, taxativo:

Já se vê que a literatura não é inútil nem estéril. A par do passatempo honesto e ameno vai uma idéia civilizadora *inocular-se* no espírito do povo. Ela serve de meio e de fim (1862b, p. 316; grifo meu).

Independentemente do tema de que um e outro estivessem tratando, pode-se sem dúvida ler, nos termos grifados acima, o objetivo último do projeto Biblioteca Brasileira. E, para garantir a eficácia dessa *inoculação* de verdades e valores, a repetição é por certo um instrumento privilegiado, já consagrado pela longa tradição retórica e também, em tempos mais recentes, pelas práticas pedagógicas.

À primeira vista, a *Lírica nacional* parece romper com o ciclo de repetições que se instaurou desde que se começou a tratar da existência de uma literatura brasileira, e isto porque não reproduz a seleção

tradicionalmente apresentada pelas antologias anteriores a ela. No entanto, a simples inclusão do posfácio assinado por Adadus Calpe desmente o que se poderia inferir pela observação do índice da coletânea, pois o “Estudo sobre a nacionalidade da literatura”, a partir mesmo de seu título, já soa como um eco a inúmeras outras vozes do passado.

Trata-se de um texto em que o recurso da repetição pode ser percebido nos mais variados níveis. Sua argumentação retoma não apenas algumas convicções do pensamento oitocentista, mas, às vezes, rediz acintosamente até mesmo formulações encontradas em outros autores. Algumas das epígrafes, como se viu, são transcritas literalmente no interior do texto e, em certos momentos, Adadus Calpe chega a repetir a si mesmo ao longo do ensaio, inclusive na própria página onde determinado trecho aparecia originalmente. Entretanto, importa destacar que a simetria das passagens em que ocorrem essas últimas repetições sugere elaboração discursiva e não permite, portanto, que elas sejam consideradas mero descuido ou até incompetência.

Ora, tanto Quintino Bocaiúva quanto Adadus Calpe elegem a literatura como veículo por excelência para realizar essa inoculação de idéias no *corpo social*. Nada melhor, portanto, do que inaugurar todo o processo com uma antologia literária que bem pode ser considerada uma metonímia da própria coleção em que se insere. Uma e outra, já por seus títulos, sinalizam quais seriam as *idéias civilizadoras* que pretendiam infiltrar em seus leitores.

No contexto do panorama intelectual brasileiro do século XIX, porém, a *Lírica nacional* não pode ser tomada como uma obra inaugural; pelo contrário, ao ser publicada, ela vem se incluir necessariamente numa coleção maior, iniciada cerca de trinta anos antes por Januário da Cunha Barbosa, e que pode perfeitamente ser definida nos mesmos termos do projeto idealizado por Bocaiúva e Adadus Calpe: uma coleção “em cujas paginas tudo será nacional” (Calpe, A.: op.cit., p. 124).

É inegável que, de antologia em antologia, realizou-se um trabalho efetivo de inoculação de inúmeras verdades até hoje admitidas enquanto tais, e também de todo um patrimônio cultural que constitui o nosso cânone literário, ou a nossa verdadeira *biblioteca brasileira*. Em boa parte, o que garantiu essa permanência foi decerto a repetição produzida pela acumulação de obras semelhantes, muitas vezes até com títulos idênticos, publicadas a intervalos reduzidos, impedindo, portanto, que as idéias e o acervo que veiculavam caísse no esquecimento.

Tal repetição se potencializa ainda pelo fato de cada *volume* dessa *coleção* utilizar internamente o mesmo recurso. E a leitura pelo avesso das severas críticas do jornalista Jules Tellier à *Anthologie des poètes français du XIX^e siècle*, editada por Alphonse Lemerre e que acabava de ser lançada na França, permite que se perceba o caráter programático do emprego desse recurso discursivo:

Nas raras antologias que nos deixaram [os gregos e os latinos] não havia espaço para os grandes poetas. Eles sabiam muito bem que os grandes poetas seriam sempre lidos em separado. [...] Em contrapartida, recolhiam com avidez tudo aquilo que, nos *poetae minores* merecesse ser conservado; e preservavam-nos, assim, do esquecimento ao qual o resto de sua obra estava condenado (1889, s/nº).

Acrescente-se que Tellier não se limita a lamentar a falta de certos poetas seus contemporâneos nessa coletânea. Sua indignação maior se manifesta contra o que considera a absurda presença de umas tantas páginas de Victor Hugo e outras de Lamartine quando, afirma ele, qualquer leitor que se interessasse pela poesia por certo teria em casa a obra desses autores. O que o jornalista parece não ter percebido é que as antologias do seu tempo estavam empenhadas em fazer do século XIX o que ainda hoje se chama, na história da literatura francesa, “o grande século romântico”, assim como as suas congêneres brasileiras cuidavam de comprovar a existência de uma literatura nacional. Se aquelas não podiam deixar de fora os grandes baluartes dessa corrente estética, estas últimas precisavam firmar nomes e obras que se constituíssem em marcos de um patrimônio efetivo. Para além da

preservação das obras do passado e da eventual divulgação de novos autores, a antologia oitocentista visa a estabelecer um conjunto que possa servir de lastro e garantir o valor desse patrimônio que está ajudando a criar.