



Musa impossível: desencanto e reencanto na sátira romântica de Bernardo Guimarães e Luiz Gama

Impossible Muse: Disenchantment and Reenchantment in Bernardo Guimarães' and Luiz Gama's Romantic Satire

Arthur Katrein Mora

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

arthur.kmora@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1603-9842>

Resumo: Amiúde relacionados à geração de poetas boêmios alcunhada “cancioneiro alegre” da época romântica (FRANCHETTI, 1987), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Luiz Gama (1830-1882) dispõem, entre si, afinidades poéticas que se manifestam, conforme propomos no presente artigo, não somente nos arranjos formais e temáticos de sua sátira, mas no sentido que ambos conferem à prática poética moderna e seu papel em meio à proeminência estético-cultural do Romantismo no século XIX. Mediante análise do legado devido à sátira latina e gregoriana (HANSEN; MOREIRA, 2013) nos versos de *Poesias* (1865) e *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), reconhecemos nestas obras os sintomas da visão de mundo romântica, orientada por projeções nostálgico-utópicas, expressas tanto em desencanto melancólico, como em revolta e insubordinação perante as rupturas causadas pelo racionalismo e pelo progresso capitalista (LÖWY; SAYRE, 2015). O manuseio do humor permite aos poetas lamentar a condição impossível da Musa em semelhante contexto, mesmo enquanto troçam a ira desta deidade para com os vates, cuja artificialidade fundamenta novas relações entre a arte e vida, e divertem-se às custas de sua própria *Weltanschauung* romântica.

Palavras-chave: poesia brasileira; romantismo; sátira; Bernardo Guimarães; Luiz Gama.

Abstract: As figures often attached to a generation of bohemian romantic poets (FRANCHETTI, 1987), Bernardo Guimarães (1825-1884) and Luiz Gama (1830-1882) reveal a poetic affinity that, as proposed in this essay, does not limit itself to the formal and thematic compositions of their satires, but engages with the deeper meanings of poetic practice as it relates to the modern, prevailing aesthetic of Romanticism in the XIXth Century. Owing partly to the legacy of Ancient Latin and colonial-baroque satires (HANSEN; MOREIRA, 2013), Guimarães's *Poesias* (1865) and Gama's *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) manifest in its verses the symptoms of the romantic worldview, inclined towards nostalgia and utopia, and expressed simultaneously as a melancholy disenchantment and a revolt against the ruptures of rationalism and the establishment of

capitalism (LÖWY; SAYRE, 2015). This wielding of farce and humor by the poets allows them to lament the impossible condition of the Muse in such a context, while mocking her ire against the bards who represent the profound artificiality of these new relations between art and life, laughing at the expense of their own romantic *Weltanschauung*.

Keywords: Brazilian poetry; romanticism; satire; Bernardo Guimarães; Luiz Gama.

A visão de mundo romântica, cuja gênese europeia os filósofos Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 40) vinculam aos sentimentos de revolta e melancolia frente às drásticas mudanças provocadas pela modernidade capitalista – tanto nos cenários urbano e rural como nas relações sociais – chegou tardiamente, e em circunstâncias muito diversas, ao Brasil. “Urbanização”, “industrialização” e “trabalho livre” eram ainda sonhos distantes quando foram publicadas as primeiras obras literárias românticas brasileiras, na década de 1830, de maneira que o Romantismo nacional floresceu em solo fresco, relativamente intocado pelas condições iniciais que estimularam o advento de seu ascendente europeu.

Alcançada a Independência política em 1822, o poder imperial vigente no Brasil se voltou aos esforços – que persistiriam incessantemente durante as duas décadas seguintes – de garantir a continuidade do regime monárquico e escravocrata frente às alternativas republicanas, assegurar a manutenção da integridade territorial e, ademais, afirmar-se culturalmente como nação (RICUPERO, 2004, p. 27). Esse último anseio, o arquitetar de uma identidade cultural monolítica adequada à recente integração nacional, mostrou-se, todavia, uma pretensão cuja complexidade exigiu diligência cívica de artistas e de seu público. É nesse ambiente que o Romantismo, como expressão política e cultural, foi utilizado no empreendimento da independência intelectual das jovens nações americanas, transformando os nativismos coloniais em verdadeiras campanhas nacionalistas.

Com o encerramento das rebeliões e conflitos separatistas dos anos 1840 – década também representada pelo crescente protagonismo político de Dom Pedro II, cujo amadurecimento foi acompanhado de popularidade –, a década de 1850 é apontada como o “momento em que se vivenciará no país um período de maior estabilidade financeira e política” (SCHWARCZ, 1998, p. 118). Para a literatura, isso significou a possibilidade, por parte da nova geração de poetas, de se desvencilhar da mitologização erudita e das operações ideológicas desgastadas do Indianismo, e orientar a expressão poética romântica rumo a novas manifestações.

Paulo Franchetti (1987, p. 7), em seu ensaio “O riso romântico”, identifica nesta geração de poetas, a qual se convencionou denominar de segunda geração romântica, uma atração renovada pelo gênero satírico na poesia, cuja obra constitui nosso inexplorado “cancioneiro alegre” de meados do século XIX. Nascidos por volta de 1830, poetas como Álvares de Azevedo (1831-1852), Laurindo Rabelo (1826-1864), José Bonifácio, o moço (1827-1886), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Luiz Gama (1830-1882) são vinculados a esse cancionário por sua identificação com a sátira, a paródia, a chalaça e a pornografia. Sobretudo o profundo contraste provocado por este recurso ao burlesco e à comicidade, quando justaposto ao ainda solene matiz byroniano de suas líricas dedicadas a musas “vaporosas e lânguidas”, revela uma perícia literária de talento improvisador bastante característico desse grupo.

Em particular, Álvares de Azevedo é reconhecido como iniciador deste aceno conciliador do lírico e do satírico, e já as duas partes de sua *Lira dos vinte anos* (1853), publicada no ano seguinte à sua morte, anunciam essa “dupla face da musa de sua geração” (FRANCHETTI, 1987, p. 7). O impacto não apenas dos versos, mas da morte trágica e prematura de Azevedo nos meios estudantis de São Paulo, consolidou o modelo de seu temperamento mórbido-burlesco e foi rapidamente absorvido na produção lírica e satírica de jovens acadêmicos, cuja vida solteira e boêmia passa a ser celebrada entre risos amargos e autoironias.

De modo que 1852, ano da morte de Álvares de Azevedo, pode ser considerado o marco temporal desta virada tonal e estilística no âmago do Romantismo brasileiro. Seus efeitos tornam-se visíveis na obra do mineiro Bernardo Guimarães, colega de Azevedo na Faculdade de Direito entre 1851 e 1852, quando juntos fundaram sociedades estudantis voltadas para a criação literária cômica e satírica, das quais a vida boêmia foi estímulo definidor. Pois que a boemia desempenha na vida destes jovens poetas-estudantes o papel de público receptor de seus versos e uma comunidade abrigada dos ajuizamentos morais costumeiros da capital paulista; na boemia, conforme Paulo Franchetti (1987, p. 15), eram suspensos “os valores morais e políticos” e estimulado o “inconformismo político”.

Não obstante, com a morte do colega e a conclusão do curso de Direito ainda em 1852, Bernardo Guimarães passa o restante da década a transitar entre sua Ouro Preto natal e o Rio de Janeiro, e durante os anos de indecisão entre jornalismo e magistério (MACHADO, 2010, p. 11) publica

seu volume *Poesias* em 1865, no qual a seção “Poesias diversas” abriga várias de suas composições humorísticas da década anterior.

Já Luiz Gama, por sua vez, ainda desconhecido nos círculos literário, jurídico e jornalístico – dentre os quais ganhou destaque eventualmente –, trabalhava como soldado na Força Pública de São Paulo durante estes anos de estudo e boemia de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. O jovem baiano, vendido como escravo e transportado a São Paulo com apenas dez anos de idade, alfabetizou-se na adolescência e obteve, “ardilosa e secretamente” (GAMA, 2011, p. 202), sua emancipação. Mediante educação autodidata e apadrinhamentos oportunos, o jovem Luiz Gama obteve uma provisão especial para advogar em primeira instância (AZEVEDO, 1999, p. 190) e, em 1859, publica a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, fruto de seus contatos com a literatura na biblioteca da Faculdade de Direito, de sua amizade com jovens poetas liberais e abolicionistas – como José Bonifácio, o moço – e de seu esforço versificador inspirado em tradições líricas e satíricas, com presença cultural e linguística afro-brasileira¹.

Conquanto estas profundas diferenças de origem e trajetória social entre Luiz Gama e Bernardo Guimarães estabeleçam impulsos estéticos também marcadamente distintos, a produção satírica de ambos paga tributo, como demonstraremos nos tópicos a seguir, a uma tradição do gênero que remonta à Antiguidade. O usufruto dessas convenções literárias revela, inadvertidamente, os limites do Romantismo como visão de mundo, ao mesmo tempo em que soleniza atributos essenciais de sua natureza conceitual. Trata-se, por exemplo, dos sentimentos de revolta e melancolia que envolvem o sujeito romântico (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38), no qual o apelo simultâneo à nostalgia e à utopia estimula tanto o desencanto melancólico perante o mundo moderno, quanto as agressivas e fracassadas tentativas de reencantá-lo.

O exame das afinidades literárias entre os dois poetas, que contempla não apenas o já mencionado legado satírico greco-romano, como seus ecos

¹ Ligia F. Ferreira (2011, p. 37-45) examina esta dimensão de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* no ensaio “Luiz Gama, o primeiro poeta afro-brasileiro”, e Heitor Martins (1996, p. 87-97) em “Luís Gama e a consciência negra na literatura brasileira”. Sobre os poemas, Cf. “Uma orquestra”, por sua vinculação com a musicalidade lundu; “Meus amores” e “Minha mãe” tematizam a beleza da pele negra; “Quem sou eu” e “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral” exploram a tensão das relações raciais; “Lá vai verso!” para o uso abrangente do léxico iorubá/nagô e o manuseio de seus temas e símbolos.

no trovadorismo galego-português e no barroco colonial brasileiro, mapeado por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 419), será discutido de início, no tópico a seguir, e remete a um âmbito poético mais fescenino, cujas temáticas expressam desdém pelos costumes, o enaltecer de banalidades e reverência ao bestialógico-pantagruélico. Em um segundo momento, por fim, o enfoque em três poemas específicos – o épico-cômico “Dilúvio de papel” de Bernardo Guimarães, e o par de exercícios metapoéticos de Luiz Gama, “Arreda que lá vai um vate!” e “A um vate enciclopédico” –, cuja simetria escarnece o ofício do poeta e sua relação com a Musa na sociedade capitalista, permitirá a demonstração da presença, em meio às investidas críticas a atributos e clichês elementares do Romantismo que abundam nestes versos, de concepções alusivas a uma mais ampla e basilar *Weltanschauung* – visão de mundo – romântica.

1 Legados e afinidades satíricas, do banal ao bestialógico

No ano de 1823, o escritor francês Henri-Marie Beyle, mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal (1783-1842), figura de relacionamento complexo junto à – ainda prestigiada na França – arte romântica, e até então anos distante de seus primeiros experimentos com a literatura realista², observou uma assimetria de reputações entre obras literárias “sérias” e as “cujo objetivo é criar o riso”. Stendhal (1987, p. 144) denuncia um menosprezo pela sátira e pela comédia por parte dos “artistas do gênero sério”, que ademais “se prevalecem de um privilégio injusto, que devem puramente ao acaso”. Semelhante constatação, em que pese sua presença em um aforismo pouco detalhado, expõe uma consagrada compulsão crítica no tratamento da sátira como arte.

Contemporâneo de Stendhal, Hegel (1770-1831) congrega em si os atributos dos críticos que consideram a sátira um gênero menor e limitado. Para o filósofo, no quarto volume de seus *Cursos de estética*, a “sátira mais tardia” – no caso, suas manifestações posteriores aos antigos clássicos latinos –, apesar de dar continuidade ao instinto de “amargor contra a corrupção do tempo, em sua indignação estimulante e em sua

² Romances de Stendhal da década seguinte, como *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1839), “abriram o caminho para o realismo moderno” (AUERBACH, 2015, p. 499-500).

virtude declamatória” (HEGEL, 2014, p. 195), o faz como mero recurso de retórica, que nada tem a oferecer como contraponto ao “presente abjeto” no qual se situa. Como mero zelo virtuoso, a sátira torna-se explicitamente engajada e temporalizada, reduzida a registro documental de uma linguagem ou contexto político-social, de minguado valor estético e transcendental, e pode recair em difamação, pornografia e escatologia.

Em que pese sua infâmia na modernidade romântica, o debate sobre a sátira na Antiguidade era atendido com maior reverência. De fato, é um retórico romano, Marco Fábio Quintiliano (c. 35-96 d.C.), em sua *Institutio oratoria*, quem esquematizou as propriedades e os lugares-comuns do gênero, e considerou relevante salientar que “a sátira na verdade é toda nossa”³ (QUINTILIANO, 2016, p. 63); atribuindo, dessa forma, a poetas conterrâneos seus, como Horácio (c. 65-8 a.C.) e Juvenal (c. 55-127 d.C.), o desenvolvimento do gênero satírico na poesia.

Apesar das evidências que corroboram a origem latina do gênero, João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 401) apontam para Aristóteles (384-322 a.C.) como influência preambular na definição da sátira como a conhecemos, haja vista ser “sua a perspectiva poética que ordena a doutrina latina posterior do gênero cômico”. Esse influxo aristotélico é visível sobretudo na sátira horaciana, dotada de urbanidade – ou civilidade –, uma “ironia sorridente com a qual o personagem satírico é um tipo urbano que extrai dos erros e vícios alheios um divertimento amável, levemente desdenhoso”⁴ (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 406). Quando o estímulo a satirizar provém, em contrapartida, de uma perturbação indignada contra a indecência e o grotesco, seu recurso genérico é tratar o tema com maledicência, como o faz a sátira de Juvenal, “em que a indignação e a obscenidade são preceitos aplicados para produzir maledicência agressiva” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 406), das quais suas vítimas prediletas eram os costumes estrangeiros “corruptores de Roma”, como os banhos quentes, os perfumes, os tecidos e a “afeminação das maneiras”, associados à presença grega e egípcia.

³ “*satura quidem tota nostra est*”.

⁴ Na *Poética*, Aristóteles (2015, p. 67) define a comédia como a “mimese de homens inferiores”, mas que não contempla o “feio” e o “vício” até suas últimas consequências; deusas, o cômico está na observação dos “erros”, da “vergonha” e da ignorância desses homens, sem, no entanto, “causa[r] dor e destruição”. Essa é a definição que repercute na sátira “urbana” de Horácio, na qual um bom humor irônico evita os excessos da revolta agressiva frente ao que é visto como feio e inferior.

Essa tradição greco-romana de uma sátira bipartida perdurou por séculos na literatura europeia e esteve presente nos primórdios da literatura em língua portuguesa, quando o pequeno tratado sobre a poética trovadoresca, *A arte de trovar*⁵, distinguia as cantigas de escárnio – “em que a sátira se constrói de modo indireto, por meio da ironia e do sarcasmo” – das cantigas de maldizer – onde “a sátira é feita diretamente, com agressividade” (MOISÉS, 2013, p. 28); ambas variações aproximadas da urbanidade e da maledicência latinas. Em razão de sua proximidade com ambientes boêmios, com o linguajar impudico de taberneiros e libertinos e com elementos da cultura popular, essas duas modalidades são consideradas de escasso valor estético e redimidas somente mediante a “flagrância de reportagem viva” que a leitura de seu texto oportuniza⁶.

Naturalmente, a poesia humorístico-satírica de Bernardo Guimarães e Luiz Gama não foi imune a esta histórica depreciação, mesmo quando restringida ao cânone romântico. Luiz Costa Lima (1991, p. 239) contesta, no ensaio “Bernardo Guimarães e o cânone”, os padrões de formação canônicos que excluem o humor em nome de critérios morais, por parte de críticos do século XIX e início do século XX, como José Veríssimo (1857-1916) e Silvio Romero (1851-1914). No caso de Luiz Gama, cuja obra é na maior parte satírica e burlesca – sem incursões no romance e poucas na lírica –, seu legado poético é, na prática, omitido pela historiografia literária do século XX: Manuel Bandeira sequer o cita em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1946), como também Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959); Alfredo Bosi (2006, p. 125) relega Luiz Gama a uma breve nota de

⁵ Tratado de poética medieval datada do século XIV português, de autoria anônima. A obra, fragmentada “e de espinhosa leitura”, estabelece os princípios gerais da poética trovadoresca (MOISÉS, 2013, p. 32).

⁶ Exemplos desse tratamento sobejam na crítica literária e contemplam poetas cuja criação satírica assume relativa notoriedade junto às suas demais composições poéticas. Massaud Moisés (2013, p. 157) designa às sátiras do poeta árcade português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) uma posição “menos relevante em sua obra, seja porque de cunho pessoal e bilioso, seja porque dura tanto quanto o acontecimento que lhe dá causa e sentido”. Heitor Martins (1996, p. 92) enxerga na sátira de Gregório de Matos (1636-1696) uma preferência pela “referência social” que a impede de atingir “universalidade”; e na “pura característica política” da sátira de Tomás António Gonzaga (1744-1810) – caso em questão das *Cartas chilenas* (c. 1785) – a redução de seu interesse à compreensão das relações coloniais no Brasil.

rodapé, considerando-o “predecessor imediato de Varela e Castro Alves” no uso poético do escravo; já Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 151), preocupado com questões de pioneirismo, menciona Luiz Gama tão somente com o fim de destacar os versos de José Bonifácio, o moço, considerando-os “uma das primeiras manifestações românticas sobre a escravidão”.

Entretanto, em uma curiosa reviravolta crítica, as composições satíricas de ambos passam a ser não somente reeditadas e enaltecidas, como tornam-se o único aspecto redentor de toda sua produção literária. Mesmo Paulo Franchetti (1987, p. 7) acredita ser “forçoso hoje reconhecer” que Bernardo Guimarães “seria apenas mais um poeta medíocre, não fossem os seus ‘bestialógicos’ e outros poemets”; e J. Romão da Silva (1981, p. 35), sempre receoso em enaltecer os aspectos estéticos da poesia de Luiz Gama, credita o relativo sucesso de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* menos ao que este “representava como repositório de um punhado de rimas do ex-escravo, do que pelo que envolvia de ridicularizante e afrontoso à aristocracia e aos homens do poder na época”.

Sem embargo esse reconhecimento conferido – ou omitido – pela crítica e pela historiografia, a sátira destes poetas carrega em si um legado de convenções e lugares-comuns passíveis de serem mapeados e dispostos como evidência de uma apurada sensibilidade artesanal, conscientemente tributária de um espólio literário reputado valioso. É certo, do mesmo modo, que nem todas as fórmulas peculiares ao fazer satírico foram empregadas por ambos com equivalente ênfase. Por exemplo, o perscrutar espirituoso do comportamento feminino na questão da conduta sexual, fonte prolífera para a sátira misógina, e elencada entre os lugares-comuns por Quintiliano sob a denominação *sexus* – que tematiza prostitutas, adúlteras, cornos e “sodomitas” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 418) –, estabelece uma diferença temperamental importante entre Bernardo Guimarães e Luiz Gama.

A urbanidade horaciana de Luiz Gama parece impedi-lo de aventurar-se, explicitamente, pelos caminhos da pornografia e da escatologia; apenas no solitário “Soneto”, anônimo no interior de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, a sexualidade feminina é interpelada segundo o potencial criativo da sátira obscena, e mesmo aqui esta é circunscrita aos limites da discrição apreciados pelo poeta. Não há, portanto, equivalente na poesia de Luiz Gama à obscenidade e sordidez explícita ostentada por Bernardo Guimarães em “A orgia dos duendes” ou “A origem do mênstruo”; este último, a título de exemplo, uma breve fábula sobre a punição divina dispensada a “todas as

mulheres” (GUIMARÃES, 2010, p. 76) – e devida notadamente à sua própria conduta vaidosa e insensata, as quais são figuradas, respectivamente, na deusa Vênus e na ninfa Galatéia – para que delas, “de hoje em diante, lá de tempo em tempo, / escorra sangue em bica” (GUIMARÃES, 2010, p. 76).

Em contrapartida, poemas como “O gamenho” e “A uns colarinhos” revelam lapsos de uma verve agressiva e virulenta em Luiz Gama, pautada em uma profunda aversão por homens afeminados, onde a jocosidade inicial – “Passinhos de Ninfa / Mimosa, engraçada; / Parece uma fada, / Nem Vênus formosa / Como ele é garbosa!” – converte-se em insultos de severa maledicência – “É um velho farsola, desfrutável, / Com fumaças de jovem, repimpado, / Que ao ridículo se presta, qual demente, / Figura de presepe ou mascarado” (GAMA, 2000, p. 34). Essa vazão agressiva pautada em distorções e rebaixamentos representa, até o momento, apenas uma mal definida nostalgia, menos relacionada à nostalgia romântica do que às diatribes intolerantes de Juvenal contra os “corruptores de Roma”.

Depreende-se disso que a sátira de costumes concilia os poetas com seus preconceitos mais enraizados e volta-se, historicamente, a zombetear a condição feminina e censurar a suposta “feminização” dos papéis sociais. Na severa afirmação de Paulo Franchetti (1987, p. 11), “[...] não há lugar para a sedução, nem para o ponto de vista feminino. Não há erotismo” nos versos que Bernardo Guimarães e Luiz Gama dedicam ao *sexus*.

O que há, com efeito, é uma amenização a nível de tons e temas nas demais sátiras, que evitam semelhantes infâmias ríspidas – exceto quando, porventura, tocam o contexto político⁷ – em prol de uma prevalente leveza risonha e espirituosa. Caso emblemático são os cantos dedicados ao nariz, nos quais a coincidência do tema revela, novamente, sutis contrastes de perspectiva. Luiz Gama anuncia abertamente seus dois poemas, “A um nariz” e “Retrato de um sabichão”, como homenagens a Gregório de Matos e à ridicularização do corpo humano realizada por este em sua poesia. Mesmo a nível da forma, esses dois poemas adotam o molde idiossincrático de “Retrato que faz extravagantemente o Poeta ao mesmo Governador Antônio

⁷ Enquanto os poemas abolicionistas e republicanos de ambos abordam estas questões com a mais absoluta seriedade, a sátira política em geral, sobretudo a de Luiz Gama, que ridiculariza deputados e ministros – cf. “Sortimento de gorras; “Serei conde, marquês e deputado” –, os poderes judiciário e policial – Cf. “Novo sortimento de gorras”; “A Guarda Nacional” –, e até mesmo o próprio imperador D. Pedro II – Cf. “O rei-cidadão, dois metros de política” –, retoma a maledicência implacável da sátira de costumes.

Luís da Câmara na sua despedida” (MATOS, 2013, p. 337) – popularizado como “Vá de retrato” –, canto atribuído ao Boca do Inferno. O arranjo desse poema gregoriano é disposto em quintilhas nas quais três tetrassílabos iniciam uma descrição física, que é rematada nos dois versos finais: o primeiro, um mais longo hexassílabo, e o último, um breve trissílabo; composição elaborada de maneira que a forma de cada estrofe delineia um rosto humano com nariz protuberante:

Vá de retrato
por consoantes,
que eu sou Timantes
de um nariz de Tucano
pés de Pato.
[...]
Nariz de embono
com tal sacada,
que entra na escada
duas horas primeiro
que seu dono.
(MATOS, 2013, p. 337)

Com uma ligeira modificação, Luiz Gama amplia o comprimento do “nariz” ao unir os dois últimos versos em um decassílabo, que deixa sua estrofe sem queixo. Em “A um nariz”:

Aí vai, leitores,
Um monstro esguio,
Que em corrupio
De uma rua tem posto os moradores.
(GAMA, 2000, p. 61)

E em “Retrato de um sabichão”:

Nariz de vara,
É companhia,
Que em pleno dia
Conserva noite escura em toda cara.
(GAMA, 2000, p. 144)

As versões de Luiz Gama também diferem de “Vá de retrato” pelo fato de não nomearem a vítima da caricatura, consoante a já estabelecida

urbanidade do poeta, algo predominante em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Tradicionalmente, o lugar-comum satírico *Habitus corporis* (“constituição física”), segundo Quintiliano (apud HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 416), envolve alardear a feiura de um indivíduo poderoso de modo a vincular sua compleição monstruosa à maldade e à irracionalidade – como Gregório de Matos procede para com Antônio Luís da Câmara Coutinho. Luiz Gama não invoca nomes próprios em suas sátiras e, por conta disso, autonomiza partes do corpo de um anônimo, concedendo agência ao nariz e, acima de tudo, incorrendo na técnica *ut pictura poesis* – “como a pintura, a poesia” – da *Arte poética* de Horácio (2014, p. 65), onde o exagero na deformação física resulta em uma imagem mental nebulosa, “como se o poeta fizesse um esboço rápido e grosseiro do tipo atacado”. Essa imagem esboçada, como um borrão, favorece a declamação oral da sátira, em função da memorabilidade de sua concepção genérica. Tal fenômeno é reconhecido pelo próprio Luiz Gama (2000, p. 144): “Em roto esquite, / Traço o desenho, / Com tal empenho / Que esculpo de improviso o tal patife”.

Por sua vez não formalmente um tributo gregoriano, o emprego poético do nariz em Bernardo Guimarães transparece uma relação dissonante com a literatura romântica. A referida urbanidade com a qual Luiz Gama tratou o assunto do nariz é preservada, mas retorna ademais a beleza feminina ao epicentro satírico. Em “O nariz perante os poetas”, o enunciador sátiro rejeita, de início, lugares-comuns clássicos associados à descrição poética da bela mulher: “Cantem outros os olhos, os cabelos / E mil cousas gentis / Das belas suas: eu de minha amada / Cantar quero o nariz” (GUIMARÃES, 2010, p. 91). Mantém-se por quase toda a extensão do poema o ataque paródico-satírico a imagens petrarquistas e neoclássicas, mediante celebrações irônicas ao nariz, até a derradeira abdicação do poeta, que enfim reconhece: “Está decidido – não cabes em verso, / Rebelde nariz”. No entanto, ainda que haja alusões a um senso de confinamento propiciado pela natural limitação dos chavões neoclássicos, é a liberalidade romântica patente no indiscriminado manusear literário de suas metáforas, bem como os exagerados devaneios aos quais se permite, que recebem considerável porção da galhofa:

Pois bem!... Vou arrojá-me pelo vago
 Dessas comparações que a trouxe-mouxe
 Do romantismo o gênio cá nos trouxe,
 Que pra todas as coisas vão servindo;
 E à fantasia as rédeas sacudindo,

Irei, bem como um cego,
Nas ondas me atirar do vasto pego,
Que as românticas musas desenvoltas
Costumam navegar a velas soltas.
(GUIMARÃES, 2010, p. 95)

Persiste a dissonância para com a poética romântica em outro ponto de convergência temática entre os dois poetas: suas observações acerca da moda feminina corrente, e os ecos desta na representação literária da beleza clássica. O longo poema de Bernardo Guimarães “À saia balão”, dedicado à crinolina, um modelo de saias-balão popular em meados do século XIX, cujo aspecto vistoso e chamativo animou copiosas sátiras, escarnece esse item da moda moderna – “Mas hoje a moça, que se traja à moda, / Só se pode chamar peru de roda. / [...] Tal da beleza a sedutora imagem / Some-se envolta em túmida roupagem” (GUIMARÃES, 2010, p. 101) – como pretexto para exaltar o encanto das formas clássicas que, se porventura ainda existem, encontram-se soterradas sob as tramas extravagantes da saia-balão: “Pudesse eu ver-te das belezas gregas, / Quais as figuram mármore divinos, / [...] O altivo porte desdobrando a aragem / De Diana, de Hera, ou de Atalanta”.

Luiz Gama procede de modo análogo para com as novidades da moda. Seu poema “O balão” menciona a saia-balão como símbolo do lugar-comum que vincula o comportamento feminino à vaidade, à inconstância e à futilidade – “Para empinarem, / O bojo enorme, / Do desconforme, / Monstro balão” (GAMA, 2000, p. 55) –, ao passo que, tal qual Bernardo Guimarães, o poeta mostra-se cativo das formas petrificadas que moldam a efigie feminina clássica, em que predomina a palidez, os lábios rubros e os cabelos dourados, como evidenciam os versos de composições como “Junto à estátua (no Jardim Botânico da cidade de São Paulo)” e “Laura”, ambas líricas, e esta homônima à musa petrarquiana.

Semelhantes escolhas temáticas, do nariz à moda, compreendem um conjunto de honrarias voltadas a símbolos da vida jovem e solteira, em especial o ócio tão apreciado na boemia. Tributos literários são conferidos ao cachimbo, ao *cognac*; Bernardo Guimarães experimenta arroubos poéticos versando odes “Ao charuto”, ou à “Minha rede”; Luiz Gama celebra “A pitada” de rapé, e idolatra “O fósforo”. A poesia de ambos não está somente disposta em ridicularizar o que seria, de outra forma, respeitável, mas em enobrecer banalidades e reles manias públicas; isso funciona inclusive a

nível de arquitetura formal, mediante acessíveis redondilhas – usualmente menores –, estrofes fisionômicas e contatos com a oralidade e a musicalidade.

Resta-nos, afinal, após essa incursão por entre o banal, mas antes de adentrarmos as produções satíricas voltadas propriamente ao fazer poético e à figura do poeta – as quais permitirão, no tópico seguinte, o escrutinar mais profundo da *Weltanschauung* romântica –, estabelecer a influência decisiva do gênio “bestialógico-pantagruélico” presente em Luiz Gama e, dotado de singular potência quimérica, em Bernardo Guimarães.

Primeiras trovas burlescas de Getulino dispõe tão somente do longo poema “Os glutões” como manifestação nítida da verve disparatada do discurso bestialógico. O canto é iniciado com uma invocação à Musa, uma “Musa empavesada”, inchada e orgulhosa, que mesmo inominada pode ser reconhecida como personificação da gula, a partir da qual as perversões grotescas da voracidade são cantadas:

Oh tu quadrada Musa empavesada,
Soberana rainha da papança,
Borrachuda matrona insaciável
Que tens o corpo pingue, e larga pança;

Oh tu, arca bojuda que resguardas
O profuso fardel das comidelas;
Amazona terrível, devorante[,]
Té capaz de engolir mil caravelas
(GAMA, 2000, p. 95-96)

Antes de redundar em uma crítica dos poderes imperiais – Ministros e Barões a “chupitar” a pátria mãe, devorando insaciáveis a fortuna da nação –, o poeta conjura um verdadeiro cortejo de glutões históricos; ilustres comilões que, não obstante consagrados em lendas e mitos, apequenam-se diante dos prodígios realizados pelos “brasílios heróis” e suas “modernas barrigadas”: “Cambises⁸, rei da Lídia, em certa noute, / Atracou-se à consorte com tal gana, / Que a meteu inteirinha no bandulho, / Como quem embutia uma banana!”; e “O ébrio Filoxêneo⁹ lamentava / Um pescoço não ter de braças mil, / Onde o

⁸ Luiz Gama tencionava, porventura, aludir a Crespo (c. 596-546 a.C.), último rei da Lídia, de poder e riqueza legendárias. Seu reino foi absorvido pelo Império Persa de Ciro II (c. 600-530 a.C.), pai do mencionado Cambises (?-522 a.C.) (HERÓDOTO, 2019, p. 46).

⁹ Obscura referência a Filoxeno de Leucas, “*gourmand*” cômico da Antiguidade que desejava alongar seu pescoço para saborear o vinho por mais tempo (HOFFMANN, 2016,

vinho corresse a pouco e pouco, / Como corre das pipas n'um funil” (GAMA, 2000, p. 98), são alguns dos representantes desta gula mítico-histórica.

Conforme avança o cortejo intertextual, o poeta revela uma das fontes de sua inspiração. “Dos glutões já cadentes leio a fama / Nas páginas de um livro quinhentista; / Vejo a gula amolando as férreas garras, / Para em guerra tenaz fazer conquista” (GAMA, 2000, p. 97). Tal livro quinhentista, naturalmente, corresponde aos volumes reunidos de *Gargântua* (1534) e *Pantagruel* (c. 1564), do escritor renascentista francês François Rabelais (1483-1553), obra satírica vulgar e extravagante que explora – nas aventuras da dupla de gigantes que intitulam os cinco romances – temas de classe, autoridade e costumes, através do grotesco, do humor escatológico e do experimentalismo linguístico.

Deveras, “Os glutões” é uma das composições de Luiz Gama mais acolhedoras a experimentos fonéticos, onde a expressão sonora atua em proveito do conteúdo narrado. No transcorrer do poema, é intensificada a degradação dos glutões e o abismo de seus monstruosos estômagos persiste em prolongada ingestão. Os fartos pratos oferecidos pela Musa, “Presuntos de Lamego, perus cheios, / *Roastebiffs* [sic], e leitões, tenras perdizes, // [...] Fervendo, em níveas taças cristalinas, / Espumante *Champagne*, jeropiga” (GAMA, 2000, p. 96), afiguram-se tacanhos diante da insaciabilidade dos glutões. Os estrangeirismos usados pelo poeta, em corruptelas distorcidas, exprimem a pretensa sofisticação do banquete quando contrastada com a tosca voragem daqueles que o saboreiam. “E tão feia a garganta se mostrava, / Que em horror excedia uma cratera; / E tão forte o apetite que nutria, / *Que a si próprio comera, se pudera!*” (GAMA, 2000, p. 96-97, grifo do autor). Ao fim, decreta o poeta que “Desdobre-se a cortina bolorenta / Sobre os nomes dos filhos lá da *estranja*”, não podem estes competir com a realidade corrupta dos poderosos glutões brasileiros.

Embora seja de fato mais pantagruélico do que bestialógico, por seu esforço em manter uma reconhecível coerência narrativa e uma óbvia intenção político-alegórica, “Os glutões” contém em si a revolta e o engajamento que imperam na poesia de Luiz Gama, cujo sentimento antielitista, manifesto nesse impulso em degradar a quem se crê sublime ou refinado, é recorrente. Em contrapartida, tal empenho em deslindar alegorias

de modo a representar cenários paródicos que comuniquem sentido, ou que enunciem algum posicionamento sobre o tema abordado, sofre demasiado esmorecimento nos “bestialógico-pantagruélicos” de Bernardo Guimarães.

Poemas tais quais “Mote estrambótico” e “Disparates rimados” têm reputação consumada como âmbito isento de propósitos satíricos, satisfeitos com a própria impertinência cômico-sonora e com os efeitos imagéticos de seus desatinos. Duda Machado (2010, p. 19) considera-os “um jogo radical de *nonsense*”, enquanto Paulo Franchetti (1987, p. 13) reputa-os uma “espécie de escrita automática *avant la lettre*”. Há, contudo, dentre o acervo bestialógico de Bernardo Guimarães, elementos que proporcionam ao leitor atencioso entrever, brevemente, frestas de sentido e paródia nesta espessa parede de absurdos.

Mais exatamente, poemas como “Soneto” e “Lembranças do nosso amor” resguardam o que Duda Machado (2010, p. 22) designa “a suspeita da paródia” em Bernardo Guimarães, cujos versos voltam-se sobremaneira a criticar e satirizar outros estilos e gêneros literários, conquanto recobertos por numerosas camadas de incongruência e *nonsense* a simular ausência de desígnio e sentido. Vejamos o caso de “Soneto”:

Eu vi dos polos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos bulções ariscos,
Devorando em silêncio a mão do fado!

Quatro fatias de tufão gelado
Figuravam da mesa entre os petiscos;
E, envolto em manto de fatais rabiscos,
Campeava um sofisma ensanguentado!

— “Quem és, que assim me cercas de episódios?”
Lhe perguntei, com voz de silogismo,
Brandindo um acho de trovões serôdios.

— “Eu sou” – me disse –, “aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúreos ódios
Nas trevas sepultei de um solecismo...
(GUIMARÃES, 2010, p. 156-157)

Nesse soneto, Duda Machado (2010, p. 25) identifica, mediante paralelos reconhecíveis, uma paródia ao estilo do poeta francês Victor Hugo

(1802-1885), evidenciada por seu aspecto proto-condoreiro visionário – a revelação do gigante alado no primeiro verso –, pelo desafio a essa figura misteriosa – envolta em mantos e questionada – e por seu fecho retumbante, costumeiro remate genérico da grandiloquência prosopopeica. Guiado sempre pelo *nonsense*, o soneto, datado de 1845, não ridiculariza a poesia condoreira em si, ainda a décadas por vir, mas consolida uma depreciação zombeteira de atitudes poéticas engajadas, tidas por inspiradoras e edificantes, frutos dos hinos à liberdade republicana suscitados pelas Revoluções francesas de 1789 e 1830. Essa atitude poética caracteriza sobretudo a reputação do jovem Victor Hugo (1987, p. 135, grifo do autor), para quem o “Romantismo, mal definido tantas vezes, não existe [...], se não for encarado pelo seu lado *militante*”, mas adequa-se, do mesmo modo, a Luiz Gama.

2 O (des)encanto romântico e a (im)possibilidade da Musa

Independentemente do semblante espirituoso, praguejador ou militante evidenciado pelos poetas nas assíduas simetrias temáticas de suas sátiras, estas dialogam com o Romantismo, conforme o que testemunhamos até o momento, um tanto superficialmente. Isto é, versos que cantam o obscuro, o banal e o bestialógico amiúde aludem à poética romântica de modo a caçar de suas fórmulas estereotipadas, de seus recursos linguísticos, das metáforas, da grandiloquência, bem como do temperamento volátil e sublime atribuído a seus ingênuos vates. Malgrado os sentimentos dispensados a esses clichês, o que tanto a sátira de Luiz Gama quanto a de Bernardo Guimarães carregam em si é a essência mais abrangente do Romantismo enquanto visão de mundo, uma assimilação da conjuntura existencial de meados do século XIX provocada por intensas transformações socioculturais.

Definir o Romantismo como “visão de mundo” significa ampliar sua conceituação para além das fronteiras da arte e da literatura e adentrar suas implicações culturais e políticas. Foi dessa forma que Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 26) interpelaram a ideia em *Revolta e melancolia*, obra na qual o Romantismo é concebido como *Weltanschauung* – a visão de mundo –, uma estrutura mental coletiva que abrange todo o panteão do conhecimento humano, representado na filosofia, na economia, na teologia, na sociologia etc. Ao reconhecerem a vasta atuação cultural do Romantismo, movimento recheado de ambiguidades e incongruências, cujas múltiplas facetas tornam seu mapeamento complexo – especialmente

no espectro político, no qual encontra adeptos em todos os campos –, os autores adotaram esse enfoque abrangente como solução para abrigar tal “variedade tumultuosa” sob uma “fonte luminosa comum”.

Essa luz comum que ilumina a todo pensamento romântico é, segundo Löwy e Sayre (2015, p. 40), a crítica da modernidade e da civilização capitalista, as quais são desafiadas em nome de valores e ideais associados ao passado. É importante constatar que o termo “modernidade” diz respeito a um fenômeno civilizatório mais amplo, relacionado às transformações efetivadas pela Revolução Industrial e pela economia de mercado em meados do século XVIII, e caracterizado pelo “espírito do cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, [e] a dominação burocrática” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 40), inseparáveis do capitalismo. Trata-se, de maneira geral, de uma reação a um sentimento de perda, uma crítica moderna à modernidade. Logo, o ponto central que une o pensamento romântico é a recusa dessa nova estruturação do mundo e seu impacto nas relações sociais: a já mencionada industrialização e o rápido desenvolvimento da ciência, o trabalho “livre” e sua divisão, além da secularização e da urbanização, que fragilizam as tradições e os laços humanos.

Servindo-se de uma citação do escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855), Löwy e Sayre (2015, p. 38, grifo dos autores) assim estabelecem sua imagem do Romantismo: “Pode-se dizer que desde a sua origem o Romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’”¹⁰. É por meio dessa dupla luz que o Romantismo se manifesta nas artes e nas ciências, um sentimento impotente de insubordinação contra a locomotiva do progresso capitalista.

Em que pese essa eficiente resolução, definir o Romantismo é, historicamente, nas palavras do filósofo Isaiah Berlin (2015, p. 23), um esforço “confuso e perigoso, no qual muitos já perderam, eu não diria os sentidos, mas pelo menos o senso de direção”. Críticas à modernidade podem ser proferidas de numerosas maneiras, sob múltiplos pontos de vista e variadas gradações. Já em meados de século XIX, o poeta francês Alfred de Musset (1810-1857) anunciava sua exasperação com o termo “Romantismo”, uma “palavra tão bonita que nos parece uma lástima que

¹⁰ “Minha única estrela é morta, – e meu alaúde / Constelado traz o Sol negro da Melancolia.” (NERVAL apud KAWANO, 2013, p. 509). Trecho do poema “El desdichado” de Nerval, parte da obra *Les Filles du feu*, publicada em 1854.

não signifi[que] nada” (MUSSET, 1987, p. 151). Para Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), já em sua fase classicista, o Romantismo era associado a “poetas tresloucados” e “reacionários católicos”, enquanto o diplomata alemão Friedrich von Gentz (1764-1832) o considerava uma “ameaça de esquerda”, revolucionário, inimigo da tradição e do passado (BERLIN, 2015, p. 40). Tais antagonismos políticos revelam apenas uma dentre as muitas oposições românticas de rompimento para com a modernidade, conforme as delinea o filósofo alemão Rüdiger Safranski:

O espírito romântico tem muitas formas, é musical, tentador e atraente, ama a distância do futuro e do passado, as surpresas do cotidiano, os extremos, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão. Não permanece igual a si mesmo, é modificador e contraditório, ansioso e cínico, apaixonado pelo incompreensível e popular, irônico e disperso, *narcisista e social*, amante da forma e do seu dissolvimento. (SAFRANSKI, 2010, p. 17, grifo nosso)

Para nossos propósitos, o mais interessante atributo paradoxal do “espírito romântico” é o amor “pela distância do futuro e do passado”, dentre os quais o mais informalmente difundido é o amor pelo passado, a nostalgia romântica por Édens, Idades de Ouro, e o renovado fascínio pelo medievo, com suas ruínas góticas, castelos decadentes, lendas populares e valores perdidos. Obra emblemática para a consolidação destes valores nostálgicos, *Ossian* (1760), do poeta escocês James Macpherson (1736-1796), com seu “senso da natureza, a descoberta das montanhas e do encanto dos mundos exóticos, o entusiasmo pela poesia popular” (CARPEAUX, 2008, p. 962), suscitou no público leitor anseios por mistérios imemoriais.

No entanto, tal como as mistificações de Macpherson – que ao conceber o bardo Ossian dissimulou seu próprio talento –, os passados que encantam e assombram o pensamento romântico são fabulações criativas.

A visão romântica toma um momento do passado real, no qual as características funestas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos sufocados por ela ainda existiam, e moldam-no como encarnação das aspirações românticas. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44)

São épocas fabricadas que, mesmo quando fundadas sob a intenção da verossimilhança histórica, portam projeções de valores contemporâneos ao ideal romântico.

Os sonhos de um passado ideal podem, contudo, tornar-se a luta pelo futuro ansiado; as aspirações românticas também denotam o amor pelo “distante futuro”, a partir do qual o Romantismo alemão, inicialmente, projetou seu impulso filosófico para o retorno à natureza e à vida autêntica. A manufatura do futuro tem por base o passado, isto é, a evocação do passado inspira a idealização da sociedade vindoura e a nostalgia faz-se utopia. Esse poetizar da sociedade, que abastece os impulsos nostálgicos e utópicos do pensamento romântico, é denominado por Löwy e Sayre (2015, p. 55) como “estratégia [...] de reencantamento do mundo” e consiste no recurso ao sobrenatural, ao mitológico, ao fantástico e ao onírico para revitalizar a existência moderna.

Aqui reencontramos Bernardo Guimarães e Luiz Gama, dois jovens poetas inseridos, nas décadas de 1850 e 1860, em um contexto de esgotamento do ideal nostálgico indianista, a acompanhar os primeiros afluxos do progresso capitalista que começam a se fazer sentir no Brasil, com toda a morosidade adaptacional que um antiquado império escravocrata pode oferecer a empreendimentos de industrialização, urbanização e trabalho livre. Não obstante, embora Bernardo Guimarães e, sobretudo, Luiz Gama não integrassem a alta burguesia e fossem desprovidos de capital financeiro, ambos foram profissionais liberais. O primeiro, professor e juiz, o segundo, advogado, ambos jornalistas, e como tal aptos a sentir e observar as mudanças causadas pela ideologia capitalista nas pequenas ilhas urbanas de um país essencialmente servil e agrário.

Consoante ao que nos foi possível observar até o momento, coincidências abundam na disposição de ambos os poetas para comunicar suas inquietações relativas a essas mudanças: naturalmente, serviram-se de suas competências poéticas, cujos frutos resultaram semelhantes não somente no que tange a pormenores, como os contornos gerais dos enredos, os valores estéticos e o conteúdo temático, mas no fato de terem sido escritos quase simultaneamente; “Dilúvio de papel” data de 1859, mesmo ano da publicação de “Arreda que lá vai um vate!” e “A um vate enciclopédico” em *Primeiras trovas burlucas de Getulino*. O argumento satírico desses três poemas corresponde a um amadurecimento romântico, consciente das condições e das perspectivas que envolvem sua própria existência, e conduzido pela angústia em lidar com o presente.

O primeiro deses argumentos é delineado em “Dilúvio de papel”, de Bernardo Guimarães, um longo poema épico-satírico dividido em onze partes, que traz já em seu subtítulo – “sonho de um jornalista poeta” – o fundamento dos atritos que se desenvolvem entre a Musa e o poeta. Pois que, cativo de sua ocupação profana, pautada na conversão de prosa fria em dinheiro, o jornalista-poeta acha-se em desencanto, tendo há muito abandonado a lira e a devoção à poesia. O leitor é introduzido ao poema *in finis res*, com o verso inicial anunciando, desde já, que o relato por vir não passa de um sonho, um “sonho horrível” (GUIMARÃES, 2010, p. 115-116) sobre um cataclismo que destrói o mundo, do qual o poeta acaba de acordar sobressaltado e procede a nos antecipar imagens de destruição e caos. É a segunda parte que enceta a narrativa, remontando o dia tranquilo do jornalista-poeta, ao pé de uma colina a passear, afastado das turbas, da poeira e da “lôbrega espelunca” onde, cercado de papel, passa os dias a trabalhar.

Nesse sereno perambular o poeta divisa, à distância, a imagem de uma bela mulher, engrinaldada de louros, a empunhar uma harpa de ouro, mas a toma inicialmente por uma estátua tombada de algum pedestal, engano denunciador da nova importância da Musa em sua vida. Por fim reconhecida, a Musa endereça ao jornalista-poeta cantos de repreensão, que compreendem toda a terceira parte do poema:

Que vejo? junto a meu lado
Um desertor do Parnaso,
Que da lira, que doei-lhe
Faz hoje tão pouco caso,

Que a deixa pendurada numa brenha,
Como se fora rude pau de lenha?!
Pobre infeliz; em vão lhe acendi n'alma,
De santa inspiração o facho ardente;
Em vão da glória lhe acenei co'a palma,
A nada se moveu esse indolente,
E de tudo sorriu-se indiferente.
(GUIMARÃES, 2010, p. 118)

Alterada em sua fúria, a Musa cobra explicações ao jornalista-poeta por seu abandono, pelo desrespeito e violação do sagrado lírico, por deixar de ouvir as “vozes / Destes bosques, que te falam” (GUIMARÃES, 2010, p. 120), por não mais apreciar o murmurar das fontes, o rugir do arvoredo e a sabedoria

da brisa. Mesmo abalado pelo severo interpelar, o poeta ingenuamente se expressa com sinceridade, mas seus versos ecoam, ao invés, os desaforos de uma gafe petulante, resposta que contempla a quinta parte do poema:

Volta aos teus montes; vai volver teus dias
Lá nos teus bosques, o rumor perene,
De que povoa as sombras encantadas
A límpida Hipocrene.

[...]

Esse ofício, que ensinas, já não presta;
Vai tocar tua lira em outras partes;
Que aqui nestas paragens só têm voga
Comércio, indústria e artes.

Não tem aras a musa – a lira e o louro
Já andam por aí de pó cobertos
Quais vãos troféus de um túmulo esquecido
Em meio dos desertos.

Ó minha casta, e desditosa musa,
Da civilização não estás ao nível;
Com pesar eu to digo – nada vales
Tu hoje és impossível.
(GUIMARÃES, 2010, p. 123-125)

Estas estrofes são emblemáticas de uma percepção desencantada do mundo e da poesia, pronunciadas com a nuance cínica de uma afronta: que a Musa retorne, caso indesejada ou incapaz de se adaptar ao império do comércio e da indústria, à fonte Hipocrene, lar das musas no sagrado monte Hélicon, cuja nascente brotou de um golpe do Pégaso, e enfrente sua própria impossibilidade. A nostalgia, ainda veremos, é sutil na brutal honestidade do jornalista-poeta, resignado a um mundo em que “buscar palmas”, “reais presentes” e envergar coroas “não de estéril louro”, mas “de maciças, / Brilhantes folhas de ouro” (GUIMARÃES, 2010, p. 124), justificam a totalidade da arte, reles mercadoria, mero degrau na escada da ascensão social e financeira.

A leveza espirituosa desta confabulação entre a Musa e o jornalista-poeta, guiada por chistes aborrecidos e insultos, cede espaço, a partir

da sexta parte, à maldição e ao cataclismo anunciado. A enxurrada de jornais que começa a abarrotar as casas e inundar as ruas inicia a ação que alterna entre fuga desesperada e bufonaria, com o poeta a versar seus épicos duelos travados, a golpes de bengala, contra ondas de “*Mercantis, Correios e Jornais, / De Ecos do Sul, do Norte, de Revista, / De Diários, de Constitucionais [...] / De Correios de todos os países*” (GUIMARÃES, 2010, p. 130), castigo irônico da Musa que o compele a castigar e ser castigado pelos impressos de “*Insulsa e fria prosa*”.

Cresce, todavia, a tensão conforme o papel acumulado submerge casas, colinas e montes, e o poeta mantém-se com esforço à superfície; em meio à confusão ele enxerga a Musa, serena, a bordo de bizarra embarcação – “*Era-lhe o barco a concha mosqueada / De tartaruga enorme, / Com engenhoso esmero trabalhada / De lavor preciosa e multiforme*” (GUIMARÃES, 2010, p. 136) –, do alto da qual ela lhe rejeita os apelos por perdão e ignora os socorros. Próximo do clímax, na décima parte do poema, o jornalista-poeta trama sua vingança:

“Pois bem!... já que esperança alguma temos,
O mundo, e eu com ele, acabaremos,
Mas não por esta sorte;
Morrerei; mas também tu morrerás,
Ó ninfa desalmada,
Porém um outro gênero de morte
Comigo sofrerás:
A mim e a ti verás,
E a toda tua infanda papelada
Reduzidos a pó, a cinza, a nada!”
(GUIMARÃES, 2010, p. 139)

Graças à caixa de fósforos que trazia em seu bolso – fósforo tão exaltado na poesia de Luiz Gama –, o poeta inicia um formidável incêndio que se espalha rapidamente pelo dilúvio de papel, e na iminência de sufocar na fumaça e se consumir em chamas, inicia-se a décima primeira parte, onde um breve dístico desperta o poeta e põe fim ao sonho e ao poema. Esse homicídio-suicídio por parte do jornalista-poeta, verdadeiro anti-herói, toma a forma de uma parábola moralista, uma advertência sobre os riscos do desencanto e seu efeito destrutivo e desolador. Duda Machado, com enfoque nos aspectos formais do texto, identifica em “*Dilúvio de papel*” as

marcas de um conflito de Bernardo Guimarães com as proporções estilísticas neoclássicas, as quais tencionou parodiar, mas terminou por adotá-las, inadvertidamente, em recaídas não-irônicas. Semelhante tensão “infiltra-se em sua lírica, retirando-lhe a integridade romântica, e oferece resistência às investidas paródicas da poesia humorístico-satírica” (MACHADO, 2010, p. 16). A integridade romântica persiste, contudo, sob as camadas de cinismo e chacota, na mais ampla visão de mundo do poeta, na melancolia e na nostalgia que seus versos emanam, retratando esse novo mundo de comércio como estéril e vazio de encanto, em constante guerra com o sublime poético, e cujo destino lamentável lhe desperta, tão somente, soturna resignação.

Se o poeta de Bernardo Guimarães é hoje jornalista, um homem moderno desencantado com a impossibilidade da Musa, o de Luiz Gama também o é; mas trata-se de um poeta que carrega em si uma doentia obsessão pelo reencanto do mundo, por um ato que faça a poesia possível novamente. Infelizmente, no entender do autor de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, as estratégias de reencantamento intentadas na modernidade só lograram produzir, até o momento, frívola erudição poética.

Os poemas “A um vate enciclopédico” e “Arreda que lá vai um vate!” satirizam os aspirantes do Parnaso, no caso, os titulares vates, cujas composições solenes e pedantes ecoam descabidos elitismo e alienação. A apresentação dos vates é, como de praxe na sátira de Luiz Gama, envolta em exageros cômicos e suntuoso sarcasmo. Em “A um vate enciclopédico” este surge “Qual cratera lançando lava ardente, / De Pompéia tragando a pobre gente, / Novo Aníbal os mares agitando, / Arbustos e penedos derrubando”, e portando admirável currículo: “É Doutor em ciências sociais, / Conhece toda casta de animais; [...] // E nos fastos da grã-filosofia / Diz tais cousas que as carnes arrepia!” (GAMA, 2000, p. 83-84). Crédulo em sua erudição e dotado de resoluta imposição vulcânica, o vate procura atalhos para o sublime poético, e agarra-se a Pégaso para invadir o Parnaso:

E, invadindo as *baías* do Parnaso
 O lugar conquistou do tal Pégaso!
 A sabença nos *cascos* se lhe aninha,
 É por todos chamado – o Dom Fuinha;
 E da torva montanha da cachola
 Pende a velha e sediça c’raminhola!

Um taul que encarou o tal portento,
Afirma que o coitado era jumento;
E querendo provar o que dizia,
Mostrava uma castrada poesia:
D’asneiras enxurrada furibunda
Onde o erro falaz superabunda:
Era prosa sediça, mui safada
Asneira sobre asneira amontoada!
E no fim da maçante frioleira
A firma do grã-vate – baboseira.
(GAMA, 2000, p. 84, grifo do autor)

Semelhante imagem do poeta arrogante e prolixo, que se agarra a Pégaso para alcançar as glórias do Parnaso, é utilizada em “Arreda que lá vai um vate!”:

Quis um pobre sandeu apatetado
Sobre as grimpas guindar-se do Parnaso;
Empunha uma bandurra desmanchada,
E nas ancas se encaixa o Pégaso.

Às crinas se aferrando, como doudo,
No bandulho do bruto as pernas cerra:
Manquejando na prosa, em verso rengo,
Ufanoso da glória exclama e berra:

Ao Parnaso! Ao Parnaso subir quero!
(GAMA, 2000, p. 40)

Ambos os vates não resistem ao voo, um é levado ao manicômio, outro é derrubado na lama pelo Pégaso. O motivo se deve, como podemos observar, aos temas e à execução de sua “castrada poesia”, vagamente definida como “asneira” e “baboseira”, mas cuja efetiva infração é desvendada pela palavra “frioleira”. É na voz do vate de “Arreda que lá vai um vate!”, a declamar enquanto mantém-se agarrado ao Pégaso, que alguns exemplos de frioleira são listados: “Os gatos mostrarei fugindo aos ratos, / Vistosos frutos em arbusto peço; / Jumentos a voar, touros cantando, / E grandes tubarões nadando em seco!” (GAMA, 2000, p. 40-41). O fato de Luiz Gama, mediante o enunciador satírico desses poemas, destinar ambos os vates ao manicômio e à lama, sugere seu menosprezo pelas frioleiras,

as quais considera inócuas fabulações disparatadas, e prenunciam sua insatisfação com a poesia absorta da realidade, alheia ao mundo da qual irrompe, e desrespeitosa com os que ainda sofrem nele. Pois que, somada à manifesta atitude engajada de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, essa profunda aversão às frioleiras deve-se à percepção, por parte do poeta, de estas simbolizarem uma árida estilística de débil função. Rejeitadas pelo Parnaso, não basta às frioleiras dos vates a tintura fantástica para atingir o sublime, pois seu único caminho, no mundo moderno, envolve um reencantamento utópico, que contemple o mundo como objeto.

Nessa conformidade, os dois poetas mostraram-se capazes, ainda outra vez, de chegar a conclusões opostas partindo de premissas temáticas e contextuais idênticas. A questão da Musa impossível trouxe à tona comentários de ambos que, se porventura tivessem um ao outro como alvo deliberado, dariam pretexto a controvérsias. Afinal, bem como Bernardo Guimarães, como vimos anteriormente, leva seu soneto proto-condoreiro victor-huguiano aos mais absurdos extremos de sua lógica, expondo sua altanaria doutrinação ao ridículo, Luiz Gama declara o *nonsense* reles frioleira, uma poesia esterilizada pelo desencanto, recurso desesperado de ascensão sublime para os abandonados pela Musa.

Evidentemente, o reencantamento utópico esboçado na atitude engajada de Luiz Gama, guiado por uma beleza mais comprometida com o mundo e com a mudança social – questão sensível e de potência afetiva para um homem negro e republicano nativo de uma monarquia escravocrata –, não é hostil ao devaneio e ao sublime poético, como atestam não somente sátiras pantagruélicas como “Os glutões”, mas a presença de verdadeiras procissões de êxtase dionisíaco (Cf. “Lá vai verso!”) em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Da mesma forma, o próprio Bernardo Guimarães mostrou-se por vezes impaciente, como vimos em estrofes do poema dedicado ao nariz, ao se defrontar com os “exageros” do gênio romântico; ademais, a nostalgia que distinguimos nos versos de “Dilúvio de papel” não expressa um desejo idealizado de retorno a uma idade de ouro primordial ou semelhantes fabricações reacionárias, mas profere um mais sutil e penetrante sentimento de perda e desamparo.

Malgrado fossem conterrâneos durante a década de 1850, é improvável que Luiz Gama e Bernardo Guimarães tenham se conhecido pessoalmente, ou mesmo lido um ao outro, nesse período. Seus hipotéticos debates, caso um encontro se desse, evidenciariam as afinidades e divergências que, em

simetria complementar, elaboram o Romantismo como visão de mundo. A nostalgia do jornalista-poeta, torturado pela musa, a princípio indiferente à deserção que cometeu, mas ao fim remoído de remorsos; e o interesse utópico dos vates agarrados a Pégaso, cujas frioleiras denunciam o apetite por um reencantamento a qualquer custo, ilustram as profundas transformações sofridas pelo poeta na modernidade. Aqui, lhes resta a crítica moderna a essa modernidade, rir da própria fissura que altera as relações entre arte e mundo, a qual nos permite compreender mais intimamente, às custas da poesia romântica, os dilemas que assombram aqueles que a conjuram.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, E. *Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. 3 ed. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 2008. v. 2.
- FERREIRA, L. F. Luiz Gama, o primeiro poeta afro-brasileiro. In: FERREIRA, L. F. (org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 37-47.
- FRANCHETTI, P. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, Campinas, v. 7, p. 7-17, 1987.
- GAMA, L. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, L. F. (org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 199-203.
- GAMA, L. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- GUIMARÃES, B. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010.
- HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. *Para que todos entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 5.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. v. IV.
- HERÓDOTO. *História*. Tradução José B. Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1.
- HOFFMANN, V. V. *From Gluttony to Enlightenment: The World of Taste in Early Modern Europe*. Chicago: University of Illinois Press, 2016.
- HORÁCIO. Arte poética: epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 55-70.
- HUGO, V. Prefácios às poesias. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 130-135.
- KAWANO, M. Gérard de Nerval: poesia e memória. *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 12/13, p. 508-524, 2013.
- LIMA, L. C. Bernardo Guimarães e o cânone. In: LIMA, L. C. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 239-252.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, D. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. In: GUIMARÃES, B. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-57.
- MARTINS, H. Luiz Gama e a consciência negra na literatura. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 17, p. 87-97, 1996.
- MATOS, G de. *Poemas atribuídos*: Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 1.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MUSSET, A de. Cartas de Dupuis e Cotonet. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 150-153.

QUINTILIANO, M. F. *Instituição oratória*. Tradução Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. t. IV.

RAMOS, P. E. da S. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RICUPERO, B. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, J. R. da. *Luis Gama e suas poesias satíricas*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

STENDHAL, H-M. B. Sobre a literatura e o estilo. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 144-146.