

*Língua  
Portuguesa*

*Módulo 3*

*Nome* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador: *Geraldo Alckmin*

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO

Secretário: *Gabriel Benedito Issac Chalita*

COÓRDENADORIA DE ESTUDOS E NORMAS PEDAGÓGICAS – CENP

Coordenadora: *Sonia Maria Silva*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: *Adolpho José Melfi*

Pró-reitora de Graduação: *Sonia Teresinha de Sousa Penin*

Pró-reitor de Cultura e Extensão Universitária: *Adilson Avansi Abreu*

FUNDAÇÃO DE APOIO À FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FAFE

Presidente do Conselho Curador: *Selma Garrido Pimenta*

Diretora Administrativa: *Anna Maria Pessoa de Carvalho*

Diretora Financeira: *Maria do Rosário Silveira Porto*

Coordenadora do Programa Construindo Sempre: *Myriam Krasilchick*

Vice-coordenadora do Programa Construindo Sempre: *Marieta Lúcia Machado Nicolau*

Assessora Pedagógica: *Valéria Amorim Arantes de Araújo*

Coordenadores de Área

Biologia: *Silvia Luzia Frateschi Trivelato*

Física: *Luiz Carlos Gomes*

Geografia: *Sonia Maria Vanzella Castellar*

História: *Katia Maria Abud*

Matemática: *Cristina Cerri*

Português: *Maria Lúcia Victório de Oliveira Andrade*

Química: *Maria Eunice Ribeiro Marcondes*

FUNDAÇÃO CARLOS ALBERTO VANZOLINI

Diretor Presidente: *Marcelo Schneck de Paula Pessoa*

Diretor Vice-presidente: *Gregório Bouer*

Gestão da Operação


Coordenador Geral: *Guilherme Ary Plonski*

Coordenadora Executiva: *Beatriz Leonel Sarvazza*

Coordenadora Executiva Adjunta: *Angela Sprenger*

Gerente do Projeto: *Luís Márcio Barbosa*

Gerente de Logística: *Amaury Moreno / PRODESP*



Dando continuidade à formação em serviço de seus professores, a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (SEE-SP), com o apoio das melhores universidades paulistas, está desenvolvendo o *PEC Construindo Sempre – Aperfeiçoamento de Professores PEB II*.

Nesta parceria com a USP se propõe a atender cerca de 2.400 professores do Ensino Médio, das áreas de Língua Portuguesa, Matemática, Geografia, História, Biologia, Química e Física. Apoiado nos mais modernos recursos de mídia interativa, o Programa utiliza-se de uma estrutura já desenvolvida pela SEE, que vem possibilitando a formação continuada de milhares de professores da rede pública.

Espera-se que este Programa, mais um resultado desta sólida parceria existente entre a SEE e a USP na formação continuada de seus quadros, contribua de forma significativa na educação da rede pública paulista.

Um bom trabalho a todos!

*Sonia Maria Silva*

Coordenadora da CENP/SEE-SP – Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas – Secretaria de Estado da Educação de São Paulo

Caro professor,

A Universidade de São Paulo sente-se honrada em tê-lo como participante de um trabalho conjunto, envolvendo o PEC - Programa de Educação Continuada, da Secretaria de Estado da Educação, e o Programa Conhecimento e Ação Social, da Universidade de São Paulo. O projeto resultante da confluência desses dois programas recebeu o nome de *Construindo Sempre – Aperfeiçoamento de Professores PEB II*.

A participação da USP no projeto é a mostra de seu compromisso com a formação contínua dos diferentes profissionais, em particular, dos professores da educação básica. Partindo do entendimento de que “a docência não se realiza num quadro abstrato de relações individualizadas de ensino e aprendizagem, mas dentro de um complexo contexto social e institucional” (Projeto de Formação de Professores na USP – 2001), o projeto enfocará o ensino de conteúdos escolares específicos e o seu papel nos objetivos de formação dos educandos.

O propósito é retomar os conhecimentos que você adquiriu em sua formação e imprimir uma reflexão relativa às maneiras mais produtivas para enfrentar os desafios presentes na escola básica pública, especialmente os decorrentes da complexidade da sociedade brasileira contemporânea.

Certamente, um desses desafios refere-se ao fato de que no Estado de São Paulo o expressivo aumento de alunos no segundo ciclo do Ensino Fundamental e no Ensino Médio – dado histórico da maior importância – trouxe para dentro da escola toda a gama de diferenciação existente na sociedade. Tal diferenciação, necessária ela mesma ser bem entendida, indica o valor da discussão do projeto pedagógico de sua escola e da programação curricular definida, especialmente a priorização dos tópicos de ensino e das metodologias mais adequadas para serem abordados e compreendidos pelo alunado.

Com a convicção de que o atual projeto será proveitoso tanto para você, professor da rede de Ensino Básico estadual, quanto para os professores da USP, nosso desejo é que a experiência que se inicia fortaleça os vínculos entre as duas instituições.

*Sonia Teresinha de Sousa Penin*  
Pró-reitora de Graduação da Universidade de São Paulo

Este material de apoio do Programa *Construindo Sempre – Aperfeiçoamento de Professores PEB II* abrange o Módulo 3, que será desenvolvido durante três semanas.

Nele, você encontrará a **Apresentação da Área** curricular e a **Apresentação do Módulo** com os temas que serão estudados por meio de atividades presenciais e virtuais.

Em cada semana haverá uma **Videoconferência**. O material traz uma síntese do tema e uma relação de tópicos a serem tratados pelo professor videoconferencista.

A seguir, são apresentados os textos básicos e uma série de atividades que constituem o seu **Trabalho Monitorado** em sala de aula, no qual você receberá assistência do professor tutor.

Na seção **Trabalhando em Sala de Aula**, os autores indicam propostas para você desenvolver com seus alunos.

No final, você encontrará **Referências Adicionais** com indicações, comentadas ou não, de *sites*, livros, teses e filmes relacionados com os temas tratados no Módulo.

**D**ominar a linguagem, enquanto atividade discursiva e cognitiva, e dominar a língua, enquanto sistema simbólico utilizado por uma comunidade lingüística, são condições de possibilidade de plena participação social. Por meio da linguagem os indivíduos se comunicam, têm acesso a informação, expressam e defendem seus pontos de vista, compartilham visões de mundo, produzem conhecimento e cultura. Assim, é função da escola contribuir e garantir ao aluno o acesso ao saber lingüístico necessário para o exercício da cidadania.

Considerando os diferentes níveis de conhecimento prévio, cabe à escola promover sua ampliação de forma que, progressivamente, durante o Ensino Médio, cada aluno se torne capaz de interpretar diferentes textos que circulam na sociedade, de ter direito à palavra e de assumi-la e, como cidadão, de produzir textos coerentes e adequados às mais variadas situações comunicativas.

A linguagem está aqui sendo tomada como ação interindividual, orientada para uma finalidade específica, um processo de interlocução que se realiza nas práticas existentes nos diferentes grupos de uma sociedade, nos diferentes momentos de sua história. O ser humano interage pela linguagem tanto numa conversa informal, entre amigos, como na redação de uma carta pessoal ou na produção de uma crônica, um conto, um poema, um relatório profissional. Por isso, é preciso conhecer a variação lingüística para poder usar adequadamente a língua materna em suas diversas possibilidades comunicativas.

Perante o fenômeno da variação, a escola precisa cuidar para que não se reproduza em seu espaço a discriminação lingüística. Desse modo, não pode tratar as variedades lingüísticas que mais se afastam dos padrões estabelecidos pela gramática normativa e das formas diferentes daquelas que se fixaram na escrita como se fossem desvios ou incorreções. E não somente por uma questão metodológica: é enorme a gama de variação e, em função dos usos, não é tarefa simples dizer qual é a forma padrão, já que os padrões também são variados e dependem das situações de uso. Além disso, os padrões próprios da tradição não são os mesmos que os do uso oral.

Nesse sentido, estudar a variação é fundamental na formação da consciência lingüística e no desenvolvimento da competência discursiva do aluno, devendo estar sistematicamente presente nas atividades de Língua Portuguesa do Ensino Médio.

Em outras palavras, pela linguagem se expressam idéias, pensamentos e intenções, se estabelecem relações interpessoais anteriormente inexistentes e se influencia o outro, modificando suas representações da realidade e da sociedade e o rumo de suas ações. Nessa perspectiva, a língua é um sistema de signos específico, histórico e social, que possibilita ao ser humano significar o mundo e a sociedade. Aprender a língua materna é aprender não somente palavras e saber combiná-las em expressões complexas, mas também aprender pragmaticamente seus significados culturais e, com eles, os modos pelos quais as pessoas entendem e interpretam a realidade e a si mesmas.

**E**ntre as principais razões para a escolha do Romantismo como tema do Módulo de Literatura, pode-se destacar a persistência de seu legado. Como bem observou, certa vez, o crítico Antonio Candido, a redefinição do literário patrocinada pelos românticos foi tão revolucionária que sua repercussão ainda se fazia sentir, nitidamente, entre os modernos. Só por isso já estaria justificado o interesse em revisitar os fundamentos de sustentação da escola.

Mas, além disso, há outra razão de peso a se destacar no nosso caso, em especial: é com o Romantismo que o Brasil começou a existir como literatura autônoma, empenhada em consolidar, no plano da cultura, a independência alcançada, pouco antes, no plano da política. Para tanto, o Romantismo forjou a mitologia pátria de que a jovem nação carecia para firmar sua identidade própria.

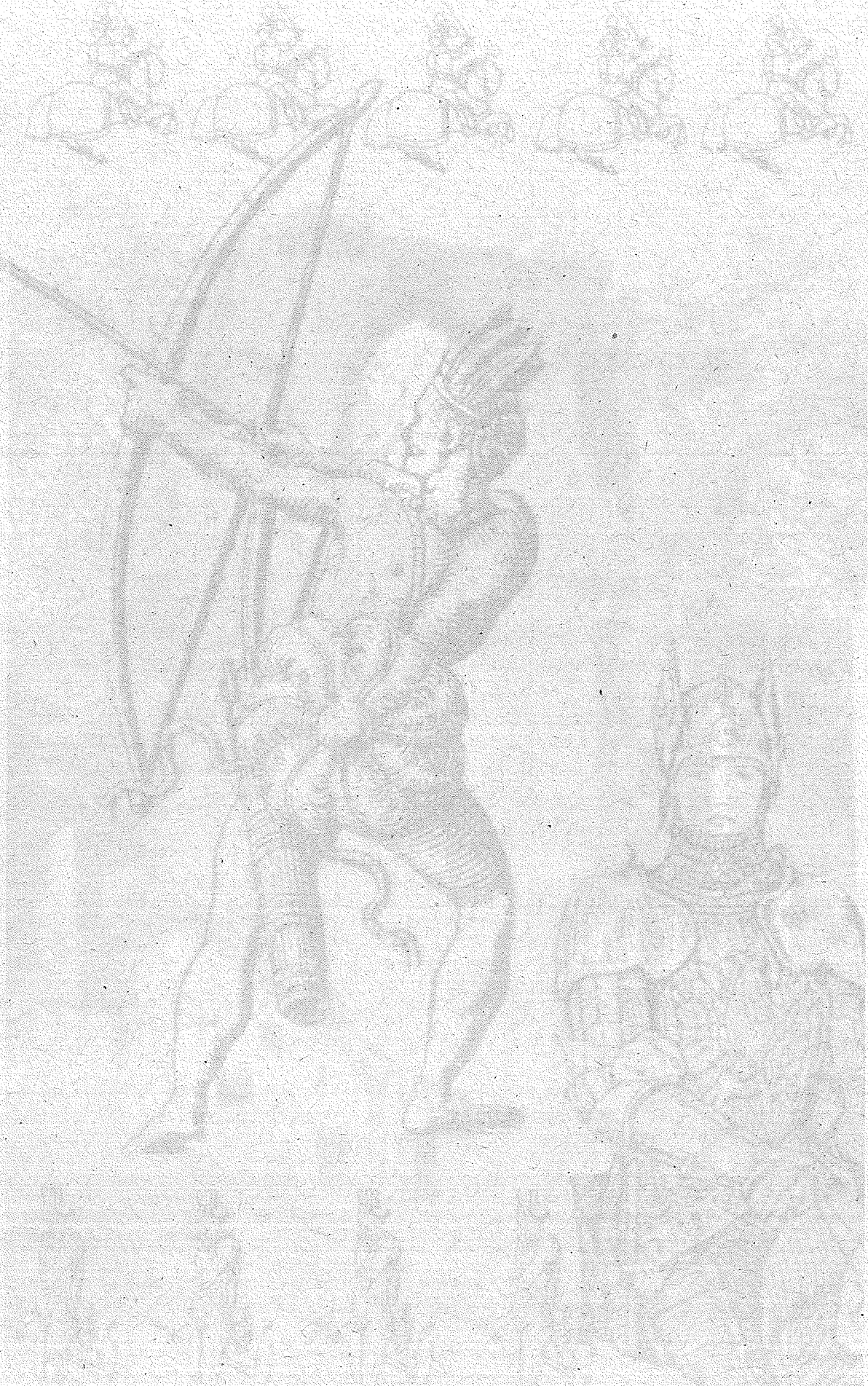
Em uma tradição como a nossa, em que a questão da identidade nacional se repõe continuamente, parece mais que justificável retroceder às matrizes românticas dessa discussão, buscando trazer novas luzes sobre o enfoque do problema.

Composto de três Unidades, este terceiro Módulo trata, nas duas primeiras, das principais características histórico-sociais e estéticas desse movimento artístico-literário, nascido da *dupla revolução*, a Francesa e a Industrial.

A última Unidade explora as ressonâncias do movimento romântico no Brasil, atentando para seus vínculos histórico-políticos com o projeto nacional do país recém-emancipado. Restringindo a discussão à questão nacionalista, a Unidade ocupa-se apenas de sua expressão mais característica: o Indianismo. Busca, entretanto, fornecer uma visão atualizada da discussão sobre o tema, com base em interpretações mais recentes, de pouca circulação nos manuais escolares que servem, muitas vezes, de fonte de referência para docentes e estudantes do Ensino Médio.

# *Revisão, atualização e atualidade do Romantismo*

---







# Videoconferência 1

## Fundamentos estéticos, históricos e sociais do Romantismo (I)

Esta Videoconferência tem como finalidade retomar, reforçar e ampliar os conceitos centrais, tanto históricos quanto estéticos, do Romantismo, expostos na apostila do Módulo de Literatura, a fim de problematizá-los e de sanar possíveis dúvidas resultantes seja da exposição oral, seja do material impresso ou, ainda, das propostas de análise e interpretação feitas aos professores do Ensino Médio.

- Pressupostos e fundamentos históricos do movimento
- Senso da história e conceito de indivíduo
- Formas do evasimismo
- Dissolução e fusão de gêneros e estilos

# Trabalho monitorado

## Fundamentos estéticos, históricos e sociais do Romantismo (I)

Vagner Camilo

### O conceito de Romantismo

O adjetivo *romântico* e termos cognatos foram postos em circulação nos séculos XVII e XVIII para designar o mundo dos romances medievais, vistos pejorativamente como relatos ficcionais disparatados, cheios de lances heróicos e fantásticos, com muitas aventuras e peripécias amorosas. Tais romances medievais incluíam, entre outros assuntos, as conhecidas novelas de cavalaria dos séculos XII ao XIV, como *O romance de Tristão e Isolda* e todo o ciclo arturiano, que se alimentava de matéria da Bretanha. A etimologia já trata, assim, de remeter à Idade de Ouro dos românticos, que viam na Idade Média uma época bárbara, mas extremamente espiritualizada.

A dada altura, o termo *romântico* generalizou e passou a designar tudo o que sugeria, por associação ao gênero medieval, a idéia do bizarro, do pitoresco e do fantástico. Na Inglaterra, o gótico seria quase uma espécie de sinônimo. Aplicado, inicialmente, a esse mundo ficcional, o termo foi perdendo, aos poucos, a conotação negativa, sendo, depois, estendido às paisagens inglesas, solitárias, selvagens e melancólicas, em contraponto à paisagística clássica francesa, serena e bem composta. A reapropriação do conceito começaria a ocorrer ainda no próprio século XVIII, com Rousseau estabelecendo a distinção entre *romantique* e *romanesque*, até que, nos primeiros anos do século XIX, já vemos autores como Schlegel e Madame de Staël opondo *romântica* a *clássico*.

---

Vagner Camilo é professor de Literatura Brasileira da USP e autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp/Fapesp, 1997) e *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas* (Ateliê Editorial/ANPOLL, 2001), além de outros ensaios sobre o Romantismo e a lírica moderna, publicados em revistas especializadas.

### Antecedentes

Entre os antecedentes da escola romântica, Rosenfeld e Guinsburg destacam, primeiramente, o **sentimentalismo burguês do século XVIII**, visível tanto na ficção de autores

**Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778), filósofo franco-suíço, tem como questão central do seu pensamento a possibilidade de conciliar o indivíduo (com sua psicologia e sua singularidade) com as exigências da sociedade. Em seus livros, descreve os efeitos corruptores da sociedade sobre os homens. Rousseau acredita que os seres humanos eram originalmente bons e viviam em condição de inocência, mas a propriedade privada e a divisão de trabalho criaram uma desigualdade artificial (de origem social, e não natural) e uma falsa moralidade. Sua obra principal é *Do contrato social* (1762).

ingleses como Goldsmith, Richardson e Sterne, quanto na França da Ilustração, com a *comédie larmoyante* (“comédia lacrimejante”) de Diderot e Destouche.

Um segundo antecedente pode ser encontrado no surto de **pietismo** como forma de reação à ortodoxia protestante, luterana na Alemanha (berço do Romantismo), que primava pela conduta racional no agir, pelo disciplinamento dos instintos, pelo princípio de constância e pelo aproveitamento produtivo do tempo, como forma de combate às paixões, ao ócio, ao desperdício etc. Contrária, portanto, a essa ética protestante (que está na origem do capitalismo, como demonstrou Max Weber), essa tendência pietista se caracterizava por uma postura mais intimista, pela ênfase na experiência religiosa fervorosa vivenciada no íntimo do indivíduo, conduzindo-o ao êxtase e à revelação ou à contemplação beatíficas (tão comuns entre os grandes místicos da tradição católica).

Um terceiro antecedente é representado pela obra do filósofo suíço **Jean-Jacques Rousseau**, marcada por **um profundo pessimismo em relação à civilização e à vida em sociedade**, vistas como fonte de desigualdade (devido à propriedade) e de corrupção da natureza humana primitiva. Daí a valorização daqueles estágios de existência, coletiva e individual, ainda não corrompidos pela sociedade e, portanto, mais próximos da natureza e da pureza original, primitiva, de onde derivarão alguns dos principais mitos legados pelo pensador genebrino ao Romantismo. É o caso dos mitos do “bom selvagem” (do qual resultará todo o primitivismo, em particular, o Indianismo, que marcará tão profundamente o Romantismo brasileiro), da “criança” e do “jovem”, mais próximos daquele estado de pureza original que deveria ser preservado e estimulado a desenvolver-se livremente, intuitivamente, em seu potencial de criatividade e sensibilidade, através de uma pedagogia libertadora cujas principais linhas e regras (ou, melhor, ausência de regras) foram traçadas em *Emílio ou da Educação*.

Além deste e de *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, outro livro influente de Rousseau foi *Os devaneios de um caminhante solitário*, obra da velhice que se ocupa do exílio voluntário do filósofo na ilha de Saint-Pierre, como forma de um retorno a si e de fuga e repúdio reiterados à hipocrisia e à falsidade da vida em sociedade. Trata-se de uma prosa meditativa que se alimenta das divagações resultantes das caminhadas diárias pelo exílio – não por acaso seus dez capítulos são intitulados “Passeios”. A obra é um marco não só no gênero (tão cultivado pelos românticos, inclusive sob o estímulo do contato com a paisagem natural), mas também no fato de anteceder-se aos românticos e, sobretudo, aos modernos na sondagem lírica do tempo interior, em franco descompasso com o exterior, conforme assinalou Hugo Friedrich.

Um quarto antecedente da escola pode ser encontrado na obra de **William Shakespeare**, grande paradigma romântico não só da literatura, mas também da pintura, música e demais

manifestações artísticas da época. Aos olhos dos românticos, Shakespeare era dono de uma dramaturgia alheia aos cânones, espontânea e totalmente irregular – irregularidade essa que se afinava à essência da estética romântica, baseada no choque de opostos e contrários. Não por acaso, Victor Hugo, em seu “O sublime e o grotesco”, prefácio a *Cromwell*, que se tornou o escrito programático do Romantismo francês, recorrerá a Shakespeare para as coordenadas do novo gênero teatral romântico – o *drama*, que resumiria a tragédia e a comédia a um só gênero –, além de dedicar ao dramaturgo inglês um outro estudo, em que retoma tais questões.

A suposta espontaneidade do teatro shakespeariano tornou-o o modelo acabado do poeta “bárbaro” em comunicação direta com o Divino e com as fontes mais profundas do “espírito”. Era, em suma, a encarnação do gênio romântico. Ele não precisava imitar a natureza, como fazia o artista clássico com engenho (*in-geniu*), já que era uma expressão espontânea dela: uma força natural.

Em uma oposição bastante esclarecedora, Rosenfeld e Guinsburg demonstram como, no Classicismo, predomina a concepção do artista como artesão, que, através do disciplinamento dos impulsos subjetivos e do emprego de convenções e regras impessoais partilhadas, tende a desaparecer por trás da obra, a qual passa a valer por si só, objetivamente, ligada apenas ao objeto ou à idéia que busca transmitir. Diferentemente, no Romantismo vigora a concepção do artista como demiurgo, da obra criada em função do gênio (do *ingeniu*, em vez do engenho do artista clássico), como expressão dos impulsos incontrolados e inconscientes do eu. Isso afeta o próprio modo de conceber a função e a finalidade da arte. O caráter didático da arte clássica evidencia-se na obediência estrita ao preceito horaciano do *dolce et utile*: a arte deve suscitar prazer e, ao mesmo tempo, contribuir para o aperfeiçoamento do conhecimento. Há, assim, uma função ética, um efeito moral associado à arte, na medida em que ela contribui para o enobrecimento do homem ao purgá-lo de suas paixões através da boa “forma”, capaz de falar à razão. No Romantismo, ao contrário, a ênfase é posta no desregramento, no desajustamento em relação aos padrões e normas não só estético-clássicos, mas também morais e sociais. Os verdadeiros valores estão do lado do desajustado (como o é o próprio artista e gênio malgrado); contra a sociedade; ele revela, com isso, sua insatisfação e intenção de crítica social ao padrão burguês da sociedade urbano-industrial, determinando uma forma de vida alienada, apartada dos reais valores, nisso anunciando um dos temas centrais da teoria marxista.

Como explica o crítico Décio de Almeida Prado, a tragédia shakespeariana era, sim, derivada da grega, mas nunca chegou a se desligar por completo de suas raízes medievais, nem sofrer o desbaste, o bombardeio teórico a que foram submetidos Corneille e Racine. Fugindo dessas imposições rígidas, Shakespeare permitia-se misturar “livremente elementos trágicos e cômicos no bojo não só da mesma peça, mas até da mesma personagem. Hamlet, se é capaz de chorar a morte de Ofélia, sabe também rir e fazer rir, ao sabor do seu caprichoso humor. Não

há no teatro isabelino divisão de gêneros conforme a hierarquia social: a sociedade é mostrada como um todo, de alto a baixo, do rei ao cozeiro, cada personagem com a sua linguagem, exprimindo-se em verso ou em prosa, através do palavão ou da reflexão lírica e filosófica”. Além disso, a tragédia shakespeariana tendia a contrariar a **regra das três unidades**, pois, como ainda explica Almeida Prado:

“... o tempo e o espaço são tratados com desenvoltura, estendendo-se à vontade, não se sentindo o dramaturgo na obrigação de explicitá-los, a não ser quando há necessidade ou interesse dramático. Terminada a peça, [...] é difícil enumerar os lugares por onde passaram as personagens ou calcular a duração fictícia exata do entreccho, se dias, meses ou anos. A ação não é contínua, formando-se pela soma de pequenas cenas, algumas brevíssimas, relativamente autônomas, que aos poucos vão se entrelaçando e configurando o enredo. Este geralmente não é simples, compreendendo subenredos, que terminam por se encontrar, podendo abarcar o conjunto dezenas de indivíduos e uma ou duas gerações. A história é contada sem pressa, começando pelo princípio (e não já próxima do fim, como na tragédia clássica), demorando-se nas pessoas e nos episódios pitorescos, sem preocupações de economia. Às vezes, o espetáculo já entrou no desfecho e novas personagens continuam a afluir ao palco. Se a tragédia racineana baseia-se na exclusão, na idéia de que menos é mais [...], Shakespeare pensa em termos de inclusão, de abrangência, nada deixando de fora nesse vasto afresco, pintado em traços largos e descontínuos...”

**A regra clássica das três unidades** (tempo, espaço e ação) buscava a completa ilusão de verossimilhança do público ao tentar, primeiramente, fazer com que o tempo real coincidissem com o ficcional: três horas na vida da personagem = três horas de espetáculo. Quando não se conseguia condensar uma ação significativa em tempo tão curto, admitia-se certa tolerância na cronologia, desde que não ultrapassasse 24 horas. O espaço não poderia ultrapassar os limites de uma casa ou, no máximo, de uma cidade. Por fim, a ação não deveria contar mais de um fato dramático, evocado em sua inteireza, dos antecedentes ao desfecho, iniciando sempre num ponto culminante (*in media res*), cabendo à narração ou à rememoração dos personagens a evocação de acontecimentos anteriores que ajudem a esclarecer os fatos.

O quinto (e último) antecedente confunde-se com o próprio nascimento da escola e vem representado pelo **grupo alemão do Sturm und Drang** (*Tempestade e Ímpeto*, nome de uma peça de Klinger), que, em 1770, deu origem a um movimento de reação ao racionalismo da Ilustração e à imposição do legado clássico. Para tal movimento pré-romântico convergem todos os demais antecedentes citados há pouco, configurando, assim, as principais tendências do grupo, como o **primitivismo**, o **irracionalismo** (que engloba não só o pietismo, mas também o demoníaco, além da ênfase dada à inconsciência do poder criador do gênio, visto como expressão espontânea de forças naturais), o **subjetivismo**, o **sentimentalismo** e a **dor do existir** (*Weltschmerz*). Dentro desse espírito do grupo, seriam gestadas obras como *Os Salteadores*, de Schiller, e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe.

De acordo com o que demonstrou Rosenfeld, em *Aspectos do Romantismo Alemão*, se considerarmos a Alemanha com fonte de irradiação do movimento romântico, veremos que, normalmente, o que se toma como característico do Romantismo em todos os lugares deriva, na verdade, dessas propostas dos *Sturmer*, ou seja, é uma herança do pré-Romantismo alemão, ao passo que o legado do Romantismo alemão propriamente dito parece guardar mais afinidades com as tendências pós-românticas que floresceriam no restante da Europa, na segunda metade do século XIX.

## Contexto de emergência do movimento

Na definição precisa do historiador Eric Hobsbawm, o Romantismo é produto da *dupla revolução*: a Francesa, que inspirou o movimento com seu exemplo, e a Industrial, com seu horror. Dito de outro modo, na origem do Romantismo está o progresso econômico, político e social da burguesia, enquanto, no seu fecho, temos as conseqüências da grande Revolução Industrial, que, a partir de 1850, transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século. O Romantismo, portanto, faz parte de um ciclo novo de civilização e cultura, marcado pela restrição do poder monárquico discricionário, em benefício das formas de governo republicana e constitucional; as oligarquias cedem vez às democracias, e o absolutismo político confronta-se com uma concepção nova, o liberalismo. A aristocracia de sangue perde, aos poucos, seus privilégios para uma burguesia ascendente, baseada na ética do dinheiro: burguesia e Romantismo se identificam; a classe exprime-se por meio da revolução cultural, e esta apóia-se naquela para se efetivar. Nesse sentido, há que se relativizar, pelo menos historicamente, a idéia do Romantismo como *credo antiburguês*. Como observa ainda o próprio Hobsbawm, é só no contexto pós-revolucionário, com o triunfo da sociedade burguesa, que o movimento torna-se inimigo instintivo desta última, pois antes, no período pré-revolucionário, havia até mesmo certo fascínio pelo luxo e pelo elemento demoníaco da acumulação capitalista, além da glorificação dos sentimentos verdadeiros, simples e insípidos da classe média.

A atitude de revolta antiburguesa, quando desponta em meio aos românticos, vem associada, na verdade, aos interesses de dois grupos. Um deles é o dos jovens estudantes socialmente deslocados (assolados pelo temor à velhice respeitável, com casamento, filhos e carreira digna), que insistem no contraste entre (em tese) a “carreira aberta ao talento” e a injustiça real do monopólio dos burocratas e *filisteus*. O outro grupo era o dos artistas profissionais, apartados de função reconhecida por patrono (mecenas) ou público, passando à dependência do mercado e buscando reagir a esse estado de alienação através da ênfase dada à originalidade e à condição de gênio, como uma espécie de compensação simbólica ou imaginária a essa perda de reconhecimento social.

Essa consciência da alienação dos românticos, nascida da nova ordem burguesa e da lógica do mercado, será, para Hobsbawm, o maior legado do movi-

---

**Filisteu** era o termo empregado pelos românticos para se referir ao burguês de espírito vulgar e estreito ou, na definição de Houaiss, “que ou aquele que é ou se mostra inculto e cujos interesses são estritamente materiais, vulgares, convencionais; que ou aquele que é desprovido de inteligência e de imaginação artística ou intelectual”.

mento. Mas, ao mesmo tempo que ela aflora e é denunciada criticamente, há o claro anseio de superação desse alheamento através da união, da fusão e da síntese. Tal anseio vem motivado pela nostalgia da unidade perdida, do paraíso perdido (pela tentação do conhecimento, que é o responsável pela cisão do eu). O anseio de fusão evidencia-se em vários níveis, entre os quais a de gêneros e estilos, já mencionada, e a de opostos (como o sublime e o grotesco, responsáveis pelo efeito dissonante da arte romântica), de que ainda voltaremos a falar. As várias formas de evasão espacial ou temporal (natureza, primitivismo, orientalismo ou medievalismo) são tratadas adiante: no sonho da *polis* homogênea (uma comunidade, no sentido forte do termo); na revalorização do mito (não necessariamente a mitologia greco-romana, apenas), visto não mais como irracionalismo (segundo o pensamento iluminista), mas como o reino do simples e do uno, onde não há fissuras nem as complicações da consciência reflexa e fragmentária, de uma civilização que tudo dissocia e racionaliza; e, entre outras coisas, no desejo do amor completo, como fusão plena dos amantes num único ser, o que só pode ocorrer com a morte – daí o grande par romântico Amor e Morte, do qual se aproximam ainda a Noite (e a evasão da realidade pelo sono), o domínio do indistinto, da indefinição (“à noite, todos os gatos são pardos”, como lembrava Hegel), que evoca o caos original.

## **Senso da história, conceito de indivíduo**

Para Antonio Candido (1981), o Romantismo corresponderia a um novo estado de consciência, cujos traços mais marcantes seriam o **senso da história** e o **conceito de indivíduo**. A importância do relativismo histórico (ou *historicism*) e do individualismo como base da atitude romântica (em contraste com a tendência racionalista para o geral e o absoluto) deixa-se entrever já nos gêneros literários mais típicos da época, como a historiografia, a ficção histórica, a ficção e a investigação de objeto sociológico, romance ou poema de fundo autobiográfico, memorialismo, lirismo egocêntrico. Entretanto, há outros aspectos importantes de cada um dos termos que vale a pena considerar. Vejamos.

### **História**

O ponto de vista histórico e genético (tomado aqui no sentido mais amplo do termo) impôs-se com o Romantismo nos mais variados domínios científicos (teoria das nebulosas como origem dos mundos, geologia, transformismo biológico) e, sobretudo, nos domínios sociológico e filosófico (Filosofia da História, teoria sobre a gênese da civilização e da literatura; teoria histórica do Direito; Linguística Histórica; a concepção de um progresso social indefinido, não apenas político ou moral, com um objetivo final à vista, como no Iluminismo).

Ainda relacionadas ao senso da história, podemos assinalar a revalorização da Idade Média (por mais que ela tenha sido deformada pela imaginação romântica) e uma descoberta da

mais alta importância, decorrente da revolta contra os valores clássicos: a de que a beleza e a perfeição artísticas não haviam sido realizadas uma única vez, na Antigüidade greco-latina, e sim que cada civilização, cada época e cada povo tinha sua individualidade e sua própria forma de expressão, sendo capaz de produzir obras de suprema beleza em seu gênero.

Cumpria, por conseguinte, considerar as obras das diferentes épocas e civilizações com uma compreensão íntima dos dados históricos e da individualidade que são próprios a cada uma delas, sem julgá-las de acordo com princípios absolutos e exteriores. É o *historicismo* imprimindo a marca do relativismo nos mais diversos domínios.

## Indivíduo

A atitude romântica é pessoal e íntima. É o mundo visto através da personalidade do artista. Romantismo é subjetivismo, é a libertação do mundo interior, do inconsciente; é o primado exuberante da emoção, imaginação, paixão, intuição, liberdade pessoal e interior. As manifestações do individualismo romântico são extremamente contraditórias, o que justifica interpretações não menos paradoxais. De um lado, o individualismo é visto em consonância com a derrocada das instituições e ideologias feudal-absolutistas e com a afirmação do individualismo político e econômico, de ideologia e âmbito burgueses. De outro, é visto como atitude de negação, como era, aliás, o movimento em geral, na medida em que visava redefinir não só a atitude poética, mas também o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade. Sob esse prisma, o individualismo seria uma reação às novas formas de envilecimento do homem e até da paisagem, acarretadas pela onipotência do dinheiro, agora sem entraves às suas funções reificadoras.

Disso decorreu a visão mais freqüente do poeta romântico como ser revoltado e incompreendido, um estranho entre os homens. Um ser melancólico e extremamente sensível, que ama a solidão e as efusões do sentimento, sobretudo as de um vago desespero no seio da Natureza. A melancolia solitária torna-se a base de uma grande poesia lírica, e a fuga para a vida idílica do campo, uma necessidade imperiosa provocada pelo mal-estar que os românticos experimentam quando se encontram nas cidades e na sociedade dos homens: é o tédio, o *ennui*, o *spleen*, o famoso “mal do século”, a dor do existir ou dor do mundo (*Weltschmerz*) que os assola (embora resultando, não raras vezes, em pura afetação). As almas superiores são almas incompreendidas, feridas pela bulha vã da vida pública e civilizada, pela falta de virtude, de fraqueza, de liberdade e de cor e poesia da vida moderna, no espaço cinzento das grandes cidades, resultante da Revolução Industrial (tema da vida *gris*). A consciência nutrida pelos poetas românticos dessa superioridade e da crença de serem portadores de verdades resultou na imagem do poeta-profeta, o vate, bardo ou guia orientado pelo senso de missão (espiritual, social, política) ou dever em relação aos outros homens, em cujos corações pode ler o bem e o mal, além das aparências. O vate é intérprete de Deus, da verdade e do destino dos homens.



## **Evasionismo**

O desejo de fuga decorrente da insatisfação diante das contradições experimentadas no espaço urbano levará o poeta romântico a buscar abrigo no mundo dos sonhos ou em lugares ermos. Ele conhece bem os frutos da meditação solitária e profunda, não raramente chegando ao êxtase místico que lhe descortina o infinito. Cultiva, assim, o recolhimento intimista e, com isso, recupera o sentimento de Deus, identificado com a Natureza.

A Natureza converte-se em palco de confissões e lamentos da alma ferida. Ela devolve ao poeta romântico o que a sociedade dos homens lhe rouba: é refúgio para a cura física e espiritual; é fonte de inspiração, guia e proteção amiga. A Natureza constitui uma espécie de alter ego do poeta, ofertando-lhe as respostas que sua sensibilidade reclama. Na contemplação dos lagos, rios, montes, firmamento, prados etc., os românticos descobrem “mistérios” como se sondassem seu próprio mundo interior. Em síntese, nessa relação do eu com a paisagem, esta pode se afigurar de dois modos, segundo Alfredo Bosi: “[...] ou como espelho ao revés, encarnando o que o poeta almeja, justamente por se achar destituído; ou como puro reflexo de um momentâneo estado de espírito, uma projeção macrocósmica da interioridade do eu lírico e, portanto, em perfeita harmonia com a subjetividade”. Essa supervalorização da Natureza pelos românticos respondeu pela grande voga da paisagem na pintura e na Literatura (veja p. 21).

## **Exotismo e pitoresco**

O escapismo dos românticos traduz-se também em outras formas de alheamento no espaço, como a busca de lugares distantes, sejam eles rústicos ou mesmo selvagens; sejam exóticos, como os orientais, ou ricos de pitoresco; sejam, ainda, de diferentes fisionomias e costumes, simplesmente. É a melancolia comunicada pelos lugares estranhos, geradora da saudade e da dor da ausência, tão característica da escola. O pitoresco e a cor local tornam-se um meio de expressão lírica e sentimental e, por fim, de excitação de sensações embotadas pela rotina e pelo desinteresse das cidades, onde passa a dominar a lógica invariável do mercado.

## **Medievalismo**

O mesmo escapismo traduz-se, ainda, em termos de alheamento no tempo. Os românticos descobrem, pela primeira vez, o tempo como dimensão psicológica, tomam consciência da História e redescobrem, maravilhados, a Idade Média. Nela, sua imaginação descortina tudo o que julgavam perdido ou malbaratado: ingenuidade, pureza, inocência, misticismo, espiritualismo, nobreza etc. Em suma, uma Idade Média cristã e cavaleiresca, voltada idealmente aos valores mais altos da espiritualidade, da poesia. A Idade Média – vista, pejorativamente, como bárbara pelo Classicismo francês – tornou-se, como vimos, a Idade de Ouro dos românticos, tal qual a Antigüidade para os clássicos. O interesse pela época medieval e, mesmo, pelo passa-



▲ 1



◀ 2



▶ 3

Exemplos representativos da voga da paisagem na pintura do período: 1. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Paisagem* (s/d); 2. Caspar David Friedrich, *Verão*, 1807; 3. John Mallord William Turner (1775-1851), *Paisagem com rio distante* (s/d)

do nacional em geral levou à revalorização dos cancioneiros populares, à voga do romance histórico e a composições no *genre troubadour*.

A poesia (ou prosa) de feição e tema medievalizantes, inspirada nos **trovadores**, foi cultivada inclusive por Gonçalves Dias. Sem falar nos arcaísmos e nas alusões mais ou menos diretas ao universo dos trovadores, disseminados em sua poesia indianista, talvez a expressão mais acabada desse medievalismo esteja nas polêmicas “Sextilhas de Frei Antão”, que chegaram a ser vistas por alguns intérpretes (não muito atentos à ironia presente nesses versos) como a própria negação de seu nacionalismo poético, na medida em que elas celebravam as conquistas e glórias lusitanas pela boca de um frei dominicano bastante prolecto. Para tanto, Gonçalves Dias chegou mesmo a forjar uma linguagem envelhecida, mais adequada ao gênero e estilo desses romances medievais, como se pode ver nos nostálgicos versos de abertura:

“Bom tempo foy o d’outr’ora  
Quando o reyno era christão;  
Quando nas guerras de mouros  
Era o rey nosso pendão,  
Quando as donas consumião  
Seos teres em devação.”

Essa via de evasão nasce, muitas vezes, entre os românticos, da **contemplação das ruínas** – em particular, as ruínas góticas –, que, segundo Eduardo Subirats, possui um sentido ambíguo:

“O motivo da ruína contém pelo menos dois outros significados irreduzíveis à dimensão de uma aspiração regressiva pela disposição saudável do velho mundo medieval. De um lado, os edifícios ruídos são o signo inequívoco do triunfo da natureza sobre o poder civilizador e, portanto, sobre o poder da razão histórica moderna. [...] De outro lado, o que o pintor expõe



A esquerda: Caspar David Friedrich, *Ruína da abadia de Eldena*, 1824; acima: Caspar David Friedrich, *Ruína em Eldena* (1824)

“O encanto da ruína consiste no fato de apresentar ela uma obra humana dando a impressão de ser uma obra da natureza... O que levantou o edifício num impulso para o alto foi a vontade humana; o que lhe dá um aspecto atual é a força mecânica da natureza, cujas forças de degradação tendem para baixo. Todavia, enquanto se puder falar de ruínas e não de montes de pedras, a natureza não permite que a obra caia no estado amorfo de matéria bruta; nasceu uma forma nova que, do ponto de vista da natureza, é absolutamente significativa, compreensível, diferenciada. A natureza fez da obra de arte a matéria de sua criação assim como a arte se servira da natureza como material.”  
(Georg Simmel)

e articula com a paisagem não é um edifício medieval ou especificamente gótico, mas é a sua ruína, o resultado do seu desmoronamento. Essa circunstância não depõe propriamente a favor de uma nostalgia positiva pela realidade do mundo medieval [...] A dimensão antiquarista que a ruína apresentava na representação paisagística da Renascença – a ruína romana como referência a uma Antigüidade louvada e reivindicada – é aqui substituída pela dimensão da representação da destruição. A associação da ruína com paisagens invernais e signos inequívocos da morte reforça esse sentido.”

## Repúdio às regras e dissolução dos gêneros

Como já vimos, o Romantismo caracteriza-se pelo repúdio aos padrões, às regras e aos modelos da Antigüidade, cultivados pelo gosto clássico francês predominante em toda a Europa. Com isso, a divisão rígida dos gêneros e estilos literários sofreu sério abalo. É herança clássica a noção de gênero e estilo fixo, imutável, puro, isolado, correspondente a uma hierarquização social: a tragédia para lidar com seres nobres e excepcionais, numa linguagem elevada e num tratamento sério, problemático; a comédia para lidar com o povo e a vida cotidiana, num tom pedestre, sem aprofundamento problematizante. A isso o Romantismo – seduzido pela complexidade da vida e sua aparente desordem – começou a opor a possibilidade da mistura, fundindo, assim, a prosa e a poesia, o sublime e o grotesco, o sério e o cômico, o divino e o terrestre. Com isso, contribuiu para a evolução, a transformação ou o desaparecimento dos gêneros, seu enriquecimento ou esclerose, o nascimento de novos gêneros ou a concomitância de mais de um deles em uma mesma obra, abolindo, desse modo, o espírito sistemático e absolutista que dominava a compreensão do problema. Essa distinção entre os gêneros conforme a hierarquia social era considerada arbitrária, por isso, propunham a mescla ou fusão. A própria subversão social conseqüente à Revolução Francesa, rompendo com a antiga hierarquização, refletia-se nessa anulação das fronteiras entre as formas literárias.

## ■ ATIVIDADE 1

Qual a ênfase dada na imagem do poeta presente nos poemas e no excerto abaixo?

### *Canções da Experiência – William Blake*

#### Introdução

Ouvi a voz do Bardo!  
O Ontem, o Hoje, o Amanhã leva consigo!  
Ele ouviu o anunciado  
Pelo Verbo Sagrado,  
Que caminhou pelo pomar antigo,

A chorar e a chamar  
Sobre o orvalho da noite a alma perdida;  
Que pode controlar  
Até o pólo estelar,  
E também renovar a luz caída!

“Retorna, oh Terra, agora!  
Deixa a relva orvalhada em que tu dormes;  
A noite vai-se embora,  
E já desponta a aurora  
Das massas sonolentas e disformes.

“Não vás mais te afastar.  
Por que alguém como tu se afastaria?  
Todo o chão estelar,  
Toda a costa do mar  
Hão de ser teus até que rompa o dia.”

### *Excerto – Hölderlin*

A nós pertence  
Ficar de pé, cabeça erguida, ó poetas,  
Sob as tempestades de Deus tomar com as mãos  
O raio do Pai e o relâmpago,  
e estender aos homens,  
sob o véu do canto,  
o dom do céu.

### *Excerto – Puchkin*

A voz de Deus me chamou: “Levanta-te, profeta, vê, ouve, e percorrendo mares e terras, queima com a Palavra os corações dos homens”.

## **T**rabalhando em sala de aula

Tomando por referência as discussões sobre a relação do poeta com a natureza, redija um comentário a respeito do poema abaixo, de Álvares de Azevedo:

### **Meditação**

Eu creio, amigo, que a existência inteira  
É um mistério talvez; – mas n'alma sinto  
De noite e dia respirando flores,  
Sentindo as brisas, recordando aromas  
E esses aís que ao silêncio a sombra exala  
E enchem o coração de ignota pena  
Como a íntima voz de um ser amigo,  
Que essas tardes e brisas, esse mundo  
Que na frente do moço entorna flores,  
Que harmonias embebem-lhe no seio –  
Têm uma alma também que vive e sente...

A natureza bela e sempre virgem  
Com suas galas gentis na fresca aurora,  
Com suas mágoas na tarde escura e fria,  
E essa melancolia e morbidez  
Que nos eflúvios do luar ressumbra –  
Não é apenas uma lira muda  
Onde as mãos do poeta acordam hinos  
E a alma do sonhador lembranças vibra...

*O dia descobre a Terra: a noite descortina os céus.*

Marquês de Maricá

Por essas fibras da natura viva,  
Nessas folhas e vagas, nesses astros,  
Nessa mágica luz que me deslumbra  
E enche de fantasia até meus sonhos –  
Palpita porventura um almo sopro,  
Espírito do céu que as reanima,  
E talvez lhe murmura em horas mortas  
Estes sons de mistério e de saudade,  
Que lá no coração repercutidos  
O gênio acordam que enlanguesce e canta!

Eu o creio, Luís! também às flores  
Entre o perfume vela uma alma pura,  
Também o sopro dos divinos anjos  
Anima essas corolas cetinosas,  
No murmúrio das águas no deserto,  
Na voz perdida, no dolente canto  
Da ave de arribação das águas verdes,  
No gemido das folhas na floresta,  
Nos ecos da montanha, no arruído  
Das folhas secas que estremece o Outono,  
Há lamentos sentidos, como prantos  
Que exala a pena de subida mágoa...

E Deus! – eu creio Nele como a alma  
Que pensa e ama nessas almas todas,  
Que as ergue para o céu e que lhes verte,  
Como orvalho noturno em seus ardores,  
O amor, sombra do céu, reflexo puro  
Da auréola das virgens de seu peito!  
Essa terra, esse mundo, o céu e as ondas,  
Flores, donzelas, essas almas cândidas  
Beija-as o senhor Deus na fronte límpida,  
Arreia-as de pureza e amor sem nódoa...  
E à flor dá a ventura das auroras,  
Os amores do vento que suspira,  
Ao mar a viração, o céu às aves,  
Saudades a Alcion, sonhos à virgem,  
E ao homem pensativo e taciturno  
A criatura pálida que chora –  
Essa flor que ainda murcha tem perfumes,  
Esse momento que suaviza os lábios,  
Que eterniza na vida um céu de enleio...  
O amor primeiro das donzelas tristes.

São idéias talvez... Embora riam  
Homens sem alma, estéreis criaturas:  
Não posso desamar as utopias,  
Ouvir e amar à noite entre as palmeiras  
Na varanda ao luar o som das vagas,  
Beijar nos lábios uma flor que murcha,  
E crer em Deus como alma animadora  
Que não criou somente a natureza,  
Mas que ainda relenta em seu bafejo,  
Ainda influi-lhe no sequioso seio  
De amor e vida a eternal centelha!  
Por isso, ó meu amigo, à meia-noite  
Eu deito-me na relva umedecida,  
Contemplo o azul do céu, amo as estrelas,  
Respiro aromas, e o arquejante peito  
Parece remoçar em tanta vida,  
Parece-me alentar-se em tanta mágoa,  
Tanta melancolia, e nos meus sonhos,  
Filho de amor e Deus, eu amo e creio!



## Videoconferência 2

### Fundamentos estéticos, históricos e sociais do Romantismo (II)

Esta Videoconferência leva adiante o objetivo da anterior, que é o de fundamentar e fornecer maiores subsídios para a compreensão dos conceitos centrais do Romantismo. Agora, os conceitos explorados são as formas de *evasionismo* e a *ironia romântica*.

- O sublime e o grotesco
- Noite
- Ironia romântica

# Trabalho monitorado

## Fundamentos estéticos, históricos e sociais do Romantismo (II)

Vagner Camilo

### O sublime e o grotesco

A proposta de mistura, de fusão e mescla dos contrários encontra-se expressa no prefácio de Victor Hugo a *Cromwell* (1827), visto como verdadeiro escrito programático do Romantismo francês que muito influenciou o romantismo brasileiro (e também o português). Em tal prefácio, Hugo desenvolve considerações sobre dois conceitos básicos para toda a estética romântica que, a seu ver, devem estar presentes e misturados na arte, como estão na vida, no “real”: o sublime e o grotesco. Vejamos um pouco mais a respeito de cada um desses conceitos.

#### O sublime

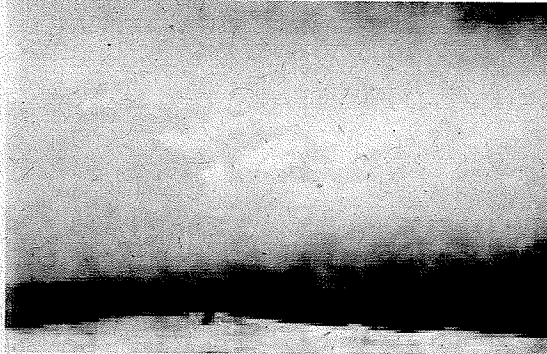
Originariamente relacionado à distinção retórica entre os estilos (alto, médio e baixo), o conceito de *sublimis* (lat. ‘alto’, ‘grande’, ‘grandioso’, ‘elevado’) receberá uma primeira e inovadora redefinição em um tratado anônimo do século II, intitulado justamente *Peri hypsou* (*hypsos*, ‘altura’, ‘elevação’), atribuído a **Casius Longinus**. Dirigindo-se para fora da esfera exclusivamente técnica, Longino via o sublime sobretudo como uma coisa do espírito: uma faísca ou centelha que salta da alma do escritor para a do leitor. “O sublime”, diz o tratado, “é o eco da grandeza do espírito”, uma qualidade de sentimento.

Longino enumerou cinco fontes do sublime: a grandiosidade dos pensamentos, a nobreza dos sentimentos (a paixão inspirada, veemente), as figuras elevadas, a dicção nobre e o arranjo. Dessas cinco, só as duas primeiras (as mais importantes) são inatas ao gênio, enquanto as três restantes (mais secundárias) são resultado da

---

**Longino ou Casius Longinus** (c. 213-273), filósofo e retórico grego neoplatônico. De sua obra restam apenas fragmentos. A tradição atribui-lhe a autoria do tratado *Do sublime* (*Peri hypsous*). Por meio da repercussão das idéias de Longino, a presença do pensamento platônico se fez sentir através dos séculos na literatura ocidental.



Caspar David Friedrich, *Monge frente ao mar*, 1809Caspar David Friedrich, *Paisagem com arco-íris*, 1810

Exemplos representativos da desproporção característica da experiência do sublime entre o grandioso e o transcendente encarnado pela natureza e da dimensão diminuta do homem. A associação entre a **natureza** e o **divino**, freqüente no sublime, deixa-se entrever aqui, nas telas de Friedrich, seja no arco-íris, como símbolo da aliança de Deus com os homens, depois do dilúvio, seja no fato de que um dos observadores (sempre vistos de costas nas telas do pintor alemão) é identificado como monge a contemplar no céu e mar imensos a obra do Criador.

arte. Os românticos reelaboraram as concepções de Longino, reduzindo, entretanto, o sublime a uma só fonte: a da paixão inspirada e veemente.

Nos séculos XVIII e XIX, a visão popular denominava como sublimes cenas da natureza selvagem e desolada, ou, ainda, a força natural que reduz o homem a proporções diminutas. Seu efeito é fazer alguém tomar consciência de sua própria dimensão, de sua fragilidade, do alcance e do limite de sua força e poder diante da grandeza e **poder da natureza**. A contemplação dessa grandiosidade e força, no dizer de Weiskel, é acompanhada de um sentimento contraditório: ao mesmo tempo que há o desejo de ser apoderado e inundado por ela, há o medo de ser aniquilado e destruído em função disso.

Extremamente valorizado pelos românticos, o sublime seria visto com desconfiança por alguns estudiosos e escritores modernos. Em sua *Teoria Estética*, o filósofo alemão Theodor Adorno, por exemplo, via na exaltação indiscriminada do sublime o risco da pactuação com o poder. Mais recentemente, entretanto, toda uma vertente da crítica tem retomado, reavaliado e redimensionado a importância do sublime para a tradição e a experiência literárias.

Por mais que os românticos negassem e Longino, até certo ponto, secundasse em importância, não se pode deixar de reconhecer o fato de haver uma dimensão retórica na elaboração do sublime, obtida fundamentalmente à custa da hipérbole, de toda uma exageração metafórica sugerindo a idéia de movimento ascensional. Jonathan Culler lembra ainda outras figuras ou *tropos* na sua definição precisa do sublime:

“A extravagância da poesia inclui sua aspiração ao que os teóricos, desde a era clássica, chamam de ‘sublime’: uma relação com o que excede a capacidade humana de compreensão, provoca temor ou intensidade apaixonada, dá ao falante uma percepção de algo além do humano. Mas essa aspiração transcendente está vinculada a figuras retóricas tais como a apóstrofe, o *tropo* do ato de dirigir-se ao que não é um ouvinte real, a personificação, a atribuição de qualidades humanas ao que não é humano, e a prosopopéia, a concessão de fala a objetos inanimados.

Como podem as mais altas aspirações do verso estar ligadas a esses truques retóricos?

Quando os poemas líricos se desviam de ou jogam com o circuito da comunicação para se dirigir ao que não é realmente um ouvinte – um vento, um tigre ou o coração –, às vezes se diz que isso significa um sentimento forte que leva o falante a irromper em fala. Mas a intensidade emocional se liga especialmente ao próprio ato de alocução ou de invocação, que frequentemente deseja um estado de coisas e tenta criá-lo pedindo aos objetos inanimados que se curvem ao desejo do falante [...] A exigência hiperbólica de que o universo o escute e aja de acordo é uma providência pela qual os falantes se constituem como poetas sublimes ou como visionários: alguém que pode se dirigir à Natureza e a quem ela pode responder.”

Entre as modalidades mais conhecidas do sublime, podemos destacar o *sublime ideal*, associado a Deus e a suas filiais metafísicas; o *sublime sentimental*, que sinaliza a impossibilidade da palavra em traduzir o inefável e profundo das emoções (“eu não tenho palavras...!”); e o *sublime natural*, englobando os grandes espetáculos, como as tempestades violentas, o oceano imenso e revolto, a cadeia de montanhas, o infinito, a águia rasgando o céu etc. Os românticos ainda estendiam o sublime a tudo o que era elevado e grandioso não só no plano da natureza e do divino ou transcendente (em geral identificados), mas também no da criação e da arte (a exemplo do gênio, que criava inconscientemente como força espontânea da natureza) e mesmo no da própria história: não custa lembrar que poetas como Byron, Álvares de Azevedo e Castro Alves consideravam um líder terreno como Napoleão Bonaparte um ser sublime.

## O grotesco

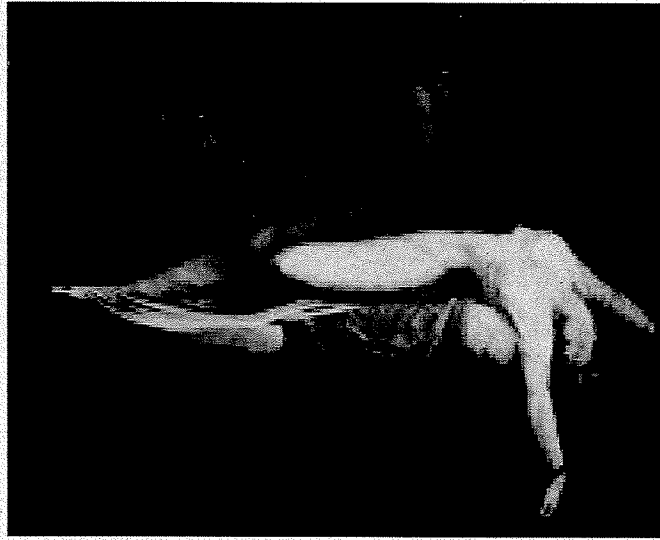
O termo *grottesca* (do substantivo italiano *grotta*, ‘gruta’) foi empregado em fins do século XV para designar um tipo de pintura ornamental descoberta nas escavações feitas em Roma (nos subterrâneos das termas do imperador Tito) e em outros lugares da Itália. A principal característica dessa pintura ornamental era o jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas, que se confundiam e se transformavam entre si, borrando, assim, as fronteiras entre esses reinos. Partindo dessa liberdade da fantasia, o termo *grotesco* foi-se estendendo para outros domínios e, ampliando-se lentamente a partir do século XVII, passou a designar tudo o que sugeria a idéia de bizarro, disforme, fantástico, cômico e jocoso, tendendo a ser desqualificado por aqueles que se orientavam pelas regras da proporção e da harmonia clássicas.

Na interpretação de Bakhtin, o *grotesco romântico* (que nos interessa aqui) seria uma espécie de versão atenuada do grotesco medieval e renascentista, ligado ao universo da cultura popular, da praça pública, das feiras e festas populares, como as festividades agrícolas e, especialmente, o carnaval, momento de libertação e subversão temporárias da ordem instituída, opondo-se à ética religiosa que regia, de forma austera, a vida cotidiana. Em função dessa ligação, o grotesco medieval e renascentista adquiriria uma dimensão alegre, regeneradora e

coletiva, que se atenuaria ou se perderia de vez no grotesco romântico, marcado pelas formas atenuadas do riso (o humor, a ironia, o sarcasmo) e pelos tons melancólicos, soturnos, lúgubres e sinistros. O universo do grotesco romântico apresenta-se, assim, como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro e banal torna-se, de repente, sinistro e hostil, como bem o demonstrara Kayser. Essa mudança se faz sentir, entre outras coisas, no modo de lidar com algumas das imagens e motivos típicos do grotesco. O motivo da *loucura*, por exemplo, que representava, positivamente, uma forma de ver o mundo de acordo com uma outra lógica e um ponto de vista diferente do normal, adquire conotações sombrias e trágicas ao simbolizar a condição de isolamento do indivíduo. A *máscara*, que traduzia a alegria da alternância ou da mudança temporária de identidade, pode, agora, dissimular o vazio e o horror. A *marionete* serve, agora, para indicar um destino trágico, regido por uma força ignorada (e terrível), que transcende a vontade do homem. A figura do *diabo*, que nas representações medievais assumia a forma de um “espantalho alegre”, um porta-voz ambivalente das opiniões não-oficiais, converte-se, no Romantismo, em espanto, melancolia e tragédia.

Assim como o sublime implica uma técnica de exageração, também o grotesco recorre à hipérbole, mas para descrever um movimento exatamente contrário, descensional, visando a um efeito dessublimatório. Além do grotesco ideal encarnado por Satã (metáfora da arbitrariedade absoluta) e de suas filiais “malvadas”, ele pode ainda incorporar o prosaico e o banal, bem como o patológico, o mórbido e outros afetos autodestrutivos (vividos orgulhosamente como “exceção”), além da ênfase dada ao disforme, ao vil e sujo, ao repulsivo (física e moralmente) e a tudo (incluindo o obsceno e o escatológico) que pudesse chocar e romper com a aparência correta e o bom senso burguês, fazendo aflorar o recalçado. Daí a nova galeria de tipos explorados pelo artístico e o literário, como o degenerado, a histérica, o onanista, o sádico, a prostituta, os “miseráveis”, o jovem arrivista promissor e a carreira aberta ao talento. Também pelo viés do grotesco entendem-se os novos temas cultivados pelos românticos: o diferente, o fantástico, o terror, o violento e o macabro. Tudo associado ao domínio da *noite*, privilegiada pelos românticos, como veremos a seguir. Vale ainda lembrar, por fim, o seguinte comentário de Guinsburg e Rosenfeld, com relação ao potencial crítico do grotesco:

“Seria, entretanto, injusto pretender que o Romantismo só se evadiu do mundo prosaico, cinzento da realidade. A seu modo, ele também o enfrentou. Pelo menos procurou dar conta de sua desordem e de sua miséria através do grotesco. Mobilizando tudo o que, na existência humana, lhe causava aversão, o espetáculo do contraditório e do absurdo, articulou estes elementos num retrato contundente, quando não monstruoso, graças a um meio estilístico que, se não era novo, não era muito explorado até então, já por seu caráter chocante e perturbador. De fato, o grotesco, tão congenial à arte contemporânea, foi efetivamente promovido pelos românticos, que mais uma vez se mostram os *avant-couriers* de nossa época. Goya é um exemplo frisante. Em obras como *Os Capricho*, *Os Desastres da Guerra*, o disforme, o desarmônico e o desequilibrado compõem a imagem mutilada do homem e de sua existência dilacerada. É a estética do feio, cujo papel irá avultando cada vez mais na criação artística a partir do Romantismo e de Baudelaire,



Exemplos do grotesco romântico em algumas de suas diversas associações com o noturno, o inconsciente, o irracional e o sinistro: à esquerda, Francisco Goya, *O sonho da razão produz monstros*, 1799; acima, Johann Heinrich Fussli, *O pesadelo*, 1781

que começa a aflorar como manifestação estilística não só da estranheza e do desajustamento, da indignação e do protesto do artista em face do espetáculo do mundo e da sociedade, como também de sua exigência de uma arte menos epidérmica, mais consentânea com as regiões profundas do ser e com a variedade contraditória do universo. Os anúncios dessa tendência se encontram não apenas no mestre espanhol, pois eles não são menos palpáveis em William Blake. Assim, o grande místico e precursor do Romantismo inglês apresenta, num de seus trabalhos, um menino que é a inocência personificada, mas de cujo nariz saem vermes: na própria pureza se infiltra a corrupção, parece dizer esta composição terrivelmente grotesca.”

## Noite

Se a lógica pragmática do burguês só consegue reconhecer na hora noturna o momento propício ao sono reparador das forças necessárias à produção do mercado, o artista romântico descobrirá na noite outros tantos apelos e virtualidades positivos, completamente ignorados pelo primeiro.

A noite foi privilegiada pelos românticos na mesma proporção que os clássicos valorizaram a luz do dia (associada à razão, que tudo esquadrinha e revela de modo claro, distinto, separado, compartimentalizado). A noite, para os românticos, vem associada ao domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do **inconsciente**, liberto em sonho ou, no limite extremo, em pesadelo. Se a luz do dia (e da razão) tudo revela de modo distinto, com os contornos bem definidos, a noite privilegia o indistinto, borra as fronteiras e os contornos, e tudo mescla: é “a

---

**Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling** (1775-1854), filósofo alemão, é um dos principais representantes do idealismo pós-kantiano. É considerado o filósofo do Romantismo na Alemanha. Em sua obra principal, *O sistema do idealismo transcendental* (1800), analisa a relação entre a subjetividade do indivíduo e o mundo objetivo. O único conhecimento possível é o que a consciência tem de si mesma. Sua filosofia busca a identidade entre a consciência e a natureza como forma de superar essa oposição entre o sujeito e o objeto.

---

Georg Friedrich Philipp von Hardenberg (1772-1801), alemão, é conhecido como **Novalis**. É autor de *Hinos à noite* (1800), conjunto de seis poemas que são um dos marcos do Romantismo. Poeta de grande talento, destacou-se com suas poesias líricas e com sua prosa, caracterizadas por um profundo misticismo religioso.

divina confusão” da noite, como dizia **Schelling**. A noite é o “lugar das revelações”, como dizia **Novalis**. Ela é, nas palavras de Jankélévitch, “o zênite do nada, meio-dia ao revés”. Em virtude disso, é natural que abrigue o avesso das formas e existências reveladas pela luz do dia – e, por extensão, da razão. Daí os sentimentos mais indefiníveis e os acontecimentos mais anormais (ou mesmo sobrenaturais). Daí também toda espécie de horrores (o mal, a morte, o erro, o pecado) e todos os seres noturnos e fantásticos, que, gestados no subsolo da natureza (e da consciência), aí permanecem, aguardando a hora propícia para a sua aparição (à meia-noite): é o lado negro ou noturno do movimento.

A associação entre o domínio da noite e do inconsciente pode ser justificada pelo fato de os românticos terem se antecipado, em dada medida, na sondagem daquele domínio obscuro que Freud e a psicanálise viriam, depois, revelar, examinar e sistematizar de maneira quase científica. Não por acaso Freud recorreu a vários românticos para lustrar suas teses, como, por exemplo, ao tratar do chiste (Heine) e do sinistro, o estranho-familiar (Hoffmann). Ele próprio chegou a reconhecer essa dívida. Lionel Trilling já demonstrou a afinidade de temas, motivos e preocupações existente entre a psicanálise e a literatura a partir dos românticos. Albert Béguin retoma a questão, mas para assinalar a diferença entre o inconsciente romântico (mais próximo do “inconsciente coletivo” junguiano) e o freudiano.

## Ironia romântica

O sentimento de vazio, o tédio diante dos acontecimentos e o cultivo do ócio levam a certa disponibilidade do homem romântico, que, impossibilitado de agir e decidir, entrega-se às questões do espírito, a uma intensa atividade reflexiva, a uma verdadeira acrobacia cerebral cuja expressão mais requintada corresponde, justamente, à **ironia romântica**, uma “versatilidade infinita do intelecto culto” (Novalis), que é a “forma do paradoxal” (*coincidentia oppositorum*), do dialético (como expressão da consciência cindida). Ela exprime, assim, uma visão de mundo concebido como um aglomerado de contradições e incoerências.

O eu irônico não se prende a nenhuma verdade, já que a examina por vários ângulos sem tomar partido: é a expressão mais requintada da liberdade do poeta romântico, que paira acima das contradições. A ironia joga com as verdades, certezas e meios de expressão: é a dimensão lúdica do pensamento, que não esconde, entretanto, sua dimensão niilista (e o niilismo “nasceu” entre os românticos como manifestação radical do tédio), na medida em que aniquila tudo através da reflexão.

Compreendida nesses termos, a ironia romântica não se limita à estratégia retórica de se afirmar o contrário daquilo que realmente se pensa ou se quer dizer, embora possa empregá-

la. De igual modo, não se resume – ainda que também possa recorrer a ela – à chamada ironia socrática, método dialógico empregado pelo filósofo grego que fazia lembrar de perto o jogo de cena de duas personagens típicas do teatro clássico: o *eíron* e o *alazón*.

Schlegel define “um conceito aperfeiçoado até a ironia” como uma “síntese de antíteses absolutas, a constante mudança, autoproduzida, de dois pensamentos em choque”. Isso explica um dos vários recursos empregados pela ironia romântica e o mais conhecido: o contraste entre a expectativa e a realização, entre a perfeição e o demasiado humano, entre o sonho e a realidade, entre a teoria e a prática, entre o abstrato e o concreto, entre o geral e o particular, entre o infinito e o finito. Ao se ocupar desses contrastes, enfatizando a distância que separa os termos em confronto, a ironia, no dizer de Northrop Frye, volta-se para “o plano realístico da experiência”.

A ironia romântica serve não só de arma dirigida à sociedade pelo artista marginalizado, a fim de denunciar o pensamento filisteu, expondo a fragilidade de suas verdades tacanhas, quando confrontadas com a razão vigorosa e o exame da realidade, mas pode voltar-se, inclusive, para o próprio sujeito irônico. Com isso, opera-se uma espécie de desdobramento do eu, que vê a si próprio como que de fora, examinando-se de forma distanciada e crítica ou, mesmo, rindo da própria ingenuidade, das suas ilusões e expectativas frustradas. Além da sociedade e do próprio sujeito irônico, o alvo da ironia romântica pode ser a própria forma literária (*ironia formal*), constituindo-se, assim, como *recurso antilusianista*. Ao romper com a ilusão criada pela própria obra de arte, a ironia romântica deixa entrever o fazer poético, contrariando o receituário classicista, que prescreve a elaboração de uma obra homogênea, fechada em si mesma e completa, constituindo uma unidade autônoma.

Destruindo a ilusão de verossimilhança, a ironia romântica denuncia a dimensão de convenção presente na criação artística e chama a atenção do leitor para o modo como a obra foi construída, obrigando-o a participar ativamente do processo criador. Ao mesmo tempo, sinaliza a presença do autor dentro do texto, afirmando, assim, a primazia do criador sobre a criação artística. Schlegel dizia que o poeta não devia se limitar a admirar a arte de forma passiva e submissa. A verdadeira liberdade daquele que escrevia consistia em ocupar a posição de precedência em relação à obra e submetê-la, dessa maneira, a um constante questionamento. Essa liberdade é afirmada através da ironia.

## O legado romântico

Em um resumo de uma aula inaugural na PUC do Rio de Janeiro, publicado em 19 de março de 1988 no *Jornal do Brasil*, com o sugestivo título de “O Romantismo, nosso contemporâneo”, Antonio Candido demonstrava como “nós ainda estamos vivendo algumas

---

O termo ironia vem do grego *eíroneia* ('interrogação'). Em sua versão cômica, o *eíron* se fingia de ingênuo e ignorante, a fim de desmascarar ou fazer entrar em contradição o *alazón*, que era, em geral, uma figura arrogante, pretensiosa, cheia de si.

---

**Friedrich von Schlegel** (1772-1829), filósofo alemão e um dos líderes fundadores da escola romântica alemã, acreditava que a poesia deve ser ao mesmo tempo filosófica e mitológica, irônica e religiosa. Entre suas obras estão *Lucinde* (1801) e *Alarcos* (1802).

No que diz respeito ao poder da palavra em nomear devidamente seu objeto, Antonio Candido (1988) assinala uma diferença significativa entre românticos, clássicos (ou neoclássicos) e barrocos: “No barroco, a palavra se julgava superior ao seu objeto: ela é tão poderosa que transborda sobre o objeto, transformando-o numa plumagem rara, numa floração. A palavra clássica se considera equivalente ao objeto. A palavra romântica pede desculpas, é uma palavra com complexo de inferioridade, o **fragmento** é a solução”.

das obsessões fundamentais do Romantismo. Portanto, podemos explicar fenômenos da literatura do nosso tempo nos reportando às suas raízes românticas. Não digo que o Romantismo seja a fonte das manifestações modernas. Digo que ele é fonte de manifestações modernas. O Romantismo redefiniu o conceito de Literatura de maneira tão profunda que essa redefinição, ainda hoje, não foi esgotada”. Para o crítico, o que o Romantismo legou à modernidade foi a liberdade resultante da superação das normas literárias impessoais, certa democratização da forma literária, a incorporação da contradição como algo legítimo e uma dupla negatividade, temática e expressional (a exploração do **fragmentário** e a desconfiança com relação ao poder da palavra em nomear e expressar satisfatoriamente o mundo incognoscível que o homem moderno criou). Não diferentemente de Candido pensava Hugo Friedrich ao identificar a matriz da dissonância característica da lírica moderna no Romantismo – em particular, na teoria do grotesco e do fragmentário.

## ■ ATIVIDADE 1

De acordo com o exposto no tópico sobre a ironia, analise e justifique a maneira como ela se realiza nos três poemas abaixo, um do romântico inglês Walter Savage Landor (1775-1864) e os outros dois do alemão Henrich Heine (1797-1856):

### CLXXXIX – Landor

Pode uma jovem ter tamanho acinte,  
Em harmonias ter tanto requinte,  
A ponto de indagar quando pretendo  
Escrever um soneto? Ó, que portento!  
Um soneto? Jamais. A rima obseca  
Os italianos, sua prosa seca;  
E amontoei já mais de três vintenas  
Com sorte, morte, *cuor*, amor apenas.  
Mas por que nós devemos, sem embargo  
De haver de tudo um pouco, doce e amargo,  
Dize-me, em sã consciência, por que cargas,  
Nós que lançamos largas redes na água,  
Devemos retalhá-las e antepor

Ao amplo oceano um débil coador?  
Ora, se me pedires outra vez  
Uma coisa tão fútil e soez,  
Juro que pagarás caro esse vezo.  
Para mostrar-te todo o meu desprezo,  
Primeiro escreverei teu nome em cima,  
Depois farei a tinta, rima a rima,  
Um monte de sonetos, cada qual  
Chamando-te de estrela, lua ou sol,  
Até que no sem sal de tal remédio  
Todos os menestrais morram de tédio.

**Tenho veneno nos versos – Heine**

Tenho veneno nos versos!...

Pois que menos pode ser?

Era eu quase uma criança

Quando mo deste a beber.

Tenho veneno nos versos!...

Pois seja: veneno têm.

E a ti, amada, também.

**Tens jóias e diamantes – Heine**

Tens jóias e diamantes,

Quais não têm tuas rivais,

Tens os mais belos dos olhos...

Amor, que desejas mais?

E com esses olhos belos,

Até não queres mais,

Tens-me posto à dependura ...

Amor, que desejas mais?!

E sobre esses olhos belos

Já de carmes imortais

Tenho composto volumes...

Amor, que desejas mais?!

## ■ ATIVIDADE 2

Os versos abaixo foram extraídos do longo poema “Idéias Íntimas”, uma das maiores realizações de Álvares de Azevedo e de todo o Romantismo brasileiro. O trecho em questão se ocupa da caracterização de três ídolos do poeta e de toda uma geração, cujos retratos pendem na parede da sala: o grande **Victor Hugo** (criador de personagens como o bobo Triboulet, a cortesã de alma pura Marion Delorme e a cigana Esmeralda), o poeta religioso Lamennais e Napoleão Bonaparte. A particularidade dos retratos que Álvares de Azevedo constrói de seus ídolos está baseada no jogo entre o alto e o baixo, o sublime e a ironia, que marca a caracterização de cada um deles. Busque identificar tais traços, baseando-se no que foi dito a respeito dessas categorias estéticas.

IV

Na minha sala três retratos pendem.

Ali Victor Hugo. Na larga fronte

Erguidos luzem os cabelos louros

Como c’roa soberba. Homem sublime,

O poeta de Deus e amores puros

---

**Victor Hugo** (1802-1825), dramaturgo, romancista e poeta francês, é considerado um dos maiores escritores do século XIX. No teatro, com *Hernani* (1830), assinala a vitória do Romantismo sobre as convenções dramáticas clássicas. Seus romances demonstram a sua preocupação com os problemas sociais e políticos; entre eles, citam-se *Notre-Dame de Paris* (1831) e *Os miseráveis* (1862). Sua poesia é basicamente lírica, alternando reflexões filosóficas com evocações nostálgicas da própria vida. Em *A lenda dos séculos* (1883), relata o progresso espiritual da humanidade.



Que sonhou Triboulet, Marion Delorme  
E Esmeralda – a Cigana... E diz a crônica  
Que foi aos tribunais parar um dia  
Por amar as mulheres dos amigos  
E adúlteros fazer romances vivos.

V

Aquele é Lamennais – o bardo santo,  
Cabeça de profeta, ungido crente,  
Alma de fogo na mudança argila  
Que as harpas de Sion vibrou na sombra,  
Pela noite de século chamando  
A Deus e à liberdade as loucas turbas.  
Por ele a George Sand morreu de amores,  
E dizem que... Defronte, aquele moço  
Pálido, pensativo, a fronte erguida,  
Olhar de Bonaparte em face austríaca,  
Foi do homem secular as esperanças.  
No berço imperial um céu de agosto  
Nos cantos de triunfo despertou-o...  
As águias de Wagram e de Marengo  
Abriam flamejando as longas asas  
Impregnadas do fumo dos combates,  
Na púrpura dos Césares, guardando-o.  
E o gênio do futuro parecia  
Predestiná-lo à glória. A história dele?...  
Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...  
Um loureiro sem flores nem sementes...  
E um passado de lágrimas... A terra  
Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma.  
Pode o mundo chorar sua agonia  
E os louros de seu pai na frente dele  
Infecundos depor... Estrela morta  
Só pode o menestrel sagrar-te prantos!  
[...]

# Trabalhando em sala de aula

Com base no texto sobre o sublime e nas ilustrações que o acompanham, faça um pequeno comentário a respeito de mais estas telas do pintor alemão Caspar David Friedrich:

REPRODUÇÕES



À esquerda: *Um caminhante sobre um mar de nuvens*, 1818; acima: *Penhascos de giz sobre Rügen*, 1818



## Videoconferência 3

### O Romantismo no Brasil

Esta Videoconferência visa retomar, reiterar e ampliar as discussões da segunda parte do Módulo de Literatura, dedicada ao Romantismo no Brasil, focalizando a problemática do nacionalismo literário e do Indianismo em uma dupla chave de interpretação: estética e político-ideológica.

- Nacionalismo literário e Indianismo
- Figurações do herói: o índio, o cavaleiro medieval e a ética cortês
- Vítimas, aliados e rebeldes: as implicações ideológicas das figurações do herói
- Gonçalves Dias: a visão trágica da colonização

# Trabalho monitorado

## O Romantismo no Brasil

Vagner Camilo

### Literatura e projeto nacional

A despeito da diversidade de temas e modos de expressão, o Romantismo brasileiro levou adiante a “disposição profunda” dos nossos árcades “de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias”, praticando “a literatura, ao mesmo tempo, como atividade desinteressada e como instrumento de valorização do país, ao fazer o mesmo que se fazia na Europa culta e ao exprimir a realidade local” (Candido, 1981). O movimento romântico aliou-se ao empenho do país recém-independente em consolidar nossa autonomia, fornecendo a mitologia pátria de que a jovem nação carecia para fortalecer o esforço centralizador do Império e garantir, pelo menos no plano da cultura, a tão desejada unidade nacional. Daí a característica mais marcante assumida pelo movimento entre nós: o *nacionalismo*, que, em tese, antecede o Romantismo, mas veio encontrar nele uma justificativa e um novo alento. Contribuíram para a grandiosa tarefa de dotar o país de toda uma mitologia nacional, uma literatura e uma historiografia próprias – capazes de garantir as condições mínimas para a inserção planejada do Brasil no concerto das nações civilizadas – os membros das elites e das camadas médias cooptadas, que se prestavam ao jogo político da constituição do Império (Puntoni, 1996).

A forma mais reputada da literatura nacional foi o **Indianismo**, cujo período áureo corresponde às décadas de 40 e 60, tendo como expressões Gonçalves Dias e Alencar. Obviamente, o tema já encontrava antecedentes na épica árcade de um Basílio da Gama ou de um Santa Rita Durão. Além disso, a imagem do índio passava a ser cada vez mais empregada como alegoria nacional, inclusive nas festas do Brasil de d. João, intensificando-se com a Independência, quando, inclusive, torna-se freqüente a prática de adotar nomes e atribuir títulos indígenas. Esses antecedentes favoreceram a acolhida dos ideais românticos ligados à valorização do particular, do nacional, do exótico e do primitivo. Como lembra Candido, a influência decisiva do exotismo dos franceses, principalmente Chateaubriand (cujo romance *Atala* muito inspirou Alencar em *Iracema*), não só agiu diretamente sobre a imaginação de nossos escrito-

res, mas também estimulou a reavaliação de nossa tradição e contribuição local ao tema, levando a reinterpretar um Basílio e um Durão segundo as aspirações românticas (de acordo com esses mesmos ideais românticos).

## Figurações do herói

Obviamente, a imagem heróica que emerge de um Alencar e de um Gonçalves Dias, entre outros, não corresponde, de fato, à realidade e à cultura indígenas. Para que o índio fosse elevado à condição de mito nacional era necessário submetê-lo a uma espécie de deformação idealizante, depurando-o de tudo aquilo que pudesse contrariar o estatuto de herói e os valores morais e cristãos da civilização ocidental. Para esse herói e essa tradição nacionais, efetivamente inventados, como diriam Hobsbawn e Ranger, foram tomados de empréstimo os atributos do cavaleiro medieval e da ética cortês, de modo a fazer nosso índio (antepassado do brasileiro) equiparar-se qualitativamente ao conquistador. Com isso, explica Antonio Candido (1981), “o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu”. O temário indianista servia, assim, como compensação à inexistência de um passado medieval ligado ao país e tão valorizado pelos românticos europeus.

As principais características herdadas do cavaleiro medieval pelo índio romântico podem ser assim resumidas:

■ *nobreza* – o cavaleiro está colocado no ápice da hierarquia aristocrática e é equiparável a um rei;

■ *coragem* – não devendo evitar nenhum perigo, o cavaleiro se submete a um conjunto de provas, durante a busca aventurosa em que se empenha, a fim de sublinhar o sentido heróico de sua vida;

■ *lealdade* – o cavaleiro é um personagem simpático, que vai de torneio em torneio em busca de aventuras, medindo lealmente a sua força com a dos companheiros; por outro lado, a defesa da honra dos companheiros deve incitá-lo ao combate;

■ *verdade* – recusa a mentira;

■ *justiça* – o cavaleiro deve assumir sempre a defesa dos fracos; e

■ *desprendimento* – o cavaleiro deve ignorar qualquer proveito pessoal\*.

---

\* Síntese colhida na obra de Gilda de Mello e Souza, *O ruído e o alarde*, que toma por base estudos de medievalistas como Paul Zunthor, além de Jean Marx.

“I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, e *O Guarani*, de Alencar, ilustram à perfeição o quanto nossos indianistas valeram-se de tais características para compor o retrato dos nossos mais celebrados heróis indianistas. Mas isso não é tudo.

Em *A saída do cavaleiro cortês*, Auerbach mostra que o caráter pessoal de tais virtudes do cavaleiro, dentro da ética cortês, “precisa, além do nascimento, de uma educação para ser implantado”. Além disso, o caráter virtuoso precisa da “provação constante, voluntária e incessantemente renovada para ser conservado. O meio da provação e da verificação é a aventura, *aventure*, uma forma extremamente peculiar e estranha de acontecimento que foi criada pela cultura cortesã. [...] provação, através da aventura, é o próprio sentido da existência cavaleiresca ideal”\*

É curioso notar como essa importância conferida ao aprendizado constante da ética cavaleiresca também se faz sentir no indianismo gonçalino. É assim que, ao final de um dos maiores poemas de Gonçalves Dias, vemos o velho chefe dos Timbiras contar aos meninos de sua tribo a história do valoroso herói tupi “I-Juca Pirama” e do pai deste, para servir de exemplo a ser seguido. Assim, também, em “O Canto do Tamoio” o poeta maranhense vale-se de um gênero de poesia adequado a esse mesmo fim de ensinamento e transmissão de conhecimento, pois trata-se de um natalício ou genetliaco, no qual o pai indígena parece acalantar o filho que chora, ensinando-lhe a verdade da vida como luta e as qualidades necessárias para poder sobreviver bravamente a ela.

“Não chores, meu filho;

Não chores, que a vida

É luta renhida:

Viver é lutar.

A vida é combate,

Que os fracos abate,

Que os fortes, os bravos

Só pode exaltar.”

## Vítimas, aliados e rebeldes

Vistos em associação direta com as qualidades e atitudes do cavaleiro medieval citadas anteriormente, os heróis indígenas de nossos românticos podem parecer versões um tanto tediosas de um mesmo retrato idealizado e completamente desvinculado da realidade histórica e política do Brasil da época. Ledo engano!

---

\* É Cláudia Neiva de Matos quem lembra o ensaio de Auerbach a propósito do indianismo gonçalino.

De acordo com o que demonstrou o professor de Literatura Brasileira da Universidade de Londres, David Treece, em estudo infelizmente inédito em português, a representação do índio na literatura romântica, longe de ser uma invenção divorciada da realidade da época, constitui, na verdade, uma reflexão problemática e persistente a respeito da formação simbólica e sociopolítica da nação-estado brasileira.

O crítico inglês trata, assim, de identificar três imagens do índio na produção literária do período, que, segundo ele, encontrariam equivalência e fundamentação históricas em três momentos da evolução política brasileira do século XIX.

A primeira imagem, compreendendo o período de 1835 a 1850, é a do **índio como vítima** das conseqüências militares e sociais da Conquista, tal como ele aparece principalmente na poesia de Gonçalves Dias. Sua motivação histórica é encontrada no período de conflito aberto e instabilidade que se seguiu à abdicação forçada de Pedro I, levando, assim, os sucessivos governos regenciais a se confrontar com violentas revôltas provinciais – tais como a Abriçada e a Cabanada em Pernambuco (1832), a Cabanagem no Pará (1835), a Balaiada no Maranhão (1838-45), a Sabinada na Bahia (1837-38), a Guerra dos Farrapos no Rio Grande do Sul (1835-45) e a Revolução Praieira no Recife (1848) –, que pleiteavam a descentralização do poder e as reformas liberais. A motivação de tais revoltas é assim sintetizada pelo crítico inglês:

“A promessa de mudanças fundamentais no sistema e nas políticas do governo, dando substância à independência nominal do país em relação a Portugal, veio dar em nada; as oligarquias tradicionais de ascendência portuguesa mantinham sua influência sobre uma estrutura de poder colonial arcaica, resultando disso uma reação violenta contra aquela contínua dominação étnica e de classe que se estendeu por dezoito anos.”

Muito do sentimento de classe e do antilusitanismo que animaram a massa de revoltosos dessas insurreições provinciais (composta por membros das camadas médias e pobres da sociedade, incluindo pequenos proprietários rurais, negros, mestiços, índios tapuios) contra uma estrutura de poder tão anacrônica parece ter contagiado o indianismo de nosso poeta maranhense (ele também um mestiço, filho ilegítimo de português com uma cafuza), que vivenciou de perto, em sua Caxias natal, o processo todo da Balaiada, dedicando, inclusive, mais de um poema ao levante e à repressão, descritos nos mesmos termos apocalípticos com que tratou o trauma da Conquista em seus poemas indianistas.

A segunda imagem, compreendendo o período de 1850 a 1870, é a do **índio como aliado** do branco conquistador, muitas vezes à custa do sacrifício de sua própria vida ou, mesmo, de toda sua tribo. Sua motivação histórica residiria na política de Conciliação do Segundo Reinado, buscando acomodar os novos interesses liberais aos velhos interesses do poder escravocrata e latifundiário (herança de nosso passado colonial). Essa imagem do aliado é a que comparece especialmente na ficção indianista de Alencar, como também o demonstrou Alfredo Bosi a propósito de *O Guarani* e Renato Janine Ribeiro no caso de *Iracema* (vista em comparação com uma

de suas possíveis fontes de influência: a ópera *Norma*, de Bellini). O mesmo mito sacrificial foi reconhecido por Pedro Puntoni na *Confederação dos Tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães.

A terceira e última imagem é a do **índio como rebelde**, compreendendo o período de 1870 a 1888 e tendo como exemplos obras por longo tempo marginalizadas pela historiografia oficial, como *O Índio Afonso* e o poema obscuro “O Elixir do Pajé”, ambos de Bernardo Guimarães; o “Guesa Errante”, de Sousândrade; e *Os Escravos Vermelhos*, de Melo Moraes Filho. Para o crítico, as motivações para essa terceira mudança na figuração do índio no século XIX podem ser encontradas no Realismo (cujas propostas estéticas e polêmicas começam a apontar aqui, combatendo a infidelidade histórica e a idealização do índio promovidas pelo Romantismo), no Republicanismo (que, ao se voltar contra a Monarquia, acaba por rejeitar toda a mitologia a ela associada) e no Abolicionismo (que, com sua principal reivindicação libertária, acabava também por reconhecer a decisiva contribuição africana para a fisionomia nacional que a imagem literária oficial tratava de ocultar em face da condição servil do negro).

## A visão trágica da colonização: o exemplo de Gonçalves Dias

Na impossibilidade de examinarmos aqui, em detalhe, como se configura ideologicamente o retrato do índio na obra de nossos principais escritores, vejamos pelo menos alguns exemplos do indianismo gonçalino, para atentar ao modo como se configura, no seu caso específico, a dimensão trágica da colonização, vitimando toda uma raça. Isso se evidencia já na própria lógica da seqüência com que foram dispostos os primeiros poemas americanos no livro de estréia do poeta maranhense (*Primeiros Cantos*, 1846), dos quais examinaremos os três primeiros, além de “Marabá”, proveniente do último livro do poeta (*Últimos Cantos*, 1851).

### O canto do guerreiro ou do líder terreno

#### O CANTO DO GUERREIRO

I

Aqui na floresta  
Dos ventos batida,  
Façanhas de bravos  
Não geram escravos,  
Que estimem a vida  
Sem guerra e lidar.  
– Ouvi-me, Guerreiros,  
– Ouvi meu cantar.

II

Valente na guerra  
Quem há, como eu sou?  
Quem vibra o tacape  
Com mais valentia?  
Quem golpes daria  
Fatais, como eu dou?  
– Guerreiros, ouvi-me;  
– Quem há, como eu sou?



III

Quem guia nos ares  
A frecha imprumada,  
Ferindo uma presa,  
Com tanta certeza,  
Na altura arrojada  
Onde eu a mandar?  
– Guerreiros, ouvi-me,  
– Ouvi meu cantar.

IV

Quem tantos imigos  
Em guerras preou?  
Quem canta seus feitos  
Com mais energia?  
Quem golpes daria  
Fatais, como eu dou?  
– Guerreiros, ouvi-me;  
– Quem há, como eu sou?

V

Na caça ou na lide,  
Quem há que me afronte?!  
A onça raivosa  
Meus passos conhece,  
O imigo estremece,  
E a ave medrosa  
Se esconde no céu.  
– Quem há mais valente,  
Mais destro do que eu?

VI

Se as matas estrujo  
Co os sons do Boré,  
Mil arcos se encurvam,  
Mil setas lá voam,  
Mil gritos reboam,  
Mil homens de pé  
Eis surgem, respondem  
Aos sons do Boré!  
– Quem é mais valente,  
– Mais forte quem é?

VII

Lá vão pelas matas;  
Não fazem ruído:  
O vento gemendo  
E as matas tremendo  
E o triste carpido  
Duma ave a cantar,  
São eles – guerreiros,  
Que faço avançar.  
Quem golpes daria  
Fatais, como eu dou?  
– Guerreiros, ouvi-me;  
– Quem há, como eu sou?

VIII

E o Piaga se ruge  
Nó seu Maracá  
A morte lá paira  
Nos ares frechados,  
Os campos juncados  
De mortos são já:  
Mil homens viveram,  
Mil homens são lá.

IX

E então se de novo  
Eu toco o Boré;  
Qual fonte que salta  
De rocha empinada,  
Que vai marulhosa,  
Fremente e queixosa,  
Que a raiva apagada  
De todo não é,  
Tal eles se escoam  
Aos sons do Boré.  
– Guerreiros, dizei-me,  
– Tão forte quem é?

Neste, como em outros poemas de Gonçalves Dias, evidencia-se a aproximação entre poesia e música, que, segundo Antonio Candido (1981), é característica do Romantismo. No caso específico do “Canto do Guerreiro”, essa aproximação se justifica pela isorritmia das redondilhas menores (com acento invariável na segunda e na quinta sílabas), extremamente adequada à idéia de movimento e ao assunto guerreiro.

Posto na abertura dos primeiros poemas americanos, o canto acima ressalta, já de saída, as virtudes e destrezas bélicas do índio, nisso indo de acordo com o que já demonstravam muitos dos primeiros cronistas, não sem uma boa dose de preconceitos eurocêntricos, como se vê em Gândavo e demais cronistas. Baseando-se neles, mas sem o julgamento negativo, é que o próprio Gonçalves Dias observaria, a esse respeito, em *O Brasil e a Oceania*:

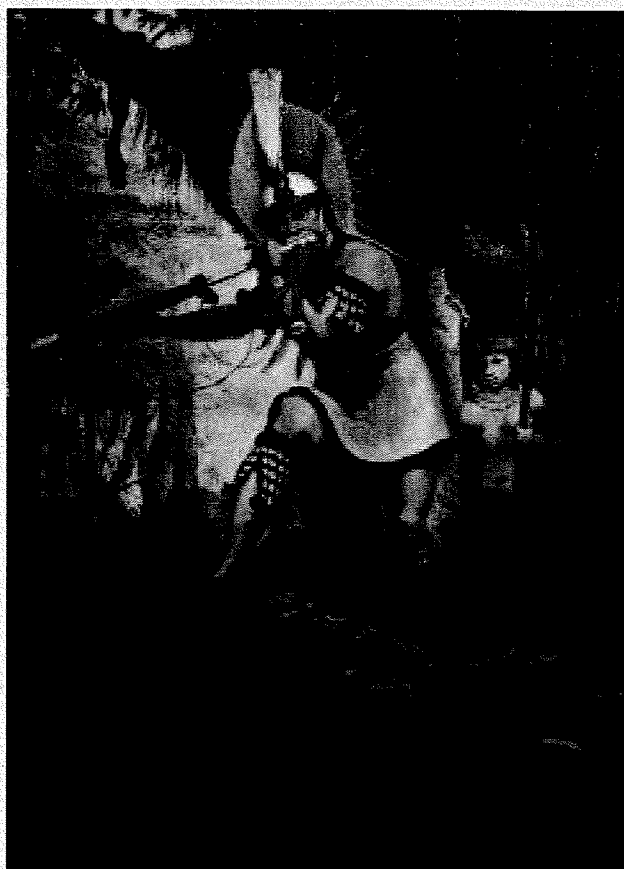
“Onde, porém, estavam a sua vida, o seu amor, a sua glória, era nos combates. Era esta a maior e a mais enérgica de suas paixões, porque ia nela a vingança; e entre tribos em estado de hostilidade permanente, qualquer leve ocorrência era pretexto de guerras encarniçadas”.

A despeito de ser ou não congenial à raça, o espírito guerreiro e a constante demonstração de coragem não deixam de ser, como bem lembra Neiva de Matos, um dos atributos da cavalaria medieval, tomada como modelo para a configuração romântica do nosso índio.

Valendo-se de um modo de apresentação dramático, o poema traz à boca da cena um guerreiro que se dirige diretamente a seus iguais de uma maneira que parece, à primeira vista, um tanto exibicionista ou mesmo arrogantemente exibicionista. Isso pelo modo como enumera insistentemente suas qualidades e competência guerreira. Fala, assim, de sua valentia na guerra e de sua destreza no manejo do tacape (II); da precisão e da força para empunhar a lança ou a flecha e alcançar o alvo a longas distâncias (III); da competência não só para lutar, mas também (para o que é importante atentar) para cantar com energia seus feitos de guerra (como o faz aqui, lembrando a velha tópica das “letras e armas”) (IV); da obediência e temor que impõe não só aos homens, mas também aos animais (V); do espírito de liderança exercido sobre os seus homens, que obedecem de pronto ao som que ele extrai do boré para iniciar a batalha, da qual participam com ânimo inflado, lamentando quando têm de abandonar o campo.

Mais do que mero exibicionismo, o modo como o guerreiro enfatiza suas qualidades visa, na verdade, justificar a posição de chefia e liderança que ele ocupa em sua tribo. Visa também, com seu exemplo, incitar o espírito guerreiro daqueles que interpela diretamente, ao final de quase toda estrofe, ao modo de refrão. Note-se, aliás, que as únicas duas estrofes em que não há essa espécie de refrão são a VII e a VIII, que relatam a batalha precedida pelo toque inicial (VI) e o final (IX) do boré, com que finda, vitoriosamente, a batalha. O guerreiro demonstra, assim, como o estímulo processado desde o início do poema garante a vitória retratada nesses versos.

É justamente porque sua nação indígena conta com um líder dessa envergadura é que ela gera “bravos” e não “escravos,/ que estimem a vida/ sem guerra e lidar”. Cantar façanhas de bravos é



REPRODUÇÕES

Duas pranchas de Jean-Baptiste Debret: à esquerda, *Sinal de combate (coroados)*; à direita, *Sinal de retirada (coroados)*

A mesma cena da batalha descrita no “Canto do Guerreiro” por Gonçalves Dias comparece em termos nesta seqüência de pranchas de Debret, com a seguinte explicação: “De acordo com o costume, o chefe dá sinal de combate ao som da trombeta e continua a tocar este instrumento guerreiro até o momento em que deseja fazer cessarem as hostilidades. O silêncio do chefe torna-se assim, necessariamente, o sinal da retirada em virtude da qual todos os seus partidários tornam a reunir-se em torno de seu general, trazendo do campo de batalha os feridos e os mortos. A prancha à esquerda mostra os efeitos do sinal de combate: os companheiros armados descem pelas ravinas que conduzem a um rio já atravessado a nado por alguns soldados do chefe Tacupecuxiari, o qual é representado com sua vestimenta completa e soprando sua trombeta militar. Sua mulher mantém-se perto dele com as armas prontas para um caso de necessidade.

O assunto da outra prancha é o sinal de retirada, dado por um chefe da mesma nação, de pé numa colina, a caminho de suas florestas. Sua mulher, que não o abandonou, carrega as armas e a criança; inúmeros companheiros trepam pelos rochedos carregando nos ombros mortos e feridos; um dos guerreiros, que já atingiu um ponto mais elevado, transporta armas colhidas no campo de batalha. O dardo que o chefe segura é uma arma usada nessa região do Brasil.

Durante os combates, o chefe se coloca sempre em lugar elevado, que domine o campo de batalha, e, não se prestando o terreno, sobe em uma árvore para ver e dirigir a ação.”

estimular a repetição dessas façanhas. É manter de prontidão o espírito belicoso, diante de possíveis ameaças, que vêm se confirmar no poema indianista seguinte, justificando, aqui, a preparação dos guerreiros através desse canto de guerra – muito embora se trate de uma ameaça desconhecida, contra a qual tal habilidade guerreira mostrar-se-á, em breve, totalmente impotente.

## O canto do piaga ou do líder espiritual

### O CANTO DO PIAGA

I

Ó Guerreiros da Taba sagrada,  
Ó Guerreiros da Tribo Tupi,  
Falam Deuses nos cantos do Piaga,  
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite – era a lua já morta –  
Anhangá me vedava sonhar;  
Eis na horrível caverna, que habito,  
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos, inquieto, medroso,  
Manitôs! que prodígios que vi!  
Arde o pau de resina fúmosa,  
Não fui eu, não fui eu, que o acendi!

Eis rebenta a meus pés um fantasma,  
Um fantasma d'imensa extensão;  
Liso crânio repousa a meu lado,  
Feia cobra se enrosca no chão.

O meu sangue gelou-se nas veias,  
Todo inteiro – ossos, carnes – tremi,  
Frio horror me coou pelos membros,  
Frio vento no rosto senti.

Era feio, medonho, tremendo,  
– Guerreiros, o espectro que eu vi,  
Falam Deuses nos cantos do Piaga,  
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi!

II

Por que dormes, ó Piaga divino?  
Começou-me a Visão a falar,  
Por que dormes? O sacro instrumento  
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume  
Toda a face do sol ofuscar;  
Não ouviste a coruja, de dia,  
Seus estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma  
Sem aragem – vergar-se e gemer,  
Nem a lua de fogo entre nuvens,  
Qual em vestes de sangue, nascer?

E tu dormes, ó Piaga divino!  
E Anhangá te proíbe sonhar!  
E tu dormes, ó Piaga, e não sabes,  
E não podes augúrios cantar?!

Ouve o anúncio do horrendo fantasma,  
Ouve os sons do fiel Maracá;  
Manitôs já fugiram da Taba!  
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!

### III

Pelas ondas do mar sem limites  
Basta selva, sem folhas, i vem;  
Hartos troncos, robustos, gigantes;  
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente  
– Brenha espessa de vários cipó –  
Dessas brenhas contêm vossas matas,  
Tais e quais, mas com folhas; é só!

Negro monstro os sustenta por baixo,  
Branças asas abrindo ao tufão,  
Como um bando de cândidas garças,  
Que nos ares pairando – lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,  
O marinho arcabouço arrancar?  
Nossas terras demanda, fareja...  
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?  
Não sabeis a que vem, o que quer?  
Vem matar vossos bravos guerreiros.  
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Do chefe terreno passamos, neste poema, ao chefe espiritual – as duas instâncias máximas (ou únicas) de autoridade e liderança entre os indígenas. Mais uma vez, temos aqui um poema construído, como o anterior, de acordo com o modo de apresentação dramática, com o pajé ou piaga vindo à boca de cena e interpelando diretamente os membros de sua tribo para ouvirem seu canto. Ele é flagrado, assim, no desempenhar de uma de suas funções específicas, que incluem a cura de doenças através de triagas, o aconselhamento e a proteção espiritual da tribo, além da previsão, premonição ou augúrio de ameaças e desgraças futuras, como é o caso aqui.

Essa revelação é feita ao pajé (intermediário ou *medium* entre o divino e o humano) numa noite em que Anhangá (espírito indígena que a lógica maniqueísta do colonizador associaria ao Mal, ao demoníaco) o impede de dormir e sonhar. Ocorre, então, em sua horrível caverna, a aparição fantástica e pavorosa de um imenso fantasma de voz rouca, prenunciado ou acom-

Vem trazer-vos crueza, impiedade –  
Dons cruéis do cruel Anhangá;  
Vem quebrar-vos a maça valente,  
Profanar Manitôs, Maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,  
Com que a tribo Tupi vai gemer;  
Hão-de os velhos servirem de escravos  
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Fugireis procurando um asilo,  
Triste asilo por ínvio sertão;  
Anhangá de prazer há de rir-se,  
Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,  
Susta as iras do fero Anhangá.  
Manitôs já fugiram da Taba,  
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!

panhado pelo acender inexplicável de tochas, o surgir de um crânio e de uma cobra enroscada, além de vários outros fenômenos anormais traduzidos na velha tópica do “mundo ao revés”, configurada nas três primeiras estrofes da parte II. De acordo com Alfredo Bosi, o sol escurecido em pleno dia e a lua tinta de sangue podem ter sido inspirados ao poeta pela leitura do *Apocalipse* bíblico.

O caráter fantasmagórico, angustiante e opressor do episódio é reiterado, ainda, pela musicalidade dos versos isorrítmicos. Todos são novessílabos ou eneassílabos anapésticos (com acento invariável na terceira, na sexta e na nona e última sílaba poética) –, que foram bastante explorados pelos românticos (na sua ânsia de aproximação entre poesia e música, tão bem examinada por Antonio Candido) para exprimir a idéia de movimento ou o ofego dos estados de angústia e temor.

O que o fantasma anuncia ao piaga (e este, por sua vez, à sua tribo) é a ameaça representada pelo que parece ser um monstro marinho saído da profundidade das águas. Está visto que Gonçalves Dias adota aqui a perspectiva do índio que não consegue compreender bem a natureza dessa ameaça desconhecida. Tanto que, para dar uma idéia à tribo, o piaga busca estabelecer (nas três primeiras estrofes da parte III) analogias ou comparações com o que é mais familiar a todos. Fala, assim, que o monstro sustenta em seu dorso algo como uma espessa brenha de vários cipós; uma basta selva com grandes troncos, mas sem folhas. Há, além disso, o que parece ser as brancas asas do monstro abertas ao vento (tufão), como um bando de cândidas garças pairando no ar.

Não é preciso muito esforço para notar que o monstro em questão é, na verdade, a esquadra (das caravelas) do colonizador que se aproxima, singrando os mares. É o prenúncio do horror e da destruição da comunidade indígena trazidos pela colonização que se enuncia na voz do piaga.

A confirmação dessa equivalência monstro marinho/esquadra, anunciando a chegada destruidora do colonizador, está nos versos finais, com a descrição das ameaças por ele representadas, matando os bravos guerreiros e roubando suas mulheres e filhas; profanando valores e crenças (manitôs, maracás); condenando os demais à condição de escravos algemados ou ao exílio, nisso não poupando nem os velhos nem o próprio piaga. Tudo para o gozo profundo de Anhangá!

Se o piaga consegue, assim, prever as formas mais evidentes e ostensivas de dominação, não chega, entretanto, a intuir outras mais sutis, empregadas pelo colonizador, mas que implicam, igualmente, destruição. A principal dessas formas sutis é, justamente, do que trata o poema seguinte. Contra ela, não há valentia e destreza de guerreiro, nem premonições de pajés que possam evitá-la.

## O canto do índio ou da rendição do líder

### O CANTO DO ÍNDIO

Quando o sol vai dentro d'água  
Seus ardores sepultar,  
Quando os pássaros nos bosques  
Principiam a trinar;

Eu a vi, que se banhava...  
Era bela, ó Deuses, bela,  
Como a fonte cristalina,  
Como luz de meiga estrela.

Ó Virgem, Virgem dos Cristãos formosa,  
Porque eu te visse assim, como te via,  
Calcara agros espinhos sem queixar-me,  
Que antes me dera por feliz de ver-te.

O tacape fatal em terra estranha  
Sobre mim sem temor veria erguido;  
Dessem-me a mim somente ver teu rosto  
Nas águas, como a lua, retratado.

Eis que os seus loiros cabelos  
Pelas águas se espalhavam,  
Pelas águas, que de vê-los  
Tão loiros se enamoravam.

Ela erguia o colo ebúrneo,  
Por que melhor os colhesse;  
Níveo colo, quem te visse,  
Que de amores não morresse!

Passara a vida inteira a contemplar-te,  
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa,  
Sem que dos meus irmãos ouvisse o canto,  
Sem que o som do Boré que incita à guerra  
Me infiltrasse o valor que m'hás roubado,  
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa.

Às vezes, quando um sorriso  
Os lábios seus entreabria,  
Era bela, ó! mais que a aurora  
Quando a raiar principia.

Outra vez – dentre os seus lábios  
Uma voz se desprendia;  
Terna voz, cheia de encantos,  
Que eu entender não podia.

Que importa? Esse falar deixou-me n'alma  
Sentir d'amores tão sereno e fundo,  
Que a vida me prendeu, vontade e força  
Ah! que não queiras tu viver comigo,

Ó Virgem dos Cristãos, Virgem formosa!  
Sobre a areia, já mais tarde,  
Ela surgiu toda nua;  
Onde há, ó Virgem, na terra  
Formosura como a tua?

Bem como gotas de orvalho  
Nas folhas de flor mimosa,  
Do seu corpo a onda em fios  
Se deslizava amorosa.

Ah! que não queiras tu vir ser rainha  
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!  
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa,  
Odeio tanto aos teus, como te adoro;

Mas queiras tu ser minha, que eu prometo  
Vencer por teu amor meu ódio antigo,  
Trocar a maça do poder por ferros  
E ser, por te gozar, escravo deles.

O tipo de dominação descrita em “O Canto do Índio” não requer o uso da força física nem de armas. Busca, ao contrário, levar o dominado a depor armas diante de uma forma muito mais poderosa, embora sutil, de sujeição: a beleza e o fascínio exercido pela Virgem dos Cristãos formosa, que, de maneira ambígua e ilusória, parece surgir mais como puro reflexo do que como uma mulher, de fato, a banhar-se no rio, num fim de tarde bastante sugestivo do declínio trágico do pobre índio, projetado nos ardores do sol que se sepultam nas águas. Na melhor análise do poema, Cláudia Neiva de Matos demonstrou bem em que reside a particularidade dessa figura feminina mais incorpórea que real:

“No discurso da mítica guerreira indianista, os atributos femininos associam-se frequentemente a imagens telúricas: é a Terra Mãe ou a Terra Mulher, cuja conquista o varão empreende para dar provas de seu mérito e bravura. Aqui, ao contrário, a figura feminina e a sedução por ela exercida nada têm de carnal e familiar. Essa mulher formosamente estranha surge na superfície das águas como pura imagem refletida, incorpórea, quase irreal, convidando, no entanto, aos extremos sacrifícios do exílio e da morte [...]. A figura feminina que reside na própria terra impele o varão ao duelo cortês, para ser honrada e conquistada. A estrangeira, ao invés, exige que ele deponha as armas e se dê por vencido. Em vez de reforçar os valores tradicionais e comunitários, o fascínio da mulher branca vem apartar o índio dos seus e transformar o chefe em escravo.”

Pois note que ela seduz não qualquer índio, mas sim o rei dos índios, quem sabe até aquele mesmo guerreiro exemplar do primeiro canto, que se vangloriava, diante dos seus iguais, de sua força, bravura, destreza e liderança. Agora, porém, toda a sua força e destreza no manejo das armas revelam-se impotentes diante das armas sutis da sedução cristã.

“A sereia reduz o guerreiro à impotência, cortando os laços que unem o rei a seus súditos e iguais, roubando-lhes seus valores próprios e comuns, tornando-o surdo à voz de sua raça. Abandonar-se a seu encanto é condenar-se ao definitivo isolamento – a contemplação tomaria, com isso, o lugar da atividade viril, da exortação à bravura indígena que irmana os guerreiros entre si [...]. Por outro lado, o canto da sereia, que se apodera da alma do índio para ocupar o lugar dos cantos guerreiros, não lhe transmite valores novos que ele possa compreender, assimilar, proclamar. Ela fala uma língua estranha.”

Nesse sentido, lido na seqüência dos três poemas, é significativo observar que este é o único canto em que o interlocutor ideal deixa de ser a própria tribo e passa a ser a Virgem dos Cristãos. É como se o líder indígena, completamente absorvido e rendido à beleza da Virgem, voltasse as costas aos seus, sem lhes dirigir palavra.

Neiva de Matos identifica a questão central posta pelo poema ao afirmar que a sedução exercida pela Virgem dos Cristãos tem efeito semelhante ao da *sedução religioso-ideológica empreendida pelos catequistas*, tal qual a via criticamente Gonçalves Dias (que se dedicara bastante



ao assunto, pois pretendia escrever a *História dos Jesuítas no Brasil*). De fato, parece ser essa a intenção crítica do poema: atacar a estratégia de sedução estética de que lançou mão a Igreja – particularmente, os jesuítas – para a tarefa de conversão (a todo custo) do gentio. Com isso, compreendemos melhor a designação ambígua dada à figura de mulher que ele surpreende a se banhar nas águas: a Virgem dos Cristãos.

Nota, por fim, Neiva de Matos, cuja leitura acompanhamos aqui, que, em “sua mescla de fascinação e fatalidade, a mulher branca que aparece em ‘O Canto do Índio’ se assemelha muito à mãe-d’água, igualmente loura, que é tema de outro poema de Gonçalves Dias”:

“– Tem-te meu filho; não olhes  
Na funda, lisa corrente:  
A imagem que se embeleza  
É mais do que uma princesa  
E menos do que é a gente.  
[...]  
O seu sorriso é mentira,  
Não é mais que sombra vã;  
Não vale aquilo que eu valho,  
Nem o que val tua irmã:  
É como a nuvem sem corpo,  
De quando rompe a manhã.”

Comparando ambos os poemas, conclui a ensaísta:

“Palavras de mãe, sensatas e convictas, que poderiam igualmente dirigir-se ao índio apaixonado pela Virgem dos Cristãos. Cuidado com ‘a imagem que se embeleza’, confundindo os sentidos e dissimulando o artifício: a beleza tem o poder de transfigurar a mentira em verdade, o demônio em anjo sedutor. A beleza dessa imagem que mora na água é feita da misteriosa substância dos reflexos, jogo de presença e ausência que também é próprio da linguagem e da linguagem poética. Essa beleza não está enraizada na realidade íntima do sangue, da família, da gente que se conhece e se reconhece como espelho de carne e osso: ‘não é mais que sombra vã’. O fascínio que exercem princesas e príncipes, a formosura dos alvos europeus, é um fascínio enganador e desumano, é ‘menos do que é a gente’. Traz a desgraça, porque aparta o homem de sua comunidade familiar – e a mãe adverte: ‘não vale aquilo que eu valho/ nem o que val tua irmã’. Tal é o sentido de sua advertência: permanece entre os teus, não te deixes corromper pelo encanto desconhecido.”

## Marabá ou da mistura

### MARABÁ

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!

Acaso feitura

Não sou de Tupã!

Se algum dentre os homens de mim

[não se esconde:

– “Tu és”, me respondê,

“Tu és Marabá!”

– Meus olhos são garços, são cor de safiras,

– Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

– Imitam as nuvens de um céu anilado,

– As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:

“Teus olhos são garços”,

Responde anojado, “Mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes

“Uns olhos fulgentes,

“Bem pretos, retintos, não cor do anajá!”

– É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

– Da cor das areias batidas do mar;

– As aves mais brancas, as conchas mais puras

– Não têm mais alvura, não têm mais brilhar. –

Se ainda me escuta meus agros delírios:

– “És alva de lírios”,

Sorrindo responde, “mas és Marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado,

“Um rosto crestado

“Do sol do deserto, não flor de cajá.”

– Meu colo de leve se encurva engraçado,

– Como hástea pendente do cactus em flor;

– Mimosa, indolente, resvalo no prado,

– Como um soluçado suspiro de amor! –

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,

Qual duma palmeira”,

Então me respondem: “tu és Marabá:

“Quero antes o colo da ema orgulhosa,

“Que pisa vaidosa,

“Que as flóreas campinas governa, onde está”.

– Meus loiros cabelos em ondas se anelam,

– O oiro mais puro tem seu fulgor;

– As brisas nos bosques de os ver se enamoram,

– De os ver tão formosos como um beija-flor! –

Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,

“São loiros, são belos,

“Mas são anelados; tu és Marabá:

“Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,

“Cabelos compridos,

“Não cor d’oiro fino, nem cor d’anajá.”

E as doces palavras que eu tinha cá dentro

A quem nas direi?

O ramo d’acácia na frente de um homem

Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arasóia

Me desprenderá:

Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,

Que sou Marabá!

Em nota ao poema, Gonçalves Dias assinala o significado do termo com que designa a personagem feminina e o que ele representa para os índios:

“Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam ‘marabá’, que quer dizer de mistura (aborrecível entre essa gente).” (Vanconcelos, *Crônica da Companhia*)

E é justamente uma mestiça (produto da mistura do índio com o branco que tanto aborrece o primeiro) quem canta, no poema, seus desejos de amor, deplorando simultaneamente a sua solidão e o triste destino (estéril) a que está condenada por nascimento (de onde a dimensão trágica do poema).

A mestiça passa em revista uma série de dolorosas experiências sofridas com índios que desprezaram o seu amor. Todos a repudiam com a exclamação: “Tu és Marabá”. No seu monólogo, a jovem reproduz, um após outro, esses acontecimentos, que atuam ainda tão vivamente no seu espírito, que, em vez de narrá-los de forma épica, vai repetindo os diálogos com os índios que a repeliram enojados. A construção dialogada da composição é indicada pela forma das estrofes, que são de dois tipos diferentes.

Nas estrofes em que se refere às suas próprias palavras, a marabá canta a sua formosura, enumerando, sucessivamente, os atributos que lhe definem o tipo de beleza. Chama a atenção para os seus olhos refulgentes de safira, para o rosto alvo como os lírios, o colo graciosamente flexível e o cabelo dourado e anelado. Para dar o máximo realce possível a todos esses encantos, compara-os a fenômenos mais sublimes, mais elevados e mais puros da natureza (nuvens de um céu anilado, vagas do mar, as aves mais brancas...). Entre cada uma das estrofes em que realça um desses predicados de formosura, vem intercalada uma outra estrofe de segundo tipo, contendo a resposta do índio, que, sem discordar da adequação das analogias, deixa claro que são outros os encantos que definem o padrão de beleza de sua gente. Os índios afirmam, assim, preferir os olhos negros, retintos e faiscantes, o rosto crestado pelo sol, o colo curvado com altivez da ema orgulhosa – atributos esses que, vale lembrar, inclusive nas analogias, seriam encarnados, poucos anos depois, pela “virgem dos lábios de mel”, de Alencar: Iracema, ligeira como a ema selvagem, com seus cabelos mais negros que a asa da graúna e o talhe de palmeira. Ao contrário da inacessibilidade e distância sublime do padrão de beleza europeu encarnado por marabá, o padrão de beleza indígena, segura e vigorosa, é de uma proximidade palpável, telúrica.

Nas duas estrofes finais, cuja construção diverge dos dois tipos anteriores, a marabá resume suas queixas de que nunca desfrutará o amor dum homem e de que deverá sempre viver sozinha, só porque é marabá. Destino trágico da mestiça (tão discriminada pelo índio como o era, também, o mestiço pelo branco), corrompida pelo colonizador e por seus valores (como se vê especialmente no ouro do cabelo e na safira dos olhos, que nada dizem aos índios). Tal como a criança marabá da *Crônica da Companhia*, a marabá do poema também é uma espécie de enterrada viva, condenada a não cumprir o ciclo biológico da vida, a não ser jamais fecundada, a só existir como aparência impura e falsa – própria dos heróis trágicos.

## ■ ATIVIDADE 1

O poema abaixo é uma das obras-primas da lírica de Gonçalves Dias e de toda a poesia indianista. Nele, evidencia-se a herança medievalizante típica do Romantismo (inclusive nas vestes do cavaleiro medieval, tomadas de empréstimo pelo nosso índio), que aqui se evidencia, precisamente, no gênero de poesia de que se aproxima “Leito de Folhas Verdes”, espécie de cantiga de amigo cabocla, como já se reconheceu mais de uma vez. Justifique essa aproximação, identificando e comentando os principais traços distintivos da cantiga de amigo presentes no poema abaixo, tais como o eu lírico e a situação típica retratada nesse gênero, além do papel desempenhado pela natureza.

### LEITO DE FOLHAS VERDES

Porque tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelosa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,  
Correm perfumes no correr da brisa,  
A cujo influxo mágico respira-se  
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva  
Um só giro do sol, não mais, vegeta:  
Eu sou aquela flor que espero ainda  
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,  
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,  
Vai seguindo após ti meu pensamento:  
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos'outros olhos nunca viram,  
Não sentiram meus lábios outros lábios,  
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas  
A arasóia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,  
Já solta o bogari mais doce aroma;  
Também meu coração, como estas flores,  
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes  
À voz do meu amor, que em vão te chama!  
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil  
A brisa da manhã sacuda as folhas!

## ■ ATIVIDADE 2

Considerando o que vimos com David Treece, a respeito das diferentes imagens do índio como vítima, rebelde ou aliado, analise o seguinte poema de Gonçalves Dias, destacando e comentando as passagens mais representativas de seus versos:

### DEPRECAÇÃO

Tupã, ó Deus grandel cobriste o teu rosto  
Com denso velâmen de penas gentis;  
E jazem teus filhos clamando vingança  
Dos bens que lhes deste da perda infeliz!

Tupã, ó Deus grandel teu rosto descobre:  
Bastante sofremos com tua vingança!  
Já lágrimas tristes choraram teus filhos,  
Teus filhos que choram tão grande mudança.

Anhangá impiedoso nos trouxe de longe  
Os homens que o raio manejam cruentos,  
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino  
Trás do ouro correndo, voraces, sedentos.

E a terra em que pisam e os campos e os rios  
Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:  
Por que lhes concedes tão alta pujança,  
Se os raios de morte, que vibram, são teus?

Tupã, ó Deus grandel cobriste o teu rosto  
Com denso velâmen de penas gentis;  
E jazem teus filhos clamando vingança  
Dos bens que lhes deste da perda infeliz.

Teus filhos valentes, temidos na guerra,  
No albor da manhã quão fortes que os vil!  
A morte pousava nas plumas da frecha,  
No gume da maça, no arco Tupi!

E hoje em que apenas a enchente do rio  
Cem vezes hei visto crescer e baixar...  
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam  
Dos seus, que já dormem, os ossos levar.

Teus filhos valentes causavam terror,  
Teus filhos enchiam as bordas do mar,  
As ondas coalhavam de estreitas igaras,  
De frechas cobrindo os espaços do ar.

Já hoje não caçam nas matas frondosas  
A corça ligeira, o trombudo coati...  
A morte pousava nas plumas da frecha,  
No gume da maça, no arco Tupi!

O Piagá nos disse que breve seria,  
A que nos infliges cruel punição;  
E os teus inda vagam por serras, por vales,  
Buscando um asilo por ínvio sertão!

Tupã, ó Deus grande! deícobre o teu rosto:  
Bastante sofremos com tua vingança!  
Já lágrimas tristes choraram teus filhos,  
Teus filhos que choram tão grande tardança.

Descobre o teu rosto, ressurjam os bravos,  
Que eu vi combatendo no albor da manhã;  
Conheçam-te os feros, confessem vencidos  
Que és grande e te vingas, qu'és Deus, ó Tupã!

# **T**rabalhando em sala de aula

## **Nacionalismo, palavra instável**

Vimos a importância assumida pelo nacionalismo no Romantismo brasileiro, devido ao desejo de afirmação de identidade e autonomia da nação recém-independente em relação a Portugal.

O anseio nacionalista foi uma tendência recorrente não só na literatura e nas artes, como também na história social e política do Brasil, desde o século XIX, passando por todo o século XIX até o presente, nem sempre assumindo um aspecto positivo. A proposta é, justamente, a de identificar com os alunos dados que comprovem essas tendências extremas – positivas e negativas –, partindo dos seguintes lembretes do crítico Antonio Candido, no que diz respeito ao domínio específico da cultura, mas que podem ser estendidos aos demais domínios (histórico, social, político, econômico):

“Ficando no terreno cultural, alguns lembretes. Se entendermos por nacionalismo a exclusão das fontes estrangeiras, caímos no provincianismo; mas se o entendermos como cautela contra a fascinação provinciana por estas fontes, estaremos certos. Se nacionalismo for aversão contra outros países, mesmo imperialistas, será um erro desumanizador; mas se for valorização dos nossos interesses e componentes, na sua pluralidade, além de defesa contra a dominação por parte desses países, será um bem. Se entendermos por nacionalismo o desconhecimento das raízes européias, corremos o risco de atrapalhar nosso desenvolvimento harmonioso; mas se o entendermos como consciência da nossa diferença e critério para definir a nossa identidade, isto é, o que nos caracteriza a partir das matrizes, estamos garantindo o nosso ser, que não é apenas ‘crivado de raças’ (como diz um poema de Mário de Andrade), mas de culturas.”

(CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 305.)

## **O retrato dos heróis**

Os versos a seguir foram extraídos do grande poema “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, e são o canto de morte do herói, no qual relata seus grandes feitos, algo de sua origem, de seus valores e de seu passado. Todos esses atributos podem ser facilmente relacionados com aqueles do cavaleiro medieval (discriminados neste Módulo), que vimos ser o modelo de inspiração de nossos heróis indígenas. Faça um comentário demonstrando essa relação entre os atributos de um e outro, tomando por base o retrato do herói gonçalvino, aqui apresentado.

Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci;  
Guerreiros, descendo  
Da tribo tupi.

Da tribo pujante,  
Que agora anda errante  
Por fado inconstante,  
Guerreiros, nasci:  
Sou bravo, sou forte,  
Sou filho do Norte;  
Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi.

Já vi cruas brigas,  
De tribos imigas,  
E as duras fadigas  
Da guerra provei:  
Nas ondas mendaces  
Senti pelas faces  
Os silvos fugaces  
Dos ventos que amei.

Andei longes terras,  
Lidei cruas guerras,  
Vaguei pelas serras  
Dos vis Aimorés;  
Vi lutas de bravos,  
Vi fortes – escravos!  
De estranhos ignavos  
Calcados aos pés.

E os campos talados,  
E os arcos quebrados,  
E os piagas coitados  
Já sem maracás;  
E os meigos cantores,  
Servindo a senhores,  
Que vinham traidores,  
Com mostras de paz.

Aos golpes do imigo  
Meu último amigo,  
Sem lar, sem abrigo  
Caiu junto a mim!  
Com plácido rosto,  
Serenos e composto,  
O acerbo desgosto  
Comigo sofri.

Meu pai a meu lado  
Já cego e quebrado,  
De penas ralado,  
Firmava-se em mim:  
Nós ambos, mesquinhos,  
Por ínvios caminhos,  
Cobertos d'espinhos  
Chegamos aqui!

O velho no entanto  
Sofrendo já tanto  
De fome e quebranto,  
Só qu'ria morrer!  
Não mais me contenho,  
Nas matas me embrenho,  
Das frechas que tenho  
Me quero valer.

Então, forasteiro,  
Caí prisioneiro  
De um troço guerreiro  
Com que me encontrei;  
O cru dessorsego  
Do pai fraco e cego,  
Em quanto não chego,  
Qual seja, – dizei!

Eu era o seu guia  
Na noite sombria,  
A só alegria  
Que Deus lhe deixou:  
Em mim se apoiava,  
Em mim se firmava,  
Em mim descansava,  
Que filho lhe sou.

Ao velho coitado  
De penas ralado,  
Já cego e quebrado,  
Que resta? – Morrer.  
Enquanto descreve  
O giro tão breve  
Da vida que teve,  
Deixai-me viver!

Não vil, não ignavo,  
Mas forte, mas bravo,  
Serei vosso escravo:  
Aqui virei ter.  
Guerreiros, não coro  
Do pranto que choro;  
Se a vida deploro,  
Também sei morrer.



## **R**eferências adicionais

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira 2: momentos decisivos (1836-1880)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981; **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 2002.

O primeiro livro é uma obra clássica da historiografia brasileira que busca examinar o significado decisivo do Romantismo no processo de formação da nossa literatura e no seu desejo de autonomização em relação à matriz lusitana: O livro cobre as principais gerações e autores representativos, com análises das mais argutas e decisivas. O segundo livro é, em dada medida, uma versão condensada do primeiro, feita para uma enciclopédia europeia, embora acrescido de novas e significativas análises.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Obra coletiva já clássica entre nós que recolhe as contribuições de grandes especialistas brasileiros às diversas áreas em que o impacto da revolução romântica se fez sentir de forma significativa: Filosofia, História, Literatura, Música, Artes Plásticas.

HOBBSAWM, Eric. **As Artes. A Era das Revoluções (1789-1848)**. Trad. Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 275-299.

Capítulo de um livro dedicado ao período compreendido entre a Revolução Francesa e as revoluções burguesas, de um dos maiores historiadores ingleses do século XX, que examina as motivações históricas, políticas e sociais do Romantismo, vendo-o como produto da dupla revolução: a Francesa e a Industrial.

TREECE, David H. **Victims, allies, rebels: towards a new history of nineteenth-century Indianism in Brazil**. *Portuguese Studies*, vol. 2. London: The Department of Portuguese King's College London, 1986. p. 56-98.

Versão condensada de um livro todo dedicado ao tema (infelizmente ainda não traduzido para o português, mas com previsões para o ano de 2003), este ensaio do professor de Literatura Brasileira da Universidade de Londres traz uma das contribuições mais profundas e renovadoras para a devida compreensão literária e histórica do Indianismo brasileiro no século XIX. As obras de Gonçalves Dias e de José de Alencar, entre outros, são examinadas em função de alguns dos principais acontecimentos e posicionamentos político-ideológicos do período, como as revoltas provinciais e a política de conciliação do Segundo Reinado.

## Bibliografia

ABRAMS, M. H. **El Espejo y la Lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario**. Buenos Aires: Editorial Nova, [s. d.].

\_\_\_\_\_. **Natural, Supernaturalism: Tradition and revolution in romantic literature**. New York/London: W. W. Norton & Co., 1973.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesia completa**. Ed. Péricles E. da Silva Ramos. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1988.
- BÉGUIN, Albert. **El alma romantica y el sueño**. Trad. Mario Monteforte Toledo. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BLAKE, William. **Poesia e prosa selecionadas**. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até os nossos dias**. Trad. Alípio C. de Franca Neto e Heitor F. da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o Indianismo de Alencar. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo, op. cit.**
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid A. Dobránsky. Campinas: Papyrus/Unicamp, 1993.
- CAMILO, Vagner. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.
- \_\_\_\_\_. Nos tempos de Antão: considerações sobre as *Sextilhas*, de Gonçalves Dias. **Revista da USP**. n. 40. São Paulo dez./fev. 1998/1999.
- CANDIDO, Antonio. O Romantismo, nosso contemporâneo (resumo da aula inaugural na PUC-RJ). **Jornal do Brasil**. Suplemento Idéias. Rio de Janeiro, 19 mar. 1988.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. **Estudos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, [s.d.].
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DEBRET, Jean B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Edusp, 1989.
- DIAS, Gonçalves. **Poesias completas**. São Paulo: Saraiva, 1957.
- GOETHE, J. W. **Poemas**. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.
- HEINE, Heinrich. Tenho veneno nos versos / Tens jóias e diamantes. Trad. Gonçalves Dias. In: **Poesias completas de Gonçalves Dias**. São Paulo: Saraiva, 1957.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/ensaio sobre as doenças mentais**. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993.
- KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LANDOR, W. S. CLXXXIX. Trad. Augusto de Campos. In: POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

- LOBO, Luísa (Org.). **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Mercado Aberto/UFRJ, 1987.
- MAIOS, Cláudia N. **Gentis guerreiros: o Indianismo de Gonçalves Dias**. São Paulo: Atual, 1988.
- MELLO e SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde: uma leitura de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- NOVALIS. **Hinos à Noite**. Trad. Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. São Paulo/Mairiporã: Esfinge Editorial, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo, op cit.**
- PAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- PUNTONI, P. Gonçalves de Magalhães e a historiografia do Império. **Novos Estudos Cebrap**, n. 45. São Paulo, 1996.
- RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto/USF, 1998. p. 405-413/476.
- RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o Indianismo. In: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/UFF, 1985.
- RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Classicismo e Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo, op. cit.**
- \_\_\_\_\_. Aspectos do Romantismo alemão. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirniman. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da solidão**. São Paulo: Duas Cidades, 1986.
- TRILLING, Lionel. Freud y la Literatura. In: RUITENBEEK, Hendrik M. (Org.). **Psicoanálisis y Literatura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999.
- WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e a psicologia da transcendência**. Trad. Patrícia F. da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny S. Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1969. p. 53-70.

## *Sites*

[http://www.artchive.com/artchive/F/fussli/fuseli\\_nightmare.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/F/fussli/fuseli_nightmare.jpg.html)

<http://www.barewalls.com/product/artwork.exe?ArtworkID=13338&thumbs=1>

<http://www.bne.es/Goya/c75.html>

<http://www.bne.es/Goya/c81.html>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/chalk.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/landscp2.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/landscp4.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/monk1809.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/ruin1824.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/ruins824.htm>

<http://www.geocities.com/Paris/Arc/5340/summer.htm>

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/distant.jpg>

[http://www.musee-delacroix.fr/rcs/RMN/publisher/Delacroix/Francais/f\\_mus/f\\_col/f\\_surpapier/oeuvre\\_6/index.jsp](http://www.musee-delacroix.fr/rcs/RMN/publisher/Delacroix/Francais/f_mus/f_col/f_surpapier/oeuvre_6/index.jsp)

[http://www.musee-delacroix.fr/rcs/RMN/publisher/Delacroix/Francais/f\\_mus/f\\_col/f\\_surpapier/oeuvre\\_8/index.jsp](http://www.musee-delacroix.fr/rcs/RMN/publisher/Delacroix/Francais/f_mus/f_col/f_surpapier/oeuvre_8/index.jsp)

EQUIPE DE PRODUÇÃO EDITORIAL DE MATERIAIS EDUCACIONAIS

Edição

*Maristela Lobão de Moraes Sarmiento*

Assistência de Edição

*Elissa Khoury Daber*

*Ismar Leal*

*Robinson Sasaki*

Assistência de Produção

*Beatriz Blay*

Preparação de Texto

*Andrea Vidal de Miranda*

Revisor

*Paulo Roberto de Moraes*

Fotografia

*André Sarmiento*

Pesquisa

*Ana Panzani*

*Diogo Ruic de Carvalho*

*Patrícia Cristina Carceres*

Assistência de Arte

*Renato Sales*

Projeto Gráfico, Edição de Arte e Produção Gráfica

*Mare Magnum Artes Gráficas*

2003