

A literatura por fazer

o caso Gonçalves de Magalhães

WILTON JOSÉ MARQUES
(UFSCar/CNPq)

Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido propõe e desenvolve a ideia primordial de que, no Brasil, a literatura resulta de um longo processo de imposição cultural, ao longo do qual a expressão literária, em peregrino diálogo com influxos externos, foi se ajustando à realidade social e, aos poucos, definindo sua particularidade. Com o advento do romantismo local, articulou-se, entre os exíguos segmentos letrados, a ideia, na verdade a necessidade histórica, de se construir uma literatura que, no limite, fosse antes de tudo “expressão nacional autêntica”. Sobretudo pela condição periférica do país, a expressão literária almejada pelos românticos foi resultante, segundo o crítico, de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, o que, por sua vez, traduziu-se numa condição peculiar que traz em si algo de paradoxal, a de ser ao mesmo tempo nacional e universal.¹ Desse modo, no interior do movimento romântico brasileiro, as relações entre as tendências locais e as sugestões externas constituíram os polos antitéticos de um movimento dialético que, naturalmente, interferiu – em maior ou menor grau – no resultado estético final das principais obras românticas. Em outras palavras, e levando em conta que tal relação se dava numa perspectiva de mão dupla, a recorrente experiência de conjugar o “cá” e o “lá” exigia dos literatos brasileiros uma atenção constante, sobretudo pelo fato de que, num primeiro plano, a recorrente

1 Candido (2006a, p. 332).

preocupação nacionalista, enquanto palavra de ordem para a afirmação do *próprio* contra o *imposto*, poderia vir a funcionar – e em vários momentos funcionou – como um aparente atenuador da influência externa.

A poética romântica

A dificuldade teórica para conceituar o romantismo constitui-se em um dos muitos ingredientes que, para além de uma concepção apenas estética, indicam a complexidade que caracteriza o movimento em si. O crítico Benedito Nunes, procurando definir o que, para ele, seria uma visão romântica, afirma que é possível distinguir duas categorias implícitas ao conceito de romantismo: “a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário artístico datado”.² Assim, longe de uma concepção una, é lugar comum na crítica literária considerar, dadas as especificidades inerentes ao desenvolvimento e/ou compreensão das ideias românticas nos diversos países ocidentais, a existência não de um, mas de vários romantismos. Uma vez que, ancorado num novo conceito interpretativo de história,³ a própria urgência do momento, *grosso modo* localizado na turbulenta passagem do século XVIII para o XIX, levou grande parte dos autores românticos, a exemplo dos historiadores, a também querer traçar em suas obras “a trajetória de cada povo, país ou nação como se fosse imbuída de um *telos*, de uma finalidade a presidir-lhe o sentido de sua existência”.⁴ Portanto, e de maneira óbvia, a preocupação particularizante, e por consequência a recorrente soberania temática da cor local, explica a grande força que a problemática do nacionalismo terá na fatura literária dos diversos romantismos.

Entretanto, a despeito da fundamental relação entre romantismo e nacionalismo, sobretudo no caso da literatura brasileira, é interessante, num primeiro instante, caracterizar alguns aspectos estéticos que, de certo modo, ajudarão a compor uma visão mínima do que seja propriamente a poética romântica. Do ponto de vista estético, o romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta, não à arte clássica em si, notadamente grega e/ou latina, mas sim “à arte do classicismo, sobretudo francês, a arte que segue a *doctrine classique*, árbitra do bom gosto durante um século pelo menos, entre Seiscentos e Setecentos, e difundida a partir da França, sua terra de origem, a quase todas as literaturas

2 Nunes (1985, p. 51, grifo do autor).

3 Segundo observação de J. Guinsburg, no Romantismo opera-se uma mudança do próprio conceito de história, há um abandono do pensamento então predominante que considerava a história apenas como um produto das “vidas ilustres” para em seu lugar impor-se uma concepção que sobrevaloriza a relevância da consciência histórica. Em outras palavras, “o discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias” (GUINSBURG, 1985, p. 14).

4 Id. *ibid.*, p. 18.

européias”⁵ Assim, o primeiro problema romântico reside justamente na novidade ímpar que permeia a própria concepção do que seja criação poética. Ou seja, afastando-se tanto da *mimesis* aristotélica quanto da conseqüente camisa de força dos exemplos preconcebidos e que, portanto, eram tidos e reconhecidos como modelares pela *doctrine classique*, o artista romântico, entendendo-se, acima de tudo, como gênio criador, isto é, como um verdadeiro demiurgo, não se deixa guiar por modelo nenhum e, ao mesmo tempo, apoia-se, de maneira intuitiva, na experiência quase mística da inspiração, o que, por sua vez, transforma a busca de originalidade artística em palavra de ordem. Nas palavras de Anatol Rosenfeld,

o gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido.⁶

A singularidade dessa perspectiva criadora formatou a nova percepção estética que, entendida como verdadeira e espontânea, acabou por sobrevalorizar mais o ato da criação em si, bem como a própria individualidade do sujeito criador, do que propriamente o objeto artístico criado, pois, ainda segundo o crítico:

Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então uma certa depreciação do valor objetivo do produto artístico, cuja importância se torna função do gênio que deve revelar-se com explosão subjetiva e não como perfeição objetiva.⁷

No limite, a extremada individualidade criadora eleva o poeta romântico ao *status* místico do vate, do poeta-profeta, o que, por sua vez, transforma-o num porta-voz das mais altas esferas, numa espécie de mensageiro divino, “[n]o herói mediador do infinito em meio à finitude. Ele na sua pequena obra de arte, de alguma forma expressa o cosmo que está na sua alma”, não mais imitando a natureza em si, como rezavam os preceitos clássicos, mas, ao contrário,

5 D’Angelo (1998, p. 47).

6 Rosenfeld e Guinsburg (1985, p. 267).

7 Id. *ibid.*, p. 268.

tornando-se, ele mesmo, um “criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural, é gênio”.⁸

Portanto, é a partir daí, sobretudo ao legitimar-se através das singularidades do poeta, que a estética romântica acaba por definir os seus principais fundamentos criadores em contraposição à estética clássica. Nesse sentido, o crítico ainda complementa:

Se num prevalecia a serenidade, a ordem, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a disciplina, agora predomina, (...), a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontrolado (...). O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisiaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também patológico, uma inclinação profunda para o mórbido (...).⁹

Na arte, o primado da individualidade, pensado como o principal caráter motriz da criação, implicou na imediata necessidade de os autores românticos assumirem uma postura estética que, acima de tudo, intentava sobrevalorizar o indivíduo, sobretudo naquilo que o distinguia de outro. De certo modo, a compreensão dessa postura, entendida igualmente em termos coletivos, levou a arte romântica a também querer expressar os matizes particulares de cada nação, o que, obviamente, coloca no horizonte da arte o problema do nacionalismo. Assim, para Rosenfeld, a preocupação com a especificidade coletiva converteu-se, por assim dizer, num fundamento propriamente romântico, cujo objetivo maior era o de discernir

as dessemelhanças entre os povos, destacando-as mesmo com expressão de qualidades intrínsecas e determinantes da fisionomia de cada conjunto, sem que isso de um modo geral e direto implique em enfoque negativo a outros grupos, pois justamente a diferença singularizadora é que torna a existência de cada organismo nacional um componente único e complementar no processo humano.¹⁰

⁸ Id. *ibid.*, p. 268.

⁹ Id. *ibid.*, p. 268.

¹⁰ Id. *ibid.*, p. 269.

Evidentemente, existem outros aspectos importantes, históricos e/ou estéticos, para a caracterização da poética romântica. Entretanto, dentro dos limites impostos pela natureza do presente texto, interessa, num segundo momento, pensar no modo como as ideias românticas atravessaram o Atlântico, para, enfim, chegarem até os poetas brasileiros e, conseqüentemente, em suas respectivas obras literárias. Como se sabe, grande parte da teorização filosófica dos pressupostos estéticos do Romantismo foi realizada pelos alemães, sobretudo por aqueles autores e filósofos que compõem o Primeiro Romantismo Alemão, isto é, os irmãos August (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829); Novalis (1772-1801); Friedrich Schleiermacher (1768-1834); Ludwig Tieck (1733-1853); e Friedrich Schelling (1775-1854). Congregados em torno da emblemática revista *Athenaeum* (1798-1800), tais autores, através do uso inovador da escrita fragmentária,¹¹ anunciam “uma teoria da arte que *deve ser* da arte a *fazer*”.¹² Aliás, nesse sentido, deve-se a Friedrich Schlegel uma primeira conceituação teórica da poesia romântica. No fragmento 116, ele afirma:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético (...). O gênero poético romântico é o único que é mais que um gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.¹³

A despeito de terem sido gestadas na Alemanha, a efetiva disseminação das ideias românticas passava obrigatoriamente por Paris, que, por sua vez, tornou-se um lugar de fundamental importância para a irradiação do romantismo,

11 O caráter fragmentário das obras, inerente ao eu romântico, impõe-se através da própria expressão literária, ajustada ao estado de irracionalidade do sujeito criador. Assim, o fragmento “seria, pois, (...) a expressão mais perfeita do sentir romântico, porque a melhor corresponderia não só à transitoriedade da inspiração como à sua mais fiel concretização em momentos de fulguração, intuitivos, sintéticos. O fragmento torna-se pois não uma obra de arte em miniatura, mas a única verdadeira, autêntica obra. Nesta perspectiva o fragmento realizaria também a utopia de um gênero único, capaz de conciliar diferenças entre narrativa, drama e lírica numa única forma, totalidade e unidade enquanto tal” (BUESCU, 1997, p. 193-194).

12 D’Angelo (1998, p. 61, grifo nosso).

13 Schlegel (1997, p. 64-65).

notadamente para os intelectuais e poetas brasileiros. Nesse sentido, pode-se dizer que, do ponto de vista teórico, dois livros tornaram-se referenciais fundantes na divulgação da estética romântica: o *Curso de literatura dramática* (1808-1809), de August Schlegel, traduzido para o francês em 1813; e *Da Alemanha* (1810), de Madame de Stael. Em linhas gerais, no primeiro livro, que está, por assim dizer, na base de quase todos os desenvolvimentos das teorias românticas fora da Alemanha, Schlegel “estabeleceu de maneira distinta e algo rígida a diferença entre clássico e romântico; definiu as características da estética romântica [e] traçou o perfil ideal do artista romântico”.¹⁴ Já no segundo livro, Madame de Stael, apoiando-se em vários pontos fundamentais da teoria estética de Schlegel, contribuiu ainda mais para a rápida disseminação do pensamento romântico pela Europa e, posteriormente, para o Brasil. “Através dela – observa Antonio Candido – a maioria dos escritores tomou conhecimento da distinção clássico-romântico, bem como da contribuição alemã ao pensamento moderno”.¹⁵ No caso da literatura brasileira, além desses livros, Candido ainda salienta a importância de *O gênio do cristianismo* (1802), de Chateaubriand. Segundo o crítico, tal importância se deve ao fato de o autor francês considerar a religião cristã “o principal fator de grandeza das obras de arte; mostrando a sua influência nos sentimentos, nos temas, no estilo; (...). Ao mesmo tempo, em dois episódios (...) – *Atala e René* – exemplificava concretamente a força poética e psicológica da angústia interior e da vida primitiva”.¹⁶ O que, evidentemente, refletirá na configuração temática do indianismo brasileiro.

Se, por um lado, a disseminação das ideias românticas passava então por Paris, por outro, o conseqüente desenvolvimento da literatura romântica nos diversos países terá como marca distintiva não apenas a influência francesa, mas também a mudança de categoria dos protagonistas quando da discussão em si do ideário romântico. Ou seja, ao contrário do rigor filosófico dos autores e filósofos alemães do primeiro romantismo, nos outros países, incluindo-se obviamente o Brasil, os principais atores românticos serão principalmente artistas e críticos, uma vez que “as ideias românticas tornam-se (...) imediatamente os instrumentos de uma acesa polêmica sobre que *literatura fazer*, que vê os românticos oporem-se aos apoiantes da literatura classicista, e que se centra quase inteiramente na arte literária”.¹⁷ No caso brasileiro, essa postura não será diferente, apenas complementada por uma dose extra de patriotismo que, oriundo do recente processo de independência, fará com que a literatura seja então considerada “parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a

14 Candido (2006a, p. 636).

15 Id. *ibid.*, p. 636.

16 Id. *ibid.*, p. 637.

17 D'Angelo (1998, p. 27, grifo nosso).

grandeza da nação”.¹⁸ Nesse sentido, a própria independência política do país importa de maneira decisiva no desenvolvimento do ideário romântico brasileiro, contribuindo, segundo Antonio Candido, com três elementos que, por sua vez, se podem considerar como redefinições de posições análogas do Arcadismo:

(a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura*, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; (c) a noção de (...) atividade intelectual não mais como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional.¹⁹

Em suma, ancorado nestes três elementos bem como no recorrente “senso de dever patriótico”, caberá então aos autores brasileiros a dupla missão intelectual de, ao mesmo tempo, teorizar e produzir a literatura romântica no país. O que, no limite, equivale a dizer que, ao lado dos poemas em si, os prefácios passam a adquirir uma grande importância na medida em que deviam apresentar aos leitores não apenas a justificação histórica do nacionalismo literário, mas também a concepção estética do que, para estes autores, seria de fato a poesia romântica e a nova escola literária.

A poética de prefácios: o caso de Gonçalves de Magalhães

Para ilustrar não apenas o processo de formação intelectual do romântico brasileiro, mas também explicitar a preocupação teórico-estética num fragmento do prefácio dos *Suspiros poéticos e saudades*, focar-se-á, como exemplo paradigmático, o caso de Domingos José Gonçalves de Magalhães, que, como se sabe, é considerado o introdutor do Romantismo no Brasil.

Entendida como experiência importante para a formação intelectual, a viagem à Europa dava aos autores brasileiros a chance peculiar de entender de perto o mal-estar da diferença. O impacto e o conseqüente conhecimento de terras

¹⁸ Candido (2006a, p. 328).

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 329.

estrangeiras ressoam fortemente nas relações que o viajante tende a estabelecer, numa comparação inevitável, entre a cultura da terra visitada e a sua de origem. Dessa forma, o consequente diálogo intercultural constituiu-se em fator crucial para a elaboração dos fundamentos teóricos e/ou temáticos que, pouco tempo depois, ajudariam a dar feição particular à literatura brasileira, inclusive oferecendo a oportunidade única de que tais autores, cada um a seu modo, redescobrissem de “lá” o Brasil.²⁰ No caso de Gonçalves de Magalhães, Antonio Candido assinala o caráter providencial de tal viagem, sobretudo por permitir ao poeta não apenas descobrir *in loco* a literatura francesa, mas também impregnar-se dos temas românticos e perceber o quanto serviriam à definição de uma literatura nova no Brasil.²¹

Quando o jovem Domingos José Gonçalves de Magalhães desembarcou na Europa, a realidade social brasileira ainda estava convulsionada pelas consequências do episódio de sete de abril de 1831, isto é, a abdicação de D. Pedro I. De todo modo, ao chegar a Paris, em outubro de 1833, Magalhães reencontrou os diletos amigos Manuel de Araújo Porto-Alegre e Francisco Salles de Torres Homem. No entanto, seu primeiro ano na capital francesa não foi lá muito fácil, sendo marcado, inclusive, por vários percalços de ordem financeira. Ao contrário dos amigos que tiveram suas estadas custeadas por Evaristo da Veiga,²² Magalhães manteve-se em Paris graças a um emprego de tutor. Ou seja, o poeta era o responsável pelo acompanhamento acadêmico de um adolescente brasileiro de nome Alexandre Pinheiro.²³

A despeito da chateação cotidiana com o tal Alexandre, com quem, inclusive, terá inúmeros dissabores, Gonçalves de Magalhães procurou aproveitar ao máximo sua estada na cidade luz. Já na primeira carta a Francisco de Monte

20 É interessante notar que, dentro da condição periférica que marca a literatura brasileira, a relação entre o “cá” e o “lá”, emblemática na “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, funda uma tradição própria nas letras nacionais. Exemplo notável disso, e que ocorre já nos primórdios do Modernismo, é o testemunho de Paulo Prado no prefácio de *Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, no qual o autor de *Retrato do Brasil* explica a gênese da poesia oswaldiana: “a poesia ‘pau-brasil’ é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto do atelier do Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta a terra confirmou, no encantamento das descobertas manufaturadas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Este fato, de que alguns já desconfiavam, abriu os olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia ‘pau-brasil’” (ANDRADE, 1990, p. 57, grifo nosso).

21 Candido (2006a, p. 375-387).

22 Segundo Octávio Tarquínio de Sousa, biógrafo de Evaristo, “Porto-Alegre exibiu na exposição da Academia de Belas-Artes os seus trabalhos. A *Aurora* fez-lhe elogios e anunciou a próxima ida do pintor à Europa para aperfeiçoar-se, numa viagem parece que custeada pelo próprio Evaristo, grande amigo de Porto-Alegre. Também a viagem de Sales Torres Homem correu por parte do mesmo generoso livreiro” (SOUSA, 1988, p. 70). Por outro lado, em “Apontamentos biográficos”, o próprio Porto-Alegre acrescenta que, além de Evaristo, foi ajudado por José Bonifácio: “condoídos da sua posição, e cientes do seu bom comportamento, José Bonifácio de Andrada e Silva e Evaristo Ferreira da Veiga, houve do primeiro uma carta ao almirante Grível, que lhe deu passagem gratuita a bordo do navio ‘Durance’, e do segundo a quantia de 400000, por subscrição que este fizera, os quais recebeu da mão do Sr. João Pedro da Veiga, irmão do deputado Evaristo” (PORTO-ALEGRE, 1931, p. 423).

23 O nome do estudante aparece algumas vezes nas cartas enviadas de Paris por Porto-Alegre e Magalhães a Monte Alverne. Segundo Roberto Lopes, organizador das cartas, esse Alexandre “estudava em Paris aos cuidados de Magalhães, que, por isso, recebia do pai do menino uma pensão” (MAGALHÃES; PORTO-ALEGRE, 1964, p. 21).

Alverne, datada de 20 de janeiro de 1834, além de reafirmar a sua completa admiração pelo destinatário (“Nem por me achar aqui, (...) me esqueço um só dia do meu mestre”), Magalhães relata ao famoso orador as suas primeiras impressões sobre o novo “espírito literário que hoje domina este povo tão amigo do nosso”. De saída e ao mesmo tempo de forma sumária, tal “espírito literário” é apresentado através da caracterização do ideário estético que então norteava as novas produções teatrais francesas:

Os poetas estão aqui – escreve Magalhães – empenhados em explorar a mina da meia-idade, fatigados com as ideias antigas, e não podendo quase marchar na estrada de Racine e Corneille e Voltaire, eles calam todas as leis da unidade tão recomendada pelos antigos; as novas tragédias não têm lugar fixo, nem tempo marcado, pode durar um ano e mais; o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso. Os assassinios, os envenenamentos, os incestos são prodigalizados às mãos largas, mas nem por isso deixam de ter pedaços sublimes. Os principais trágicos são De Laragotine,²⁴ Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais dessas peças. No chamado Teatro Francês só se representam os clássicos, Racine, Corneille, Voltaire, Ducis e Molière aí são aplaudidos com entusiasmo.²⁵

Como se infere nesse fragmento, é possível reconhecer um comedido, e talvez um assustado, Gonçalves de Magalhães, muito provavelmente por sua formação clássica e, por que não dizer, provinciana, demonstrar uma reação de certo estupor diante desses novos poetas “fatigados com as ideias antigas” e suas ousadas experiências cênicas que iam pondo abaixo os até então intocados ideais do teatro clássico, tanto no que se refere à chamada lei das três unidades “tão recomendada pelos antigos” como no que se refere às novas preocupações temáticas, já que, ele mesmo observa, “o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso”. Analisando este mesmo fragmento, João Roberto Faria chama a atenção para o fato de Magalhães

²⁴ Segundo João Roberto Faria, De Laragotine trata-se, na verdade, de Casimir Delavigne, autor de sucesso e bastante representado em Paris (FARIA, 2001, p. 31).

²⁵ Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 16-17).

se referir às peças românticas não como dramas, mas como “novas tragédias”, o que acentua ainda mais o seu evidente estranhamento diante da novidade romântica.²⁶ Acostumado e, sobretudo, educado pela leitura dos clássicos, Magalhães chega a Paris num momento algo dramático para a própria afirmação do romantismo francês. Com os nervos à flor da pele, clássicos e românticos ainda se digladiavam nos teatros, às vezes fisicamente, por suas premissas estéticas. Basta pensar, por exemplo, que a famosa “batalha do *Hernani*”, travada em torno da peça de Victor Hugo, não somente era um acontecimento um tanto quanto recente, tendo durado praticamente as 39 apresentações da peça entre fevereiro e junho de 1830, como ainda produzia fortes ruídos na cena literária local.²⁷ Se, no caso dos autores franceses, a escolha de um dos lados da contenda estética era, por assim dizer, quase obrigatória, no caso de Gonçalves de Magalhães, a despeito de este reconhecer que as novas peças não deixavam de “ter pedaços sublimes”, as evidências indicam que as suas preferências literárias pendiam mesmo para o lado dos clássicos. Aliás, o próprio Magalhães tinha plena consciência disso, tanto que, no prefácio à tragédia *Antonio José ou O poeta e a inquisição* (1838), ele escreverá: “eu não sigo nem o rigor dos clássicos, nem o desalinho dos segundos [dos românticos]; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço o que entendo, e o que posso”.²⁸ Interpretando tal passagem, Décio de Almeida Prado observa que “os qualificativos que caracterizam cada escola (um termo positivo como ‘rigor’ contrapondo-se ao negativo ‘desalinho’) revelam discretamente para que lado pendia o seu coração, se não o seu pensamento – para os clássicos evidentemente”.²⁹ Essa percepção, inclusive, é algo bem visível na própria sequência da primeira carta a Monte Alverne, uma vez que Magalhães não somente informa ao padre que “no chamado Teatro Francês só se representam os clássicos”, fazendo questão de frisar que “aí são aplaudidos com entusiasmo”, como ainda observa, talvez até com igual entusiasmo por dentro, que “no dia 15 deste mês [janeiro], por ser aniversário de Molière, representam-se algumas de suas comédias e no fim todos os cômicos com palmas e coroas de louro coroaram o busto do grande homem, que se achava sobre a cena (...)”.³⁰

Se, por um lado, o estranhamento inicial tanto diante dos novos autores – “esses poetas chamam-se românticos” – como da própria estética romântica

26 Faria (2001, p. 35).

27 Apoiando-se na descrição de Théophile Gautier, Décio de Almeida Prado observa que a batalha do *Hernani*, iniciada em 25 de fevereiro de 1830, foi “uma disputa quase física, em que se digladiavam não só duas gerações e duas escolas literárias mas dois modos opostos de conceber tanto a vida quanto a obra de arte. Na defensiva, os clássicos, com suas roupas sóbrias, agrupados em torno da decência e do decoro literário. No ataque, os jovens ‘bárbaros shakespearianos’, com longos cabelos caídos sobre os ombros, penteados (ou despenteados) à maneira medieval ou merovíngia, os seus coletes escandalosos – o de Gautier era vermelho –, o gosto pelo inédito e pelo desmesurado” (PRADO, 1978, p. 168).

28 Id. (1996, p. 13).

29 Id. *ibid.*, p. 13.

30 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 18).

era um dado real, por outro, Gonçalves de Magalhães, além de ir propriamente ao teatro, ia aprimorando sua formação intelectual, frequentando vários cursos: “aqui só não estuda quem não quer, (...) estou estudando Direito e sigo um curso de Química (...) e outro de Economia Política”.³¹ Em junho de 1834, além dos cursos e fiando-se sempre em suas relações pessoais, Magalhães, antecedido por Porto-Alegre e Salles Homem, foi admitido como sócio da terceira classe – História das Línguas e das Literaturas – do recém-fundado Instituto Histórico de Paris.³² Já no dia 2 de julho, o secretário perpétuo do Instituto, Eugène Monglave, em nova reunião da terceira classe, leu um trabalho de Magalhães sobre a história da poesia do Brasil e que, juntamente com as comunicações de Torres Homem sobre a ciência e a de Porto-Alegre sobre as artes plásticas, seria publicado no primeiro número do *Jornal do Instituto Histórico* com o sugestivo nome de “Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes do Brasil”. Em sua breve comunicação, Magalhães, além de oferecer ao Instituto um exemplar de seu primeiro livro – *Les poésies de ma jeunesse* –, anuncia aos pares do Instituto que estava empenhado numa *enterprise difficile*, isto é, a escrita de uma História Literária do Brasil.³³

Ainda no mesmo mês de julho, Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre, usando de suas prerrogativas como membros efetivos do Instituto Histórico, indicaram Monte Alverne como novo sócio.³⁴ Em nova carta a este, de 22 de julho de 1834, o próprio Magalhães comunicou ao padre mestre: “agora lhe envio esta carta, pela qual ficará sabendo que está nomeado membro do Instituto Histórico de França; eu e o Araújo já fomos nomeado para ele, tratamos logo de o propor”.³⁵ Ainda nessa carta, também informa que está “concluindo uma história da literatura no Brasil desde a sua origem até os nossos dias”.³⁶ Entretanto, esse anunciado projeto de uma história literária brasileira, em função das dificuldades de acesso a textos e documentos, ficará restrito apenas e tão somente a uma versão preliminar. Na verdade, trata-se do “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, que, em 1836, seria publicado no primeiro número da revista *Niterói*.

31 Id. *ibid.*, p. 18.

32 Fundado em 24 de dezembro de 1833 e instituído oficialmente em 6 de abril de 1834, o Instituto Histórico de Paris foi criado por iniciativa e tenacidade de Eugène Garay de Monglave. A admissão dos três autores brasileiros deveu-se a Monglave, que, além de secretário perpétuo do Instituto, era um grande divulgador da cultura brasileira, tendo, inclusive, não apenas vivido no país durante o período joanino, como também traduzido para o francês *Marília de Dirceu* (1825) e *Caramuru* (1829). Os nomes de Porto-Alegre e Torres Homem aparecem na ata manuscrita da quarta assembleia geral, em 7 de junho de 1834. O nome de Gonçalves de Magalhães aparece inicialmente na ata das sessões de terceira classe, em 14 de junho de 1834, e também na ata da quinta assembleia, em 26 de junho de 1834 (FARIA, 1970, p. 56).

33 *Journal de L'Institut Historique* (1834, p. 25, 47-53).

34 Além de Monte Alverne, Porto-Alegre e Magalhães também apresentaram, na assembleia geral, datada de 14 de julho de 1834, os brasileiros Sérgio Teixeira de Macedo, João Martins Leão, José Feliciano Fernandes Pinheiro (Visconde de São Leopoldo) e um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o português Silvestre Pinheiro e o pintor francês Jean Baptiste Debret (*id.*, p. 57).

35 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 29).

36 Id. *ibid.*, p. 31.

Essas primeiras (e poucas) evidências parecem indicar que, longe de possíveis ousadias estéticas, o imediato interesse de Gonçalves de Magalhães quanto ao seu aprendizado teórico em terras francesas estava concentrado mais na escrita do projeto historiográfico do que no literário. No primeiro, como postura empenhada de apressar a afirmação nacional, sua preocupação central era a de reconhecer e, ao mesmo tempo, legitimar a existência histórica de uma literatura que fosse propriamente brasileira. Assim, ao questionar-se sobre as origens da literatura local, Magalhães afirma em seu ensaio que, para responder tal questão, precisaria antes recorrer ao próprio testemunho da história:

Havemos pois mister remontarmo-nos ao estado do Brasil depois de seu descobrimento, daí pedindo conta à história, e à tradição viva dos homens de como se passaram as coisas, seguindo a marcha do desenvolvimento intelectual, e pesquisando o espírito que a presidia, poderemos livremente mostrar, não acabado, mas ao menos verdadeiro quadro histórico da nossa Literatura.³⁷

Já quanto ao segundo projeto, o livro de poemas ia tomando forma aos poucos e somente deslancharia a todo vapor devido ao acaso de uma viagem à Itália. De todo modo, a feitura dos poemas era norteadada pelo desejo de que o resultado final ajudasse a configurar uma literatura nacional, calcada evidentemente na sobrevalorização temática do Brasil: “nada por mim, por minha Pátria tudo”, proclamará num poema dos *Suspiros poéticos e saudades*.³⁸ Esse verso, aliás, corrobora de maneira exemplar a postura programática que rege não apenas a fatura dos poemas, mas também as ideias críticas do poeta. Tanto que, novamente em seu ensaio, ao caracterizar a produção literária das primeiras décadas do século XIX, ele apresenta, como princípio temático fundante, uma novidade para os brasileiros, isto é, a própria ideia de Pátria:

No século XIX com as mudanças, e reformas políticas, que tem o Brasil experimentado, uma nova face Literária apresenta. Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até ali desconhecida, é a ideia de Pátria; ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, Liberdade, instituições sociais, reformas, política, enfim, tais são os

³⁷ Magalhães (1836b, p. 135).

³⁸ Id. (1836a, p. 48).

objetos, que atraem a atenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam.³⁹

Enfim, não se pode perder de vista que a dupla preocupação com os destinos da historiografia literária e da literatura brasileira demonstra a aguda consciência literária de Gonçalves de Magalhães, inclusive, por antecipar uma postura intelectual que, num movimento de mão dupla, tornar-se-á recorrente entre os autores do romantismo brasileiro. Como explica Benedito Nunes,

os românticos criaram a historiografia literária no Brasil, ao mesmo tempo que a historiografia literária, impregnada pela mesma ideologia com a qual a historiografia nacional apoiava a nascente monarquia, criou a literatura, dando origem à identidade brasileira que a legitimava.⁴⁰

Entretanto, se a dupla preocupação povoava a cabeça do jovem poeta, logo ele foi obrigado a ocupá-la com outros problemas mais imediatos e práticos: a falta de dinheiro. Depois de vários atritos, Gonçalves de Magalhães resolveu abandonar o cargo de tutor do menino Alexandre. Em carta a Monte Alverne, de 20 de setembro de 1834, Porto-Alegre explica a situação:

(...) Magalhães (...) separou-se do pequeno [Alexandre] Pinheiro por estar cansado de insultos cotidianos: se a natureza nos dá ruins disposições e a ela se adicionam circunstâncias, e o fruto de uma má educação, o homem se desenvolve na carreira do mal com passos de gigante; assim este pequeno se desenvolve. (...) só a prudência do Domingos era capaz de resistir às infâmias de semelhante menino, que, não por ignorância, mas por acinte as praticava; se isto tivesse sido comigo, eu tinha lhe quebrado a cabeça com um pau. (...) Eu auguro mal do menino, porque ele tem tomado más amizades e essas o tem seduzido a praticar coisas que o afastam do bom senso de sua idade. (...) O Domingos consultou muita gente antes de dar um passo, e todos aprovaram seu procedimento. (...)

39 Id. (1836b, p. 152).

40 Nunes (*apud* RICUPERO, 2004, p. 85).

enfim, (...) [o menino] atirou com um pouco de dinheiro na cara do Domingos!!! E este ficou imóvel.⁴¹

Os problemas financeiros de Gonçalves de Magalhães, agora sem a mesada do pai do estudante, foram prontamente resolvidos por Porto-Alegre, que não somente se dispôs a dividir “metade de seu pão” com o amigo como o convidou para acompanhá-lo, em viagem de estudo, à Itália. Assim, no início do mês seguinte, isto é, no dia 4 de outubro de 1834, os dois partiram rumo à cidade eterna. Em seus “Apontamentos biográficos”, Porto-Alegre, apesar de se enganar quanto à data da partida,⁴² sugere com todas as letras que essa nova viagem foi fundamental para o desenvolvimento poético de Magalhães:

No dia 4 de setembro [sic] de 1834 partiu Porto-Alegre para a Itália, levando em sua companhia o seu amigo Domingos José Gonçalves de Magalhães, que se achava, além de doente, sem pensão, e num estado desesperador. O pintor insistiu muito para que o poeta recebesse metade do seu pão, e foi talvez a esta viagem que o Brasil deve possuir os *Suspiros poéticos*, várias tragédias, a *Confederação dos Tamoios*, e outras obras. O nosso artista diz sempre que esta é a melhor quadra de sua vida: realidade de um sonho, e leitura do grande livro das obras de Deus e dos homens.⁴³

De fato, a história, às vezes, tem lá seus íntimos segredos, alguns, aliás, que jamais serão decifrados, ou ainda se quiser, a história tem mesmo um quê de fina ironia, já que, para dizer o mínimo, é curioso e até difícil de imaginar que tanto os caprichos quanto as intransigências de um “sinhozinho” tenham, de alguma forma, interferido nos caminhos iniciais do romantismo brasileiro. Em carta a Monte Alverne, de 15 de janeiro, Magalhães, já em Roma, respondendo ao padre-mestre o conselho que este lhe dera para conseguir um título acadêmico, descreve suas dificuldades:

41 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 37).

42 Na mesma carta de 20 de setembro a Monte Alverne, Porto-Alegre informa-lhe: “antes de deixar Paris não quero faltar com o meu dever, participando-lhe que no dia 4 de outubro partirei para Roma e creio que em companhia do meu amigo Magalhães” (id. ibid., p. 37). Outro indício que confirma a data da partida de Magalhães para a Itália é uma nota registrada na ata da reunião da terceira classe do Instituto Histórico, a qual o poeta pertencia, e que é datada de 1º de outubro de 1834. Essa nota, além de confirmar que Magalhães está prestes a partir para a Itália junto com Porto-Alegre, também informa que o poeta enviou aos colegas do Instituto um ensaio inédito sobre a literatura brasileira, provavelmente é o “Ensaio sobre a literatura no Brasil”. Diz a nota: “M. Magalhaens, jeune poète brésilien, prêt à partir pour l’Italie avec M. Araujo Porto-Alegre, peintre, son compatriote, envoie à ses collègues de l’Institut historique un Essai historique inédit sur la littérature du Brésil” (JOURNAL DE L’INSTITUT HISTORIQUE, 1834, p. 182).

43 Porto-Alegre (1931, p. 427).

(...) fácil me seria obedecer-lhe nesse ponto se me não faltasse dinheiro até para as primeiras necessidades da vida, que moro, e como em casa, do nosso Ministro o Sr. Rocha [José Joaquim da Rocha],⁴⁴ o mais o meu caro amigo Araújo me fornece, pois que eu deixei a pensão do Sr. Alexandre [pai do menino Alexandre], por motivos de honra, que prezo mais que tudo, e nem podia obrar doutro jeito.⁴⁵

De todo modo, durante a viagem, Gonçalves de Magalhães produziu muito. Em nova carta a Monte Alverne, esta de fevereiro de 1835, Porto-Alegre se apressava em informar ao frei que “o Domingos tem feito diamantes em poesia”.⁴⁶ De volta a Paris, provavelmente em fins de maio de 1835,⁴⁷ para assumir o posto de adido de primeira classe junto à Legação do Brasil, para o qual fora nomeado em 9 de janeiro de 1835,⁴⁸ Magalhães retoma seus projetos literários. Em nova carta a Monte Alverne, de 26 de janeiro de 1836, ao comentar um poema de Edgar Quinet (1803-1875), dedicado a Napoleão, Magalhães observa que “o desejo de ser original tem impellido muitos poetas modernos à extravagância”.⁴⁹ De certo modo, pode-se dizer que tal afirmação a respeito do poeta francês explica em grande parte (se não de todo) o comedimento romântico que norteia seus próprios poemas. Averso a extravagâncias estéticas, e apostando suas fichas, por assim dizer, numa espécie de ecletismo prático que juntava valores clássicos ao temário romântico, Magalhães ainda informa ao padre-mestre que, além da intenção de publicar o ensaio sobre a história da literatura brasileira no “primeiro número da Revista Brasileira, de que eu, o Torres, e o Araújo somos autores”, lançou-se “inteiramente na poesia religiosa”.⁵⁰ Ou seja, além propriamente das preocupações nacionalistas, o poeta retorna

44 Como forma de agradecimento ao ministro José Joaquim da Rocha, que o acolheu em Roma, Magalhães publicará nos *Suspiros poéticos e saudades* um poema dedicado a ele. Datado de abril de 1835, o texto, além de versos como “Rocha, quem no Brasil teu nome ignora? / Tu foste um dos primeiros, que firmaram / A Independência nossa” ou, ao seu término, “Ês à Pátria fiel, e a vida tua / Sempre tem sido de virtude exemplo”, é precedido de uma longa dedicatória, que diz o seguinte: “Os serviços que vós prestastes à Pátria, o amor, e o respeito que vos consagraram os Brasileiros residentes em Paris, o Título de Pai com que eles vos honraram, o legítimo pesar, e as lágrimas, que vós vistes correr de seus olhos, em momento que deles vos separastes, que bem previam eles que um vácuo tinha de ficar em seus corações; são os justos motivos que me inspiraram estes mesquinhos versos, que hoje vos ofereço. Possam eles ser tão gratos à vossa alma, como a todos nos será grata vossa lembrança” (MAGALHÃES, 1836a, p. 182-188). O acentuado tom de submissão dessa dedicatória é um exemplo interessante do quão difícil – para não dizer quase impossível – era, para os autores brasileiros, escapar das relações de favor, caso quisessem obter algum tipo de benesse do próprio Estado.

45 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 42).

46 Id. *ibid.*, p. 52.

47 O último poema dos *Suspiros poéticos* que foi escrito na Itália – “Por que estou triste?” – traz a data de 15 de maio de 1835 (MAGALHÃES, 1836a, p. 235-239).

48 Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1882, p. 197-199).

49 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 61).

50 Id. *ibid.*, p. 62.

ao seu outro grande tema: a religião; tema, aliás, já muito presente em seu primeiro livro, devido à influência do próprio Monte Alverne, mas que agora, pintado em tintas supostamente românticas, é também complementado pela influência direta e *in loco* de Chateaubriand, que, aliás, era seu confrade no Instituto Histórico de Paris.⁵¹ No ensaio sobre a religião, que seria publicado no segundo volume da revista *Niterói*, Magalhães reforçaria a importância da religião, que, para ele, “é indispensável à sociedade”, uma vez que “ela contém todos os elementos da civilização, que é a fonte da filosofia, a base da Moral, a origem do entusiasmo, e a criadora das Artes”.⁵² Portanto, ancorado nessa dupla preocupação temática, faltava apenas a publicação de uma obra propriamente literária para o romantismo brasileiro começar. E ela não demorou muito, pois, como o próprio Magalhães ainda esclarece ao padre: “espero também dar à luz este ano um volume, tanto que me chegue a nova de aumento de ordenado como requeri”.⁵³

De modo geral, entre os críticos literários, posteriores ao romantismo, há uma quase unanimidade de que, sobretudo quanto ao ideário estético romântico, o resultado final dos poemas que compõem os *Suspiros poéticos e saudades* (1836) é, no mínimo, algo duvidoso ou mesmo artificial, tanto pela persistência de resquícios clássicos quanto pelo consequente desajuste, como já bem observou Sérgio Buarque de Holanda, entre “a linguagem de que se servia e o lirismo do tempo”.⁵⁴ Entretanto, o mesmo não se pode dizer da suposta consciência literária de Gonçalves de Magalhães em relação ao seu desejo de interferir e ao mesmo tempo renovar a literatura brasileira. Antes de publicar o livro, o poeta, ainda em Roma, em outra carta a Monte Alverne, já deixava claro que “eu só desejo voltar para minha pátria, tenho algumas ideias e quero pô-las no papel, e só para isso trabalho”.⁵⁵ Dito de outro modo, ao dotar o romantismo local de uma visada de cunho nacionalista, ancorada na retórica antilusitana e na revalorização do cristianismo, Gonçalves de Magalhães terá, de fato e de direito, uma importância efetiva no acanhado ambiente literário brasileiro, sobretudo no que se refere à quase obrigatoriedade temática de se representar o país através dos vários matizes da “cor local”. Para Sérgio Buarque, o aparecimento literário de Gonçalves de Magalhães:

(...) enunciam três sucessos da maior importância para o desenvolvimento ulterior de nossa literatura. É ele, a um tempo, o pioneiro do nacionalismo literário

51 Chateaubriand, inclusive, foi candidato derrotado para a direção do Instituto Histórico, em março de 1836 (FARIA, 1970, p. 26).

52 Magalhães (1836c, p. 9-38).

53 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 62).

54 Holanda (1996, p. 360).

55 Magalhães e Porto-Alegre (1964, p. 55).

(...) (teoricamente do próprio indianismo romântico), o arauto do romantismo brasileiro e finalmente, mas *not least*, da orientação francesa de nossa vida espiritual.⁵⁶

Se, ainda para o historiador paulista, “os *Suspiros poéticos* quiseram ser a um tempo o nosso prefácio de Cromwell e o grito do Ipiranga da poesia”;⁵⁷ o prefácio de Gonçalves de Magalhães pode ser lido como uma carta de intenções estéticas para a literatura brasileira. O texto, sintomaticamente chamado de “Lede”, inicia-se através de uma curiosa e proposital comparação de evidentes matizes religiosas, isto é, o poeta compara a escrita de seu livro à construção de um templo. Ou em suas palavras, todo prólogo, “como um pórtico ao edifício, e como este deve indicar *per*⁵⁸ sua construção a que Divindade se consagra o templo, assim deve aquele designar o caráter da obra”⁵⁹ Feita tal comparação, Magalhães começa propriamente o prefácio, designando então o caráter de sua obra. Já no segundo parágrafo, ele observa:

É este um livro de Poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um átomo no espaço; ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus, e os prodígios do Cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora enfim refletindo sobre a sorte da pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida. São Poesias de um peregrino, variadas como as cenas da Natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento, e se ligam como os anéis de uma cadeia; Poesias d’alma, e do coração, e que só pela alma, e o coração, devem ser julgadas.⁶⁰

56 Holanda (1996, p. 355).

57 Id. *ibid.*, p. 355.

58 Aqui é interessante observar que, no prefácio de seu primeiro livro romântico, Magalhães justifica, em nota de rodapé, o uso da preposição “*per*” apoiando-se numa distinção usada pelos autores clássicos da língua portuguesa. O que, evidentemente, revela mais um indício, a despeito de se querer romântico, de sua estreita ligação com as normas clássicas. A nota de Magalhães diz o seguinte: “avisamos que fazemos a diferença entre as preposições *por* e *per*, como fizeram os clássicos da Língua; aquela para designar a causa por que alguma coisa se faz, esta para designar o meio por que se faz” (N. A.) (MAGALHÃES, 1836a, p. 1).

59 Id. *ibid.*, p. 1.

60 Id. *ibid.*, p. 2.

Neste breve fragmento, é importante salientar que algumas das preocupações temáticas, tais como “a sorte dos impérios”, a “sombra dos túmulos”, ou “nada sobre a vida”, já aparecem no primeiro livro de Magalhães – *Poesias* – numa série de quatro longos poemas (Noites melancólicas – “O que é o homem?”; “A morte”; “As misérias do gênero humano”; e “Os amigos”), influenciados por Young e Hervey, autores do pré-romantismo inglês.⁶¹ No entanto, diferente de antes, não há como negar que, nesse trecho do prefácio, a novidade romântica já se faz inteiramente presente, seja do ponto de vista temático, como, por exemplo, a revalorização do Cristianismo e a preocupação com a “sorte da Pátria”, seja do ponto de vista estético, pela adoção de uma nova postura em que o poeta, cujo preceito criador agora passa pela sobrevalorização do eu, sugere abandonar a razão clássica para dar voz à alma e ao coração.

Enfim, esse breve olhar sobre o fragmento do prefácio de *Suspiros poéticos* exemplifica muito bem o modo, um tanto rebaixado se pensado em função da teorização alemã, como o ideário romântico iniciou seu percurso no universo literário brasileiro. Rebaixado ou não, foi fundamental para o processo de constituição da literatura romântica que, como é notório, queria-se antes de tudo ser alçada ao *status* de nacional. Dito de outro modo, embora o projeto poético de Magalhães seja mesmo hesitante em relação ao ideário romântico, ou que sua poesia seja marcada por uma qualidade estética duvidosa, não é possível perder de vista o seu significativo papel de liderança na condução do processo de implantação do romantismo no Brasil. É muito provável, observa Antonio Candido, que, dentro da literatura brasileira, ninguém tenha jamais exercido tamanha influência individual sobre contemporâneos do que o poeta carioca, afinal de contas, arremata o crítico, “durante pelo menos dez anos⁶² ele foi a literatura brasileira”.⁶³

61 Id. (1832, p. 207-211; 212-215; 216-221; e 222-226, respectivamente).

62 Os dez anos a que o crítico faz menção definem o intervalo temporal que separa a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836, do aparecimento literário de Gonçalves Dias e seus *Primeiros cantos*, em 1846.

63 Candido (2006a, p. 203).