

Reinaldo Santos Neves

(Organização)

Paulo Roberto Sodré

(Edição)

Edição fac-similada

História da *Literatura* do Espírito Santo

PARTE 1

*Brasilologia,
Barroquismo,
Romantismo*

 **EDUFES**

Reinaldo Santos Neves
(Organização)

Edição fac-similada

Paulo Roberto Sodré
(Edição)

História da
Literatura
do Espírito Santo

 **EDUFES**
Vitória, 2023

PARTE 1

*Brasilologia,
Barroquismo,
Romantismo*



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana
Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça,
Fabrícia Benda de Oliveira, Fátima Maria
Silva, Gleice Pereira, Graziela Baptista
Vidaurre, José André Lourenço, Marcelo
Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht Góes,
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

NEPLES

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Diretora do Centro de Ciências Humanas e Naturais

Edinete Rosa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Maria Amélia Dalvi

Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Sérgio da Fonseca Amaral

Digitalização das imagens

Ana Paula de Souza Rubim

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Revisão de texto

Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

H673 História da literatura do Espírito Santo [recurso eletrônico] :
Parte 1 - brasilologia, barroquismo, romantismo / Reinaldo Santos
Neves (organizador); Paulo Roberto Sodré (editor). - Dados
eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2023.
3 v. ; 29,7 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-558-8 (v.1)

Edição fac-símile

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Literatura brasileira - Espírito Santo (Estado). 2. História.
I. Neves, Reinaldo Santos. II. Sodré, Paulo Roberto.

CDU:821.134.3(81)(091)

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Sumário

Prefácio • 6

Fábio Assanti Medina

Apresentação • 8

Paulo Roberto Sodré

Sérgio da Fonseca Amaral

Parte 1 • 16

Brasilologia, Oscar Gama Filho • 18

1. Tratado da Razão do Brasil • 19
2. Fenomenologia do Brasil • 20
3. O Estado sem povo • 25

Barroquismo, Oscar Gama Filho • 28

1. Igreja, Estado e cultura • 29
2. Pré-Barroco e Barroco • 32

Romantismo, Oscar Gama Filho • 49

1. Romantismo: princípios e fins • 50
2. Pré-Romantismo • 70
3. Romantismo • 93

Posfácio • 119

Oscar Gama Filho

Prefácio

FABIO MASSANTI MEDINA¹

As bibliotecas são tradicionalmente conhecidas como guardiãs do saber, preservando em suas estantes uma vasta coletânea de obras de valor inestimável, repletas de histórias e conhecimento. Entre tantos tesouros, destaca-se *História da literatura do Espírito Santo*, uma coletânea de ensaios criada na década de 1990 por Reinaldo Santos Neves, e assinados por Deny Gomes, Renato Pacheco, entre outros, que se tornou uma preciosidade para a literatura capixaba, graças às pesquisas do professor Paulo Roberto Sodré.

Esse conjunto de obras, produzido a várias mãos, ainda na época da máquina de escrever, conteúdo riquíssimo datilografado, foi doado à Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, onde se tornou parte do acervo da biblioteca de obras especiais, e onde foi cuidadosamente mantido e preservado durante os anos que se passaram.

Por décadas, a guarda dessa obra possibilitou a descoberta e o encantamento com as produções de autores que se debruçaram sobre temas relevantes para o estudo da literatura do nosso estado. Infelizmente, a ação do tempo degradou o material original, com suas páginas amareladas e suporte fragilizado, tornando o acesso cada vez mais difícil. Apenas armazenar esse material não seria suficiente; era imperativo salvaguardar e também democratizar esse conhecimento.

Diante disso, empenhamo-nos em ampliar o acesso a essa valiosa fonte de conhecimento e saber contextualizado da literatura capixaba. Um conhecimento tão significativo não poderia permanecer restrito, sem ser manuseado e apreciado.

Sem negligenciar os direitos intelectuais das obras, buscamos incansavelmente a republicação desta obra, da qual um dos autores, Renato Pacheco, infelizmente já não está mais entre nós, e assim conseguimos o consentimento dos herdeiros legais para levar esse conteúdo além dos limites físicos da Biblioteca e da Universidade, tornando-o disponível e acessível novamente.

Diante dessa realidade, do desejo, da vontade, de uma insistência em querer trazer aquele conteúdo, aqueles escritos tão enriquecedores para os pesquisadores do tema, nasce um pedido, uma proposta, uma ideia. A republicação desta obra.

1. Diretor da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Assim, por meio da chancela da Universidade, com a contribuição da equipe da Editora da Universitária, a Edufes, surge a edição fac-similada desta obra, apresentando-a em um novo formato, no contexto da virtualização dos conteúdos, de forma a democratizar e ampliar o acesso ao material.

Num contexto mais abrangente, semelhante à tecnologia da época, com o uso da máquina de escrever, a qual fixou caractere a caractere no papel os escritos daqueles autores sobre a história da literatura no Espírito Santo, este material em toda sua essência irá novamente permitir que outros possam transpor as barreiras físicas e atingir novas perspectivas de acesso.

Apresentação

PAULO ROBERTO SODRÉ
SÉRGIO DA FONSECA AMARAL

No extinto Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo (Cultural-ES), dirigido por Luiz Guilherme Santos Neves², Reinaldo Santos Neves³ coordenou a elaboração da *História da literatura do Espírito Santo*, no período que compreende aproximadamente o final dos anos 1980 e o início dos 1990. Com o apoio do Fundo de Cultura do Espírito Santo (Funces), Reinaldo Santos Neves organizou uma equipe de pesquisadora/es renomada/os entre intelectuais da época no Espírito

2. Luiz Guilherme Santos Neves (Vitória, ES, 24 de setembro de 1933) lecionou História do Espírito Santo na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde se aposentou. Historiador, ensaísta, dramaturgo, romancista, contista e cronista, vem publicando diversas obras, de que se destacam: *Queimados*, documento cênico (1977); *Insurreição do Queimado, Episódio da história da Província do Espírito Santo*, de Afonso Cláudio, introdução e notas (1979); *A nau decapitada*, romance (1982); *As chamas na missa*, romance (1986); *Viagem à Província do Espírito Santo*, de Auguste-François Biard, estudo introdutório (1988); *Torre do delírio*, contos (1992); *Passeio pelo Centro de Vitória na companhia de Rubem Braga*, crônicas (1992); *História, geografia e organização social e política do município de Anchieta* (1995); *História de Barbagato*, narrativa para crianças (1996); *Procissão de São Benedito em Vitória*, texto e pesquisa (1996); *Os bondes de Vitória*, texto e pesquisa (1997); *Escrivão da frota*, crônicas (1997); *Crônicas da insólita fortuna*, crônicas históricas (1998); *Singular plural – memória cultural capixaba*, pesquisa e texto (1998); *A casa edificada – o Programa de Cooperativas Habitacionais no Espírito Santo e sua ação na expansão urbana da Grande Vitória* (1998); *O templo e a força*, romance (1999); *O Capitão do Fim*, romance (2001); *Eu estava na armada de Cabral*, romance paradidático (2004); *O auto do túmulo de Anchieta: uma farsa no estilo de Gil Vicente* (2007); *Crinquinim e D. Pedro II em Nova Almeida*, narrativa para crianças (2008); *Cidadilha – crônica inverossímil da cidade inexistente* (2008); *Memória das cinzas* (2009); *Breviário do folclore capixaba* (2010). Além disso, é membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e da Comissão Espírito-Santense de Folclore (NEVES, M., 2021-). Sobre sua obra, a *Fernão: revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo* publicou o Portfólio Luiz Guilherme Santos Neves (Vitória, ano 3, n. 5, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/issue/view/1306>).

3. Reinaldo Santos Neves (Vitória, ES, 3 de dezembro de 1946) é graduado em Letras (Português e Inglês) pela Ufes. Escritor, tradutor, editor e servidor técnico aposentado da Ufes, atuou nessa instituição como diretor da Divisão de Editoria da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (1978-1989), coordenador de literatura da Secretaria de Produção e Difusão Cultural (1992-1995) e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, de 1996 a 2012, quando organizou várias edições do seminário sobre o autor capixaba, *Bravos Companheiros e Fantasma*, e de seus anais. Dentre suas

Santo: Deny Gomes, Francisco Aurelio Ribeiro, Luiz Busatto e Renato Pacheco, docentes da Ufes, e Oscar Gama Filho, atualmente membro da Academia Espírito-Santense de Letras (AEL), como o são também Busatto, Pacheco e Ribeiro. O projeto foi desenvolvido a partir da produção de ensaios individuais, acerca de contextos, obras e autores/as da literatura brasileira situada no Espírito Santo, estudos que convergem para a perspectiva ao mesmo tempo histórico-literária e crítica.

Esse projeto arrojado, contudo, ficou na minuta datilografada e conservada em três pastas, felizmente doada à Biblioteca Central da Ufes, registrada em 1992 no setor de Coleções Especiais e inserida na coleção interna “Espírito Santo”⁴ com a chamada número 869,0 (81) (091) H 673.

Três partes compõem o datiloscrito, cujo conteúdo pretendemos aqui apenas disponibilizar gratuitamente para estudantes de graduação e de pós-graduação e para outros/as interessados/as em fonte de pesquisa sobre a literatura aqui produzida. O propósito de analisar o documento criticamente ficará, assim esperamos, a cargo de futuros/as pesquisadores/as do assunto.

A **Parte 1** é dividida em três subpartes, todas assinadas por Oscar Gama Filho⁵: “Brasilologia”, “Barroquismo” e “Romantismo”, estudos que propiciam um conhecimento e uma análise

publicações literárias, destacam-se: *Reino dos medas*, romance (1971); *A crônica de Malemort*, romance (1978); *O poema graciano*, poesia (1982); *As mãos no fogo*, romance (1984); *Má notícia para o pai da criança*, contos (1995, 2019); *Sueli: romance confesso* (1989); *Muito soneto por nada*, poesia (1998); *A confissão*, novela (1999); *Crinquinim e o convento da Penha*, narrativa para crianças (2001); *Kitty aos 22: divertimento*, romance (2006); *A longa história*, romance (2007); *Crinquinim e a puxada do mastro*, narrativa para crianças (2008); *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008); *A folha de hera: romance bilíngue* (três volumes: 2011, 2012, 2014); *Heródoto, IV, 196*, contos (2013); *Dois graus a leste, três graus a oeste*, narrativa (2013); *Mina Rakastan Sinua*, contos (2016); *Poesia 64-14* (2017) e *Blues for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer*, romance (2018). A *Fernão: revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo* publicou o Portfólio Reinaldo Santos Neves, sobre sua obra (Vitória, ano 1, n. 1, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/issue/view/977>).

4. Agradecemos a Franjuslene Darlei de Moraes e a Arlete Franco, funcionárias da Biblioteca Central da Ufes, a gentileza de nos informar a respeito da doação e registro do datiloscrito em 1992.

5. Oscar de Almeida Gama Filho (Alegre, ES, 31 de março de 1958) é o quarto ocupante da Cadeira 21 da Academia Espírito-Santense de Letras. Poeta, dramaturgo, ensaísta e compositor, além de psicólogo clínico, vem publicando desde 1979. Destacam-se em sua bibliodiscografia: *De amor à política* (1979), poemas em edição marginal, em conjunto com o poeta Miguel Marvilla; *Congregação do desencontro* (1980), poemas; *História do teatro capixaba: 395 anos* (1981); *Estação Treblinka Garden* (1982), peça teatral; *Onaniana* (1983), poema dramático; *A mãe provisória* (1984-1985), tragicomédia; *Teatro romântico capixaba*, ensaio (1987); *O despedaçado ao espelho* (1988), poemas; *Eu conheci Rimbaud & Sete poemas para armar um possível Rimbaud mesclado com O barco ébrio/Le bateau ivre* (1989), ensaio-tradução-conto-poema; *Razão do Brasil em uma sociopsicanálise da literatura capixaba* (1991); *Ovo alquímico: romance em cacos*, escrito com seu filho Alexandre Herkenhoff Gama (2016); “Metacrítica – questão de método, ou nova interpretação da *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar” (Academia Brasileira de Filosofia, 2023); *Samblues* (1992), composições musicais; *A essência da poesia* (1996); *O relógio marítimo* (2001), poemas; *Os últimos poemas – desesperados – de amor* (2001); *Antes do fim – depois do começo* (2005), contendo músicas em parceria com Mario Ruy. Participou, como idealizador, da tentativa de criação de uma Editora Cooperativa de Escritores Capixabas, em 1978, durante a qual, ainda em 1978, organizou a primeira oficina literária do Espírito Santo. É membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (ACADEMIA, [s. d.]; NUNES, 2005).

das condições históricas e sociais em que se desenvolveram as letras brasileiras e locais sob a colonização portuguesa. A primeira subparte, “Brasilogia”, se divide em três tópicos: “Tratado da Razão do Brasil”; “Fenomenologia do Brasil” e “O Estado sem povo”. A segunda, “Barroquismo”, é desenvolvida por meio de dois tópicos: “Igreja, Estado e cultura” e “Pré-Barroco e Barroco”. A terceira e última, “Romantismo”, discute esse período em três tópicos: “Romantismo: princípios e fins”, “Pré-Romantismo” e “Romantismo”.

Composta por seis subpartes⁶, a **Parte 2** expõe uma análise da literatura espírito-santense da primeira metade do século XX. Oscar Gama Filho contextualiza as primeiras décadas do Novecentos na “Introdução”. Luiz Busatto⁷ observa, na primeira subparte, a sátira em prosa e verso. Na segunda, ele historia e investiga a recepção no Espírito Santo da Semana de 22, em “O Modernismo antropofágico”⁸. A terceira subparte, “Muito soneto e algum verso livre: 1930/50”, também de Busatto, aborda a poesia predominantemente acadêmica desse período. Renato Pacheco⁹ (*in memoriam*) observa a narrativa ficcional, em “A ficção: 1930/60”, e a crônica, em “Os cronistas”.

6. Na montagem das partes do datiloscrito em pastas, ocorreu um engano na sequência das subpartes, ficando a “Introdução”, de Gama Filho, e a “Sátira”, de Luiz Busatto, na Parte 1, embora sejam itens da Parte 2, como demonstra o Sumário original, inserido na página 118 desta edição. Em que pese a materialidade original do datiloscrito – que apresenta como limite dos volumes a folha de créditos (e a rubrica a lápis) que pretendia(m) dividir os três volumes –, optamos por realocar as subpartes, dando à edição uma sequência correta dos itens que compõem a *História da literatura do Espírito Santo*.

7. Luiz Busatto (Acioli, ES, 18 de outubro de 1937) é formado em Letras Clássicas e especialista em Teoria Literária e Literatura Portuguesa (em Braga, Portugal). Estudou Filosofia no Centro Filosófico Internacional de Gallarate, Milão, durante três anos. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutor na mesma área pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professor fundador das cadeiras de Teoria da Literatura e Linguística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Colatina, ES, e de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Espírito Santo, onde entrou por concurso. Ensaísta e poeta, publicou ensaios e poemas: *Montagem em Invenção de Orfeu*, ensaio (1978); *Amor de asas e outros ensaios* (1985); *O bicho antropoide*, poemas (1985); *Vida pequena*, poemas (1992), livro que recebeu, em 2012, segunda edição no Projeto Nosso Livro, uma publicação conjunta da Secretaria de Educação do Espírito Santo e do jornal *A Gazeta*; *O Modernismo antropofágico no Espírito Santo*, ensaio (1992). Vem se dedicando aos estudos da imigração italiana no Espírito Santo, de que resultou o livro *Nomes e raízes italianas* (2010), além de vários artigos em jornais e revistas. Fez parte do extinto Grupo Letra, dos anos 1980. É o segundo ocupante da Cadeira 24 da Academia Espírito-Santense de Letras (ACADEMIA, [s. d.]).

8. Esse estudo foi publicado pela Ufes, em 1992, com o título *O Modernismo antropofágico no Espírito Santo* (ACADEMIA, [s. d.]; NEVES, R., 2019, p. 94).

9. Renato José Costa Pacheco (Vitória, ES, 16 de dezembro de 1928-Vitória, 18 de março de 2004). Formado em Direito e Filosofia, realizou o Mestrado na Escola de Sociologia e Ciências Políticas de São Paulo. Atuou como magistrado e foi professor de História da Universidade Federal do Espírito Santo, onde se aposentou. Em sua produção de romancista, poeta, historiador e folclorista, destacam-se: *Bilhete para Cervantes*, poemas (1947); *Poesia entressenhada*, caderno de versos (1948); *Antologia do jogo do bicho* (1957); *Presentes de Natal para três pessoas simples*, caderno de versos (1968); *A oferta e o altar* (1983, 4. ed.), romance; *Fuga de Canaã*, romance (1981); *Reino não conquistado*, romance (1984); *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985); *Augusto Ruschi, o verdureiro que virou cientista*, em parceria com Sandra Medeiros (1986); *Vilão farto*, romance (1991); *Espírito Santo, impressões* (1991); *Ecoporanga* (1992); *Espírito Santo, Brasil* (1993); *Estudos espírito-santenses* (1994); *Índice do folclore capixaba*

Por fim, a **Parte 3**¹⁰ procura rastrear a produção literária brasileira do Espírito Santo contemporânea (isto é, até os anos 1980). Seis estudos compõem as subpartes desse volume: “A prosa de ficção contemporânea: o romance” e “A prosa de ficção contemporânea: o conto” são assinados por Francisco Aurelio Ribeiro¹¹. “Os anos 70 e 80: a poesia” tem autoria de Deny Gomes¹². Ribeiro assina também “A literatura infanto-juvenil”. Renato Pacheco (*in memoriam*) produziu “As publicações literárias (ou quase)” e “As associações literárias e outras manifestações grupais relacionadas com a literatura”.

Passados trinta anos de sua elaboração e de seu ineditismo, o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

(1994); *Norte do Espírito Santo: ciclo madeireiro e povoamento* (1996); *Vila Velha da Senhora da Penha* (1997); *Eu vi nascer o Brasil, romance* (1997); *Comes e bebes do Espírito Santo* (1998); *O centauro enlouquecido e o pintor amante* (1998); *Dias antigos* (1998); *Porto final*, antologia poética organizada por Reinaldo Santos Neves (1998). Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo desde 11 de abril de 1953 e segundo ocupante da Cadeira 33 da Academia Espírito-Santense de Letras, onde entrou no dia 13 de maio de 1949 (ACADEMIA, [s. d.]).

10. No sumário geral, há apenas duas partes. Contudo, na divisão exposta nas pastas, os doze estudos estão separados: na Parte 2 estão os capítulos sobre a literatura do Espírito Santo produzida na primeira metade do século XX; na 3 estariam os capítulos a respeito da literatura contemporânea até os anos 1980.

11. Francisco Aurelio Ribeiro (Ibitirama, ES, 22 de agosto de 1955). Graduado em Letras (Português e Inglês) e em Direito, especializou-se em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em 1979. Realizou o Mestrado em Literatura Brasileira (1986) e o Doutorado em Literatura Comparada (1990) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de Literatura e pesquisador da Literatura e História do Espírito Santo nas áreas “Mulher e Literatura” e “Questões da Alteridade” na Ufes, escreveu obras de crítica literária, poesia, crônicas e narrativas para crianças. Dentre suas publicações, destacam-se: *O gato xadrez*, narrativa para crianças (1985); *Estudos críticos da literatura capixaba* (1990); *Ora, pombas*, narrativa para crianças (1990); *A modernidade das letras capixabas* (1993); *A literatura infantojuvenil de Clarice Lispector* (1993); *A gralha e a tralha*, narrativa para crianças (1993); *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica* (1995); *Das cidades e sua memória* (1995); *Vida vivida*, poemas (1997); *Antologia de escritoras capixabas* (1999); *Fantasmas da infância* (1997); *Leitura e literatura infantojuvenil* (1998); *A casa mal-assombrada* (1999); *Literatura e marginalidades* (2000); *Haydée Nicolussi: 1905/1970. Poeta, revolucionária e romântica* (2005); *A vingança de Maria Ortiz e outras crônicas* (2006); *O Convento da Penha. Fé e religiosidade do povo capixaba* (2006); *Afonso Cláudio. Coleção Grandes Nomes do Espírito Santo* (2007); *Ainda resta uma esperança. Haydée Nicolussi: vida e obra* (2007); *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*, em parceria com Thelma Maria Azevedo (2008); *Olhar para o mundo*, crônicas de viagem (2009); *Gentes de minha terra. Etnias 2* (2009); *Nos passos de Anchieta* (2009); *Literatura do Espírito Santo. Ensaio história e crítica* (2010); *Ensaio de leitura e literatura infanto-juvenil* (2010); *Adeus, amigo e outras crônicas* (2012); *Método confuso. Mendes Fradique: vida e obra* (2012); *O menino e os ciganos*, narrativa para crianças (2012); *Ler e escrever Rubem Braga* (2013); *Viajando pelo mundo em fotos e crônicas* (2013); *Histórias capixabas* (2019). É o terceiro ocupante da Cadeira 6 da Academia Espírito-Santense de Letras e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (ACADEMIA, [s. d.]).

12. Deny Pacheco Gomes (São Luís, MA, 1938). Licenciada em Letras Neolatinas, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1959), foi professora titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Espírito Santo, onde se aposentou. Em 1978, fez, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um laboratório de Criação Literária coordenado por Geir Campos e Antonio Torres, entre outros escritores. Em 1979, coordenou com a professora Maria da Graça Aziz Cretton um curso semelhante na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em Vitória, implantou na Ufes, em 1981, a Oficina Literária como atividade de extensão. Recebeu a Medalha de Honra, outorgada pela Ufes, em 1987, pelos relevantes serviços prestados à instituição; a Ordem do

do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Ufes, solicitou à direção da Biblioteca Central da Ufes, sob a direção de Fabio Massanti Medina, a consulta e a posterior digitalização do datiloscrito, solicitamente atendidas.

Documento precioso para os Estudos Literários que se dedicam à literatura brasileira realizada no estado, a *História da literatura do Espírito Santo*, como se pode notar no sumário de seu conteúdo, abarca cerca de cinco séculos de produção verbal criativa. O escopo abrange uma grande diversidade de gêneros e de formas literárias na famosa tríade de modalidades da literatura ocidental: narrativa, dramaturgia e lírica, seja em prosa, seja em verso, seja ainda em diagramação visual (ou linosigno). Além disso, abrange formatos de publicação, como o livro e o periódico, oferecendo uma ideia das atividades literárias, editoriais e divulgadoras desenvolvidas por aqui.

Produzido no ambiente de reflexões e discussões teórico-metodológicas do final do século XX (anos 1980), os três volumes ganham importância hoje devido a vários aspectos, na medida em que nos informam acerca da materialidade da pré-produção editorial (há marcas, por exemplo, de inserções e de revisão a caneta em algumas folhas); da concepção de historiografia e crítica literária dos/a autores/a; da perspectiva ideológica, teórica e metodológica a partir da qual as obras foram recebidas, selecionadas, analisadas e apreciadas; da fortuna crítica ou do estado de arte a respeito da literatura local. Cada um desses ângulos – e de outros possíveis – oportuniza investigações variadas, cujos resultados, em projetos de iniciação científica, especialização, mestrado, doutorado e pós-doutorado, poderão auxiliar na compreensão mais abalizada tanto da literatura aqui produzida como da crítica que lhe vem sendo dedicada.

Um empreendimento como esse – tanto da *História da literatura do Espírito Santo*, nos anos 1980, como de sua edição fac-similada, em 2023 – poderia ser reduzido a um ufanismo extemporâneo ou a uma defesa provinciana da cultura de uma região, isto é, de um *capixabismo*. Entretanto, como vem refletindo João Claudio Arendt, em especial no artigo “Regionalidade(s) e literatura: aportes para um debate teórico” (2021), a relação da região, do regionalismo e da regionalidade com a literatura tem exposto noções fecundas para a situação e o entendimento mais claro do que se deve entender por delimitações do que tomamos por *microssistemas* literários, como os que

Mérito Maria Ortiz (1996) e o Título de Cidadão Espírito-Santense (1998), concedidos pela Assembleia Legislativa do Espírito Santo. Ensaísta e poeta, publicou “Presença de Camões na Literatura de Cordel” (1980); *Traços do ofício: textos de Oficina Literária*, organização (1983); *No meio do caminho tem um poeta*, organização (1987); “Oficina Literária: tempo e espaço para a criação”, artigo (1989); “Sueli sob o signo da ambiguidade”, artigo (1993); “Com a palavra, a mulher”, artigo (1994); *O desejo aprisionado*, poemas (1994); *Daqui mesmo: 34 poetas*, organização (1995); “O mofo no pão, e O queijo e os vermes: uma série de estranhas coincidências”, artigo (1995); “O mofo no pão, O queijo e os vermes, O nome da rosa: dúvidas e evidências em um complicado processo”, artigo (1995); “Os medonhos insucessos do Vilarejo e outras histórias”, artigo (1995); “Amylton de Almeida entre o romance e o cinema”, artigo (1996); *A múltipla presença: vida e obra de Amylton de Almeida*, organização (1996); *De folhas versadas: vida e obra de Roberto Almada*, organização (1998); *Revelação do olhar feminino*, organização (1998); *Júbilo e agonia: vida e obra de Amylton de Almeida*, organização (1999); *I Varal de Poesia da Estação 1ª de Manguinhos*, participação (1999) (RIBEIRO; AZEVEDO, 2008, p. 99-100).

compõem, por assim dizer, o *macrossistema* literário brasileiro. Esses termos nos ocorrem a partir dos argumentos de Arendt (2015), em “Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais”, ao tratar do sistema literário de um país continental como o Brasil:

O rumo da investigação [sobre região, regionalismo literário e regionalidade] fez-me pensar que, em um país como o Brasil, com uma dimensão territorial que quase corresponde à do continente europeu (são mais de oito milhões de quilômetros quadrados divididos em 26 estados, contra dez milhões de quilômetros quadrados distribuídos em 46 países independentes, incluindo outros dez territórios), é inconcebível o fato de pesquisadores e historiadores da literatura não identificarem e enfocarem com maior precisão os sistemas literários que se desenvolvem nos inúmeros âmbitos regionais do país. Da mesma forma, também me pareceu impossível aceitar que, à revelia da pluralidade cultural do Brasil (historicamente desenvolvida), ainda se considerem as manifestações literárias de Norte a Sul como uma unidade aparentemente homogênea, todas elas convergindo para um (epi)centro geográfico e sociocultural (ARENDR, 2015, p. 111).

Por essa lógica, é inevitável considerar que cada região geopolítica (Norte, Nordeste, Sul, Centro-Oeste, Sudeste, Amazônia, Sertão, Serra Gaúcha etc.) ou, em especial, cada unidade federativa (por sua vez, com sua[s] regionalidade[s]¹³) do Brasil elabore, mesmo a par do considerado historicamente eixo “central” paulista-carioca, seus próprios sistemas literários, que compõem, ao fim, o brasileiro¹⁴.

Nesse viés, tratar da literatura brasileira produzida especificamente na Amazônia, englobando toda a região Norte (e não somente o estado do Amazonas), ou na Serra Gaúcha, recortando uma parte regional do Rio Grande do Sul, ou em Pernambuco, no Tocantins ou no Espírito Santo é investimento acadêmico importante, uma vez que releva no aparentemente homogêneo sistema literário brasileiro *geral* (ou *macrossistema*) o que historiadores/as e crí-

13. Esse termo é entendido por Arendt como “[...] particularidades culturais de um espaço regionalizado ou que se regionaliza” (2015, p. 115), como a Serra Gaúcha no Rio Grande do Sul. Em “Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais”, de 2012, ele afirma que: “Embora Haesbert tenha definido a regionalidade, num sentido lato, como ‘propriedade ou qualidade de ‘ser’ regional’, que ‘envolveria a criação concomitante da ‘realidade’ e das representações regionais’ [...], penso que existam, em sentido estrito, regionalidades, ou seja, múltiplas propriedades ou qualidades de ser regionais em uma única região. A ideia de regionalidade no singular dá a impressão de existir um bloco homogêneo, quando, na realidade, regionalidades díspares e conflitantes coabitam em um único espaço social, as quais levam a identificações divergentes. Há uma luta constante no campo das representações simbólicas, com a eliminação e a criação de novas fronteiras regionais, fruto das manifestações de autoafirmação das regionalidades. Dessa forma, existe um modo de ser regional não em forma de bloco compacto e coeso, mas cheio de fissuras e imperfeições” (p. 89).

14. Não cabe nos limites desta apresentação desenvolver esse raciocínio, que aqui apenas sugerimos.

ticos/as literários/as concentrados/as no famoso (e desconstruível) “Eixo Rio-São Paulo” não conseguem, por inviável, abarcar¹⁵.

Nesse sentido, e levando em conta que “[...] uma literatura regional se relaciona com outros sistemas literários e se insere em uma trama maior da literatura nacional e, às vezes, transnacional [...]”, uma noção como “literatura em uma região”, proposta pelo pesquisador alemão Jens Stüben e discutido por Arendt (2021, p. 16), enseja e ajusta a compreensão da concepção e da produção da *História da literatura do Espírito Santo*, que, não se restringindo à defesa de um regionalismo laudatório do que se publicou em terras capixabas, acaba por pretender intuitivamente nos anos 1980¹⁶ “[...] definir e caracterizar a vida literária em um contexto regional”, considerando-se a “[...] existência de um conjunto de elementos de natureza sociocultural, tal como autores, leitores, editoras e outras instituições de fomento ao livro e à leitura” (ARENDR, 2015, p. 121).

Assim, alguém que se interesse pela produção literária verbal modernista ou voltada para o público infantil e juvenil, para além dos reconhecidos centros literários do país, encontrará, numa fonte como esta, informações e análises úteis para uma pesquisa que procure perceber e dimensionar aqueles assuntos em território nacional de maneira mais detalhada, matizada ou *regionalizada*.

Inspirados nessas coordenadas teóricas em franco desenvolvimento, e junto do Neples, com o apoio da Biblioteca Central e da Edufes, e com o consentimento gentil dos/a autores/a e de seus/suas representantes, a quem agradecemos muito, pretendemos, com esta publicação fac-similada eletrônica de acesso público e gratuito, garantir o registro de uma importante produção histórica e crítico-literária, de maneira a oportunizar e estimular (e colaborar com) a pesquisa em vários planos sobre a literatura brasileira *em uma região* como a espírito-santense.

Referências

ACADEMIA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS. **Patronos & acadêmicos**. Vitória: AEL, [s. d.]. Disponível em: https://www.ael.org.br/patronos_e_academicos/pagina_1.html. Acesso em: 30 jun. 2023.

ARENDR, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e fronteiras culturais. **Rua**, Campinas, v. 2, n. 18, p. 182-199, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638287/590>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ARENDR, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. **Todas as Letras**, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121/5420>. Acesso em: 29 jun. 2023.

15. Mesmo com as louváveis tentativas de pesquisadores como Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa, *Enciclopédia da literatura brasileira* (2001), e Carlos Nejar, *História da literatura brasileira* (2010).

16. As discussões sobre o assunto são relativamente recentes (ARENDR, 2021, p. 17).

ARENDT, João Claudio. Regionalidade(s) e literatura: aportes para um debate teórico. *In*: MOLINA, Hebe Beatriz; CASTELLINO, Marta Elena; VARELA, Fabiana Inés Rita (org.). **Literatura y regionalidades**. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2021. p. 12-18. Disponível em: https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/17014/molinaycastellino-literaturayregionalidades.pdf. Acesso em: 28 jun. 2023.

HISTÓRIA da literatura do Espírito Santo. Vitória: Cultural-ES, [1992]. 3 v. Datiloscrito inédito constante do acervo das Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Tombo n. 869,0 (81) (091) H 673.

NEVES, Maria Clara Medeiros Santos (org.). **Estação capixaba**. Vila Velha, 2000-. Disponível em: <https://estacaocapixaba.com.br/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura feita no Espírito Santo**. 2. ed. Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. (Série Estação Capixaba, v. 20). Disponível em: <https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2023.

NUNES, Pedro José (org.). **Tertúlia**: livros e autores do Espírito Santo. Vitória, 2005-. Disponível em: <https://www.tertuliacapixaba.com.br/index.html>. Acesso em: 28 jun. 2023.

RIBEIRO, Francisco Aurelio (org.). **Patronos e acadêmicos**. 4. ed. Serra: Formar, 2014.

RIBEIRO, Francisco Aurelio; AZEVEDO, Thelma Maria (org.). **Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo**. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras, 2008.

BIBLIOTECA CENTRAL
COLECOES ESPECIAIS
UFES

PARTE I

HISTÓRIA DA LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO

Obra elaborada sob a coordenação da
CULTURAL-ES - Centro Cultural
de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo,
com recursos do
FUNCES - Fundo de Cultura do Espírito Santo.

P A R T E I

BRASILOGIA

Oscar Gama Filho

1-Tratado da Razão do Brasil

Saber da literatura no Espírito Santo, do ponto de vista histórico, é saber das condições sociais determinantes da produção cultural brasileira.

De início, um paradoxo: o objeto que a contemporaneidade tem estudado como arte quinhentista brasileira está ligado aos esforços europeus para subjugar o Brasil e os brasis. Fazamos desse paradoxo o cenário ideal para que surjam alguns dos personagens de um filme absurdo: a cultura, a natureza, a colônia, a neocolônia.

Em seguida, apontemos nossa câmera para o Portugal quinhentista, em busca de estereótipos, e observemos um modelo de mulher que, voltada para a vida doméstica, ocupava um lugar semelhante ao da natureza a ser dominada. Seus traços se contrapunham ponto a ponto aos lugares de destaque na cultura e na vida pública que estavam reservados para o homem dominador. Impregnado pela ideologia da oposição homem-cultura-público X mulher-natureza-doméstico, o esforço colonial português guardava para si o lugar da cultura, o lugar do macho conquistador que, adoecido pela Europa, via na sedução da fêmea-Brasil o caminho que lhe restituiria a saúde: doce sonho do Novo Mundo, doce ilusão que atravessaria os séculos. Por outro lado, identificando a colônia com a natureza-fêmea que lhe curaria os males do bolso, do corpo e da alma, o homem português procurava arrancar a tropicalidade da alma brasileira e, no vazio criado, inocular o vírus dos seus desejos, das suas ordens, das suas regras, das suas disciplinas e dos seus interesses. Dominação via aculturação radical do índio, do negro e do território da colônia, mas tão radical que o próprio europeu seria, mais tarde, aculturado, tornando-se brasileiro.

Ao sabor das pressões sociais geradas pelas três raças a ferver em um só caldeirão e pela eterna submissão ideológico-econômica à estranha, como uma colcha de retalhos tecida pelos inconfessáveis interesses pessoais, pelo acaso, pela preguiça, pelo descaso e pela incompetência, quase sempre à margem da maior parte do povo e à revelia da sua participação, seria iniciada, de cima para baixo, a construção da ideologia da nação brasileira como um mito dionisíaco, carnavalesco, alegre e festivo, supostamente capaz de compensação e de resgate do real e trágico estado de dor, de opressão, de exploração e de descontentamento em que vivia e vive o grosso da sua população.

A dominação estrangeira se arrastaria por toda a existência da colônia, continuaria como neocolonialismo no império, levaria o Brasil a guerras, à abolição da escravidão, a um capitalismo incipiente e servil, à república e, por fim, implantaria, quando do golpe militar de 1964, o capitalismo industrial que esmagaria de vez as raízes da

brasilidade, da cultura popular que o europeu identificava erradamente com a natureza a ser dominada. Filme sem fim, a dominação do Brasil continua a ser interpretada pelos países credores e pela nossa dívida externa.

2-Fenomenologia do Brasil

Trata-se, aqui, de tentarmos esboçar uma fenomenologia da brasilidade que nos forneça a chave elucidadora dos diversos e contrastantes Brasis. Projeto impossível mas necessário.

Pergunta inicial: o que é o Brasil? Desde sempre irrespondível, já que essa resposta interminável começa a ser dada antes de nossos cronistas coloniais e só terminará depois que o futuro deixar de responder a ela, por haver dado um fim à nação, ofereço em sacrifício, na 1ª pessoa do singular, minha contribuição, sabendo que a vida de qualquer um de nós, brasileiros ou não, é, de uma forma ou de outra, parte da resposta.

Meu fenômeno é o Brasil. Como tocá-lo, descomunal que é, como sentir seu corpo miliquilométrico, como captar o pensamento do que não pensa, como o como? Fechando os olhos, tudo vejo. Minha intuição vai às raízes e me doa um ser: feito à nossa imagem e semelhança, eu o vejo como uma projeção de nossas personalidades, país humano me abraçando com atmosferas, terras, águas e gentes. Percebo que o país é vivo, que o país nasceu em mim muito depois de ele ter nascido. Sustos. A realidade arrebenta os parênteses, invade meu pensamento e abro os olhos.

De novo fecho os olhos. Vejo-o nascendo em mim, antes mesmo de eu saber o que era o Brasil. Brasil podia ser o lixeiro, o mendigo, o rei, podia ser um clube de futebol: ainda não existiam fronteiras em minha consciência. Mas ei-lo: o Brasil era Pedro Álvares Cabral, era a chegada das caravelas portuguesas que a professora do jardim de infância descrevia. Assim o Brasil nasceu em mim. É uma pista a ser aperfeiçoada. É hora de me pôr entre parênteses e purificar minha percepção. Fecho os olhos das âncoras corpóreas que me prendem à condição humana e mergulho na intuição. Percebo que a história de um país é determinada pelas suas condições de nascimento e pela sua primeira infância. Per-

cebo que a história é a responsável pela construção ideológica do edifício de sua personalidade.

É hora de realizar a **variação** eidética. Os **Brasis** são vários. Desanimo. Súbito, os olhos me fecham o corpo ao real, me põem entre parênteses e me vem à mente uma possível e aleatória divisão dos **Brasis**: colônia, reino unido a Portugal e Algarves, império, república. De forma inexplicável, meu cérebro, agora um computador de milésima geração, cruza os dados, em busca do invariante que corresponderia à sua essência e que me conduziria ao âmago da brasilidade. A realidade vai se afinando, os outros séculos diminuem e o século XVI incha como o útero de uma mulher grávida. Estou no momento do parto do Estado. Tudo fica claro: no instante do nascimento do Estado brasileiro, descubro que ele é órfão, noto que lhe falta aquele do qual a sua vida deveria emanar: o povo. Verdadeira aberração da natureza, esse trauma de nascimento, esse pecado original marcou-lhe a personalidade e não foi apagado por nenhum batismo.

Bem que se tentou batizar o Brasil com a água benta e salgada do mar, mas o mar redentor tocou-lhe apenas as costas e o lado esquerdo, nunca o núcleo do ser, nunca a alma. E, quando foi enviado o **messias**, ele disse aos continentes que viera apenas para os seres humanos, não para os países. Algum dia um país redentor romperá silenciosamente os céus e se deitará, oculta e mansamente, no planeta? Algum dia surgirá em sólido, gás e líquido, e em terra, fogo, água e ar? Algum dia surgirá vegetando suas mineralidades por seus animais? Essa lenda a Terra lê na Lua, de noite, à luz lampiã do Sol. O que, para nós, é uma cratera, para um planeta é um ponto. E, para quem sabe ler, o pingô é letra.

Abro os olhos e tento dar ordem ao caos: colônia criada "por decreto", no Brasil quinhentista, paradoxalmente, as leis, as instituições, o governo e a religião foram preparados e implantados fora daqui, no estrangeiro Portugal, a priori, de cima para baixo, antes da presença daquele elemento que deveria produzi-los: o povo. Por incrível que pareça, na formação nacional, o Estado antecedeu o povo, Toda semelhan-

ça com a atualidade não é mera coincidência. E, se não havia povo, não se pode dizer que havia pátria. Os únicos que, nesse pré-Brasil, possuíam algo parecido com a noção de pátria — se é que possuíam — eram os índios. A pátria dos brancos obviamente era Portugal. O sentimento patriótico em relação ao que viria a ser o território brasileiro, se havia, estaria presente, de forma micromolecular, apenas no gentio, pois o objetivo dos portugueses não era, em geral (excetuando-se os degredados e pessoas em situação semelhante), fixar residência aqui, mas sim enriquecer o mais extrativistamente possível e voltar para a Europa. Como o povo existente — os índios — não era o povo português e não tinha a confiança do Estado, era necessário dissolvê-lo cultural e fisicamente para criar um outro.

Na tarefa de dissolução cultural, os inácianos, lançando mão de peças teatrais, de danças, de sermões, de músicas e de outros recursos do sensorialismo barroco, foram de fundamental importância. Não é preciso matar toda uma nação para varrê-la da face do planeta: basta apagar da sua memória seus costumes, sua língua e suas tradições, ou seja, basta destruir sua cultura, no sentido amplo do termo.

Escolhidas como um dos principais pontos de ataque, as inúmeras línguas faladas pelos indígenas foram substituídas por uma só "língua geral", baseada no tupi, que foi reduzido a regras explicitadas na Arte de Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil, de Anchieta, publicada em 1595. A gramaticalização do tupi constituiu, de fato, um aprisionamento da liberdade de expressão lingüística dos índios em códigos alienantes e opressores que os jesuítas se encarregaram de impor até mesmo às tribos que não falavam o tupi¹. Comeu-se da árvore

¹ A gramaticalização da língua — obra do Estado — surge da necessidade confessa de comunicação eficiente e do desejo inconfesso de dominar o homem, contaminando o molde que irá formá-lo com mensagens subliminares opressoras transmitidas juntamente com seu "aprimoramento" na comunicação. Representa, além disso, um momento lingüístico indispensável para a consolidação do poder estatal, pois a gramaticalização permite que a língua seja empregada ideologicamente pelos Aparelhos Escolar (estabelecimentos de ensino) e Cultural (referimo-nos, nesse caso, especialmente às academias de letras e similares). A partir desse momento, regras gramaticais serão, de fato, leis sociais que

do bem e do mal e começou a haver o certo e o errado. Bem sucedidos na imposição de uma só língua geral a todo o gentio catequizado, o trabalho de dissolução cultural pôde prosseguir com facilidade.

Ao mesmo tempo, segundo ensina Câmara Cascudo, para facilitar a aceitação do cristianismo, procuraram descobrir as suas entidades para, por meio de um notável trabalho de adaptação no qual empregaram peças teatrais, catecismos, hinos, aulas, poemas e orações na língua geral, identificar algumas com o diabo, uma—Tupã — com Jeová, e combater a de maior alcance e de efetiva adoração: Jurupari. Os pajés, abominados pelos padres, eram intermediários entre Jurupari e os homens, e não entre Tupã e os homens. Conseguiram, por fim, criar o mito artificial de Tupã, que, posteriormente, tomaria a forma de crença, mas que nunca chegaria a ser cultuado. Tupã, o escolhido para sinônimo de Jeová, era primitivamente apenas o trovão ou o ente que o governava, um ser incolor sem cultos, sem liturgia e sem ritos que o pudessem comprometer aos olhos da teologia católica. Mas como não há deus sem liturgia, Tupã não podia ser um deus. Jurupari, o verdadeiro deus dos silvícolas, possuidor de liturgia, ritual e cerimônias, foi vencido pelos jesuítas, que o consideravam um demônio real, encarnação de Satanás.² Vencido o deus, entrou em agonia a sua religião.

Os inacianos também foram decisivos na dissolução física do gentio, promovendo um genocídio não proposital mas de que tinham consciên-

estigmatizarão ou elevarão o usuário do idioma.

A língua existe em função do poder: sim, pois somos forçados a usá-la de uma maneira alienante e opressora pré-dada que, por meio da forma peculiar como cada uma recorta o universo, impõe uma visão de mundo, mas, ao mesmo tempo, garante — por exemplo —, ao recém-nascido, a sua entrada na ordem da linguagem, isto é, garante que ele atinja a simbolização e se torne realmente um ser humano. Mesmo que sempre tenha sido assim, no espaço anterior à gramaticalização, não institucionalizado e agrafo, o homem ainda não havia sido totalmente alienado da posse da língua, então uma presença viva e mutante. No espaço contemporâneo, recortado pelas instituições, apenas a literatura, transcendendo a mera comunicação, escapa parcial mas eficazmente às intenções do Estado. De certo modo, pode-se dizer que o literato, em busca do paraíso perdido, escreve no espaço anterior à gramaticalização; escreve nos limites da língua e contra ela, por transgredir suas leis, e a seu favor, por aumentar o seu poder de expressão.

²CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. p. 41-55.

cia. Anchieta, em seu poema épico De Gestis Mendi de Saa, louva o assassinato dos índios, a destruição de aldeias e a devastação de suas plantações:

Quem poderá contar os gestos heróicos do Chefe
à frente dos soldados, na imensa mata! Cento e sessenta
as aldeias incendiadas, mil casas arruinadas
pela chama devoradora, assolados os campos,
com suas riquezas, passado tudo ao fio da espada!

(,...)

Já há quinze dias, a estrela da manhã, ressurgindo
do fundo oceano a frente do carro de sol resplendente,
contemplava nosso exército a percorrer densas matas,
incendiar casas, talar campos, matar inimigos,
Era tempo de voltar aos lares, rever as igrejas,
casas de Deus, levando em triunfo o pendão da vitória.
Mas o feroz inimigo ardia em ira indomável.
como a urso terrível, a que ha pouco roubaram as crias. ³

Foram milhares os que faleceram — em virtude de enfermidades, fome, combates e fugas — por causa do sistema de aldeamentos, que procurava fixar o gentio, originalmente nômade, em um local determinado, para onde várias tribos eram trazidas com promessas, fantasias ou até mesmo à força. Seu principal objetivo era permitir o controle dos brasis pelos jesuítas — controle religioso — e pelos soldados — controle militar. Os aldeamentos tinham sua origem em "descimentos" de aborígenes oriundos dos mais diversos lugares. Neles, de forma consciente, mas não proposital, os religiosos transmitiam inúmeras enfermidades aos nativos, que, sem anticorpos contra elas, morriam de males inofensivos para os europeus, como a gripe. Os padres Antônio Bellavia e João Martins, por exemplo, responsáveis pela "missão dos Mares Verdes", de 1624, em que desceram 450 silvícolas para a aldeia dos Reis Magos (atual Nova Almeida, E. S.), mostram, em seu relato, que tinham conhecimento de que estavam contagiando os índios com doenças mortais: "(...) e assim levávamos a peste ao sertão com perigo de matar a gente nas suas terras (...). (...) Botaram eles estes males à boa parte, dizendo: vamo-nos para o mar já que esta nossa terra é tão doentia, não dizendo, nem suspeitando, que nós por ventura trazíamos conosco aqueles males, o que era mais provável."⁴ Ao término da mis-

³ANCHIETA, José de. De Gestis Mendi de Saa. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1958. p. 129.

⁴BELLAVIA, Antônio & MARTINS, João. Apud LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Portugalia, 1945. p. 173-4. (Tomo VI).

são, já em Reis Magos, os nativos são contaminados por uma epidemia de bexigas em que "muitos morreram, mas batizados e instruídos na Fé."⁵

Os europeus, imbuídos do papel de conquistadores, procuraram europeizar o Brasil, iniciando um processo que tem continuidade ainda hoje. Eliminaram os índios. Arrancaram os negros de seus lares e os escravizaram. Derrubaram as luxuriantes matas brasileiras, criando os espaços abertos com que estavam acostumados a lidar. Prosseguiram, aqui, a destruição ecológica que haviam começado em seus países, extinguindo os insetos. Poluíram o impoluto. Aterraram os mangues. Destruíram a fauna e a flora. Trocaram a flora nativa pela flora européia, disposta em bem-comportados jardins contrastantes com a confusão de espécies que habitavam a tropicalidade de nossas florestas. Construíram as primeiras casas, as primeiras ruas e as primeiras cidades — que devem ter parecido imensamente exóticas para um gentio nômade, desurbanizado e feliz. Enfim, levando esse filme absurdo que é o Brasil a um de seus momentos máximos, ergueram — pois a classe dominante sempre reservou os seus melhores lugares para os descendentes do sonho europeu — edifícios e arranha-céus totalmente inadequados para o nosso calor, e que só se justificam em face da necessidade de se golpear de morte o nosso clima, instalando ares-condicionados potentes o bastante para recriarem, nos lares brasileiros, uma temperatura elegantemente européia.

3-0 Estado sem Povo

O fato de o Estado ter antecedido o povo no processo de formação nacional deixou tristes lembranças. Em um nível menos profundo, podemos arrolar algumas delas.

Criados "de cima para baixo", sem "consulta às bases", então inexistentes, habituamo-nos a sermos dirigidos, a não questionarmos ordens (que nunca fazem sentido), a não nos revestirmos do direito e da dignidade de cidadãos e a aceitarmos que os "líderes" decidam ditatorialmente os nossos

⁵Ibid., p. 176.

rumos. Acostumamo-nos a um real político que não corresponde à realidade do povo e que, produtor de leis e de ações absurdas, temos de driblar por meio do emprego de recursos como a propina e o "jeitinho". O jeitinho é uma forma habilidosa que o cidadão usa para, sem questionar a rigidez ou a inadequação das regras, ajustá-las à realidade em que está imerso. No inconsciente dos nossos políticos está gravado o desrespeito aos anseios de um povo que não se sabe povo, de um povo que não é o elemento fundador da nacionalidade. Tudo se passa como se os nossos políticos fossem nomeados para cargos de confiança, em vez de eleitos, devendo satisfações, portanto, apenas àqueles que estão no poder.

Em um nível mais profundo, como o povo é o pai do Estado, a criação de um Estado em que não há povo produz sérios problemas. Sem pai, não é possível a castração edípica. Sem castração edípica, não é possível a introjeção da proibição paterna, base do superego. Sem superego, não há instância censória, não há uma moral verdadeira. Há, isso sim, uma moral que usamos socialmente, hipocritamente, sem convicção, para inglês ver, sem acreditarmos muito nela. A moralidade do brasileiro existe muito mais por um empréstimo da moral do vizinho (que, por sua vez, a pegou emprestada de outro), por temor da censura e da vigilância dos olhares dos outros ("o que os outros vão dizer?"), do que por necessidade interna.

Evidentemente, essa moralidade emprestada do brasileiro tem sua origem no drama do país. Sem pai, sem Édipo e sem superego próprios — o que o impedia de criar suas próprias leis — teve de tomar emprestados o superego e as leis portuguesas. De fato, quando Tomé de Souza, nosso primeiro governador-geral, chegou ao Brasil, trouxe consigo o regimento do governo, que nada mais era do que o conjunto de leis que, elaboradas em Portugal, nos eram emprestadas em face de nossa total impossibilidade de, sem povo, legislarmos.

Como a introjeção da proibição paterna marca também o momento da introjeção das leis sociais — igualmente baseadas na proibição, no não pode —, essa impossibilidade primitiva de introjeção das leis marcou-nos de forma constitutiva e condicionadora, condenando-nos a uma

eterna atitude de marginalidade em relação à lei e a uma eterna incapacidade de produzir leis que se adequem à nossa realidade. Realmente, oriundas desse quadro, só podemos esperar leis absurdas e inadequadas.

Assim, compreende-se que o Brasil colonial tenha sido, antes de tudo, o lugar dos padres devassos, dos aventureiros, dos criminosos, dos degredados e de outros marginais — marginais à lei, sublinhe-se. E não podia ser senão marginal este país que nunca introjetou a lei, que apenas a recebeu de empréstimo de outro — Portugal — e de um outro incapaz de um verdadeiro diálogo, de um outro cujo monólogo consistia em ditar leis que só a ele interessavam e só a ele enriqueciam, de um outro cujo poder e riqueza eram obtidos à custa de nosso enfraquecimento e de nossa pobreza.

Sua condição marginal à lei desde sempre inscreveu o Brasil em um processo que, inicialmente obsessivo, com seus rituais (religiosos, políticos, culturais, científicos) esconjuradores de um mal invisível mas presente, evoluiria para um quadro psicótico. Sem a marca legal primitiva, o psicótico não se inscreve na lei e não a aceita, qualquer que seja ela, restando-lhe apenas o espaço vital da loucura. Permanentemente isolado em seu mundo, incapaz de compreender o outro e de se fazer compreender, o psicótico tem em si todas as revoluções e nenhuma delas, já que não é subjugado por nenhuma ideologia, mas, por outro lado, jamais a enfrenta.

Acometendo o Brasil, a mais famosa das psicoses, a esquizofrenia, promove a dissociação, a desintegração e a fragmentação do Aparelho de Estado, do Aparelho Econômico e da sociedade civil, levando à morte o sistema nervoso central — ou seja, o governo federal. Para arrematar a situação, o país, presa dos mais diversos delírios — de grandeza, de ciúmes, de perseguição e outros mais —, torna-se ingovernável, gerando o bendito caos social em que nos encontramos hoje.

Amém.

BARROQUISMO

Oscar Gama Filho

1-Igreja, Estado e Cultura

O fato de as principais ocorrências do Brasil colonial envolverem não só os representantes do Estado português propriamente dito, mas também a convivência e a participação dos mais destacados entre os membros do clero, evidencia tanto a posição de dominância do Aparelho Ideológico Religioso em relação às demais instituições, quanto a cumplicidade entre esse Aparelho e o projeto colonialista de Portugal.

A compreensão desse quadro torna-se mais fácil quando se observa que o poder de Roma — em uma época em que a ideologia do direito divino fornecia a justificativa lógica para a elevação de alguém à condição de monarca — assumia proporções capazes de derrubar reis, de decidir conflitos entre nações e de sagrar soberanos. Realmente, pode-se dizer que, da mesma forma que a igreja era ligada ao Estado, o Estado era ligado e, até certo ponto, subordinado a Roma, considerada instância última e comum para toda a cristandade.

A fase utópica, comunal e revolucionária do cristianismo foi abandonada quando se necessitou de implantar o poder material obtido graças à tomada completa dos Aparelhos do antigo império romano. Essa conquista, iniciada pela estrutura ideológica, quando o cristianismo se tornou a religião oficial do Estado, evoluiu até o domínio das estruturas jurídico-política e econômica, chegando a um ponto máximo em que o papa podia ser encarado, de certa forma, como um suserano espiritual supremo e os monarcas como seus vassalos, na medida em que Roma detinha o monopólio da re/ligação com o corpo teórico-ideológico cristão que garantia e legitimava as monarquias existentes. Não se tratava da posse de um feudo material, é claro, mas sim da posse de um feudo espiritual: ao papa cabia dar o aval de deus à posse do reino terrestre, por meio da sagração do soberano, em um processo que, em última análise, conferia origem divina ao poder real.

No apogeu da igreja, a negativa desse aval, que podia ser acrescida da pena de excomunhão, era forte o bastante para derrubar um imperador. Evidentemente, no esquema descentralizado que caracterizou o feudalismo

mo, os monarcas podiam desprezar a autoridade espiritual do papa, assim como, de forma similar, os grandes senhores feudais podiam desprezar a autoridade do monarca.

Além disso, constituindo exceção em uma população predominantemente analfabeta, os religiosos estavam entre os poucos que podiam se considerar alfabetizados. No caso particular dos jesuítas no Espírito Santo, esse quadro atinge dimensões proporcionais ao vasto saber intelectual de seus membros. Tendo em suas mãos o Aparelho Ideológico Escolar, os inacianos fundaram, no século XVI, o primeiro colégio da capitania e foram, pelos dois séculos seguintes e até a sua expulsão do Brasil, os detentores do monopólio do ensino público. Dominaram, também, praticamente sozinhos, o Aparelho Ideológico Cultural capixaba, graças não só à produção de poemas, cartas, estudos, obras arquitetônicas, etc., mas principalmente porque o dado cultural (sob a forma de peças teatrais, sermões, danças, música...) foi um de seus mais bem sucedidos e mais usados instrumentos catequéticos.

Fechando o panorama, a participação da Companhia de Jesus no Aparelho Econômico local era considerável. Possuía, entre muitos outros bens, ricas fazendas (destacando-se Araçatiba, como engenho de açúcar; Muribeca, na criação de gado; Itapoca, na fabricação de farinha) que garantiam a sua subsistência e a continuidade dos seus trabalhos na capitania.

Ligados cultural, educacional e economicamente a Portugal e a Roma, cujos projetos de conquista lhes haviam emprestado a posse dos seus Aparelhos⁶, compreende-se que o caminho natural dos inacianos tenha sido o de auxiliar os portugueses em seus planos coloniais, já que, nessa tarefa, verdadeira lâmina de dois gumes, poderiam executar,

⁶ O Estado, qualquer que seja o modo de produção dominante, nunca concede a posse plena, definitiva e inquestionável. Capaz de sobrepor, a qualquer momento, suas necessidades e sua suposta eternidade à efemeridade e às necessidades humanas, pertence a ele a verdadeira propriedade de tudo que o constitui, assim como o verdadeiro possuidor das partes de um corpo é o todo, e não as suas partes. Também em relação ao Estado; para nossa desgraça, o todo é mais do que a simples soma de suas partes. Exceção: o belo e inexistente modo de produção anarquista, que aboliria o Estado.

simultaneamente, o trabalho contra-reformista a que se propunham e que dera origem à Companhia de Jesus. De fato, participaram decisivamente da legitimação e da consolidação do poder do Estado junto a uma população que, em sua maioria, não primava pela lealdade ao rei ou aos seus planos. No trato com os índios, procuraram aculturá-los, cooptando-os por meio de uma estratégia europeizadora que incluía a conversão — após sujeição — ao catolicismo, a pacificação das tribos em guerra⁷ e a fixação de todos em aldeamentos, regiões privilegiadas para o exercício do controle militar e religioso do gentio. Ao mesmo tempo, louvaram e justificaram o extermínio dos nativos que, revoltados e descontentes, não se submeteram aos desígnios dos colonizadores. Não havia opção: os que teimavam em não se converter eram encarados como inimigos de deus e do rei, sendo, assim, natural que fossem mortos. Posição chocante, mas defendida por religiosos de porte, em textos cujo modelo máximo é o De Gestis Mendi de Saa, de Anchieta.

Enfim, com o surgimento da Companhia de Jesus ligado às necessidades da contra-reforma, foi do barroco, cuja estética o contra-reformismo ajudou a estruturar,⁸ que os padres tiveram de lançar mão para desenvolver uma arte que, ao longo do tempo, não só atuaria na aculturação e na europeização do Brasil e do gentio, mas também, sem que a isso tivessem se proposto, no abasileiramento do europeu e até mesmo do negro.

⁷ Na guerra com os brancos, os índios se valiam de táticas semelhantes ao que o futuro chamaria de "guerrilha", forma de luta responsável por inúmeras derrotas de contingentes militares convencionais do primeiro mundo. Em uma de suas cartas, Anchieta descreve essa estratégia: "(...) tinham determinado de dar nos cristãos, não com guerra descoberta, senão de saltos, uns em uma parte, outros em outra; uns idos, outros vindos, de maneira que nunca a carreira estivesse sem eles, e junto com isto, os que deles moram pelo sertão haviam de vir por terra com a mesma continuação, até destruírem tudo, se pudessem (...)". Veja ANCHIETA, José de. Poema da Bem Aventurada Virgem Mãe de Deus Maria, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1940, p. XIV.

⁸ Referimo-nos, aqui, apenas ao nosso objeto de estudo: o barroco que, vindo da Espanha e de Portugal, chegou ao Brasil.

2-Pré-Barroco e Barroco

Incapazes de incorporar o oral dos indígenas a uma literatura etimologicamente centrada na letra, tentemos decifrar seu enigma dividindo um mesmo gesto em dois momentos distintos: o pré-barroco e o barroco.

Do choque do ser e do não ser, à Hamlet, surgiu o barroco, estilo de época que, ao mesmo tempo, é e não é, e é. Opostos se uniram e, matéria e antimatéria, conseguiram, descentrados, desarmonicos e divididos, conviver e se unir. Negror e brancura coexistem, mas o sonho de ser de um inviabiliza o projeto do outro. Mas, não sendo, são. Duas antíteses em conflito e coexistindo no mesmo espaço: dualismo conflitual , base do barroco.

Dividido e em conflito, assim se sentia o artista barroco. Antena da raça, via nascer o antropocentrismo racionalista, classicizante-pagão e humanista que tornava o homem — e não Deus — o centro do universo, e sentia nisso um chamado para o mundo e para suas coisas lógicas, carnis, sensuais, reais, terrenas, cruéis, alegres, vitais, corruptas, naturais e mundanas. Seu passado medieval, porém, era uma herança que, teocêntrica , repressiva e ameaçadora, procurava forçá-lo a se contentar com a fé, com o espírito, com o místico, com o religioso, com o ideal e o ilusório, com o celeste, com a bondade, com a melancolia, com a morte, com a eternidade, com o sobrenatural e com o ascetismo. Impossibilitado de optar por um dos lados de sua alma e deixar o outro morrer, o artista acolheu a ambos. O barroco tornou-se, então, uma arte de contradições, de oposições, de antíteses, de contrastes e de dualidades. Em suas obras convivem, no mesmo espaço e no mesmo tempo — uma substância tornada outra e, no entanto, permanecendo igual — a lógica e a fé; a carne e o espírito; o sensual e o místico; o erótico e o religioso; o real e o ideal, o ilusório; o terreno e o celeste; a crueldade e a bondade; a alegria e a melancolia; a vida e a morte; a corrupção e a eternidade; o natural e o sobrenatural; a mundanidade e o ascetismo.

Espiral dentro de espiral, o humanismo, a reforma e a renascença significaram um breve triunfo da razão humana contra a escolástica, contra deus e contra a irracionalidade da fé. O barroco, realizando sua síntese de oposições absolutamente antitéticas, não estava fazendo nada mais do que lutar contra a razão usando a loucura como arma. Sim, pois que palavra melhor para definir esse impossível estado de dualismo conflitual do que o "espírito dividido" a que se refere o étimo de "esquizofrenia"? Compreende-se, então, que o barroco tantas vezes se apresente como um refinado e belíssimo exercício de loucura. Compreende-se que não possamos ver na sua ânsia de aprimoramento da realidade — nunca boa e bela o bastante — outra coisa a não ser a fuga do real, a invasão do consciente pelo inconsciente; outra coisa a não ser a construção delirante que fascina, intriga, surpreende e distorce os sentidos, a razão e a imaginação. Compreende-se que seja polêmico e ousado o gesto barroco de jogar as fantasias e os terrores humanos na cara do público. Compreende-se que o Brasil, nascido psicótico, como vimos anteriormente, não pudesse abraçar outro estilo para exprimir sua cultura colonial. Compreende-se que a alma brasileira seja animada, ainda hoje, pelo sopro do barroco, pelo sopro vital e anímico no que antes era barro.

Multiplicando-se pela sociedade, é natural que esse dualismo instalasse o conflito no seio do catolicismo, produzindo seu oposto — a reforma — que, numa trajetória perfeitamente barroca, geraria seu contrário — o oposto ao oposto, duplo choque de dualidades — a contra-reforma. Contra-reforma que, por sua vez, acharia no Brasil um outro dualismo conflitual, proveniente da antítese entre o mundo medieval, antiterreno, espiritual, puritano, hipócrita, infeliz, dessexualizado, ascético, doloroso, medroso, triste, morto e cristão da Companhia de Jesus e o mundo terreno, carnal, bárbaro, desreprimido, sincero, feliz, sexualizado, sensual, prazeroso, corajoso, alegre, vivo e anticristão do gentio. Os jesuítas, em suma, trouxeram o inferno e suas penas para índios que viviam no paraíso.

Captando os movimentos sociais produtores do barroco e, ao mesmo tempo, tomando parte neles, a contra-reforma os reforçou por meio da elaboração de uma ideologia que contribuiria decisivamente para estruturar sua estética e que, como parte da luta contra o protestantismo, daria origem à Companhia de Jesus e ao concílio de Trento.

Imbuídos da necessidade contra-reformista de catequizar os povos não cristãos⁹, os inicianos construíram uma forma peculiar de expressão que unia a ortodoxia religiosa a uma técnica sensorialmente encantatória que procurava divulgar os princípios católicos e trazer mais e mais ovelhas para o rebanho da igreja.

O barroco que encontraremos no Espírito Santo, no século XVI, não é, porém, o barroco completo, pomposo, luxuriante e luxuoso que será produzido quando a igreja, mais tarde, se considerar vitoriosa, mas sim o pré-barroco, de traços simples, duros, primitivos, ascéticos e puritanos, indispensáveis para o duro combate que os jesuítas, considerando-se soldados de Cristo, se tinham proposto a travar.

Por pré-barroco queremos referir-nos a um estilo de época que,

⁹ A ideologia cristã jesuítica produziu uma prática por vezes barrocamente contraditória e incoerente. É conhecido, por exemplo, o seu discurso contra a escravização dos índios pelos colonos portugueses. Na prática, entretanto, os inicianos eram senhores de escravos. Serafim Leite (*op. cit.*, p. 156-7) relata a existência, na fazenda capixaba de Araçatiba, de senzala, de escravaria e de engenho com 852 servos "pretos, pardos e cabrões".

Eduardo Hoornaert, na *História da Igreja no Brasil* (3 ed. Petrópolis, Paulinas/Vozes, 1983, Tomo II/1), transcreve, na p. 258, o pedido, feito por Nobrega a D. João III, de escravos da Guiné. Na p. 262, menciona a consulta provincial, presidida por Anchieta, que retirou a proibição que impedia os inicianos de prenderem seus escravos em ferros. Nas p. 259-60, Hoornaert refere-se a escravidão dos índios e negros e ao tráfico negreiro efetuados dentro da Companhia: "Quanto a escravidão indígena, o geral da Companhia Francisco de Borja a tinha proibido para o Brasil, mas a congregação provincial brasileira levantou esta proibição em 1576 (...) Daí por diante todas as casas jesuítas possuíam seus escravos africanos e também, em número menor, indígenas (...). (...) Na Companhia, a escravidão africana era oficialmente, isto é, no nível oficial, assunto pacífico, enquanto sempre houve discussão em torno da escravidão indígena, por causa do problema da 'guerra justa' na qual os indígenas teriam sido capturados. (...) É conhecido que houve tráfico interno de escravos entre casas jesuítas (...). (...) Mas houve também tráfico negreiro jesuíta entre Angola, Brasil e Portugal (...)."

detentor de pontos de contato causais e estilísticos com o barroco, é animado por uma estética marcada pelo gosto, pela inspiração e por técnicas medievalistas que convivem lado a lado com modelos, formas e padrões inspirados na antiguidade clássica. É um barroco em estado nascente, a que falta a renascença — substituída ou pelo humanismo ou pelo estudo dos autores clássicos efetuado pelos religiosos até mesmo durante a idade média—, e em que os impulsos antitéticos que o geram, apesar de presentes, estão separados por não terem alcançado, ainda, o instante de síntese de opostos que caracterizará o barroco maduro. Existente no Espírito Santo, de forma marcante, no primeiro século de colonização, o pré-barroco está ligado especialmente aos jesuítas, responsáveis pelo seu vasto campo de ação, que atingiu não só a literatura, mas também a arquitetura, as artes plásticas, o teatro, a dança e a música. Houve dois autores pré-barrocos na capitania: Álvaro Lobo e José de Anchieta.

Homem-mor do colonialismo português no Brasil, José de Anchieta é um ponto por onde todas as retas culturais do século XVI não podem deixar de passar. Nenhum olhar de águia é necessário para unir seu projeto catequético à guerra oculta, subterrânea e não declarada de tomada do pré-Brasil aos índios. Anchieta foi o principal articulador dessa guerra, no que ela teve de psicológica, graças ao poder de persuasão de suas peças, de suas palavras e de sua conduta. Herói sim, mas do colonialismo português, não dos índios. Não é, entretanto, muito claro o motivo por que a sua obra continua a ser estudada, pesquisada e reeditada, enquanto que a obra de outros jesuítas seus contemporâneos e de mérito igual não é sequer citada. Esse descaso poderia ser atribuído à necessidade de construção ideológica de um herói-símbolo de uma era, de um modelo/molde que ajudasse na sujeição das gerações futuras? Não é lógico que a visão de um ídolo é melhorada pela retirada de cena das estátuas de deuses menores que o rodeiam?

Parece ter sido um processo semelhante o responsável pelo descaso em relação às inúmeras manifestações culturais não-anchietanas que a capitania quinhentista deve ter presenciado. Um dos poucos nomes

que chegou até nós é o de Álvaro Lobo¹⁰, autor do Diálogo da Ave-Maria, encenado na Aldeia de Nossa Senhora da Conceição, a 8 de dezembro de 1584, um ano antes da primeira montagem capixaba de Anchieta, Na Aldeia de Guaraparim, que estreou a 8 de dezembro de 1585¹¹. Álvaro Lobo, entretanto, nunca esteve no Brasil e da sua peça sabemos apenas que versava sobre cada palavra da Ave-Maria. Vale a pena citar Fernão Cardim, que descreve as circunstâncias emolduradoras da encenação, da qual foi testemunha ocular:

"(...)aos 21 tomamos a capitania do Espírito Santo, que dista 120 leguas da Bahia. (...) Tem os padres nesta capitania, três leguas da vila, duas aldeias de índios a seu cargo, em que residem os nossos, que terão três mil almas cristãs (...). Vespereira da Conceição da Senhora, por ser orago da aldeia mais principal, foi o padre visitador fazer-lhe a festa. (...) O dia da Virgem disse o Sr. Administrador missa cantada, com sua capela, e o padre visitador pela manhã cedo antes da missa batizou setenta e três adultos, em o qual tempo houve boa musica de vozes e frautas, e na missa casou trinta e seis em lei de graça, e deu a comunhão a trinta e sete. (...) Acabada a missa houve procissão solene pela aldeia, com danças dos índios a seu modo e a portuguesa; e alguns mancebos honrados também festejaram o dia dançando na procissão, e representaram um breve dialogo e devoto sobre cada palavra da Ave Maria, e esta obra dizem compôs o Padre Álvaro Lobo e até ao Brasil chegaram suas obras e caridades."¹²

Figura máxima do pré-barroco brasileiro, na literatura de José de Anchieta¹³ o verso sempre está presente. Por muito tempo, um correto juízo crítico sobre sua produção foi dificultado pela tentativa ideo-

¹⁰ Álvaro Lobo (Vila Real da Província Transmontana, 1551 — Coimbra, 23/4/1608) entrou para a Companhia de Jesus em 1566. Foi regente dos estudos de Braga e de Lisboa e reitor do colégio do Porto. Poeta e orador, publicou o Martirologio Romano Acomodado a Todos os Dias do Ano (Coimbra, Antonio de Maris, 1591) e talvez não seja o autor da Cronica do Cardeal Rei D. Henrique (Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1840), a ele atribuída.

¹¹ Seguimos, quanto às peças de Anchieta, a cronologia estabelecida pelo Padre Armando Cardoso em seu Teatro de Anchieta (São Paulo, Loyola, 1977, 376 p.).

¹² CARDIM, Fernão. Tratados da Terra e Gente do Brasil. 3 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1978. p. 203-5.

¹³ José de Anchieta (Tenerife, Canárias, 19/3/1534 — Reritiba, Espírito Santo, 9/6/1597) ingressou em 1551 na Companhia de Jesus e veio para o Brasil com 19 anos, em 1553. Participou da fundação do colégio de São Paulo, primeiro momento da cidade de São Paulo. Auxiliou

lógica de construção de uma falsa imagem de santo humanista — imagem, aliás, reforçada e destruída por sua personalidade barrocammente contraditória — e pela dificuldade de estudo dos seus textos, polilíngues e, até a segunda metade do século XX, ainda não totalmente publicados.

Entre os escritos anchietanos destacam-se, tanto pela sua qualidade quanto pela quantidade de traços barrocos, os poemas épicos em latim e as peças teatrais. Uma visão do conjunto de sua obra nos deixa a impressão de que seus trabalhos melhoram de qualidade à medida que se aproximam do paradigma barroco e de que os poemas épicos — entre os dois se destaca o De Beata Virgine Dei Matre Maria — são superiores às peças teatrais. De fato, se podemos apontar, na sua dramaturgia, o uso da medida velha como argumento principal para não classificá-la como barroca, não podemos fazer o mesmo em relação aos poemas épicos, moldados na forma greco-latina que humanistas e renas-

a luta contra os franceses e os tamoios, seus aliados, extraído dos episódios que vivenciou material para seus dois poemas épicos em latim, De Beata Virgine Dei Matre Maria e De Gestis Mendi de Saa. O primeiro foi escrito em 1563, quando permaneceu como refém dos tamoios confederados. De Gestis Mendi de Saa, que parece ter sido composto em 1560, narra os feitos de Mem de Sá, terceiro governador-geral do Brasil. Chegou a provincial da Companhia de Jesus, cargo que exerceu até 1585. Passou os últimos anos da sua vida no Espírito Santo, terra em que estrearam oito das doze peças teatrais que escreveu, com fins catequéticos, em português, castelhano e tupi: Na Festa do Natal ou Pregação Universal (estreou provavelmente em 25/12/1561, na Vila de São Paulo de Piratininga, escrita em tupi, espanhol e português); Auto de São Sebastião (estreia provável em 1584, no Rio de Janeiro. Em tupi); Dialogo do P. Pero Dias Martir (montado a 15 de junho de 1575 ou de 1592, em São Vicente ou Salvador. Todo em castelhano); Na Aldeia de Guaraparim (encenada, talvez, em 8/12/1585, na aldeia de Guaraparim, E.S. Em tupi); Na Festa de S. Lourenço (10/8/1587, em São Lourenço, R.J. Em tupi, guarani, português e espanhol); Recebimento que Fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarde (1589, aldeia de Guaraparim. Em português e tupi); Dia da Assunção, quando Levaram sua Imagem a Reritiba (15/8/1590, em Reritiba, E.S. Em tupi); Recebimento do Administrador Apostólico P. Bartolomeu Simões Pereira (1591-1592, em uma das aldeias indígenas capixabas. Em português e tupi); Recebimento do P. Marcos da Costa (1596, Reritiba. Em português e tupi); Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula (estreia ou em 21/10/1585 ou no início de 1595, na Vila de Vitória, E.S. Em português); Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício (22/9/1595, na Vila de Vitória. Em português e castelhano); Na Visitação de Santa Isabel (2/7/1597, em Vila Velha, E.S. Em espanhol). Para maiores informações, veja o Teatro de Anchieta, de Armando Cardoso (op. cit.), de onde retiramos os dados citados.

centistas procurariam imitar. Em De Beata Virgine Dei Matre Maria, por exemplo, Anchieta se vale de dísticos, e em De Gestis Mendi de Saa, de dísticos e de hexâmetros clássicos. De resto, a versificação em latim foi um dos recursos empregados por vários dos membros da barroca Academia Brasílica dos Esquecidos. Enfim, é inegável a presença medieval em sua produção literária, mas esses alicerces medievais foram erguidos pela contra-reforma e se encontram desde sempre em choque com o mundo pagão do gentio, elemento fundador também presente na mesma proporção. O confronto de ambos gera o dualismo, a ideologia, os temas, a inspiração, a assimetria estrutural e os conflitos que, tão característicos do barroco, atravessam sua obra, cheia de antíteses, de paradoxos, de contradições, de idéias mal-formadas e de incoerências.

De Beata Virgine Dei Matre Maria, a obra-prima de Anchieta, narra a vida de Maria, mãe de Jesus, em 5.786 versos. O dístico elegíaco, que combina um hexâmetro e um pentâmetro, foi usado em toda a extensão do poema com um rigor unanimemente elogiado pela crítica.

Marca característica desse livro, a intertextualidade o enriquece com citações, alusões e paráfrases da Bíblia; do Breviário; da Vita Christi, de Ludolfo de Saxônia; de S. Bernardo; de Gil Vicente; e, em especial, de Virgílio e de Ovídio. O grande número de paráfrases e de citações de Virgílio e de Ovídio foi motivo para uma injusta desvalorização do poema, sob a alegação de que ele era pouco mais do que um pasticho dos dois poetas latinos. Afrânio Coutinho nos mostra, entretanto, que a imitação dos autores clássicos era norma geral da literatura renascentista e barroca, não se confundindo com o plágio. Essa norma vigorou até que a supervalorização do indivíduo empreendida pelo romantismo passou a considerar a originalidade da inspiração interior como a única fonte legítima da criatividade.¹⁴

¹⁴ COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 9. (Volume 2).

De Beata Virgine Dei Matre Maria¹⁵ é o texto mais barroco de José de Anchieta. As primeiras palavras do poeta (vv. 1-8) são as de um personagem modelado, complexo, contraditório, dividido entre o medo e o antitético desejo que a língua impura e pecadora tem de cantar a glória imaculada da virgem, dividido entre o mundano e o celestial.

A sensualidade com que o barroco descreve as partes do corpo une-se ao religioso e ao grotesco nos vv. 2033-2038, bem como a uma anáfora, no original latino, que a tradução não preservou: "Templo formoso do Salomão divino./no qual Deus entrou sem o menor ruído!/Descanso felicíssimo do Verbo,/Sala de alegria, Tálamo de gozo!/Salve, seio feliz e imaculado!/Entranhas virginais, mil vezes salve!"

O ABC, artifício usado pelo próprio Camões, surge por três vezes ao longo do poema, com inúmeras metáforas dedicadas a Maria, que passa a ser "Árvore" (v. 362), depois "Báculo" (v. 379), "Colina" (v. 385), "Depósito" (v. 391), etc. O mais completo deles é o ABC dos vv. 5735-5776. Encontramos um outro entre os vv. 2709-2932. Literariamente, o melhor dos três, porém, é o dos vv. 361-540. Nesse último, a expressão do universo religioso por meio de lentes eróticas atinge, nos vv. 483-496, em que Maria é comparada a uma "Vara", um belo masoquismo certamente inspirado no hábito jesuítico da autoflagelação. Essa passagem, de alto teor de barroco, termina com a vara, símbolo fálico, crescendo hiperbolicamente até alcançar os astros. Repare o leitor a presença do oxímoro "golpes compassivos" no v. 483 e, no v. 493, do paradoxo associado a uma antimetábole e a um trocadilho: "Tu castigas curando e curas castigando". Vale a pena citá-los:

¹⁵ Todas as citações que faremos em seguida foram retiradas da tradução bilingüe realizada por Armando Cardoso. Veja, portanto, o Poema da Bem Aventurada Virgem Mãe de Deus Maria, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1940. 444 p.

Também a teus filhos
 tu castigas com golpes compassivos
 e depois os acalentas com teu materno amor.
 Ó vara piedosa,
 inclina-te frequentemente sobre meu dorso:
 ser-me-á doce suportar os golpes de tua mão.
 Fere, não me perdoes:
 Estão a pedir castigo minhas culpas...
 Fere, não me perdoes: tudo contente sofrerei!
 Se aos teus prediletos mais feres quanto mais amas,
 fere-me sem medo,
 para que eu seja teu sem restrição!
 Bate-me! não temo sucumbir sob esta vara:
 jamais alguém recebeu a morte de tua mão.
 Tu castigas curando e curas castigando:
 de tuas mãos escoa a vida pelos membros mortos.
 Ó vara sagrada, cresceras sem medida
 até tocar os astros com a ponta intata!

A luta contra o desejo de pecar marca o poema com o ferro da divisão entre o espírito e a carne, entre corpo e alma, como vemos nos vv. 660-664: "e executar meus crimes hediondos diante de teus olhos./Ó alma infeliz, disforme, adúltera, asquerosa,/torpe e agri-lhoada a um corpo imundo,/expulsa o torpor, rasga o canceroso peito,/revolve até ao fundo a chaga de teus crimes!"

O gosto barroco pelo grotesco, pela morte, pelo feísmo, pelo cruel, pelo sangrento é transformado em um verdadeiro espetáculo sensorial de horror nos vv. 4535-4540: "Duros açoites macularam-te com sangue o belo corpo,/e das juntas fizeram ressaltar os ossos./Horrída palidez se apoderou das faces lívidas:/a barba devastada se empastou de sangue endurecido./Os braços com as palmas encravadas enrijeceram-se/e a rigidez da morte apoderou-se de tuas pernas e teus pés!"

Os recursos estilísticos barrocos comparecem por todo o texto. Vejamos alguns deles:

—Em um poema tornado hiperbólico para se alçar à grandeza de Maria, são muitas as hipérboles. No v. 150, "ante a tua formosura o firmamento e suas colunas cederão."; no v. 156, "ó morada mais grandiosa que o universo!"

—Metáforas tipicamente barrocas estão presentes: no v. 106, "calcanhar de neve"; no v. 226, "nível castidade"; no v. 817, "lã de

neve"; no v. 5337, "nívea pureza".

—De cabo a rabo profundamente antitético, chega a ficar difícil colher alguns poucos exemplos: no verso 429, "Tu luzes para os que andam em trevas"; no v. 586, "vítima que remirá todos os réus"; nos vv. 681-682, "Afastas o amigo sincero, que te adora:/rendes-te ao pérfido inimigo, que te odeia".

Enfim, deixamos ao leitor interessado a tarefa de encontrar os paradoxos, os trocadilhos, as comparações, as sinestesias, as anáforas, as acumulações e as alusões que, espalhados pela obra, fazem a sua delícia.

De Gestis Mendi de Saa narra os feitos de Mem de Sá em 54 distícos elegíacos e 2.946 versos hexâmetros clássicos, em um total de 3.054 versos. A necessidade ou o desejo de dar conta de fatos históricos de forma detalhada e com veracidade parece ter impedido Anchieta de produzir um trabalho à altura do preciosismo barroco e da qualidade literária do De Beata Virgine Dei Matre Maria. Porém, se esse obstáculo o levou a perder em termos de estrutura e de técnica de verso, por outro lado possibilitou a construção de uma narrativa mais fluente, mais pitoresca, menos artificial e possuidora de maior valor histórico, sociológico e antropológico. O livro I é particularmente caro aos capixabas, já que descreve a expedição ao Espírito Santo e a batalha contra os índios do Cricaré, em que morreu Fernão de Sá, filho do governador-geral. Enfim, como vimos na Brasilogia, De Gestis Mendi de Saa também é importante porque demonstra e documenta a participação jesuítica na elaboração de uma ideologia justificadora e apologética do extermínio dos nativos e dos objetivos do projeto colonial português. Ou um amor que se manifesta por meio do louvor da morte do ser amado, como ocorre na atitude de Anchieta em relação aos índios, seria mera antítese, mera contradição, no máximo mero paradoxo a serviço do seu barroquismo literário?

As suas peças, oito das quais estrearam e se passam no Espírito Santo, são obras de circunstância a serviço de um teatro popular com finalidades didáticas e catequéticas. Embaladas pela ideologia contra-reformista, seu objetivo era impressionar e deslumbrar sensorialmente o público por meio do texto e dos truques da montagem, transformada em um grandioso show em que se empreendia a crítica dos costumes indígenas e a apologia da vitória dos valores cristãos. Armando Cardoso nos fornece valiosos dados sobre a sua estrutura:

"Chegamos pouco a pouco à convicção de que o Auto de Anchieta se inspirara, em sua contextura, dos costumes indígenas; e em sua prosódia e métrica, do estilo de Gil Vicente. Pois, sempre em suas peças se encontra uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor dessa parte principal nota-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, em música e canto. Essas partes ou atos correspondem ao cerimonial indígena do Recebimento de personagem insigne que visita a taba ou aldeia. Das quatro ou cinco partes ou atos, só a parte central contém a ação dramática através do diálogo. As outras partes, inicial e finais, são líricas e menores em geral.

Estas partes líricas, cantadas ou dançadas, tomavam as toadas de canções e os passos de danças índias, portuguesas ou espanholas, como as vezes o indica o próprio Anchieta."¹⁶

O brilhantismo de Anchieta logo deve ter percebido o gosto indígena pelo canto, pela dança, pela festa e pela música e, como forma de atrair o gentio para as encenações catequéticas, introduziu dança, canto e música em seus textos, propositadamente estruturados de modo a parecerem familiares aos nativos. Uma vez levados ao local da montagem, porém, os costumes dos aborígenes se transformavam em atos que, praticados pelos diabos da peça, eram veementemente condenados. Paralelamente, os mitos indígenas não desejáveis, como vimos na Brasilologia, eram convertidos em personagens demoníacos, destino que se reservava também para os invasores franceses e para os silvícolas hostis

¹⁶CARDOSO, Armando(org.). Teatro de Anchieta. op. cit., p. 8.

aos portugueses.

Acreditamos que nada no criticado teatro anchietano tenha ocorrido por mero descaso, por ignorância ou por falta de talento. O mesmo autor capaz de escrever e de memorizar em tão pouco tempo o De Beata Virgine Dei Matre Maria não teria talento como dramaturgo? Vejamos:

—O enredo comum, ingênuo e simples parece feito sob medida para um público ignorante, analfabeto e inculto que, formado por colonos e por índios, seria incapaz de compreender situações complexas e refinadas.

—A estrutura descosida, rude, frágil, assimétrica e desproporcional é a responsável pela produção de uma obra aberta — tanto no sentido característico do barroco quanto no significado defendido por Umberto Eco —, desmontável, que poderia ser adaptada às circunstâncias catequéticas e que resistiria até mesmo ao corte de alguns atos. Além disso, graças a essa "abertura", não seria prejudicado o espectador que perdesse o início do espetáculo, que não entendesse a dicção do ator, por certo ruim, ou que não compreendesse a língua utilizada em cena.

—As alegorias e antropomorfizações à Gil Vicente eram necessárias para dar corpo e concretude a idéias católicas abstratas demais para os nativos. Ver em cena, ao vivo, o "Temor de Deus", o "Amor de Deus", a "Ingratidão", o "Governo" e a "Vila de Vitória" devia produzir um efeito superior ao de muitos sermões.

—A utilização de versos, sempre na medida velha, mesmo quando se usava o tupi, dava ao texto uma sonoridade bastante atraente para aborígenes amantes da música e desconhecedores dos artifícios e dos efeitos da rima, da métrica e do ritmo.

Vemos, assim, que as imperfeições e os defeitos censurados em Anchieta são justamente os instrumentos certos e necessários para o bom desempenho da tarefa de manipulação ideológica do público a que ele se propunha. Lembremo-nos de que, em um país de analfabetos, as representações teatrais e as missas eram os similares dos modernos meios de comunicação de massa.

Anchieta escrevia em tupi, espanhol e português. Para o seu estilo, é natural uma cena como a do diálogo entre Lúcifer e Satanás, no Ato II do Auto de São Maurício, em que o primeiro fala português e o segundo, castelhano. Os seus melhores trabalhos, possuidores de maior teor de barroco, são os que, redigidos em português e espanhol, eram destinados ao público branco, mais culto do que o gentio. Entre eles, destaca-se o Auto de São Maurício, especialmente no Ato IV, seguido de Na Visitação de Santa Isabel. O Ato I e o Ato IV de Na Festa de São Lourenço e o Diálogo do Padre Pero Dias Mártir também possuem valor literário. Aliás, o polilinguismo não é estranho ao barroco.

Vários dos membros da Academia Brasílica dos Esquecidos compunham em português, espanhol e latim. Ana Hatherly acrescenta alguns dados interessantes para nós:

"Dentro do Maneirismo/Barroco português a prática do polilinguismo foi evidentemente importante e a ilustra-la citaremos ainda o Soneto em Varias Línguas, do Conde Vimioso — em latim, italiano, espanhol e português — assim como o artifício de escrever poesia "em língua de preto", em voga no século XVIII e que consistia em misturar o português com uma imitação da fala dos negros, geralmente de Angola."¹⁷

Enfim, além do valor literário, é inegável o valor histórico, lingüístico, sociológico, etnográfico, folclórico e antropológico de suas peças. Os versos em tupi, por exemplo, guardam preciosos dados sobre sua utilização no século XVI.

O único representante do barroco maduro, voluptuoso, no Espírito Santo, é Manoel de Andrade de Figueiredo¹⁸, primeiro capixaba nato a ser poeta¹⁹, escritor, calígrafo e educador. Esse pioneirismo múlti-

¹⁷HATHERLY, Ana. A Experiência do Prodígio. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. p. 256.

¹⁸Manoel de Andrade de Figueiredo (capitania do Espírito Santo, c. 1674 — Lisboa, 4/7/1735) foi calígrafo e educador da corte portuguesa. Seu pai, António Mendes de Figueiredo, ocupou o cargo de capitão-mor do Espírito Santo de 1667 a 1671.

¹⁹Durante muito tempo se considerou Gonçalo Soares da Franca como o primeiro poeta capixaba. No artigo "A História de um Erro: o Primeiro Escritor Capixaba", mostramos que Gonçalo era baiano. Veja Oscar Gama Filho, Teatro Romântico Capixaba, Vitória, CECES-DEC-DID/Rio de Janeiro, INACEN-MEC, 1987, p. 376-384.

plo foi conquistado graças à publicação da sua Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever & Contar, em Lisboa, no ano de 1722 (156 p.).

Ana Hatherly nos informa que Figueiredo, juntamente com Manuel Barata, foi um dos principais cultores da escrita e da caligrafia do barroco português.²⁰

Na Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever & Contar, há, entre os exercícios para os alunos, dois poemas visuais assinados por Andrade. O primeiro deles está escrito no estandarte que um cavaleiro carrega (veja a figura 1). É uma quintilha em redondilha maior:

O exercício, e louvor
das letras, que o mundo aclama
tem na nobreza o melhor
berço, a que ilustra a fama,
por mais sagrado esplendor. 21

Ainda que possamos fazer objeção a serem barrocos os versos, compostos na medida velha, lembramos ao leitor que deve ser considerado o conjunto de verso e gravura, elementos que transformam as obras de Figueiredo em poemas visuais bem ao gosto dos autores barrocos, dignos de serem incluídos — como realmente o foram — na já citada A Experiência do Prodígio. Encontramos de novo duas quintilhas na gravura 21, também com a assinatura de Andrade. Estão dispostas em vinhetas guardadas por dois soldados (veja a figura 2):

A perfeição da harmonia
na mais doura solfa está
o sol é gala do dia;
e a discreta ortografia
é quem alma às letras dá.

²⁰HATHERLY, Ana. A Experiência do Prodígio. op. cit., p. 247-9.

²¹FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever & Contar. Lisboa, oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722.

A pena que é mais polida
tanto aumenta à fama a glória,
que na pedra endurecida,
ou na estampa mais luzida
faz mais eterna memória.²²

Assegurando a autoria destes poemas, encontramos escrito na última gravura, a de número 44: "Manoel de Andrade de Figueiredo fez, escreveu e inventou na era de 1718."²³

²²Ibid.

²³Ibid.

30-A

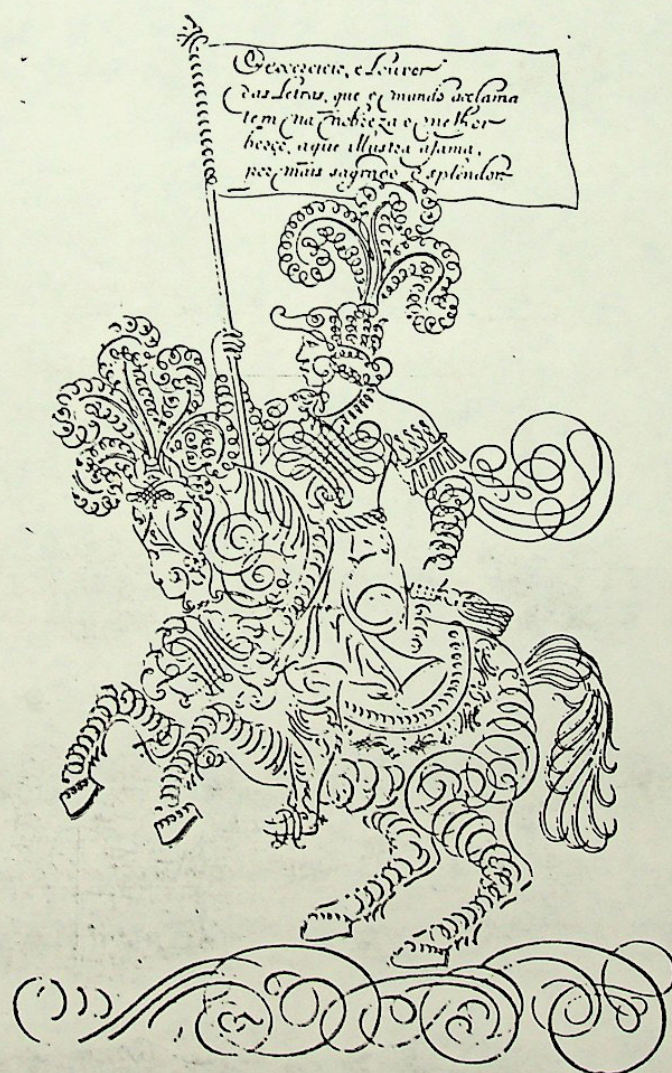


Figura 1

30-B

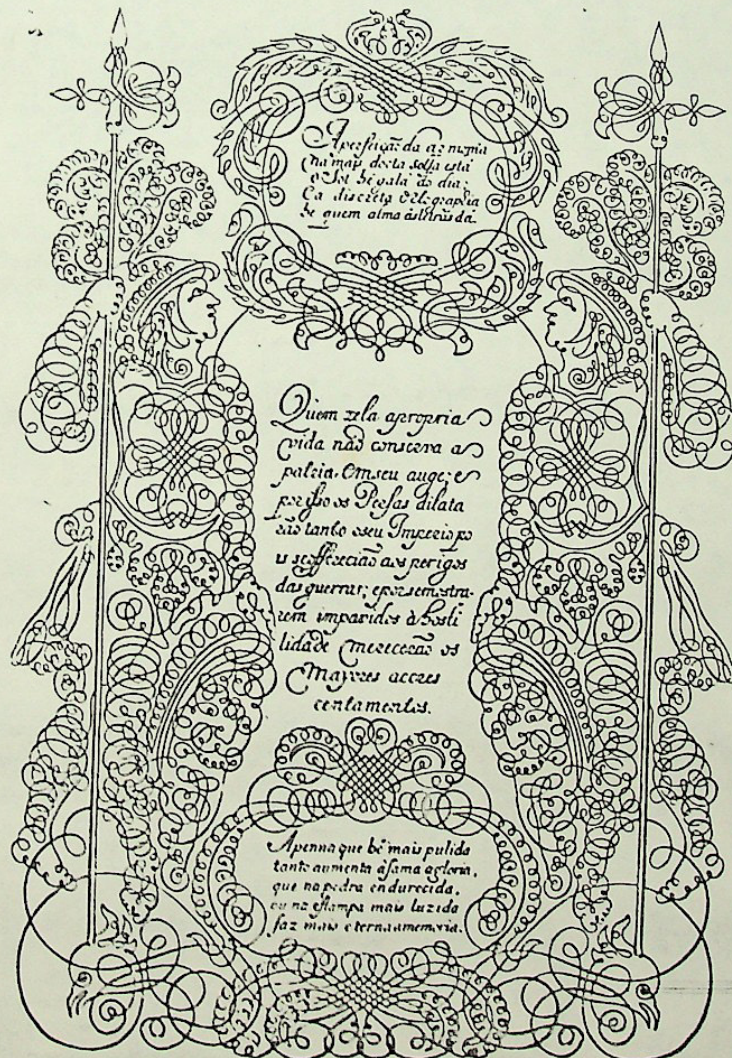


Figura 2

ROMANTISMO

Oscar Gama Filho

1-Romantismo: Princípios e Fins

O romantismo surgiu na Europa, no final do século XVIII, como o reflexo cultural de dois acontecimentos — a revolução industrial e a revolução francesa — que assinalaram a decadência das elites aristocráticas e do absolutismo monárquico e a ascensão da burguesia, do capitalismo e do liberalismo.

O romantismo constituiu uma verdadeira revolução estética que, contrapondo-se aos ideais do neoclassicismo que o antecedeu, marcou o advento de novos problemas, atitudes, soluções, pensamentos e concepções a respeito do mundo. A própria disposição da população, por exemplo, tanto da que se dirigiu para as cidades quanto da que ficou no campo, foi se alterando e assumindo contornos substancialmente diferentes, característicos do capitalismo industrial.

O romantismo também significou uma rebelião contra o neoclassicismo que teimava em atrelar a arte a regras inspiradas em modelos greco-latinos e renascentistas que — objetivo máximo — procuravam imitar. O romântico, ao contrário, não se propondo a uma mera imitação, introduziu na estética a noção de originalidade, momento de ruptura do artista com o passado e, ao mesmo tempo, de mergulho em sua inspiração pessoal, mergulho de que deveria emergir trazendo nas mãos a genialidade e o novo.

Tendo nascido juntamente com o liberalismo econômico-político, o romantismo não hesitou em estender ao campo das artes essa ânsia de liberdade nem em abandonar as regras de composição, a regra das três unidades — ação, tempo e lugar — a que as peças estavam submetidas, a lei de separação dos gêneros, etc. Em lugar de uma linguagem nobre e erudita e da utilização da história e da mitologia greco-latinas, preferiu uma linguagem mais popular e natural, apesar de metafórica e adjetivada, bem como o uso da tradição cristã e da história nacional. Essa postura deu origem ao nacionalismo e, no Brasil, ao indianismo.

A despeito da sua simpatia pela poética medieval, empregou livremente inúmeros metros e ritmos e não teve predileção especial por

formas fixas. Inovou no teatro, criando o drama, graças à tendência romântica para a mistura de tons e de gêneros, de verso e de prosa, do belo e do feio, da dor e do riso, da grandeza e da miséria, dos problemas da aristocracia e do povo, de elementos da tragédia e da comédia. O tempo mostrou que essa era a fórmula do sucesso. Desconhecido no país até o romantismo, o romance fez sua estreia no cenário nacional, ganhou a atenção do público e da crítica e conquistou a posição de momento máximo da nova estética.

A requisição dessa liberdade significou o começo de um processo de mercantilização universal por meio do qual as filosofias, as relações humanas, as religiões, a arte e a cultura em geral ingressaram no reino da livre concorrência. Compreende-se, portanto, que o liberalismo estético, característico da reação romântica a padrões e regras por demais rígidos, se tenha voltado contra os princípios absolutistas que intervinham na produção estética "proibindo" que o artista criasse obras que estivessem fora das normas e dos modelos neoclássicos. Ele nada mais fazia do que repetir, no plano da arte, os fundamentos do liberalismo político-econômico, sustentáculo filosófico do capitalismo, que se opunha à intervenção estatal nos fenômenos econômicos do mercado — atitude chamada de laissez-faire — sob a alegação de que haveria uma ordem natural que os regeria, baseada na livre concorrência e na lei da oferta e da procura. Da mesma forma, as leis mercantis da oferta e da procura se encarregaram de elaborar um produto — o romantismo — que, por se adaptar melhor à ideologia em vigor, estava destinado a ser preferido pela população na livre concorrência que travou com o aristocrático neoclassicismo. Arrematando o pensamento liberal, postulados individualistas determinavam que o governo não interferisse nas relações entre os indivíduos, que teriam direito à livre iniciativa e às liberdades de propriedade e de pensamento, direitos que tinham seu correspondente na postura romântica que considerava o "verdadeiro" artista como um gênio, um indivíduo único dotado de liberdade ilimitada para criar—sem restrições estéticas ou comportamentais—o que a sua inspiração lhe determinasse.

Essas relações com o capitalismo levam-nos a acreditar que o romantismo, sem prejuízo de suas intenções estéticas, tenha sido usado pelo Aparelho Ideológico Cultural da sociedade burguesa européia, atuando na inculcação e na reprodução das suas relações de produção. A análise de algumas das características do romantismo capixaba, que faremos em seguida, talvez nos ajude a comprovar nossa hipótese.

— Tema fundamental de seus trabalhos, o amor, longe de ser, de fato, transformador ou revolucionário, ora surge como uma máscara teatral para o que, no fundo, é um bom ou um mau negócio que conduzirá à posse mútua de duas pessoas por toda a eternidade; ora se apresenta como um dever social a ser cumprido, como um meio para se chegar à construção de uma família — Aparelho Ideológico que, pela sua importância para o Estado, é considerado sua célula-mãe.

— A realização de ideais—aventurescos, amorosos, etc. — não deixa de ser a melhor e às vezes a única forma à disposição de uma personagem para ascender socialmente. Ao contrário do que na verdade acontece, a personagem sempre concretiza seus ideais, obtendo, como recompensa, a posse de si mesma, a afirmação de sua individualidade e de seus valores sobre o mundo vencido que a cerca. A catarse produzida, tão ao gosto do público, revela-se, assim, como um instrumento de alienação e de mistificação das autênticas possibilidades do homem.

— O medo burguês de perder a sua posição estável e cômoda se reflete na maioria das tramas, geralmente iniciadas com a alteração de uma situação de equilíbrio e terminadas com o restabelecimento do equilíbrio.

— O subjetivismo, o individualismo, o gosto pelo mistério e o sentimentalismo remetem a uma tendência a exagerar a importância dos sentimentos na vida das pessoas. Há uma hipertrofia do emocional, que é mostrado como mais importante para a felicidade do que a ri-

queza, pois, subentende-se, como há pobres felizes e ricos infelizes, o dinheiro não traz a felicidade. Essa lógica capenga é um estímulo ao conformismo e à manutenção do status social.

— O autor romântico, desprezando a racionalidade e o decoro neoclássicos, não hesita em abordar — bem no estilo do folhetim — o delírio, as paixões, a corrupção, a miséria, etc. Entretanto, a apresentação desses temas constitui apenas uma advertência moralista quanto aos perigos do desregramento, já que a intriga é concluída invariavelmente com uma vitória dos valores considerados bons sobre os maus.

— Nas entrelinhas do nacionalismo percebemos, numa visão de superfície, a engrenagem de um processo apologético dos elementos do Estado que, induzindo o público a experimentar uma agradável sensação de comunhão e de contentamento com o Brasil, torna os males da nação mais suportáveis e, ao mesmo tempo — na medida em que reduz o desejo de tomar países privilegiados como modelos para as transformações de que necessitamos —, diminui a possibilidade de ocorrerem grandes mudanças no nível macroestrutural.

Contudo, aprofundando nosso olhar analítico sobre o nacionalismo, podemos identificar também o projeto neocolonialista europeu de produção de um novo homem, fruto de novos valores, com o gosto dirigido para o consumo de novos produtos — industriais e culturais, entre tantos outros —, um homem capaz de se empenhar melhor no fornecimento de matérias-primas, um homem que, pelas suas afinidades com a Europa e por admirar o capitalismo, seria um parceiro comercial bem fácil de ser explorado. Para representar nesse teatro da perfídia, qual é o disfarce que cairia melhor do que o de um movimento que se pretende nacionalista e que — dissimulando as suas intenções — utiliza, com uma imperfeição muito oportuna, a realidade local para construir alguns dos ambientes por onde circulam

suas personagens? Não é simples coincidência que a construção psicológica e comportamental dessas personagens seja tão coerente na sua incapacidade de reproduzir verossimilmente o homem brasileiro. Sim, pois, ao contrário do ambiente externo — apesar dos pesares, brasileiro —, o interior, as atitudes e os pensamentos são europeus, não nacionais. Entretanto, a constância com que essa composição psicológica se manifesta entre os primeiros românticos sugere que, longe de ser um defeito, ela foi precisamente o meio mais adequado que o neocolonialismo encontrou para alcançar seus objetivos. Assim, não parece absurdo supor que os aspectos brasileiros tenham sido a máscara usada pelo neocolonialismo para, sub-repticiamente, nos impingir seu pensamento, seus produtos, sua cultura, seus valores e sua ideologia, descaracterizando-nos por um lado e fixando os traços que lhe interessavam por outro.

As duas visões se complementam. A primeira, cujo ideal é manter o Brasil como neocolônia, dificulta a transformação macroestrutural que o tornaria um país do primeiro mundo. A segunda, centrada no nível microestrutural, descaracteriza nosso homem o bastante para que ele seja melhor consumidor de seus produtos e melhor fornecedor de matéria-prima.

— Para falar do indianismo, temos de nos afastar um pouco da arte do Espírito Santo, onde ele foi praticamente ignorado. Não podemos esconder, porém, que suspeitamos de que a abordagem romântica do nativo tenha muito de um racismo disfarçado, semelhante ao dos senhores de escravos que, mesmo sendo capazes de admirar com sinceridade a beleza exoticamente coisificada de suas "peças", jamais as admitiriam como habitantes — em pé de igualdade — da casa grande. Com isso queremos dizer que o silvícola, além de idealizado, é reificado (do latim res, rei, que significa coisa), perde seus verdadeiros traços e se torna uma mercadoria estética estereotipada que o dono-autor embeleza para que alcance maior (a)preço. Não há nenhu-

ma referência que possa detonar uma reflexão crítica profunda sobre o processo de genocídio dos aborígenes efetuado pelo projeto colonial português, assim como não se menciona a porção do gentio que, na época, sofrendo as agruras da marginalização e da aculturação, ia sendo dizimada à medida que seu habitat se tornava economicamente explorável. Ao invés disso, o leitor é levado a se identificar com o protagonista e a se orgulhar com os feitos "heróicos" que lhe são narrados e que, afinal de contas — graças à sua aprazível condição de brasileiro —, não deixam de ser seus também. Reforçando a nossa hipótese de um racismo travestido em apologia, é curioso observar que, muitas vezes, quando o branco entra em cena, o índio — apesar de agir como um europeu — é colocado em segundo plano e o colonizador assume o controle da situação.

Enfim, o mito da ascensão — social, racial, cultural e econômica — para a classe mais favorecida está presente: Iracema une-se a Martim (em Iracema, de José de Alencar) e Peri, a Cecília (em O Guarani, do mesmo autor).

— O romântico é possuído pelo desejo de se evadir para o lugar utópico com que sonha e a que aspira. Sua atitude aliena a si — e ao seu público — do mundo miserável e injusto em que vivem, dificultando a percepção das causas dessa situação e, conseqüentemente, evitando o surgimento de mudanças.

— A defesa sub-reptícia da família, da formação social vigente e da moral introjeta nas pessoas uma resistência às revoltas sociais e a qualquer alteração na estrutura familiar, base do Estado.

— A natureza, idealizada, é considerada uma espécie de paraíso perdido, pátria do bom selvagem concebido por Rousseau, lugar seguro, balsâmico e cicatrizador a que o homem, ferido pela sociedade e pela cultura, melancólico e solitário, deveria recorrer para se recuperar. O gosto pela natureza e o retorno ao passado incentivam o leitor a fugir dos problemas da civilização e do presente. Na Europa, a idade média foi a preferida para esse regresso

porque fornecia aos literatos a oportunidade de cantar e de produzir os seus mitos genésicos. Infelizmente, a paixão pelas origens nacionais seria a responsável por muitas fraudes históricas. A mais famosa delas, por ter envolvido uma obra popularíssima e de grande influência sobre os escritores da época, foi a empreendida pelo pré-romântico escocês James Macpherson que, em 1760, publicou poemas — de sua autoria — que, no entanto, atribuiu ao bardo Ossian. No Brasil, que não possuiu idade média, o romantismo optou pela apologia do índio e do esforço colonial português.

— Sem sombra de dúvida, o artista se revolta com os problemas do mundo e expressa o desejo de eliminá-los, mas sua visão simplória e maniqueísta confunde causas e consequências e confere à microestrutura individual — e não à macroestrutura social — a responsabilidade pelas alterações capazes de melhorar ou de piorar a situação. Seu descontentamento o induz a simpatizar com movimentos supostamente libertadores e revolucionários, como o republicano, o abolicionista e o maçônico que, entretanto, não pretendendo atingir a totalidade do Estado, não implantariam condições de vida significativamente superiores. A defesa dos "fracos e oprimidos" e o ataque à burguesia encobrem um desejo de ascensão quase sempre explicitado e satisfeito por um final feliz.

A revolta e o reformismo assumem, portanto, o aspecto de cortinas de fumaça destinadas a ocultar as causas verídicas, a sugerir — no sentido de hipnose — os inconscientes do público com formas inócuas de ação e a desviar a gigantesca tensão popular do caminho revolucionário, por meio de um processo sublimatório que desloca o alvo original da pulsão — desaprovado pela ideologia dominante — para um novo alvo que visa a objetos aprovados e valorizados pela sociedade. Assim, graças à sublimação, essa colossal tensão é evacuada por uma via reformista, descarregando satisfatoriamente energias que, de outra forma, estariam a serviço de uma possível revolução.

As cortinas de fumaça a que nos referimos geram, graças ao caráter contraditório e paradoxal de sua união de elementos antitéticos — herança da oposição entre burguesia e proletariado que marca o capitalismo — fantasias e confusões que facilitam a exploração do trabalhador e dificultam a sua conscientização. Não pensemos, contudo, que as engrenagens de um maquiavelismo tão perfeito tenham sido propositadamente desenhadas pelas consciências individuais, meros pseudônimos para um trabalho sobre-humano produzido, sem assinatura, e doado às pessoas pelo inconsciente — coletivo — do modo de produção capitalista, que usou o romantismo em seu Aparelho Ideológico Cultural.

— O homem romântico, em oposição à razão e ao paganismo neoclássicos, tem na sua fé e na aceitação e na defesa dos ideais cristãos os alicerces de seu mundo. A presença da intuição, do misticismo, do sobrenatural e da noção de pecado transfere a solução dos problemas terrenos do nível de uma mudança macroestrutural para o nível das mudanças íntimas e endossa a penalização dos desviantes, garantindo, desse modo, a formação de pessoas dóceis, passivas e obedientes. A noção católica de céu e inferno, por exemplo, é apreendida ambivalentemente como uma ameaça aos desviantes e como um estímulo ao conformismo.

— Um gosto absoluto pela idealização transforma a ampla maioria das personagens em estereótipos à beira da caricatura — da mãe, do pai, do herói, do bandido, da mocinha e de outros mais — que vivem em um mundo dotado de uma lógica simplista. Escondendo a complexidade, as contradições e a ambigüidade do real, é dificultado o desenvolvimento de uma reflexão crítica que dê conta das sutilezas do ser, que lhe permita traçar um projeto existencial próprio e que introduza um questionamento a respeito de suas condições de vida. Além disso, o maniqueísmo subjacente à idealização das personagens — responsável por condenar, por advertir e por rotular, como negativo, qualquer comportamento desviante da norma — produz

um duplo efeito que, por um lado, bloqueia o aparecimento de indivíduos originais e contestadores e, por outro, introjeta no leitor as características estereotipadas do papel social que ele deve desempenhar. Essas peculiaridades ficam evidenciadas se repararmos que, invariavelmente, o herói, possuidor de uma bondade ideal, é recompensado, ao passo que o bandido, também idealmente mau, é castigado. O romântico, efficientíssimo como juiz, não se esquece de punir até os que, mesmo estando ao lado do bem, tenham, por infelicidade, cometido algum pequeno deslize.

— A sistemática referência à autoridade de uma classe sobre a outra — dos pais sobre os filhos, de deus sobre os fiéis, dos nobres sobre os servos, dos brancos sobre os índios e sobre os negros, do marido sobre a mulher — ajuda a interiorizar nas pessoas o seu papel social e as induz a serem passivas, submissas, dóceis, e a obedecerem aos governantes. Para os esquemas românticos, se uma autoridade comete algum erro, ela deve ser apenas substituída, pois, como vimos anteriormente, a causa da falha residiria na microestrutura, isto é, no caráter do ocupante do cargo ou no cargo ocupado, e não na macroestrutura a que pertence e que, a priori, determina a ocorrência de crimes e de desacertos, na verdade, bodes expiatórios de suas culpas.

Enfim, a constância de temas como a propriedade, o imobilismo, a acumulação de bens, o conformismo, entre outros, parece indicar que o romantismo, especialmente em seus primeiros momentos, foi utilizado pelo Aparelho Ideológico Cultural capitalista com o fim de reproduzir, sustentar, justificar, manter, inculcar e transmitir a sua ideologia. Ainda hoje, nós, que vivemos em um Estado capitalista, encontramos nos meios de comunicação de massa, obras — como as novelas, os folhetins de nossa época — portadoras de fortes características românticas.

Logicamente, se o romantismo serviu na Europa como ideologia do Aparelho Cultural de um capitalismo impulsionado pela revolução industrial, não poderia agir da mesma forma dentro de um Apa-

relho Ideológico do Estado brasileiro, em que não havia ocorrido a revolução industrial e cujo modo de produção era escravista. De fato, o seu papel em nosso país foi bem diferente. O romantismo local, apesar de sua excelente adaptação aos trópicos, nasceu na Europa, por duas vezes. Vestindo trajes pré-românticos, surgiria primeiramente em 1808. Os Aparelhos engendrados por causa das medidas de 1808 criaram uma conjuntura que, favorável ao movimento, possibilitou tanto a sua enorme aceitação popular quanto a fácil assimilação dos novos dados culturais pelo grupo que, reunido em Paris, em 1836, inaugurou oficialmente o romantismo nacional com a obra Suspiros Poéticos e Saudades, impressa — é claro — também em Paris, e de autoria de seu líder, Gonçalves de Magalhães. Seu segundo e definitivo nascimento ocorreu, portanto, em 1836, na Europa. Impossibilitado de ser a ideologia de um capitalismo inexistente, o romantismo deveria funcionar no Brasil como uma ideologia do neocolonialismo europeu. Contudo, o vigor com que desempenhou suas funções permite que digamos que, ultrapassando os limites de uma simples ideologia, o romantismo se comportou como se fosse uma espécie de Aparelho Ideológico do neocolonialismo europeu, um verdadeiro cavalo de Tróia enquistado dentro do nosso Aparelho Cultural. Diferentemente do que ocorreu com a sua presença no robusto Aparelho europeu, a fragilidade de nosso Aparelho concedeu-lhe autonomia suficiente para suplantar a própria ideologia da classe dominante e para impor padrões que, por fim, somados à pressão econômico-política neocolonialista, apresentariam o fim do modo de produção escravista e o início do capitalismo. O seu alcance, a sua penetração excepcional e o seu poder de mobilizar e de manipular as massas permitiram que ele desenvolvesse características que, similares às de uma autêntica instituição, eram mais potentes do que as do Aparelho hospedeiro e, evidentemente, distintas das de qualquer ideologia estética conhecida. Sua infiltração, sob um disfarce nacionalista, no Aparelho caboclo, desestruturou o antigo Aparelho gerado pelo monopólio colonial português e ajudou a formar a lusofobia romântica.

A pequena burguesia e a burguesia em formação não estavam cientes de que, na sua luta pela implantação das propostas românticas, liberalizantes e reformistas, agiam como defensoras da ideologia neocolonialista em uma batalha que estaria destinada a transformar o país, dotando-o, a curto prazo, de maior eficiência no fornecimento de matérias-primas e no consumo de mercadorias dos países capitalistas e, a longo prazo, estendendo a livre-concorrência a todos os setores da sociedade, ou seja, dando início à república burguesa que surgiria em 1889. Não é pura coincidência que o ano de 1808, em que a família real se mudou para o Brasil, tenha sido, simultaneamente, a data em que ocorreu o início do pré-romantismo nacional e a abertura dos portos às nações amigas (leia-se Inglaterra). Aliás, muito amiga, já que a taxa alfandegária paga pelas mercadorias inglesas era de 15%, contra os 16% que pagavam os produtos dos portugueses, supostamente donos da casa.

Em suma, o romantismo "nacional", nascido em 1836, foi mais um resultado da ascensão da burguesia capitalista européia do que um resultado da emergência da nossa então reduzida burguesia comercial e

bancária e do modo de produção escravista. Por sua vez, o romantismo capixaba, reflexo do reflexo carioca do romantismo europeu, estava duas vezes distante de suas raízes.

É necessário que tentemos esclarecer o motivo por que o romantismo surgiria no Espírito Santo apenas vários anos depois de sua estréia no Rio de Janeiro, região vizinha à nossa. Com efeito, pioneiramente, em 1843, Azambuja Susano publicou seu "romance histórico" Um Roubo na Pavuna. Devemos levar em conta, porém, que Susano, apesar de radicado em Vitória de 1822 a 1873, quando morreu, era natural do Rio de Janeiro, metrópole em que imprimiu seu livro. Mesmo sendo inegável a condição de marco inicial de Um Roubo na Pavuna, não se pode falar da existência de um movimento romântico local estruturado em um Aparelho Cultural antes de 1856, ano em que José Marcelino Pereira de Vasconcelos edita, na Tipografia de Pedro Antônio d'Azeredo, em Vitória, o primeiro volume do Jardim Poético, coletânea de poemas de capixabas natos.

Em termos de teatro, a encenação por João Caetano, na corte, em 1838, de Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, que inaugurou o romantismo dramático nacional, é separada por algumas décadas de sua montagem em Vitória, realizada pela Sociedade Dramática Particular Sete de Julho a 9/7/1859, e da representação, em 1877, da primeira peça romântica regional a ser levada ao palco: A Caridade, de Aristides Freire e Cândido Costa.

Este espaço de tempo entre manifestações culturais semelhantes de províncias vizinhas não foi casual. Sua explicação parece residir no fato de que o Espírito Santo só conseguiu desenvolver uma infra-estrutura econômica forte o bastante para produzir o capital cultural²⁴ necessário à estruturação de um Aparelho Ideológico Cultu-

²⁴ Denominamos de capital cultural à soma que, derivada direta ou indiretamente do enriquecimento de uma sociedade — ou de parte dela —, é empregada no setor cultural, levando a um aumento de suas atividades. O capital cultural é um valor que se valoriza mais ideológica do que economicamente, por meio do investimento em uma mercadoria — a cultura — que será "vendida" de forma primordialmente ideológica para a sociedade, originando ganhos também ideológicos que se estruturarão em um Aparelho Cultural (formado por editoras,

ral completo a partir da segunda metade do século XIX, em que o café passou a ser o nosso principal artigo de exportação.

Para desempenhar um papel de tal importância, o café percorreu um brilhante trajeto. Sua venda para o exterior, por exemplo, iniciada timidamente em 1812, ao preço de 3\$000 por arroba, alcançaria, em 1895, a cifra de 19\$200 por arroba. Em 1851, de 20.947,5 sacos de café produzidos (83.790 arrobas), foram exportados 20.808,5 sacos; em 1858 foram exportados 37.806,75 sacos (151.227 arrobas); em 1861, 55.952,25 sacos (223.809 arrobas); no exercício de 1885/6, 343.520 sacos; em 1892, 277.766 sacos; em 1895, 410.511 sacos; em 1899, 456.329 sacos.

A população da província também foi extremamente ampliada: de 24.585 habitantes em 1816, passou para 49.092 em 1856; 70.585 em 1871; 135.997 em 1890; 209.783 em 1900. Ocorreu ainda um significativo aumento do número de escolas e da população estudantil²⁵.

Em 1840 viria a luz o primeiro jornal capixaba, O Estafeta, que circulou apenas uma vez. O Correio da Vitória surgiria em 1849; A Regeneração, em 1853; O Capixaba, em 1856; O Semanário, em 1857; Aurora, em 1859, e assim por diante até se alcançar o total de 143 títulos de jornais e revistas citados, entre os anos de 1840 e 1899, por Heráclito Amâncio Pereira²⁶.

academias de arte, instituições de apoio à cultura, etc.). Este Aparelho Ideológico Cultural, por sua vez, alienará o produtor de cultura (nem sempre um artista) do fruto de seu trabalho e das suas intenções, na medida em que, dessublimando repressivamente sua obra, irá utilizá-la para inculcar e reproduzir ideologicamente as relações de produção que o criaram, ajudando, assim, a garantir a sobrevivência da formação social a que pertence. Evidentemente, a ação do Aparelho Cultural não ocorre sem contradições que, bem exploradas, podem levar a transformações sociais progressistas.

²⁵Todos os dados quantitativos referentes à exportação de café e à população da província do Espírito Santo foram obtidos em José Teixeira de Oliveira, História do Estado do Espírito Santo, 2 ed. Vitória, Fundação Cultural do Espírito Santo, 1975, 600 p. Uma (1) arroba equivale a 15 quilogramas e um (1) saco de café contém 60 quilogramas.

²⁶PEREIRA, Heráclito Amâncio. A Imprensa no Espírito Santo. Revista de Cultura - Ufes; Antropologia e História. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1 (2):54-109, 1º semestre 1979. Edição especial.

O aparecimento dos jornais tornar-se-ia decisivo para a boa acolhida que teve o romantismo, graças aos folhetins que, estampados em cada número, seriam acompanhados, como as novelas de hoje, avidamente pela população. Serviriam, ademais, de púlpito para as discussões político-filosóficas e estéticas dos intelectuais da província. Aristides Freire e Amâncio Pereira, por exemplo, foram fundadores e redatores de diversos jornais em que expressavam suas convicções.

Aliás, as vidas intelectual — arte, direito, política, jornalismo e outras atividades afins — e sacerdotal constituíam, no século passado, duas das poucas formas de ascensão social de que os indivíduos podiam se valer. Alguns se dedicavam a ambas ao mesmo tempo, entre esses, João Clímaco, Marcelino Pinto Ribeiro Duarte, Francisco Antunes de Siqueira, Fraga Loureiro, Eurípedes Pedrinha e Inácio Félix de Alvarenga Sales, todos simultaneamente padres, escritores e políticos.

Refletindo a luta entre o novo Aparelho Cultural em franca ascensão — alicerçado no liberalismo — e as ideologias conservadoras herdadas do período colonial, a partir de 1860 — informa-nos Afonso Cláudio —, influenciada pela crise em que se achavam conservadores e liberais, a imprensa capixaba se tornou quase exclusivamente política e os seus órgãos passaram a apoiar um dos partidos²⁷.

Como dissemos, em 1856, José Marcelino Pereira de Vasconcelos²⁸

²⁷ CLÁUDIO, Afonso. História da Literatura Espírito-Santense. Porto, Oficinas do "Comércio do Porto", 1912. p. 532-4.

²⁸ José Marcelino Pereira de Vasconcelos (Vitória, 1/10/1821 — Rio de Janeiro, 27/11/1874) foi jornalista, político, jurista, historiador e ensaísta. Imprimiu na Tipografia de Pedro Antonio d'Azeredo, em Vitória, suas principais obras, o Jardim Poético (em dois volumes, datados de 1856 — "1ª Serie" — e de 1860 — "Segunda Serie") e o Ensaio sobre a História e Estatística da Província do Espírito Santo (1858).

lançou a "1ª Série" — denominação de sua lavra — do Jardim Poético ou Coleção de Poesias Antigas e Modernas, Compostas por Naturais da Província do Espírito Santo. A "Segunda Série" sairia quatro anos depois, em 1860. É interessante observar a existência do intervalo de tempo, a que nos referimos, entre o possível ancestral carioca — o Parnaso Brasileiro, ou Coleção das Melhores Poesias dos Poetas do Brasil, tanto Inéditas como já Impressas, de Januário da Cunha Barbosa, que data de 1829-30 — e a versão local. Com efeito, o título inicial do Jardim Poético, encontrável na seção de "Anúncios" do Correio da Vitória de 12/4/1856, assemelhava-se ao de Januário da Cunha Barbosa: "Parnaso Capixaba, ou Coleção de Poesias Antigas e Modernas, de Autores Naturais da Província do Espírito Santo".

O fato de terem sido publicados — pioneiramente — em Vitória nos autoriza a considerarmos os tomos do Jardim Poético e o Ensaio sobre a História e Estatística da Província do Espírito Santo como evidências da presença de um movimento romântico estruturado em um Aparelho Cultural. Trata-se de uma etapa heróica, de procura de uma linguagem para o ensaísmo regional, em que encontramos muito do espírito da coletânea caótica — de poemas, no Jardim Poético; e de nomes, feitos, descrições, números, documentos, geografias, etc. no Ensaio — e pouco da luz racionalizadora da ciência. Fase ainda obsessiva e primeva do nosso desenvolvimento²⁹, similar à da busca da nacionalidade empreendida em termos de Brasil, nela parece ser mais importante invocar e comprovar a existência do Espírito Santo e de suas manifestações peculiares do que compreendê-lo. Daí decorre a seleção de escritores pelo critério de nascimento na província e não pela qualidade de seus textos. Daí decorre a despretensão do objetivo de Marcelino: compilar versos pa-

²⁹Essa fase teria uma continuidade evolutiva no restante da historiografia oitocentista e seu apogeu em Afonso Claudio, primeiro a se valer de um método considerado, na época, científico: o positivismo. Na História da Literatura Espírito-Santense, um volume de

ra salvá-los do esquecimento. As qualidades e os defeitos do Jardim Poético estão centrados nessa compulsão a colecionar, típica da neurose obsessiva³⁰, no que ela tem de jogo de poder e de submissão, de desordem confusa e assimétrica, de dificuldade de estabelecer relações explicativas, de ritual de ostentação de um pseudo-saber para ocultar e exorcizar a mafeitoria e a sujidade reais, de medo de que a história perca e abandone os seus objetos de estudo — que ele se propõe a reter como um presente para a posteridade — e, enfim, de tendência a reunir obras alheias em livros de sua autoria, tendência que pode tê-lo levado a cometer o plágio de que Joaquim José Gomes da Silva Neto o acoimou³¹. Afonso Cláudio discutiu a acusação em sua História da Literatura Espírito-Santense³².

Dos defeitos do Jardim Poético — como a ausência de uma ordenação dos trabalhos por tema, por estilo, por poeta ou por opção formal — se destaca a adoção de abreviaturas para o nome de quase todos os incluídos, sem que José Marcelino as tivesse previamente convencionado. Agravando a situação, um mesmo escritor é brin-

indiscutível importância, Afonso Cláudio, legítima pedra preciosa no meio do cascalho, se aparenta, entretanto, com eles nos inúmeros erros crassos — de datas, de ocorrências, de títulos, de deduções, de transcrições, de análise, de citações e de tantas outras coisas —, na lógica deficiente que às vezes trunca seu raciocínio, na ansia de demonstrar um saber superfluo que, em geral, o impede de atingir os seus fins e na falta de sentido de várias exposições e conclusões.

³⁰Trabalhamos com o conceito de neurose pré-psicótica, porta de entrada na esquizofrenia que toma a aparência de uma neurose, descrita por Henry Et et alii em seu clássico Manual de Psiquiatria (Rio de Janeiro, Masson, 1981, p. 570-1): "Às vezes trata-se de formas obsessivas da pré-esquizofrenia, porém esta é uma eventualidade menos frequente, já que a neurose obsessiva constitui, em geral, uma forma de defesa bastante coerente e afinal tão sólida que o indivíduo encontra, nestas condutas, uma defesa eficaz contra a desagregação do Ego. Entretanto, pode ocorrer que ele não consiga estruturar sua neurose e vemo-lo, então, oscilar entre as posições neuroticas e a invasão do processo esquizofrênico. A construção obsessiva é então cortada por experiências delirantes de influência e de estranheza; o comportamento hesita entre a conduta sistemática e ritualizada e a conduta autista e delirante."

³¹SILVA NETO, J. J. Gomes da. As Maravilhas da Penha. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888. p. VI-VIII e p. 283-5.

³²CLÁUDIO, Afonso. op. cit., p. 178-84.

dado com iniciais diversas ou, até mesmo, com a omissão de seu nome em versos talvez comprometedores, o que dificulta a sua identificação. Para sorte nossa, a análise estilística resolve, ao menos no caso dos textos de melhor qualidade, o problema da determinação da autoria. O grande mérito do Jardim Poético é, como pretendia Marcelino, a preservação de poemas românticos e pré-românticos — deturpados por Afonso Cláudio, retocador confesso³³ e bem-intencionado — que, graças a ele, chegaram até nós.

Fazendo parte do novo Aparelho Ideológico Cultural que se formava, surgiu a Sociedade Dramática, primeira companhia local de que se tem notícia, responsável pela encenação, no dia 20 de agosto de 1841, da peça Maria Teresa, Imperatriz da Alemanha ou o Heroísmo do Amor Filial. No entanto, só passaríamos a contar com representações teatrais regulares após a criação da Sociedade Dramática Particular União Capixaba e da Sociedade Dramática Particular Sete de Julho. Preciosos dados a respeito de suas montagens podem ser obtidos na seção de "Anúncios" do jornal Correio da Vitória, que, a 31/10/1857, comunica que a apresentação do drama Fidelidade ou Inocência, pela Sociedade Dramática Particular Sete de Julho, "fica transferida para amanhã" e, a 7/9/1859, informa que a Sociedade Dramática Particular União Capixaba "dará o seu primeiro espetáculo em grande gala no dia 8 do corrente, levando em cena o drama intitulado Expulsão dos Holandeses ou o Heroísmo Brasileiro". Os grupos de amadores logo se multiplicariam, sobressaindo-se a Sociedade Promotora de Ensaio Dramáticos (1866, em Cachoeiro), a Sociedade Dramática Particular Melpômene (1872, em Vitória), a Fênix Dramática (no século XIX, na Vila da Barra de São Mateus), o Grêmio Dramático Particular 7 de Setembro (1889, em Vitória) e o Grêmio Dramático Familiar Magnólia (final do século XIX, em Vitória).

³³Ibid., p. 180

Em virtude da intensa participação dos românticos, muitos deles políticos de relevo, os Aparelhos Ideológicos capixabas foram se constituindo. Em 16/7/1855 ocorreu a inauguração da primeira biblioteca pública da capital. Em 1832 a maçonaria instalou, em Vitória, a Loja Beneficência, que seria seguida pela Loja União e Progresso, fundada em 1872.

As causas de interesse do neocolonialismo eram abraçadas com entusiasmo pelos nossos intelectuais. A campanha pela abolição da escravidura — fundamental para a ampliação dos mercados consumidores dos produtos ingleses e para a passagem de um modo de produção escravista para um modo de produção capitalista — teve ampla repercussão. Em 1869, conforme José Teixeira, seria criada a Sociedade Abolicionista da Escravidura do Espírito Santo, que em breve estaria acompanhada de inúmeras associações similares, destacando-se, em Vitória, a Sociedade Libertadora Domingos Martins, o Clube Abolicionista João Clímaco, a Sociedade Libertadora São Benedito do Rosário, a Sociedade Beneficente Libertadora Rosariense, a Emancipadora Primeiro de Janeiro³⁴.

Vemos, assim, que, a partir de meados do século XIX, o capital cultural produzido pelo grande progresso econômico da província possibilitou o surgimento e o desenvolvimento do romantismo, que atuou como um Aparelho Ideológico Cultural do neocolonialismo europeu.

A historiografia literária tem destacado a importância do romantismo no processo de independência. Não negamos que esse movimento esteja ligado às pressões sociais oriundas da transformação da antiga colônia na nação brasileira, transformação em que se en-

³⁴ OLIVEIRA, José Teixeira de. *op. cit.*, p. 387. O melhor trabalho sobre o tema é o de Vilma Paraíso Ferreira de Almada, Escravidão e Transição: o Espírito Santo (1850-1888), Rio de Janeiro, Graal, 1984, 224 p.

gajou. Acreditamos, porém, que a independência não tenha significado a conquista da autonomia, mas sim o término da condição de colônia portuguesa e o início da condição de neocolônia dos países capitalistas.

De fato, foi por causa da ajuda e do incentivo da Inglaterra que o príncipe regente D. João transferiu a família real para o Rio de Janeiro, em 1808, ano que marcou também o começo do pré-romantismo, efeito colateral das medidas administrativas necessárias para o funcionamento do governo no Brasil, entre as quais salientamos a criação do ensino superior, da Biblioteca Real, da Imprensa Régia e do Banco do Brasil; bem como a revogação das restrições impostas à indústria, ao comércio e ao funcionamento de tipografias. A abertura dos portos às nações amigas, tomada sob pressão da Inglaterra, que obteve privilégios superiores aos dos portugueses, inaugurou, na verdade, o fim do monopólio sobre a colônia. Algum tempo depois, em 1815, o Brasil seria elevado à categoria de reino unido ao de Portugal e Algarves e, em 1816, a missão artística francesa desembarcaria no país.

Repetindo, compulsivamente, a tendência primitiva a implantar a realidade por decreto, de cima para baixo, sem ouvir as razões mercantis ou populares, a estrutura jurídico-política criou, com essas providências, estruturas econômicas e ideológicas que a conjuntura colonial não engendraria tão cedo e que foram responsáveis pela formação da nação e dos Aparelhos—econômico e ideológicos—indispensáveis à sua sobrevivência e à reprodução das suas condições de produção. Na Brasilologia mostramos o surgimento do Estado brasileiro, bem anterior ao da nação, que aconteceria apenas no século XIX. Podemos, após 1808, falar de nacionalismo. Antes de 1808, contudo, o que existia, na melhor das hipóteses, era um sentimento nativista. A partir de 1808 ocorreu, em virtude das medidas joaninas, o aparecimento da nação, que entrou prematuramente em sua primeira infância. É por causa do nascimento da nação que surgiu o romantismo—que a fez de ama-de-leite—, cujo sucesso popular aprofundou as raízes

neocolonialistas que forçaram D. João a, involuntariamente, instituí-lo. Naturalmente, irrompeu em cena no status de pré-ser, pré-romântico, malfalante, imaturo, fraco, débil, indeciso, desarticulado, ilógico, desestruturado, imitador, fantasioso, reprimido, infantil, ingênuo e com a voz esganiçada que seu ego ideal lhe emprestou. Teríamos de esperar, entretanto, por Ferdinand Denis e pelo seu Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil, para que, refletindo a independência proclamada em 1822, fosse publicada, em 1826, a primeira obra a considerar a literatura brasileira como um corpus autônomo, e não uma mera subdivisão das letras portuguesas. É sintomático que o neocolonialismo tenha sido o autor e o estimulador da nossa independência literária, declarada simbólica mas explicitamente por um livro editado na "cidade-luz" e escrito, em francês, por um parisiense que influenciou decisivamente na fundação do romantismo nacional. A evolução da sua estética não pode, portanto, ser separada da ascensão da burguesia e da evolução e do amadurecimento do país, eventos que, mesmo determinados pela Europa, a precederam e pautaram seus rumos.

Sendo — ao menos aparentemente — portuguesas as disposições geradoras dos novos Aparelhos, é compreensível que, reforçando os traços quinhentistas que deram origem ao Estado, eles tenham se caracterizado pelo alto grau de burocracia e pela manutenção de ligações com Portugal. Esses laços resistiriam até aos momentos de ruptura, em que os países capitalistas tiveram de ocupar sozinhos o lugar de destaque que efetivamente lhes pertencia.

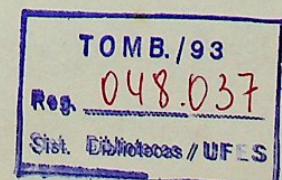
Como era de se esperar, logo depois de estruturado, o conjunto primitivo de Aparelhos montado pelo príncipe regente adquiriria vida própria e se encarregaria de engendrar uma segunda geração de Aparelhos e de agentes da ideologia que desse conta da tarefa de compor uma ideologia da cultura nacional. Esse é o objetivo que

nortearia a organização do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838. Por outro lado, a liberdade de imprensa, encarregada de manipular a opinião pública, permitiu a criação de editoras e a publicação de jornais, livros e revistas que, provocando uma efervescência artística, científica, crítica, intelectual e política, aceleraram a maturação da nacionalidade e, em consequência, do romantismo. Assim — exemplificando — a implantação da Companhia Dramática Nacional, em 1833, teria como antecessora a edificação do Real Teatro de São João, em 1813, em atendimento a um decreto baixado em 1810 por D. João.

Em suma, o ano de 1808 marcou o término de um período em que nossa arte, colonial, imitava os rumos da literatura portuguesa e o início de uma fase, neocolonial, em que progredimos esteticamente, já que passamos a copiar diretamente — sem a intermediação de Lisboa — a cultura dos países desenvolvidos e a dispor dos Aparelhos necessários para a sua produção, divulgação e ampliação.

Parece importante sublinhar, nesse final de intertítulo, que o romantismo funcionou como um Aparelho Cultural do neocolonialismo europeu, mas, de fato, ele não era um Aparelho, motivo por que seu sucesso só foi obtido graças à sua infiltração, sob um disfarce nacionalista — que escondia um agente duplo — em uma parte significativa do Aparelho Ideológico Cultural do Estado brasileiro. É interessante frisar também que, a despeito de sua participação marcante, o Aparelho Cultural oitocentista era formado por um conjunto de instituições em cujo todo o romantismo não poderia estar presente.

Em nosso texto o romantismo nasce duas vezes. Na primeira, das medidas tomadas por D. João VI, em 1808, pressionado pelo neocolonialismo inglês, nasce o pré-romantismo. Na segunda, em 1836, nasce em Paris, ponto de partida para a expansão consciente do romantismo nacional. Não se trata de uma contradição. Esse segundo nascimento abre as portas para que ele amadureça. O pré-romantismo não conseguiria, sozinho, sem o auxílio de novos dados culturais da mãe Europa — trazidos por muitos escritores, de que os membros do grupo de Paris são uma metonímia didática — produzir o romantismo maduro. Constituem duas etapas diferentes de um mesmo movimento, ambas criadas pelo mesmo neocolonialismo cuja ideologia — à semelhança de um Aparelho — reproduzem e inculcam. Elas não se confundem. Entretanto a segunda não existiria sem a primeira e a primeira, se isolada por um hipotético bloqueio cultural, não chegaria tão rapidamente à segunda — se chegasse.



2-Pré-romantismo

Os dois eventos que consolidaram o lugar cultural periférico ocupado pelo Espírito Santo no contexto nacional datam do século XVIII. O primeiro deles determinou que a capitania fosse transformada quase em uma simples barreira de proteção das minas gerais e nos privou do capital cultural gerado pelas ricas lavras de ouro que, descobertas em terras capixabas em 1693, seriam incorporadas a São Paulo em 1709. Com o segundo, perdemos os jesuítas, expulsos do país em 1759 e, até então, detentores do monopólio do Aparelho Ideológico Escolar e do controle da maioria das atividades do Aparelho Cultural.

Esses acontecimentos deixaram marcas profundas na cultura local, que entrou de vez em um marasmo comatoso de que só despertou com a injeção de capital cultural ocorrida, graças ao café, em meados do século XIX. No entanto, a predominância do capital cultural agrícola, enquanto em todo o Brasil surgia o capital cultural industrial — mais dinâmico, resistente, moderno e capaz de auto-reprodução — levou o Espírito Santo a perder um terreno que só começaria a ser recuperado no século XX, na década de setenta, quando o processo de industrialização capixaba, produzindo um capital cultural insaudito, garantiu que o Aparelho Cultural se estruturasse de forma definitiva.

Na última década do século XVII foram encontradas as famosas "minas gerais". Os melhores garimpos se localizavam em região pertencente ao Espírito Santo, capitania que, prolongando-se, pela carta de doação, até a linha de Tordesilhas, englobava a maior parte da futura capitania das Minas Gerais, separada de São Paulo em 1720. A proximidade natural era grande o bastante para fazer com que Antônio Rodrigues Arzão, depois de achar, em 1693, o primeiro ouro das gerais, seguisse imediatamente para Vitória, onde a exibição do metal lhe assegurou o auxílio da câmara da vila. Foram paulistas — como Arzão — os principais desbravadores da zona aurífera e, assim, por direito de descoberta, em 1709 foi criada a capitania de São Paulo e Minas do Ouro.

Para o Espírito Santo o século XVIII reservaria, contudo, somente o papel de "barreira protetora"³⁵ das minas. Ciente das boas oportunidades que o litoral ofereceria ao contrabando e receoso de que piratas tomassem Vitória e chegassem facilmente às lavras, Portugal determinou que as matas situadas a leste das minas — e a oeste do Espírito Santo — fossem consideradas "áreas proibidas", de acesso vedado, e impediu a construção de estradas entre as duas capitanias. Ao mesmo tempo, arrematando o conjunto de providências necessárias para a implantação de sua descomunal trincheira, o governo proibiu, em repetidas ocasiões, a prospecção de ouro na capitania e se esforçou para aprimorar suas defesas, reformando várias fortificações e construindo — ou reconstruindo — outras. Essas medidas, além de terem condenado a população local à pobreza, retardaram e dificultaram o povoamento, a exploração e a expansão do território. Em consequência delas, os capixabas não puderam nem progredir internamente nem, ao menos, vender seus produtos aos mineiros, o que lhes garantiria uma participação indireta na riqueza dos garimpos e aumentaria o capital cultural circulante. O isolamento instituído pela coroa, em suma, ampliou o descompasso entre o desenvolvimento do Espírito Santo e o de vizinhos como Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, que se destacaram na tarefa de abastecimento das gerais.

A saída dos jesuítas, embarcados em 22/1/1760, agravou a situação de penúria já instaurada. No capítulo sobre o Barroquismo, observamos que os inacianos tinham nas mãos os Aparelhos Escolar e Cultural e eram possuidores de muitos bens, entre eles, ricas fazendas que garantiam a sua subsistência e a continuidade de seus trabalhos. A expulsão diminuiu o minguado capital cultural existente e pôs um fim à incessante atividade artística de que seus colégios eram palco. Durante os dois séculos de permanência no Brasil, por exemplo, os estudantes da Companhia costumavam se valer da repre-

³⁵ OLIVEIRA, José Teixeira de. *op. cit.*, p. 172-4. Veja também KILL, Miguel A. Geografia e História do Espírito Santo. Vitória, 1974. p. 77-9.

sentação de peças teatrais como meio de instrução, de comemoração e de diversão. Apesar da ausência de registros comprobatórios, o colégio de Vitória não deve ter sido exceção. Historiadores oitocentistas³⁶ narram que a população da capital costumava, no século XIX, dirigir-se à "praça do Colégio" para assistir, em um teatro improvisado, a diversas montagens. Em 1816, lá foi encenado o Drama de Marcelino Pinto Ribeiro Duarte, autor pré-romântico. Naturalmente, a preferência do público pelo lugar se formou a longo prazo, após duas centenas de anos de encenações jesuíticas, algumas delas organizadas pelo próprio Anchieta³⁷.

Por infelicidade, todos os Aparelhos que estavam sob o controle da Companhia foram desmantelados. Desapareceu a biblioteca a que Serafim Leite se refere como "boa livraria"³⁸. Desapareceu, por mais de uma década, o ensino público. Desapareceram intelectuais do porte do escritor Manuel da Fonseca, que se achava entre os dezessete religiosos postos para fora da capitania. Dos livros que ele e tantos outros podem ter redigido não há notícia. Serafim Leite afirma que a estada de Manuel da Fonseca na fazenda de Muribeca "obedecia talvez à elaboração da obra Pastoral Parochus servorum, consagrada aos escravos, e que deixou inédita"³⁹. Desapareceu, enfim, a chance de que a

³⁶Veja Oscar Gama, História do Teatro Capixaba: 395 Anos, Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981. Francisco Antunes de Siqueira (1832-1897) é citado na p. 170 e Basílio Daemon (1834-1893), na p. 64.

³⁷José de Anchieta estreou, no adro da igreja de São Tiago, ao lado do Colégio dos inacianos, o Auto de Santa Úrsula ou Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens e o Auto de São Maurício ou Na Vila de Vitória. O colégio e a igreja de São Tiago seriam, no início do século XX, fundidos, descaracterizados e transformados no atual Palácio Anchieta.

³⁸LEITE, Serafim. op. cit., p. 141.

³⁹Ibid., p. 154. Serafim Leite, na mesma página, informa ainda que Manuel da Fonseca nasceu a 13 de maio de 1703 em Lordelo (arquidiocese de Braga). Foi superior, em Roma, do Palácio Inglês, onde se reuniram jesuítas do Brasil. Estava a frente da residência de Muribeca em 1757. Publicou, em Lisboa, em 1752, bem antes de sua expulsão, a Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes.

obra jesuítica tivesse a continuidade de que o futuro precisava para colher seus frutos.

Ficou apenas o vazio, o inerte, o estático. Quando, em 1808, as medidas tomadas pelo príncipe regente D. João, pressionado pela voracidade neocolonialista da Inglaterra, provocaram o surgimento da nação brasileira, esse vazio se tornou carência de ser, angústia denunciadora da falta, e reclamou e exigiu o seu preenchimento. É o que se entrelê no "Prólogo" do Jardim Poético:

"Desde o descobrimento desta parte do império, que muitos Gênios não de ter nascido, vivido debaixo de sua atmosfera, e morrido com o fruto de suas lucubrações. Ainda hoje se fala no poeta Gonçalo Soares da França, natural do Espírito Santo; mas onde existem as suas poesias? quem as zelou? ninguém: morreram todas como folhas verdes, que em princípio de inverno o vento arranca; sendo um misterio da divindade, o não ter morrido o nome de seu autor. E como poderemos ter gloria por este modo? como poderemos representar nos futuros séculos um importante papel entre os literatos brasileiros, deixando cair em olvido, concorrendo mesmo para se esvaecerem tão interessantes documentos?

A consideração pois de que inumeras dessas preciosidades dos poetas capixabas são levadas por mãos inapreciadoras ao mais cerado esquecimento, ou inteiramente pervertidas por inabéis copistas e editores, foi o primeiro elemento que nos inclinou a empresa de fazer publicar as poesias, (sic) que nos vieram as mãos."⁴⁰

Com a vacância do Aparelho Cultural e frente à necessidade de haver um trabalho de reprodução e de inculcação da ideologia, aparecem os escritores pré-românticos que, padres em sua maioria, mantêm, como os inacianos seus antecessores, uma profunda ligação com o poder de que é denunciadora a farta produção de poemas bajulatórios, apologéticos e comemorativos dos mitos da ideologia⁴¹.

⁴⁰ VASCONCELOS, J. M. P. (org.). Jardim Poético. Vitória, Tipografia de Pedro Antonio d'Azeredo, 1856. p. 5-6.

⁴¹ A bajulação — praticada por pré-românticos e românticos capixabas — é sempre dirigida ao poder, aos seus agentes e aos seus símbolos, seja ao poder típico do Aparelho Religioso (poemas dedicados a São Benedito, ao convento da Penha, a virgem Maria, a autoridades eclesásticas e a outros signos desse microuniverso), seja ao poder da nação brasileira que surgia (poemas nacionalista-apologeticos). Como o Estado é a fonte de qualquer poder, em ultima análise o poder é invariavelmente poder de Estado, ainda que disfarçado ou distorcido.

Abre a fase pré-romântica o Poema Mariano, de Domingos de Caldas (sic), que, sem fugir à regra, ao longo de cento e vinte e seis estrofes em oitava rima, faz a apologia de Nossa Senhora da Penha, de seu convento e de seus milagres. A sua primeira edição, de que nenhum exemplar chegou até nós, foi impressa na tipografia Capitaniense, em 1854, e transcrita, na íntegra, em As Maravilhas da Penha, de J.J. Gomes da Silva Neto, em 1888. Junto com o poema se reproduziu também uma carta do primitivo editor, o padre Inácio Félix de Alvarenga Sales, informando que o texto original, escrito em 1770 por "Domingos de Caldas, natural da cidade da Bahia"(sic), infelizmente teve de ser retocado: "pude conseguir um caderno tão mal escrito, que apesar dos esforços que fiz para corrigi-lo, conheço ainda terá defeitos(...)"⁴². Tradicionalmente o autor do poema tem sido identificado pela crítica como sendo o padre Domingos Caldas Barbosa⁴³, presidente da Nova Arcádia, que aliás, era consagrada a Nossa Senhora. O estilo, por certo, não se adequa à simplicidade, à harmonia, à ingenuidade, à tranquilidade e ao bucolismo defendidos pelo arcadismo. Não foi mero acaso a escolha da oitava rima, forma empregada em composições que, à semelhança do Poema Mariano, tratam de tema elevado com pompa, estardalhaço e grandiosidade. Mas, por outro lado, suas descrições da terra capixaba, poetizando fatos verdadeiros, registrados pela história — os acidentes naturais, os combates entre holandeses e portugueses, a fé popular nos milagres do convento da Penha — o aproximam do pré-romantismo, cuja proposta estética tem diversos pontos de contato com a obra de Caldas Barbosa. Waltensir Dutra situa Lereño "na linha

⁴² SALES, Inácio Félix de Alvarenga. Apud SILVA NETO, J. J. Gomes da. op. cit., p. 184-5.

⁴³ Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1738 ou 1740 — Lisboa, 1800) adquiriu fama em Lisboa como poeta, repentista, violão, cantor e compositor de modinhas e lundus. Presidiu, sob o pseudônimo de Lereño Selinuntino, as reuniões da Nova Arcádia no salão literário do conde de Pombeiro, de que era protegido. Foi capelão da Casa da Suplicação. Seus poemas mais significativos se encontram em Viola de Lereño, publicada em Lisboa, em 1798.

de transição entre o Arcadismo e o Pré-Romantismo"⁴⁴ e Antônio Soares Amora surpreende um "modernismo" ou "Pré-Romantismo" em sua "poesia folclórica"⁴⁵. O encantamento com a paisagem brasileira está presente nas estrofes LXXXIII e LXXXIV do Poema Mariano:

LXXXIII

Apenas entra a Virgem, quando os ares
As nuvens vomitando sobre a terra,
Parece com dilúvio, que nos mares
Quer a água vingar do fogo a guerra.
Os verdes papagaios nos pomares,
Os barbados, bugios, pela serra,
E nos charcos as rãs cheias de glória,
Estão cantando os vivas da vitória.

LXXXIV

A sequiosa terra a chuva bebe;
Em uma raridade a gente espanta;
Porque de cada pingo, que recebe,
Um pequeno sapinho se levanta.
Também ao longe um fumo se percebe,
Que sutilmente aos ares se adianta,
Qual tição apagado de água fria,
Que agora fuma só, se antes ardia. ⁴⁶

Os primeiros versos reforçam a hipótese de que a obra é de autoria de Caldas Barbosa. De fato, neles o poeta comunica que está abandonando os motivos arcádicos que usou no passado — "(...)cantando amores/Muitas vezes ao som das doces canas", "vida dos pastores", "beleza das serranas" — porque não condizem com quem já não deseja

⁴⁴DUTRA, Waltensir. O Arcadismo na Poesia Lírica, Épica e Satírica. In:--- A Literatura no Brasil. op. cit., p. 240.

⁴⁵AMORA, Antônio Soares. A Literatura do Setecentos. In:--- A Literatura no Brasil. Ibid., p. 220.

⁴⁶CALDAS, Domingos de. Apud SILVA NETO, J. J. Gomes da. op. cit., p. 209. Afonso Cláudio deturpa a estrofe LXXXIII na p. 48 da sua História da Literatura Espírito-Santense (op. cit.).

"cantar glórias mundanas":

I

Eu sou aquele que cantando amores
Muitas vezes ao som das doces canas
Lisonjeei a vida dos pastores, —
Exaltei a beleza das serranas;
Porém hoje depondo os seus louvores,
Já não quero cantar glórias mundanas,
Que são sombras da luz, do ar assento,
Formosuras de flor, torres de vento.⁴⁷

Esse desapego às ortodoxias e aos dogmas estéticos, essa capacidade de mudar, essa tendência a moldar a forma ao conteúdo estão presentes em Lereno, um árcade sui generis — surpreendente pela sua inovadora brasilidade — que parece não ter hesitado em sacrificar a forma de vários de seus poemas para ajustá-los a uma boa melodia.

Certamente há muito que investigar ainda. Não devemos nos esquecer, porém, que Alvarenga Sales "corrigiu" o poema antes de publicá-lo, em 1854. A prudência nos adverte, portanto, de que devemos colocar em dúvida a constelação de elementos que o compõem. Transformados em detetives, suspeitemos tanto da sua data de redação — 1770? — quanto do corpo do trabalho em si, que talvez seja uma versão absolutamente infiel do original "mal escrito" de Sales. Mas, com tão poucas chances de descobrir o criminoso, o melhor é nos contentarmos com a posse do que realmente importa: a reprodução, na íntegra, da edição de 1854, que preservou — apesar das "correções" — um texto fundamental para as fases pré-romântica e romântica da literatura capixaba. A sua boa repercussão pode ser aquilatada pela afirmativa de José Marcelino Pereira de Vasconcelos, que diz ser possuidor de uma segunda variante do Poema Mariano — chamado de "Penha" por ele —, retocada por José Gonçalves Fraga e dotada de "diferenças notáveis" em relação ao livro de Sales, "que aí corre cheio de grosseiros erros, impresso na tipografia Capitaniense (...)"⁴⁸.

⁴⁷Ibid., p. 185.

⁴⁸VASCONCELOS, J. M. P. op. cit., p. 172-3.

O uso da oitava rima provavelmente influenciou a "Derrota de uma Viagem Feita para o Rio de Janeiro no Ano de 1817"⁴⁹, obra de Marcelino Pinto Ribeiro Duarte⁵⁰ que, além de se assemelhar ao Poema Maria-no no seu falso arcadismo pré-romântico, apresenta esse metro em suas cinquenta e cinco estrofes. Como explicamos, a oitava rima, empregada por Camões em Os Lusíadas, é tradicionalmente destinada à abordagem do grandioso, do altissonante, do pomposo, do grandiloquente, e não se enquadra no bucolismo, na simplicidade, na ingenuidade e na tranqüilidade do arcadismo. Apesar de se atribuir, imitando seus clichês, o criptônimo de "Marcino" e de espalhar "Análias" e "Francinias" — epítetos "pastoris" — pelo texto, não estamos diante de um árcaico. O pré-romantismo capixaba e o nacional têm em comum o marco inicial de 1808 — em que o príncipe regente D. João tomou as medidas que produziram o surgimento da nação brasileira⁵¹ — e o hábito de misturar a velha forma arcádica com os novos temas românticos e vice-versa. Afrânio Coutinho explica essa interpenetração de estilos

⁴⁹Esse é o título original, segundo o Jardim Poético (op. cit., p. 39). Afonso Cláudio, não contente em distorcer os versos de Marcelino Duarte nas p. 57-76 de sua História da Literatura Espírito-Santense (op. cit.) realizando alterações desnecessárias que ele, entretanto, afirma serem "indispensáveis" (veja a p. 57), transformou o título em "Derrota de uma viagem ao Rio de Janeiro em 1817" (p. 57). A erudição de José Augusto Carvalho efetuou, em seu Panorama das Letras Capixabas, a melhor transcrição integral — a partir do texto do Jardim Poético — da "Derrota de uma Viagem Feita para o Rio de Janeiro no Ano de 1817" ao alcance do leitor moderno. Veja CARVALHO, José Augusto. Panorama das Letras Capixabas. Revista de Cultura - Ufes. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 7 (21):63-76, 1982.

⁵⁰Marcelino Pinto Ribeiro Duarte (Serra, 18/6/1788 — Niterói, 7/6/1860), professor de latim, poeta, político, primeiro dramaturgo nascido no Espírito Santo, não deixou que o fato de ser padre — e filho de padre — se tornasse um obstáculo à movimentada vida amorosa registrada pelos seus versos. De temperamento arrebatado, revoltou-se, em 1817, contra o despotismo do governador Francisco Rubim. Viveu no Rio de Janeiro de 1817 a 1830. Pertenceu ao grupo oposicionista de liberais "exaltados" cujos protestos nacionalistas contra os portugueses foram o estopim das revoltas populares de 1831. Segundo Afonso Cláudio (ibid., p. 89), elegeu-se deputado pelo Espírito Santo em 1838. Seus poemas estão distribuídos pelos dois volumes do Jardim Poético. Sob a forma de ensaio, publicou a curiosa Arte de Ler e Escrever em Pouco Tempo, em 1842, pela tipografia Niteroiense, em que propunha uma ortografia fonética. É autor das peças Drama, de 1816, e O Conego e Inês, de 1831. Sua personalidade panfletária fica parcialmente exposta em um folheto de 16 páginas impresso na tipografia Nacional, no Rio de Janeiro, em 1822, e intitulado O Brasil Indignado contra o Projeto Anticonstitucional sobre a Privação das duas Atribuições, por um Filopatrício. Os dados fornecidos a seu respeito por Afonso Cláudio devem ser analisados com cautela antes de serem acolhidos.

⁵¹Marcelino é autor de uma ode em que bajula D. João VI, chamando-

com clareza:

"Entre os dois momentos medeia, aliás, uma fase de transição — pré-romântica — em que lutam as tendências novas e o espírito antigo, expressa tal hesitação na mistura e interpenetração de tendências estéticas, de formas novas com temas cedidos ou de assuntos novos com gêneros superados, tudo mostrando a indefinição e caracterização da época, dominada por um subarcanismo ou pseudoclassicismo. Correntes diferentes cruzam-se e misturam-se, barrocas, arcádicas, iluministas, neoclássicas, rococos, românticas, oriundas a maioria de fontes europeias (...)"⁵²

Utilizando a palavra "derrota" no sentido de rota marítima percorrida por uma embarcação, Marcelino Duarte se propõe a narrar, embalado por entidades mitológicas, sua viagem ao Rio de Janeiro, onde pretendia se queixar a D. João VI dos desmandos, das perseguições, da crueldade, das injustiças e do despotismo do governador da capitania, Francisco Rubim. Mas o pré-romantismo do poema não se limita à ânsia de liberdade, à defesa dos oprimidos, à revolta contra a tirania e à luta pela justiça, temas que, na verdade, ocupam apenas cinco estrofes. Bem característico desse estilo é o tom brasileiroamente lamentoso, magoado, sentimental, melancólico e adoecido pela saudade com que ele pinta os amores que deixa e a cidade de Vitória

— o de herói e comparando-o a Enéias e a Ulisses — veja VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético. Vitória, Tipografia de Pedro Antônio d'Azevedo, 1860. p. 65-6. (Segunda Serie). Daqui por diante o denominaremos de Jardim Poético II para diferenciá-lo do tomo de 1856, que continuará a ser citado sem algarismos romanos. Afonso Cláudio (op. cit., p. 77-8) justifica sua atitude, afirmando — ou inventando, possivelmente — que os versos foram feitos para agradecer o afastamento, a seu pedido, do governador Francisco Rubim, o que não é registrado pelos bons historiadores. Rubim só deixaria o Espírito Santo dois anos após sua briga com Marcelino, em 1819, por ter sido nomeado governador do Ceará (veja OLIVEIRA, José Teixeira de. op. cit., p. 259). Ora, não se concebe que D. João VI desse ouvidos as reclamações de um desconhecido padre mestre do interior contra um de seus homens de confiança, capitão de mar e guerra da armada real, nem um pedido, se aceito, demoraria dois anos para ser executado — considerando que o próprio Marcelino Duarte data de 1817 sua viagem ao Rio de Janeiro com esse objetivo — nem, se atendido, é crível que lhe fosse dado o novo e honroso posto de governador do Ceará.

⁵² COUTINHO, Afrânio. O Movimento Romântico. In: --- A Literatura no Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 16. (Volume 3).

— chamada, repetidas vezes, de "pátria" e em que se detém para versar, atormentado pela tristeza e pela dor, sua paisagem e seus recantos que, a contragosto, abandona. À medida que seu barco avança, o sombrio poeta descreve Vila Velha, o convento de Nossa Senhora da Penha — a que dedica quatro elogiosas estrofes —, as cruéis arbitrariedades de Rubim e os pitorescos lugares e ocorrências que emolduraram seu percurso até o Rio de Janeiro.

O cognome pastoril de "Marília" não é suficiente para tornar arcádico — movimento antibarroco — este belo soneto de Marcelino, caracterizado justamente pelos fortes traços barrocos — e pré-românticos — oriundos da presença de metáforas, hipérboles, hipérbatos e adjetivos:

SONETO

Quando os deuses, Marília, projetaram
Tua imagem formar linda, e mimosa,
A rica pedra, a flor mais preciosa
Da natureza providos buscaram:

Teu rosto encantador, ledos formaram
Do nevado jasmim, purpurea rosa;
Os lábios, dentes, a boca graciosa
De cristais, e rubis organizaram.

Nos olhos te puseram dois brilhantes;
Os cristalinos peitos transparentes
São de alabastro globos palpitantes.

Querendo dar os deuses providentes
Clara ideia de si, stando distantes,
Teus dotes divinais temos presentes. 53

A própria estrutura de diversos trabalhos seus está mais próxima da liberdade dos românticos do que do apuro dos árcades. Em uma de suas epístolas, por exemplo, em vez de se valer do decassílabo, metro geralmente escolhido pelos neoclássicos para essa elástica forma, Marcelino adotou inusitados tetrassílabos para os oitenta e nove quarte-
tos de que é composta. O texto da epístola, que aborda todos os prin-

⁵³ DUARTE, M. P. R. Apud VASCONCELOS, J.M.P. *Jardim Poético II. op. cit.*, p. 43. Afonso Claudio (*op. cit.*, p. 79) também deturpa este soneto e, de presente, confere-lhe um título inexistente no original.

cipais temas pré-românticos, sugere que ela teria sido escrita no Sítio da Saudade (quarteto 85: "Voto solene/Sagro à amizade/No da Saudade/Sítio, em que moro."), para onde fugiu (11: "Ele só fez,/Que eu fugitivo,/Qual vil cativo,/Da Pátria andasse"), perseguido por Diogo Antônio Feijó (3: "Negra maldade/D'um monstro fero,/Feijó, vil Nero,/Q'a pátria oprime;"). O governo do grupo dos moderados (6: "Cativa grei/De moderados,/São seus soldados,/Prontos para tudo."), a que Feijó pertencia, de fato prendeu muitos dos opositores exaltados (36: "Sou exaltado...") que, como Marcelino, tinham participado das revoltas populares que culminaram na abdicação de D. Pedro I, em 7/4/1831 (8: "Quem foi de Abril,/Sofre, como eu/Do vil Proteu,/Guerra cruenta."). Entretanto, mesmo obrigado a se esconder, ele não desistiu de proclamar o seu patriotismo (37: "Amor constante,/Firme amizade,/Terna saudade,/Pátria, e civismo."), o seu ardor nacionalista e revolucionário (74: " 'Fazei já guerra/' À traição vil;/ 'Viva o Brasil,/ 'Aos maus castigo' ") e o seu ódio à tirania (89: "Aos Céus imploro,/Te estenda os anos,/Salvo aos tiranos/Da Corte.Adeus."). Em seus versos, que impressionam pela modernidade cômica das onomatopéias usadas para pintar a paisagem brasileira, Marcelino revela-se de vez pré-romântico quando descreve seu refúgio no campo como desagradável, feio, mórbido, sombrio, angustiante, triste, melancólico e torturante, ao contrário dos árcades, para quem a natureza era um genuíno remédio capaz de restituir ao homem a paz de espírito e a felicidade roubadas pelos males da civilização:

EPÍSTOLA

18

O sol ativo,
Q'alegra as flores,
Meus dissabores
Azeda mais.

(...)

20

Se à noite fria
A terra enluta,
Tristeza bruta
M'investe, e mata.

(...)

42

Da noite o manto
Desprende apenas...
Q' tristes cenas!
Q' imagem feia!...

43

Já não gorjeia
Meiga, e sonora,
Saudando a aurora,
Terna avezinha.

44

Com voz daninha
No charco em bando
Pan... pan... gritando,
O Sapo enjoa.

45

No vale entoa,
Que o rio banha,
Nojenta intanha
Rom, rom, rom, rom.

46

D'agudo som
O perereca
Toca a rabeça,
Crré... crré... crré... crré.

47

Saudoso bé
Solta o bezerro;
Com outro berro
A mãe responde.

48

Bem perto, aonde,
Mato sombrio
Guarnece o rio
Sibila a cobra.

49

D'aquí desdobra
Com mago estilo
Caseiro grilo
Si... si... si... si...

50

Eis que dali
Com pio frouxo
Noturno mocho
Males augura.

51

Da sombra escura
D'alta figueira,
Geme agoureira
Magra coruja.

52

Ah! fuja... fuja
Destes lugares,
Quem meus azares
De ouvir se esquiva.

53
Se a luz furtiva
Do pirilampo
Matiza o campo
Um céu d'estrelas,

54
Julgai por elas
Minha ventura,
Se vem, não dura
Curto momento.

55
Voraz tormento,
Negra agonia,
Melancolia,
Baça tristeza,

(...) 54

Como bom pré-romântico, os acontecimentos políticos nacionais frequentemente lhe serviam de inspiração. Em 1816, por ocasião dos festejos comemorativos da coroação de D. João VI, escreveu um Drama que foi encenado entre os dias 22 e 31 de maio, em um teatro improvisado erguido em frente ao atual Palácio Anchieta, em Vitória. Membro do grupo oposicionista formado pelos liberais exaltados, Marcelino participou dos protestos nacionalistas responsáveis pela revolta que levou D. Pedro I a abdicar, em abril de 1831. Em consequência de sua presença nos distúrbios que, em julho desse ano⁵⁵, provocaram uma nova insurreição popular, Diogo Feijó ordenou que ele fosse pre-

⁵⁴Ibid., p. 107-15.

⁵⁵Caio Prado Júnior relata os acontecimentos de julho de 1831: "O mês de julho assinala o início da série de golpes que encheriam todo o período da Menoridade. Logo nos primeiros dias deste mês, e a capital do Império teatro de arruaças, a que se juntam os soldados, que, desrespeitando os oficiais e abandonando os quartéis, fazem causa comum com o povo amotinado. No dia 14, depois de vários dias de distúrbios, reúnem-se tropa e povo sublevados no Campo da Aclamação e enviam ao governo suas condições: reformas democráticas da Constituição, suspensão dos funcionários nascidos em Portugal, deportação de uns cem cidadãos, entre os quais figuravam senadores, militares, magistrados e outras pessoas de destaque; exoneração do ministro da justiça; proibição da imigração portuguesa por dez anos.

Como era de se esperar, a Assembleia nem tomou conhecimento da representação, estranhando mesmo que o ministro lha tivesse apresentado." Veja JUNIOR, Caio Prado. Evolução Política do Brasil e outros Estudos. 5 ed. São Paulo, Brasiliense, 1966. p. 59.

so a bordo da fragata Paraguaçu — de onde fugiria mais tarde. Enquanto estava detido, segundo Wilson Martins, subiu ao palco, no Rio de Janeiro, a comédia em três atos A Rusga da Praia Grande, ou o Quixotismo do General das Massas, de autoria de Januário da Cunha Barbosa, aliado de Feijó. A peça aludia à agitada vida amorosa de Marcelino⁵⁶, que morava na Praia Grande, em Niterói. Informado da estréia, escreveu como resposta, mesmo encarcerado na Paraguaçu, a comédia política O Cônego e Inês, em que satiriza Januário Barbosa (o "cônego"), Feijó (chamado em cena de "Jeifó") e Evaristo da Veiga ("Evaristo"). A polícia — sempre a serviço dos poderosos — naturalmente impediu a sua representação. O texto, em decassílabos, com rimas emparelhadas, de que se conhece apenas um fragmento⁵⁷, empreende uma engraçada crítica de costumes em que a história nacional ocupa lugar de destaque. Contudo, os inegáveis bons momentos de seu humor ficam fora do alcance do grande público, que não possui os conhecimentos históricos necessários para compreendê-los.

A lira que apresentamos em seguida é um poema tipicamente pré-romântico. Seu tom sombrio, noturno, irreal, povoado pela visão lúgubre da saudade, espelha o tormento do poeta que, longe da amada, se vê possuído por sonhos ruins, se desespera, se angustia e se entristece. A melancolia e a solidão que o torturam são vazadas em uma linguagem emotiva e adjetivada que expressa com habilidade o sentimentalismo brasileiro:

LIRA

Açaso eu dormia
 Já frouxo, e cansado,
 De andar todo o dia
 Buscando o meu gado.
 Um sonho me pinta
 De linda donzela,
 A imagem mais bela,
 Mais triste a chorar.
 Ao vê-la me inspira,
 Oh ceus, que pesar!

⁵⁶ MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1978. p. 195. (Volume II).

⁵⁷ A História do Teatro Capixaba: 395 Anos (op. cit.) transcreve esse fragmento nas p. 68-72.

Os olhos não tira
Do chão lagrimosa,
Soluça, e suspira
A deusa formosa.
Nas vestes inculca
Pesar, e desgosto,
C'um véu cobre o rosto
De arminho na cor.
Minha alma então sinto
Partir-se de dor.

Marília, não minto,
Gemia eu dormindo,
Q'a imagem, que pinto
O mesmo sentindo
Forcejo, e não posso
Sufocar o pranto,
Q'a dor pode tanto,
Q' julgo morrer,
Choraras, se visses
O meu padecer

Se ao filho de Ulisses
Não deixa um Mentor,
Meus dias felizes
Empece-me a dor.
Quem sois, eu pergunto
A triste deidade,
"Eu sou a saudade"
A deusa me diz,
Eu só te persigo,
Te faço infeliz.

Não basta, lhe digo,
Contra mim, oh! Nume,
P'ra meu mqr castigo
Amor, e ciúme?...
Se vejo a Marília
Amor me persegue,
Se, a deixo, me segue
Ciúme infernal.

Ah! tu inda mais
Duplicas meu mal...

Suspiros, mil ais
Do peito arrancando,
Ah! diz, não te faz
Mais meigo, e mais brando?...
Tem do de meu pranto,
Do mal, que suporto,
Se queres-me morto
Demora não tem.
Marília... repito;
Marília... meu bem...

A causa de aflito
Gemeres, chorares,
Sou eu, teu delito
Teu mal, teus pesares
Vai ver a Marília
Que chora, qual gemes,
Que o mesmo, que temes
Te julga infiel"
Assim me responde
O Nume cruel

Acordo, e se esconde,
 Suponho em meu peito,
 Pois apalpo a onde
 Estava, era o leito.
 Em pranto afogado
 A Deysa procuro
 Um veu negro escuro
 Só mostra-me horror.
 São estes, Marília,⁵⁸
 Prodígios de amor.

"Pranto" é um trabalho que comprova a sua importância na criação de uma sensibilidade brasileira dentro da literatura capixaba. Inspirando-se em uma forma popular, a trova — originalmente formada por uma só quadra de versos heptassílabos em que o segundo e o quarto versos são obrigados a rimar —, Marcelino consegue um ritmo bem adequado à atmosfera de seu poema, cheio de fossa, de pieguice, de desespero, de angústia, de vazio existencial, de saudade, de solidão, de jogos amorosos burlescos ("Tu m'afagando entre os braços,/Eu te estalando os dedinhos"), de fantasia de suicídio ante os olhos traidores da amada — lupicínica vingança da dor-de-cotovelo —, flashes românticos em que a dor é uma equilibrista suspensa e esquartejada entre o grotesco, o patético, o trágico, o mórbido e o cômico:

PRANTO

Oh! Rio, vós, que algum dia,
 Ouvistes meu terno canto,
 Parai um pouco p'ra ouvires
 O triste som de meu pranto.

Mil vezes, ah! venturoso,
 Olhando a vossa corrente,
 Os belos dons de Marília
 Cantou Marcino contente,

Mas hoje, oh! céus que essa ingrata
 Motiva minha amargura,
 Ouvireis entre soluços
 Minha cruel desventura.

Essa com quem tantas vezes
 Me viestes ledo brincando,
 Ela tão meiga entre as outras
 Furtivos beijos me dando,

⁵⁸ DUARTE, M. P. R. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético II. op. cit., p. 58-60. Em nossas transcrições, limitamo-nos a atualizar a ortografia. Decidimos não eliminar outras falhas evidentes, como as de pontuação, por enxergarmos nelas um certo valor histórico.

Que só mostrava prazer,
Quando contente me via,
Que, eu só gemendo, chorava,
Eu só me rindo, se ria,

Mudou-se enfim; só m'ostenta
Um ar pesado e sisudo,
Ja não me chama mimoso,
Seu bem, seu mimo, seu tudo.

Outro merece os gíagos
De seu cruel coração,
Eu só mereço seu odio,
Seu desprezo, e ingratidão.

Eu morro... ah! vil!... já não posso
Suportar tanta esquivança!
Marília; oh! céu! me despreza!...
Quem motivou tal mudança?...

Marília!... o Nume por quem
Desprezei patrícios lares,
O nectar mais saboroso
Nos meus tiranos pesares!...

Matai-me, céus, nem viver
Um só momento desejo;
Acabai, Rio, meus males,
Se algum dia o meu desejo.

Envolvei nas vossas águas,
Levai nas vossas correntes,
O mais triste, e desgraçado,
Mais infeliz dos viventes,

Ânsia, rixa, amor, ciúme,
Todas as fúrias do Averno,
Exasperam meu tormento,
Duplicam meu mal eterno.

Ah! Marília, e como ingrata,
Pôde em ti tão vil traição?
Tu, que mil vezes chorando
Mostravas tanta paixão?

Mudaste em fim (sic); não me adoras...
Toda es fúria contra mim,
Inda mais que um tigre,
Raivosa mais que o Rubim.

Não me tiveste, cruel,
Sempre submisso a teu mando,
As leis sagradas de amor
Fielmente executando?

Aquelas tardes passadas
Entre amorosos carinhos,
Tu m'afagando entre os braços,
Eu te estalando os dedinhos

Onde estão, cruel Marília?...
Quem me roubou tal ventura?...
Foi sim, ingrata, meu fado;
Foi minha pouca ventura.

Um vesúvio o mesmo inferno
Abrasam meu peito aflito.
Não bramem, não choram tanto
As almas no vil cocito.

Eu morro... Oh Céus! já percebo
Da morte o frio desmaio,
Vem ver ao menos, tirana,
Como d'aquí morro, e caio.

Vós, Rio, que entre os peixinhos
Tão saudoso murmurais,
Que enternecido comigo
Tão tristemente chorais,

Cobri, cobri compassivo
Meu corpo com vossas águas,
Nelas acabe Marcinho,
Com ele pesar, e magoas. 59

A obra de Marcelino Duarte parece ter constituído uma espécie de modelo para os autores pré-românticos que o sucederam. Seus recursos técnicos, seu sentimentalismo, seu nacionalismo, seu patriotismo e seus lugares-comuns de falso árcade ressurgem em José Gonçalves Fraga e em João Luís da Fraga Loureiro⁶⁰ de forma diluída e sem o talento que o caracterizava. Até mesmo a bajulação apologética, a que deu início com sua ode a D. João VI, é reproduzida ad nauseam por ambos e piorada — se isso for possível.

José Gonçalves Fraga⁶¹, entre vários poemas apologético-bajulatórios da maçonaria, do aniversário de D. Pedro II — nove, ao todo —, de São Benedito, de um médico homeopata, de episódios da vida política capixaba e de necrológios por "Almeno" (criptônimo de Manoel) e por Evaristo da Veiga, conseguiu produzir uma obra literariamente superior — em quantidade e em qualidade — à de Fraga

⁵⁹Ibid., p. 123-7.

⁶⁰Domingos José Martins (Itapemirim, 1781 — Salvador, 1817) está fora da literatura capixaba, de cuja movimentação nunca participou. Morador de Recife, escreveu, de acordo com a tradição, seu único poema — um soneto pre-romântico — já preso, pouco antes de ser morto, em Salvador, por causa de seu envolvimento na revolução pernambucana de 1817.

⁶¹José Gonçalves Fraga (capitaniço do Espírito Santo, 1793 — Vitória, 8/2/1855), poeta e funcionário público, recebeu a Ordem da Rosa, graças, segundo Afonso Claudio (op. cit., p. 103), aos seus versos apologéticos dos poderosos. José Marcelino Pereira de Vasconcelos, no Jardim Poético (op. cit., p. 172-3) se refere a ele: "Sabemos que o Sr. Fraga se ocupou de traduzir em verso a Eneida de Virgílio; que compôs muitos dramas em verso, um poema satírico intitulado 'Bandedada,' e que retocou e emendou o poema 'Penha,' que aí corre cheio de grosseiros erros, impresso na tipografia Capitaniense (...)" . Seus textos foram publicados nos dois volumes do Jardim Poético.

Loureiro. Em "Saudades de um pai", a sensibilidade brasileira é o resultado da soma da cadência popular da trova aos temas pré-românticos da saudade, do sentimentalismo, da melancolia, da morte por amor, da emotividade e do pranto infundável:

SAUDADES DE UM PAI

Augusta, querida filha,
Recebe meu coração,
Que as saudades a vós leva,
Lá a tua habitação.

Ele vai todo banhado
Em pranto, em contínuo pranto,
Que me acompanha ao deitar,
Até quando me levanto.

Meus olhos são duas fontes,
Que por vos sempre gotejam,
E que no mar das saudades
Matar saudades desejam.

Mas em quanto (sic) estas não podem,
Gota a gota se despenha;
Até que um dia a dita
De te ver, Augusta, tenha.

E para mais duplicar
A minha melancolia,
Nem Joãozinho me deixaste
A quem eu tanto queria.

Se tiveras, como tenho,
Um tão fraco coração,
Augusta, não viverias
Em tanta separação.

As tuas caras irmãs
Até fogem de me olhar,
Para não chorarem, me vendo
A tua ausência chorar,

Mas é tão justo meu pranto,
Que mitigar se elas vêm
Comigo as tuas saudades,
Ficam chorando também.

Não tem, Augusta, descanso
A minha melancolia;
Suspiro ao fechar da noite
Suspiro ao romper do dia.

Se não tivera a certeza
De na Corte bem passares,
Já a tua mãe e irmãs
Seriam mortas à pesares.

E tu, talvez não lembrada
De nos agora chorando,
Com Nascentes, e Joãozinho,
Augusta estarás brincando.

Oh! praza aos céus que assim seja!
Lamentemos nós somente,
Em quanto vives alegre,
De nós distante e ausente.

Nem tu, ó filha querida,
Saudade sofreras tão forte,
Pois das minhas só metade
Te causara dor de morte.

Recebe o meu coração;
Da em Joãozinho um abraço,
Outro em Nascentes por nós,
Já que o fado é tão escasso.

E disse-lhe: se um dia
De nos ver tiver ventura,
Que morrerei nesse dia
Cheio de gosto e ternura.

Já me treme de saudades
A pena na fraca mão.
Joãozinho, Augusta, Nascentes,
Recebei meu coração.⁶²

"À Morte da Inocente Filha do Ilm. Sr. Dr. J. J. Rodrigues" seria um poema romântico se não soubéssemos que Gonçalves Fraga, em outros trabalhos, incursionou pelos clichês árcades e por formas como a elegia, a ode e o idílio. Repetindo o metro popular — baseado na trova — e os temas de "Saudades de um Pai", o autor, inspirado em um fato local, radicaliza sua proposta estética e a direciona para o cortejo fúnebre da dor absoluta, do cadáver, do vazio existencial, da sepultura, do desejo de morrer, do desespero, da angústia e das visões sobrenaturais. Esse clima lúgubre, presidido pelos mitos cristãos — e não pela mitologia clássica que tantas vezes empregou — sofre, porém, uma surpreendente reviravolta, bem ao gosto romântico, e termina com uma espécie de happy end:

À MORTE DA INOCENTE FILHA DO ILM. SR. DR. J. J. RODRIGUES

"Malfazeja morte fera,
Invejando-me a ventura,
Ah! levaste-me a filhinha
Adelaide a sepultura.

⁶²FRAGA, José Gonçalves. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético. op. cit., p. 141-4.

Morreu, morreu meu encanto,
Meu prazer, minha alegria,
Ah! só restam-me suspiros,
Ais, saudades noite e dia.

Por que, ó céus, tão depressa
Minha Adelaide levaste;
Ou com ela, se a querias,
Por que não me carregaste?

Eu bem sei que a dor aguda,
Q' o coração me espedaça,
Quer cedo arrancar-me a vida,
Com fero golpe ameaça.

E eu não temo este golpe,
Que a vida extorquir me há-de,
Pois maior é a pena, a perda
Da minha terna Adelaide.

Eu nada encontro na terra
Q' alivie a minha dor;
Eu sem Adelaide morro
De saudade, pena, e dor.

Mas já tardas morte ímpia;
Ah! apressa-te e vem,
Q' aonde está Adelaide,
Eu já quero estar também."

Assim carpia saudosa
Terna mãe da filha a morte,
Quando a força de suspiros
Desmaia, e fica em transporte.

Então o esposo terno
Que suas nências ouvira,
Reclina-a sobre seus braços,
Banha-a em lágrimas, suspira,

E no céu fitando os olhos
Diz cheio d'ansiedade:
"Levaste Deus minha esposa!
Levaste minha Adelaide.

Se me deixas só na terra
Cheio de pranto e saudade,
Seja feita, como queres,
A tua santa vontade."

Nisto acorda do letargo
A esposa moribunda;
Os olhos fita no esposo,
E lhe diz com ar jucundo:

Ah! querido, cessa o pranto,
Assim o céu nos ordena,
Que Adelaide vi na Glória,
Não quer que tenhamos pena.

Neste êxtase e desmaio
Fui por Anjos mil levada,
(E Adelaide ia entre eles)
A Jerusalém sagrada:

Sobre os globos das estrelas
 Novos sois e novos mundos
 Vejo rodar, se guardando
 Respeitos altos profundos:

Doze portas tem de per'las,
 D'ouro o teto e pavimento,
 De safiras engastado
 E rubins o firmamento.

Sobre trono fabricado
 De piropo e de brilhantes,
 E de matérias mais finas
 Do que oiro e diamantes.

Vi sentado o Deus eterno,
 Que me diz: Por Adelaide
 Não chores mais; a tomei;
 Um dia buscar-te há de.

Volve ao mundo e com o esposo
 Vive até o tempo findo,
 Q'Adelaide entre os anjinhos
 Cá fica brincando e rindo.

E d'um vórtice trazida,
 Eis aqui, esposo meu,
 Não mais pranto, que Adelaide
 Esta vivinha no céu.⁶³

João Luís da Fraga Loureiro⁶⁴ segue o paradigma traçado pelos demais. Do pouco que restou de seus escritos, os poemas apologético-bajulatórios de São Benedito constituem ampla maioria, mas encontramos também versos em louvor do magistrado Antônio Tomás de Godói — um soneto e uma ode — e do aniversário da imperatriz Teresa Cristina. Os lugares-comuns árcades e a mitologia clássica estão presentes em um reduzido e insignificante número de textos, e em apenas um deles — a "Ode" a Antônio Tomás de Godói, nada arcádica, com um estilo grandiloquente — ocupam lugar de destaque. No "Soneto"

⁶³Ibid., p. 150-4.

⁶⁴João Luís da Fraga Loureiro (Serra, 1805 — Vitória, 6/4/1878) foi poeta, padre, político e professor de latim. Elegeu-se deputado na Assembleia Provincial do Espírito Santo. Seus poemas podem ser encontrados nas duas séries do Jardim Poético.

que transcrevemos em seguida, sua melhor criação, tipicamente pré-romântica, Fraga Loureiro condena a tirania, os preconceitos de classe e de cor e, ao mesmo tempo, defende a liberdade, a democracia e a razão:

SONETO

O homem nasce livre, alma natura
O dota com a grata independência,
E só ele por comum conveniência
Alcina parte, a lei, desta ventura.

É lei somente a lei à qual fatura
O voto nacional tem presidência,
O mais é despotismo e prepotência,
Q' o servil só tolera, o escravo atura.

Obr' é do acaso a cor, e a hierarquia
É uma, a única prole dos humanos;
Degrada-a o crime, virtude a aprecia;

Crime é ser indiferente aos gerais danos;
É virtude, a razão tendo por guia, ⁶⁵
Aos homens fazer bem, punir tiranos.

Esse projeto bajulatório-apologético — panfletário, ufanístico, idealizante e encomiástico — foi oriundo da necessidade romântica de participar e de tirar proveito da estruturação da nacionalidade por meio da poetização dos seus componentes, tarefa que resultou na produção de um material ideológico que ajudou a consolidar os alicerces da nação.

⁶⁵ LOUREIRO, João Luís da. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético. op. cit., p. 24. Afonso Cláudio distorceu o "Soneto" nas p. 118-9 de sua História da Literatura Espírito-Santense.

3-Romantismo

O romantismo sem o ranço pseudo-arcádico só surgiria na província na segunda metade do século XIX, quando o progresso econômico do Espírito Santo gerou o capital cultural requerido para a estruturação de um Aparelho Ideológico Cultural.

Porém, antes que esse Aparelho estivesse completo, Luís da Silva Alves d'Azambuja Susano⁶⁶, segundo Basílio de Magalhães⁶⁷, publicou no Rio de Janeiro, em 1843, nosso primeiro romance histórico, Um Roubo na Pavuna, de que não localizamos nenhum exemplar. Em 1847 lançou O Capitão Silvestre e Frei Veloso ou a Plantação do Café no Rio de Janeiro e, em 1858, A Baixa de Matias, Ordenança do Conde dos Arcos, Vice-rei do Rio de Janeiro.

As duas últimas obras apresentam falhas comuns nos pioneiros da novelística. Suas deficiências técnicas são compreensíveis se levarmos em conta que o aparecimento do romance nacional ainda não havia completado uma década quando O Capitão Silvestre e Frei Veloso foi editado. Azambuja não fugiu à regra dos demais escritores do país, seres da flor d'água que, sem bons modelos locais e sem a formação cultural européia — fundamental para mergulhos profundos —, apreenderam o romantismo apenas em sua face popularesca, exterior, superficial e epidérmica, alheia às vísceras. Em A Baixa de Matias, por

⁶⁶ Luís da Silva Alves d'Azambuja Susano (Rio de Janeiro, 20/8/1791 — Vitória, 16/8/1873), romancista, funcionário público, político, jurista, gramático, ensaísta, professor, deputado provincial, destacou-se como cidadão de Vitória, onde viveu de 1822 até a data de sua morte. Suas principais obras literárias são Um Roubo na Pavuna (romance histórico, Rio de Janeiro, 1843); O Capitão Silvestre e Fr. Veloso ou a Plantação do Café no Rio de Janeiro (romance brasileiro, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1847, 58 páginas); A Baixa de Matias, Ordenança do Conde dos Arcos, Vice-rei do Rio de Janeiro (romance histórico-jurídico, Rio de Janeiro, 1858, 63 páginas). Conforme Wilson Martins (*op. cit.*, p. 205), traduziu o Orlando Furioso, de Ariosto, e o imprimiu na tipografia de Miranda & Carneiro, em quatro volumes, no Rio de Janeiro, em 1833. Basílio de Magalhães (O Café, 2 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939, p. 342) informa que Azambuja publicou, em 1843, no Rio de Janeiro, a tradução de uma seleta de autores latinos com 328 páginas.

⁶⁷ MAGALHÃES, Basílio de, *op. cit.*, p. 343. Wilson Martins (*op. cit.*, p. 274) confirma a existência do livro: "(...) faz simetria com o romance histórico, como o de Luís da Silva Alves de Azambuja Susano (1791 - 1873) Um Roubo na Pavuna (...)".

exemplo, a linguagem, saborosa, seguindo a nova estética, tenta ser coloquial e apresenta um bom número de regionalismos, mas a visível dificuldade de Azambuja em se expressar com fluência e naturalidade torna-a às vezes empolada e artificial. Ora, ao contrário do que ocorreu no Velho Mundo — resultado de muitos séculos de artes, de saberes, de filosofias e de tradições —, a nação brasileira nasceu apenas em 1808, de cima para baixo, e, portanto, era natural que nos faltassem os alicerces culturais profundos e sólidos necessários para uma compreensão adequada do romantismo, que, importado da Europa, só pôde amadurecer e ser mais bem assimilado à medida que fomos, simultaneamente, amadurecendo como nação.

Justificam-se, assim, algumas das imperfeições de A Baixa de Matias⁶⁸, a começar pela inusitada classificação de "romance histórico-jurídico" que o autor lhe concedeu. Única contribuição do romantismo à narrativa, o romance histórico europeu tencionava reproduzir, fiel e precisamente, os costumes, os lugares, as circunstâncias, a forma de pensar e as personagens célebres de uma determinada época. Sua finalidade principal consistia em cantar apologeticamente a história, de modo a auxiliar na produção de uma ideologia da cultura nacional. Os escritores nativos não foram tão rigorosos, e usaram essa classificação para qualquer trabalho que, procurando reconstituir, mesmo imperfeitamente, o passado, incluísse ocorrências e vultos nacionais. No caso de A Baixa de Matias, ainda que bisonhamente retratados, o conde dos Arcos e D. João VI participam da movimentação dramática e a chegada do príncipe regente ao Rio de Janeiro é mencionada.

Em seu esforço para compor um romance histórico, Azambuja descreve a paisagem, o passado, o folclore⁶⁹, os costumes, o caráter e os

⁶⁸ SUZANO, Azambuja. A Baixa de Matias, Ordenança do Conde dos Arcos, Vice-Rei do Rio de Janeiro. 3 ed. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1988. 72 p. O pequeno número de páginas é típico dos primeiros romances nacionais, como é o caso de O Filho do Pescador, de Teixeira e Sousa, publicado em 1843.

⁶⁹ Na p. 38 de A Baixa de Matias (op. cit.), a crença popular no saci-perere — grafado "saciparere" — é usada por um espertalhão que deseja se aproveitar de uma moça. Na p. 37, são narrados os hábitos das "cambonas" — ou cambondas, isto é, auxiliares de macumba — na véspera do dia de São João.

ambientes brasileiros, e tenta envolvê-los em um clima romântico marcado pelo incomum e pela aventura. Infelizmente, o enredo, simplório, é desenvolvido ao longo de uma trama descosida e repleta de incorerências, contradições, falhas e absurdos que afastam o livro da verossimilhança alcançada e exigida pelos europeus. Além disso, o processo de construção das personagens se ressent de um primitivismo que impede uma reconstituição minuciosa e perfeccionista. Outro ponto que deixa a desejar é a composição psicológica, cuja fragilidade se deve à postura do narrador, que se limita a descrever os comportamentos e as situações, sem se deter em uma análise de suas causas. Essas falhas revelam a influência do folhetim, em que o importante é a intriga e a forma como ela atua sobre a personagem, e não o motivo que leva a personagem a se mover pela intriga. Na verdade, o projeto de romance histórico de Azambuja está muito próximo da estrutura do folhetim, que, para prender o leitor, encadeia uma sucessão atropelada e inverossímil de acontecimentos inesperados, de surpresas, de peripécias extravagantes, de reconhecimentos e desconhecimentos, de sumiços, de mortos que não morreram, de mistérios insolúveis, de injustiças contra os inocentes, de falsos crimes e de falsos criminosos, de homicídios, de equívocos e de acasos impossíveis.

No entanto, distintamente do folhetim — e do romantismo capixaba —, A Baixa de Matias não envereda pelo maniqueísmo nem pelo moralismo. De fato, apesar de sua inverossimilhança, o texto possui elementos picarescos que, em seu realismo despudorado, o distanciam da idealização romântica. Sem vilões e sem mocinhos, quase todos os personagens são anti-heróis e o maior deles é Matias, moço pobre e esperto cujas aventuras, travessuras, ardis e burlas se revestem de uma comicidade ingênua e — implicitamente — crítica. Verdadeiro pícaro, sua luta pela sobrevivência não admite escrúpulos, e não hesita em enganar até mesmo o conde dos Arcos, de quem é servidor. Do mesmo modo que no picaresco, em sua relação com Anacleto, a anti-heroína que se prostitui, predominam o interesse sexual e a vontade de se aproveitar da situação, e não o sentimento amoroso — inexistente na obra.

O próprio estilo se assemelha ao picaresco na ausência do exc-

so de imagens, metáforas, hipérboles e adjetivos característicos do romantismo. A linguagem, em que, como afirmamos, o autor tenta ser coloquial, mas não o consegue, se difere da espontaneidade romântica, é mais parecida com a que encontramos em A Vida de Lazarilho de Tormes⁷⁰ do que a fala cheia de naturalidade das Memórias de um Sargento de Milícias⁷¹, de Manuel Antônio de Almeida, que a crítica tem identificado com o picaresco. Ainda que A Baixa de Matias seja menos coloquial do que a obra castelhana, o pioneirismo de ambas dificultou o domínio da linguagem, que — ao contrário das Memórias de um Sargento de Milícias — não causa a impressão de que o autor realizou uma autêntica transcrição do discurso popular.

Como em A Vida de Lazarilho de Tormes, a ação é desenvolvida em sucessão cronológica, mas, usando do que então era uma técnica moderna no Brasil⁷², metanarrativas (narrativas metadieéticas, segundo Genette⁷³) são encaixadas na narrativa de primeiro grau com o fim de, por meio de flashbacks (ou melhor, de analepses completivas, na terminologia de Genette), preencher as lacunas deixadas pelo resumo (elipse) da ação efetuado no capítulo inicial. Ao lado, portanto, de um narrador extradiegético, que narra em primeiro grau — e na terceira pessoa — na maior parte do livro, há também narradores intradieéticos, que empreendem diversas metadieeses, sendo Matias o principal entre eles. As narrativas em segundo grau — e na primeira pessoa — abrigam os momentos propriamente picarescos de A Baixa de Matias, em que, à semelhança do que ocorre em A Vida de Lazarilho de Tormes, o narrador conta episódios — permeados de astúcia e de co-

⁷⁰ A Vida de Lazarilho de Tormes e de suas Fortunas e Adversidades. Rio de Janeiro, Alhambra, 1984. 100 p. Publicado no século XVI, este é o primeiro romance picaresco da literatura espanhola.

⁷¹ É interessante observar que o sentimento amoroso, inexistente em A Vida de Lazarilho de Tormes e em A Baixa de Matias, é um dos temas de Memórias de um Sargento de Milícias.

⁷² A vocação de romancista de Azambuja fez com que ele empregasse cartas como recurso narrativo. Veja *op. cit.*, p. 51-2.

⁷³ GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. Lisboa, Arcádia, 1979. 280 p. Entre parenteses, incluímos a terminologia de Genette.

micidade — de sua própria vida.

Esse recurso, derivado da literatura oral, foi a saída encontrada pelos autores para os problemas técnicos com que a novidade de seus projetos — sem exemplos de que pudessem se valer — se deparou. Aliás, nas duas obras o folclore se apresenta. A espanhola deita raízes em diversos temas folclóricos medievais, entre eles o do guia de cego. Na brasileira, pertencem à cultura popular não apenas o saci-pererê ("saciparerê", *op. cit.*, p. 38) e as cambondas (o texto grafava "cambonas", p. 37), mas também a figura do anti-herói, fartamente encontrado em nossa tradição. Matias cita um deles, "Pedro Malasartes" (p. 31). Ora, segundo Câmara Cascudo, Malasartes, chamado de Pedro de Urdemales na Espanha, é um legítimo personagem do picaresco castelhano, devendo ser colocado junto ao próprio Lazarilho de Tormes:

"Malazarte em Portugal, Pedro de Urdemales na Espanha, popularíssimo e velhíssimo, derrama sua presença no continente ibero-americano. No Brasil, Lindolfo Gomes reuniu doze episódios no *CONTOS POPULARES*, 1^a, 64, e no *VAQUEIROS E CANTADORES*, Porto Alegre, 1939, divulguei suas proesas em versos no sertão nordestino. (...) Já era citado na canção 1132 do *CANCIONEIRO DE VATICANA*, fins do século XV... chegou Payo de maas Artes. É o 'Pedro de Urde Lamas' da *LOZANA ANDALUZA* (sec. XVI). Miguel Cervantes de Saavedra escreveu uma comédia 'Pedro de Urdemales'. Citam sua figura astuciosa e glegre Espinel, Lope de Vega, Quevedo, Salas Barbadillo, Montalbon, Calderon de la Barca. Pedro de Urdemales eres, fala o velho Quintana no segundo ato do *DOM GIL DE LAS CALZAS VERDES* de Tirse de Molina. D. Francisco Manoel de Melo evoca-o no *RELÓGIOS FALANTES*. O prof. Aurelio M. Espinosa estudou 68 versões hispânicas em cinco tipos, *CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES*, III^a, 131-150. É uma figura legítima da novela picaresca castelhana como Lazarillo de Tormes, Gusmán de Alfarache, El Buscón, Estebanillo Gonzalez." 74

A referência a Malasartes é um passo fundamental para a compreensão da similaridade de ambos os romances. Malasartes — classificado no mesmo gênero de Lazarilho — deve ter sido um dos modelos usados para a construção de Matias. Não é à toa que, na parte mais coloquial e picaresca do livro, Matias está contando ou ouvindo casos, hábito brasileiro cujo espírito parece animar essas palavras do Lazarilho: "E para que veja Vossa Mercê a quanto se estendia o engenho deste cego ardiloso, contarei um caso dos muitos que com ele aconteceram (...)." 75

74 CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil (Folclore)*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d. p. 250.

75 *A Vida de Lazarilho de Tormes. op. cit.*, p. 25.

Sendo tão forte a inspiração folclórica, é natural que A Baixa de Matias e A Vida de Lazarilho de Tormes adotem o paradigma da literatura oral para o desenvolvimento da ação, que se desenrola em seqüência cronológica.

A publicação de O Capitão Silvestre e Frei Veloso ou a Plantação do Café no Rio de Janeiro⁷⁶ atesta a importância do café para a economia brasileira da época. O autor o intitulou de "romance brasileiro", repetindo a denominação conferida por Teixeira e Sousa a O Filho do Pescador, de 1843. Wilson Martins, comparando-o com um dos livros de Teixeira e Sousa, classifica-o de verdadeiro romance histórico⁷⁷. Basílio de Magalhães afirma que é o primeiro romance brasileiro sobre o café e que Capistrano de Abreu o considerava uma das melhores obras oitocentistas do país⁷⁸.

Antecede a narrativa um "Prólogo" em que Susano informa que se baseou em fatos verdadeiros da história do café e que se desviou da "estrada ordinária dos romancistas e cômicos, para quem são as intrigas de amor o eterno ponto de suas lucubrações (...)"⁷⁹. Ao contrário do romantismo e como em A Baixa de Matias, o amor ocupará, portanto, um lugar secundaríssimo no enredo. Alertados pelo "Prólogo", percebemos que estamos diante de um romance histórico, pois são abordados fatos — com alguns erros — e personagens que realmente existiram, como o marquês de Lavradio, vice-rei do Rio de Janeiro, e Frei

⁷⁶SUSANO, Luiz da Silva Alves de Azambuja. O Capitão Silvestre e Frei Veloso ou a Plantação do Café no Rio de Janeiro. In:--- O Café. 2 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939. p. 335-387.

⁷⁷MARTINS, Wilson. op. cit., p. 358: "É o ano em que também aparecem os três volumes de Teixeira e Sousa, Tardes de um Pintor, ou Intrigas de um Jesuíta, e mais um 'romance brasileiro', o de Luiz da Silva Alves de Azambuja Susano (1791-1873), O Capitão Silvestre e Frei Veloso, ou A Plantação do Café no Rio de Janeiro. O primeiro é um falso, e o segundo um verdadeiro romance histórico, ou antes, novela, pois tem apenas 58 páginas sem qualquer complexidade de intriga."

⁷⁸MAGALHÃES, Basílio de. op. cit., p. 3: "(...) o primeiro romance brasileiro sobre o café, lavra de Luiz Alves da Silva (sic) de Azambuja Susano e publicado aqui em 1847. Creio que não me serão negados louvores por desentranhar eu do injusto olvido essa pequena e curiosa novela, considerada pelo grande mestre Capistrano de Abreu como uma das melhores obras do século passado, surtas em nossa pátria."

⁷⁹SUSANO, Luiz da Silva Alves de Azambuja. op. cit., p. 345.

Veloso.

Esse opúsculo didático de propaganda segue as características dos primeiros romances nacionais: suas personagens são planas, às vezes caricaturais, e a focalização externa impede uma construção psicológica eficiente. O enredo, de tão simplório e tênue, não permite a instalação de uma trama clássica, geradora de expectativas, de ânsias, de suspense, de descargas nervosas e de catarse. A ação transcorre linearmente, em sequência cronológica, à maneira de um relato histórico. A apologia do café leva, embutida, uma postura ufanista que descreve a paisagem, o temperamento, a fala, a natureza, o homem, os costumes e a cultura popular⁸⁰ do Brasil.

Como em A Baixa de Matias, há uma metanarrativa encaixada na narrativa extradiegética. Desta feita, porém, a metadiegeese ocorre por meio de um narrador intradiegético heterodiegético que lê um trabalho sobre o café: o capitão Silvestre.

Na narrativa extradiegética que abre o livro, os diálogos entre o capitão Silvestre e frei Veloso possuem uma surpreendente verossimilhança e são superiores aos de A Baixa de Matias em coloquialidade, em fluência e em naturalidade. Ajudados por uma caracterização realista de ambos os personagens, por alguns regionalismos e pelos mal-entendidos cômicos típicos do romantismo, esses diálogos constituem o melhor momento de O Capitão Silvestre e Frei Veloso.

A utilização de um narrador intradiegético heterodiegético em uma metadiegeese comprova o talento de romancista de Azambuja, que, não se contentando com uma narrativa em primeiro grau, introduz recursos técnicos — modernos para os autores locais de então — que lhe possibilitam lidar criativamente com o narrador, elemento básico da literatura épica. No entanto, quando a narrativa intradiegética começa, o texto perde a coloquialidade inicial e se torna empolado, hiperbólico, adjetivado e metafórico. A transformação no estilo

⁸⁰ Uma engraçada ocorrência envolvendo a festa do Espírito Santo é narrada na página 350.

acompanha, como reação igual e contrária, a mudança no local da ação, que se passa no estrangeiro e — fugindo da finalidade do romance histórico — naturalmente não versa sobre o passado brasileiro. Dando continuidade ao seu projeto de imitação do paradigma romântico europeu, Azambuja passa a desenvolver os seus temas característicos e tenta adotar sua estrutura: o exotismo se faz presente na descrição da permanência do grão-vizir turco Solimão Aga na França de Luís XIV, em que introduziu o uso do café. O casamento por amor e a igualdade entre homem e mulher são defendidos. É nessa metadiegeese, enfim, que, pela primeira e única vez, surge, esboçada, a figura da mulher amada, que serve de fundo para uma breve aventura logo seguida do clímax e de sua resolução.

Em O Capitão Silvestre e Frei Veloso, Susano chega a dominar, por alguns instantes, a microestrutura do romance — a fala, a frase, a descrição —, mas falha na estruturação de um todo articulado. A intriga assume um papel secundário frente ao verdadeiro objetivo do autor, que é relatar e divulgar, didaticamente, com direito a lições de economia, política e história, a "descoberta e uso do café"⁸¹, cuja exportação, em troca de mercadorias, é aclamada por ele como a solução para os problemas financeiros nacionais⁸².

Antônio Cláudio Soído⁸³, tradutor, como Azambuja Susano, foi o responsável pela divulgação de Byron e de Victor Hugo na província. Poliglota, o contato direto com as literaturas francesa e inglesa libertou-o dos modelos clássicos e portugueses, possibilitando que ele atingisse um grau de evolução estética superior ao dos demais poetas românticos capixabas. Participou, como militar da marinha,

⁸¹SUSANO, Luiz da Silva Alves de Azambuja. op. cit., p. 345.

⁸²Ibid., p. 376-9.

⁸³Antônio Cláudio Soído (Vitória, 26/4/1822 — Mato Grosso, 12/5/1889), poeta e militar, tomou parte na guerra do Paraguai. Seus poemas foram incluídos nos dois volumes do Jardim Poético (op. cit.), em que também publicou suas traduções de "O Pirata", de Byron (Jardim Poético II, p. 127-233) e de "Para os pobres", de Victor Hugo (Jardim Poético II, p. 67-70). Afonso Claudio, como sempre, deturpou os seus versos (op. cit., p. 144-151).

dos combates do segundo reinado e, à semelhança de Byron, a experiência mortal e destruidora da guerra moldou-lhe o espírito, aguçando seus sentidos, amadurecendo seu estilo e ampliando seu repertório de temas. Assim, em vez de transcorrerem no Brasil, passam-se no Uruguai dois entre os três poemas de Soído que chegaram até nós. A intensidade dos acontecimentos que vivenciou reflete-se na atmosfera de seus versos. Em "Lembranças de Montevideu - A Menina Oriental"⁸⁴ — treze décimas, em redondilha maior, com esquema rímico abbacced — a sensualidade, o epicurismo e o exotismo substituem o sentimentalismo amoroso dos românticos. Descrevendo a uruguaia, Soído — sem se esquecer de mencionar a guerra; o tufão e o mar — não esconde a sua aversão ao trabalho doméstico, seu apego ao luxo e sua propensão ao adultério e aos prazeres mundanos. "A Visita de S. M. o Imperador aos Hospitais dos Empestados"⁸⁵, em oitava rima, difere da bajulação dos pré-românticos porque está centrada muito mais no retrato artístico dos efeitos da cólera — em que comparecem a tristeza, o pranto, o lúgubre, o macabro, a melancolia, a dor, o medo, a peste, o terror, o absurdo da morte e as descrições mórbidas — do que no louvor à atitude "heróica" de D. Pedro II. "O Batel", escrito em Montevideu, em 1845, é a obra-prima de Soído, chegando a ter momentos de individualismo romântico. O tema do barco no mar misterioso acometido por tempestades e tufões repentinos é retomado em um clima sombrio composto pela paixão, pela solidão, pela saudade, pelo pranto, pela guerra, pela mulher desesperada que busca o amor perdido, pelas alucinações, pelos presságios e pela morte que, destruindo a vida onde quer que ela se encontre, por fim se transforma em desejo de morrer. O exotismo da paisagem é reforçado através de pequenos detalhes que a situam no Uruguai, como o pampeiro, vento que exerce importante papel nos acontecimentos, e que no Brasil

⁸⁴SOÍDO, Antônio Cláudio. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético. op. cit., p. 112-8.

⁸⁵Ibid., p. 67-81.

recebe o nome de minuano. A natureza é enxergada por trás de lentes que a tornam parte do sobrenatural, do maravilhoso, do fantástico, do onírico, do louco e do delirante de que os versos se revestem. Significativamente, as ocorrências narradas no poema estão envolvidas e são desencadeadas pela noite, símbolo do luto e do domínio do inconsciente sobre todas as coisas, indicativo de que a insatisfação com o real levou o artista a fugir para a originalidade do mundo dos sonhos que a sua imaginação construiu:

O BATEL

Ao seu amigo J. Norberto de Sousa e Silva.⁸⁶
La mort est là!...
Paul Foucher.

Buscando o oceano se escondera ao Prata
O astro pai do dia,
E d'Uruguai a predileta filha (1)
Escuro céu cobria.

Simula a catedral, sobre a cidade,
Co'as torres levantada,
Mãe qu'estende p'ra Deus suplices braços,
Dos filhos rodeada.

A hora da oração lembrava o sino;
Ameaçava o pampeiro;
E o vento do norte quase dava
O sopro derradeiro.

Por essa branda aragem impelido
Um batel navegava,
E em sua popa, como a noite negro,
Um vulto se enxergava.

A calma, que precede a tempestade,
O espaço tomou,
E do batel no escuro, qual fantasma,
Larga a vela ficou.

Tremeras, vendo esse batel no pego
Tão sossegado estar,
Em quanto (sic) o Prata nas vizinhas praias
Parecia chorar.

Tremeras vendo-o quedo como o vulto
Que nele quedo vi,
E ouvindo a voz que dele alevantou-se,
E que eu, tremendo, ouvi!

Essa voz doce arguia-se, baixava,
E outra vez se elevando,
Ia longe morrer inda mais doce,
Aos poucos expirando.

⁸⁶ No original, p. 75: "AO SEU AMIGO J. NORBERTO DE SOUSA SILVA."

(1) A cidade de Montevidéu, capital da república do Uruguai. (Nota de Soló.)

Assim ave infeliz que o chumbo fere
Estando a repousar,
Voa, cai, torna a erguer-se, cai mais longe,
P'ra mais longe acabar.

— "Cansada de buscá-lo sobre a terra,
"Eu o busco no mar;
"Ou aqui, ou ali, o meu amante,
Por força hei de encontrar.

"Louca me chamam porque o julgo vivo!...
"A gente louca está!...
"Não, ele não morreu, porque meu anjo
Tal nova me não dá.

"Oh alma de minh'alma, eia, ligeiro
"Volta, o amado bem,
"Tua ausência importuna-me; e a saudade
"Amargurou-me bem.

"Não me viste? chorar quando partias?
"Qual não foi tua dor?
"E então por que não vens? já te não lembras
Nosso jurar de amor?

"No encontro co'os primeiros inimigos
"Inda te pude ver,
"E o susto que tive por teus dias,
"Quase me fez morrer.

"Um d'entre aqueles enristou a lança
"E para ti correu...
"Quando nuvem de fumo, espessa e negra,
"A ambos envolveu.

"Mas dissipou-se a nuvem... e espantada
"Pude ver sobre a chão
"Abraçado contigo esse guerreiro...
"E era teu irmão!...

"Num êxtase, num doce devaneio
"Ficaste arrebatado;
"Inimiga vontade te julgara
"Da vida despojado.

"Então da catedral nas altas torres
"O bronze reboou;
"Como inda há pouco, a noite começava,
"E a noite se fechou.

"Lá fiquei-te esperando!... e quantas vezes
"O vento o pó erguia...
"Correndo em teu cavalo a toda a brida,
"Ver-te me parecia.

"Mas passava a poeira... e tu não vinhas!
"E eu triste, a suspirar,
"Via o vento, indiferente aos meus cuidados,
Com a terra a brincar.

"Oh noite tormentosa!... Rijo o vento
"Soprava com furor,
"E eu, recostada no eirado estava ⁸⁷
"Como a estátua da dor.

⁸⁷No original, p. 78: "(...) recostada no (sic) eirado estava".

"Levou-me a terna mãe ao leito brando,
 "Mas não adormeci;
 "Bonançoso nasceu o novo dia,
 "E ao terraço corri.

"D'entre rosadas, purpurinas nuvens,
 "O sol se alevantava;
 "Não ouvindo cantar o meu silgueiro,
 "Fui vê-lo, e morto estava!

"Peguei no débil corpo: a sepultá-lo
 "Fui ao pé da roseira,
 "Aonde a confissão dos teus amores
 "Ouvi a vez primeira...

"Estava ela esfolhada! mão tirana,
 "Ou o tufão passado,
 "Sobre a terra, que as pétalas cobriam,
 "A tinham debruçado.

"Jaz a ave infeliz! murchou-se a planta!
 "E eu sempre a te esperar!...
 "E pensativa e triste passo o dia,
 "E a noite a suspirar!

"Por ti, pergunto ao sol, quando ele nasce;
 "A vaga que murmura;
 "À lua, as aves, e a brisa, quando
 "Me afaga com brandura.

"Hoje... hoje... oh minha mãe, com que cuidado
 "Tu não deves estar?
 "Sem dardes fe de mim saí cansada...
 "Já de tanto o aguardar!

"Hoje ao porto corri; sem que me vissem
 "N'este batel entrei,
 "E ao vento da tarde a branca vela
 "Eu mesma, eu mesma dei.

"Vem, meu amor! de ciumentos olhos
 "Livre estarás aqui;
 "Longe da terra estou, e o nosso Prata
 "Tão brando nunca o vi.

"Ambos tirados pela mesma [vela] 88
 "Nestas águas vagando,
 "Certo, estaremos a existência nossa
 "Aos olhos figurando!

"Tu não vens? Inã estás do irmãos nos braços?
 "Ou tens lá outra amante?
 "Quem sabe! — Porém não, has de vir breve;
 "Sempre foste constante.

"Tu me juraste amar, tu me juraste
 "Amor até morrer;
 "E eu sem ti pelo céu jurei-te, e juro
 "Que não hei de viver! — "

Aqui, como gigante que ressona,
 O pampeiro roncou,
 E varrendo do rio a superfície,
 Furioso disparou.

88 No exemplar de que nos servimos, a última letra da palavra entre colchetes está parcialmente ilegível. A metrica e o significado do verso pedem, entretanto, "vela".

E, ao cair o tufão, ouviu-se um grito,
 Que outro assim não é crível se escutasse...
 — Foi-se a noite, — acordou sereno dia, —
 E a ninguém consta que o batel se achasse.

Montevideu 1845.⁸⁹

Com Francisco Antunes de Siqueira⁹⁰ a literatura capixaba regressa ao pré-romantismo apologético, bajulatório, encomiástico, idealizante e panfletário. Nos sonetos que escreveu, Antunes canta a mocidade, louva o dia 7 de setembro, exalta o triunfo do Brasil na guerra contra o Paraguai, etc. Até mesmo o universo e os deuses greco-latinos — repudiados pelo romantismo maduro — comparecem em sua obra. Essa identificação com a estética pré-romântica talvez tenha ocorrido em consequência da amizade entre seu pai e Marcelino Duarte, que o cita no texto da "Derrota de uma Viagem Feita para o Rio de Janeiro no Ano de 1817" e em uma nota de rodapé: "Vinho do Porto, que trazia Francisco Antunes de Siqueira, estudante que me acompanhou até o Rio de Janeiro, já seminarista"⁹¹. Como Marcelino Duarte, Antunes de Siqueira foi professor de latim, político, padre, filho de padre e pai — era sua filha a esposa do poeta Virgílio Vidigal —, e, por conseguinte, é natural que ele o tenha influenciado. Os dois poetas, de resto, sentindo-se injustiçados, desiludidos e superiores aos demais, assemelham-se nos queixumes e no tom lamentoso com que se expressam em alguns trabalhos. Em A Província do Espírito Santo - Poemeto Descritivo em Oito Cantos, Siqueira reproduz a intenção

⁸⁹ SOFIO, Antônio Cláudio. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético II. op. cit., p. 75-81.

⁹⁰ Francisco Antunes de Siqueira (Vitória, 3/2/1832 — Vila Velha, 29/11/1897) foi padre, poeta, orador, professor, deputado provincial e ensaísta. Publicou A Província do Espírito Santo - Poemeto Descritivo em Oito Cantos (Vitória, oficinas do jornal A Província do Espírito Santo, 1884, 87 p.) e o Esboço Histórico dos Costumes do Povo Espírito-santense Desde os Tempos Coloniais Até Nossos Dias (Rio de Janeiro, Tipografia G. Louzinger & Filhos, 1893). Segundo Afonso Cláudio (op. cit., p. 251), em informação a que não damos crédito, imprimiu, em 1860, a farsa D. Minhoca. Teve alguns poemas estampados no Jardim Poético e Afonso Cláudio reproduziu (op. cit., p. 232) um soneto que improvisou quando do término da guerra do Paraguai.

⁹¹ DUARTE, Marcelino Pinto Ribeiro. Apud VASCONCELOS, J. M. P. Jardim Poético. op. cit., p. 61.

"descritiva" e o metro — a oitava rima — do "Poema Mariano", que já havia inspirado a "Derrota de uma Viagem Feita para o Rio de Janeiro no Ano de 1817". Fora de época e sem conseguir superar os seus modelos, o valor de A Província do Espírito Santo se situa, não no propriamente literário, mas no que possui de sociológico, de documental e de histórico.

No Espírito Santo, os romances de Azambuja Susano e as peças de Aristides Freire e Amâncio Pereira fixaram as características da brasilidade por meio da utilização de temas, de formas e de recursos direcionados para o nacional e para o pitoresco. Produziram, assim, uma linguagem próxima da coloquial a que adicionaram os sentimentos e os costumes brasileiros, os regionalismos, os fatos históricos, o folclore, a literatura popular e os personagens típicos, como o caipira, o doutor, a criada, o conquistador, o espertalhão e tantos outros.

Na tarefa de registrar e comentar a sociedade, o desempenho do teatro — e em particular o das comédias de costumes de Aristides Freire e Amâncio Pereira — suplantou o dos demais gêneros. A nitidez realista com que a cidade de Vitória — local em que se passa a ação da maioria dos textos — é retratada ganha importância pela reprodução fiel dos ambientes, das idéias, das instituições, dos jornais, dos relacionamentos, das festas, das diversões e das profissões.

Parece intrigante, porém, que apenas as comédias tenham executado esse papel com perfeição e que somente elas tenham sobrevivido, chegando até nós com frescor bastante para ainda serem encenadas. A razão de sua sobrevivência talvez resida no fato de que a comédia era considerada pela intelectualidade oitocentista como uma forma menor de arte, inferior ao drama por ser incapaz de mergulhar na profundidade da alma humana. Libertos de qualquer preocupação mais elevada, os comediógrafos se contentaram com a criação de obras que visavam basicamente a divertir o público. Sua despreensão serviu como barreira à cópia total dos modelos do exterior

e levou-os à elaboração de sátiras à realidade local. O drama, forma nova, surgida com o romantismo, percorreu o caminho inverso, pois o escritor se via forçado a demonstrar erudição filosófica e artística. Não podendo apelar para o débil pensamento autóctone, o dramaturgo se inspirava na tradição do Velho Mundo. No entanto, sem exemplos capixabas e sem a formação sólida propiciada pelos muitos séculos de civilização, a assimilação do romantismo e da cultura européia quase sempre era deficiente, dando origem a trabalhos ridículos e caricatos. Em suma, enquanto o drama se desgastou devido à grande proporção de ideologias a serviço do neocolonialismo empregadas em sua composição — filosofia, estética, cultura, ética... —, a comédia resistiu aos anos em virtude de suas intenções modestas, que lhe proporcionaram um contato direto com as raízes de uma brasilidade vivenciada pelos autores e com a qual nos identificamos e nos emocionamos.

A obra de Aristides Freire⁹², pioneiro em uma província em que a dramaturgia engatinhava, não escapou à influência dos folhetins, responsáveis pelas mirabolantes e inverossímeis peripécias e pela técnica rudimentar de alguns de seus dramas. Nos textos cômicos, porém, ele revela seu talento, adotando uma estrutura verossímil e mais cosida, diminuindo sensivelmente o maniqueísmo e se valendo de uma linguagem coloquial. Entre as peças que redigiu, destacam-se A República na Roca e seus dois solilóquios humorísticos, 23 de Maio

⁹²Aristides Brasiliano de Barcelos Freire (Vitória, 18/12/1849 — Vitória, 25/7/1922), escritor, professor, encenador, dramaturgo, ator, poeta, jornalista e político, fundou a União Republicana Espírito-santense, os jornais A Folha da Vitória e O Federalista, o Externato Santos Pinto e a Sociedade Libertadora Domingos Martins. Dirigiu a Sociedade Dramática Particular Melpômene e participou de suas montagens como autor, ator e encenador. Foi o primeiro dramaturgo romântico capixaba. Suas principais peças são Surpresas de um Tio (comédia em 1 ato, 1876); A Caridade (drama em 4 atos, de 1877, escrito em parceria com Cândido Costa); Egoísmo Social (drama em 3 atos, 1877); A Ferida Invisível (drama em 3 atos, 1878); Amor de Perdição (drama em 3 atos, 1880); O Reprobo (drama em 3 atos, 1883); A República na Roca (comédia de costumes em 1 ato, 1889); Amigo Íntimo (comédia de costumes em 3 atos redigida antes de 1897); Associação na Família (drama em 2 atos composto por volta de 1903); 23 de Maio (monólogo satírico, 1903); Julio ou o Enfeitado (drama em 3 atos, 1903); Monólogo (solilóquio humorístico, 1908). Seus melhores textos foram publicados no Teatro Romântico Capixaba (op. cit., p. 83-150).

e Monólogo.

A República na Roça, comédia de costumes em um ato, foi escrita em 1889 e satiriza a reação da roça — um lugarejo qualquer do Espírito Santo — à proclamação da república. É uma obra-prima que, nada ficando a dever às comédias de Martins Pena, cumpre com eficácia sua tarefa de fixar os costumes capixabas. Seus diálogos são curtos e coloquiais. O maniqueísmo é eliminado: não existem personagens totalmente bons ou totalmente maus. A estrutura está razoavelmente bem cosida. Única de suas peças a possuir uma temática exclusivamente política, A República na Roça não hesita em denunciar e ridicularizar a corrupção, a megalomania e o foscínio que o poder exerce sobre os homens públicos nacionais.

23 de Maio e Monólogo, encenados respectivamente em 1903 e em 1908, situam-se na fronteira entre o texto teatral e o poema satírico. Cumprindo o desejo romântico de valorização da literatura popular, são formados por heptassílabos em que rimam apenas os versos pares. Inspiram-se, portanto, nos esquemas rímico e métrico da trova. Ambas revivem um antigo hábito oitocentista capixaba relatado por Afonso Cláudio:

"Em 1914, a propósito do livro — Homens e Coisas — de Amâncio Pereira, disse eu que, nas épocas eleitorais, na ex-província, formigavam os versos satíricos em forma de 'Diálogos' e 'Soliloquios' ou 'Monólogos', ora publicados pela imprensa, ora tirados a mão, e, para corroborar o asserto, reproduzi o 'Soliloquio do Fenedo' (...).

Hoje cumpre-me acrescentar que nem só a política forpecia morte aos vates espírito-santenses; a sátira a Tolentino e a Bocage aplicava-se a outros assuntos, aos anacronismos como aos modernismos sociais, às falhas do caráter, a invasão dos maus sentimentos nos lares, zurrindo-os sem piedade ou envolvendo-os no ridículo e no cómico. É desse número o 'Soliloquio do Barreto', que parece ter inspirado a cena cômica — O Sr. Domingos fora do sério, visto ser anterior a esta última peça.⁹³

⁹³CLÁUDIO, Afonso. Trovas e Cantares Capixabas. 2 ed. Rio de Janeiro, MEC/SEAC/FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore/Fundação Cultural do Espírito Santo, 1980. p. 113.

Amâncio Pereira⁹⁴ contribuiu para o teatro (Virou-se o Feitiço e Ano Novo), a novela (Jorge ou Perdição de Mulher) o conto e a crônica (Humorismos e Folhas Dispersas).

Podemos dividir sua carreira dramática em duas fases. A primeira é dominada pelas comédias de costumes e pelos dramas. Na segunda, em que se dedica a escrever peças para crianças, introduz no Espírito Santo a revista, o vaudeville e a opereta.

As duas fases de Amâncio Pereira refletem, com o costumeiro atraso capixaba, as transformações na cena brasileira. Durante o apogeu do teatro romântico nacional, de 1838 — ano em que João Caetano encena Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, de Gonçalves de Magalhães, e O Juiz de Paz da Roça, de Martins Pena — até 1863, quando morre João Caetano, o texto constitui a parte mais importante das montagens, ficando a música em segundo plano. Com o falecimento de João Caetano, surgem nos palcos o vaudeville, a opereta e a revista, que dão um fim à época de ouro do drama e da comédia de costumes. A partir de então, a música passa a desempenhar papel de destaque nos espetáculos.

⁹⁴ Amâncio Pinto Pereira (Vitória, 8/4/1862 — Vitória, 13/8/1918) foi escritor, educador, historiador, jornalista, dramaturgo, poeta e compositor. Fundou o Gremio Dramático Particular 7 de Setembro, os jornais Sete de Setembro, O Baluarte, Gazeta Literária e o clube Saldanha Marinho, pro-republicano. Das suas muitas obras destacam-se Deomar (drama em 3 atos, 1888); Beatriz (drama em 2 atos, 1889); O Tio Mendes (comédia de costumes em 1 ato, publicada no Rio de Janeiro, pela Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 1890); Por Causa de um Tostão (comédia de costumes em 1 ato, 1891); Na Lua de Mel (comédia de costumes em 1 ato, 1891); Virou-se o Feitiço (comédia de costumes em 1 ato, Rio de Janeiro, impressa na Companhia Tipográfica do Brasil, 1894); Beatriz ou a Cruz do Juramento (novela, 1895?); Folhas Avulsas (ensaios, cartas, artigos e crônicas, Rio de Janeiro, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 1895?, 32 páginas); Folhas Dispersas (contos, Rio de Janeiro, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 1896?, 67 páginas); Jorge ou Perdição de Mulher (novela, Rio de Janeiro, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 1896?, 48 páginas); Humorismos (contos, Rio de Janeiro, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 1897?, 48 páginas); O Triunfo (revista em 2 atos, 1909); Sentimentos de Educação (vaudeville em 2 atos, 1909); Ano Novo (revista infantil em 1 ato, 1915); Vitória de Relance (revista infantil em 1 ato, 1916); Antes de Bater a Sineta (opereta infantil em 1 ato, 1915 ou 1916). O Teatro Romântico Capixaba (op. cit., p. 182-290) reproduz suas principais comédias e a partitura musical de algumas peças.

Pertencente à primeira fase, Virou-se o Feitiço, comédia de costumes em um ato, escrita em 1894, constitui, em seu conjunto, o melhor trabalho do teatro romântico local. A construção das personagens, ainda que caricatural, é verossímil e se enquadra no propósito de comicidade. Ajudando Amâncio Pereira a compor um retrato realista da sociedade da época, os diálogos são coloquiais e enriquecidos por diversos regionalismos. Seu enredo é engenhoso: Eleutério, um espertalhão já de idade, promete a Ingrácia, viúva velha e rica, que lhe arranjará um marido jovem desde que, em troca, ela lhe conceda a mão de sua filha Isaura. Fechado o acordo, entra em contato com Deucalião Espertinho, que, interessado na fortuna, consente em se casar com Ingrácia. O grande obstáculo aos planos de Eleutério é Zebedeu, irmão de Ingrácia, que, no decorrer da peça, rejeita vários pretendentes à sobrinha. Encontrando-se casualmente com Isaura, Deucalião descobre a tramóia e, percebendo que a moça não deseja o matrimônio com Eleutério, consegue persuadi-la a desposá-lo. Assim, quando chega a hora das duplas núpcias, o rapaz se adianta, dá o braço a Isaura e segue com ela para a igreja, sugerindo a Eleutério que se una a Ingrácia.

A ação se desenvolve em dois núcleos. Um deles é o de Ingrácia, Isaura, Eleutério e Deucalião — futuros cônjuges — e o outro é o de Zebedeu e dos pretendentes. O criado Balduino é o único personagem a ter conhecimento do que se passa em ambos os núcleos e, por isso, funciona como elemento de ligação e como uma espécie de comentarista dos acontecimentos. No início, os núcleos, apesar de se tocarem, desenvolvem seus temas de maneira mais ou menos independente. Com o passar do tempo, há uma aproximação cada vez maior, até que, atingindo um clímax, os dois se misturam na cena final, quando Zebedeu e os pretendentes são surpreendidos pela notícia de que Ingrácia e Isaura estão prestes a se casar. Essa estrutura, habilmente manejada, talvez seja a responsável pelo ritmo com que a trama se desenrola.

Com a revista infantil Ano Novo, redigida e encenada em 1915, Amâncio Pereira se tornou o primeiro brasileiro a escrever uma peça endereçada especificamente a crianças. A despeito de seu valor histórico, não se trata, contudo, de um bom começo para o gênero. Parecendo um auto medieval, Ano Novo usa personagens alegóricos mal construídos — a Antiguidade, o Capixaba, a Descrença, o Penedo, o Progresso, a Fé, a Caridade, o Amor... —, tem uma preocupação didática e moralista, apresenta inúmeras falas defeituosas e desnecessárias e possui uma estrutura simples e rudimentar sustentada apenas por um fio de enredo. Acentuando a semelhança, o texto é dominado por um maniqueísmo apologético do bem que garante a ascendência do fato religioso — encarnado pelo Anjo — sobre os demais.

Criando Ano Novo em um momento em que o romantismo havia se esvaziado esteticamente no contexto nacional, Amâncio Pereira reviveu, de certo modo, o medievalismo, postulado europeu que não vingou no país simplesmente porque não tivemos idade média. Tomou seu lugar, no Brasil, o indianismo, o que, por outro lado, não constituiu problema para o autor, que incluiu, entre as dramatis personae, a Índigena. Não estamos diante de uma personagem inusitada para ele, pois em O Triunfo, revista que data de 1909, Jandira, uma nativa encantada com o progresso, já pisara os palcos. É verdade que, em seu sentido original, tanto o medievalismo quanto o indianismo estavam relacionados a uma ânsia de volta ao passado que não é atendida pelas duas peças, cuja ação transcorre no ano em que foram escritas. Mas a volta ao passado também se manifestou pela escolha de formas antigas — e às vezes sem idade, como as folclóricas — para expressar temas contemporâneos dos artistas românticos. Ora, Ano Novo, além de satisfazer esse critério, é encerrado por uma trova — metro folclórico — e seu desenrolar abriga canções típicas da folia de reis e diversas referências a festas populares. Em sua defesa, devemos lembrar ainda que, se os aborígenes de Amâncio Pereira são inverossímeis, mutatis mutandis o mesmo se pode dizer dos que José de Alencar retratou. Enfim, a inegável fragilidade literária de Ano No-

vo — que caracterizou por muito tempo o teatro infantil brasileiro — é compreensível pela ausência absoluta de modelos que pudessem orientá-lo. Somente várias décadas depois, com a difusão dos ensinamentos da psicanálise e da psicologia, o dramaturgo nacional acreditaria na inteligência e na sensibilidade da criança e passaria a produzir trabalhos dignos dela.

Mesmo impossibilitados de precisar a data das novelas de Amâncio Pereira⁹⁵, não há dúvida de que foi ele o seu iniciador no Espírito Santo — se aceitarmos que as obras de Azambuja Susano são, de fato, romances. Jorge ou Perdição de Mulher é apenas teatro influenciado pelo folhetim e colocado sob a "forma" de novela. As cenas se desenrolam nos ambientes fechados característicos de uma peça, longe da natureza exaltada pelos românticos, em seqüência cronológica linear — ao princípio segue-se o meio e depois o fim — e os diálogos, que predominam no livro, se sucedem quase sem intervenção do narrador. Sem dúvida estamos frente ao paradigma do drama, que mistura elementos da tragédia e da comédia, do verso e da prosa, de problemas dos ricos e dos pobres.

Amâncio Pereira não hesitou em reaproveitar alguns dos motivos de Virou-se o Feitiço, que resumimos anteriormente. Em Jorge ou Perdição de Mulher, o idoso comendador Mário, encarregado pelo filho de arranjar-lhe uma esposa, também pretende ludibriá-lo a fim de

⁹⁵ Afonso Cláudio afirma que não teve a oportunidade de ler nada da ficção de Amâncio Pereira (veja a História da Literatura Espírito-Santense, op. cit., p. 382), o que explica os seus erros no intertítulo em que o estuda. Eurípedes Queiroz do Vale copiou suas falhas e lhes acrescentou outras de sua própria lavra em A Academia Espírito-Santense de Letras (Resenha Histórica, Vitória, Vida Capixaba, 1945). Um exemplo é o livro Folhas Avulsas, que Afonso Cláudio (p. 381) chama de novela, classificação reproduzida por Vale, que lhe confere a data de 1895 (op. cit., p. 98). Na verdade, porém, Folhas Avulsas é um opusculo de 32 páginas, publicado pela Biblioteca das Folhinhas Laemmert, sem data — ao menos no nosso exemplar —, que reúne croniquetas, articuletes, cartas e pequenos ensaios. Tentamos, na medida do possível, sanar essas incorreções no nosso Teatro Romântico Capixaba (op. cit., p. 163). Jorge ou Perdição de Mulher parece ser a sua segunda novela. Teria sido composta um ano após Beatriz ou a Cruz do Juramento, que não encontramos. Nosso volume (impresso no Rio de Janeiro, pela Companhia Tipográfica Nacional, e incluído na Biblioteca das Folhinhas Laemmert, com 48 páginas) também não possui data, mas Eurípedes Queiroz do Vale situa-o em 1896 (p. 98). Como Jorge ou Perdição de Mulher repete alguns dos temas de Virou-se o Feitiço, de 1894, e pertence, estilisticamente, à primeira fase do autor, localizada no final do século XIX, acolhemos — com reservas — sua informação.

se casar com a moça. Como o romantismo capixaba sempre pune os desviantes, em nenhum dos dois textos os pais conseguem enganar os filhos.

O universo do folhetim marca presença no ritmo veloz com que surgem acontecimentos inesperados, golpes baixos que tentam prender o leitor à custa de velhos clichês: o amor impossível, o casamento por conveniência, a tuberculose da mulher leviana, o desconhecimento do ser amado e o seu reconhecimento pouco antes da morte, etc. De resto, são folhetinescos os personagens planos e caricaturais, o moralismo, o maniqueísmo, a inverossimilhança, a idealização exacerbada, a crítica dos costumes e da sociedade, a penalização dos maus e a recompensa dos bons.

Como Azambuja Susano, Amâncio Pereira se vale de regionalismos para auxiliá-lo a dar um tom coloquial aos diálogos, que, de quando em quando, tropeçam em sua falta de habilidade para se expressar. Contudo, a despeito de ultrapassar Susano na urdidura do enredo, na complicação e no desfecho, a estrutura de Jorge ou Perdição de Mulher pertence ao teatro, e não à novela. Azambuja Susano, utilizando, com talento e originalidade, os recursos da novelística, construiu romances cuja superioridade se manifesta, não só pela sintonia com o que então se passava no cenário nacional, mas principalmente porque, empregando técnicas como a metadiegeese em flashback, realizou a vocação própria do gênero narrativo.

As histórias curtas de Amâncio Pereira — que estão abaixo de crítica — adquirem ainda menor valor literário se considerarmos que foram impressas na última década do século XIX, quando o conto brasileiro já atingira a sua maturidade. Possuem, entretanto, o mérito de registrarem costumes, paisagens, regionalismos, ambientes, dados folclóricos e peculiaridades que compõem, em seu conjunto, um painel valioso a respeito da vida capixaba oitocentista.

Folhas Dispersas, editado provavelmente em 1896⁹⁶, é constituído

⁹⁶Ano fornecido por Eurípedes Queiroz do Vale, op. cit., p. 91. O exemplar que consultamos (Rio de Janeiro, Companhia Tipográfica do Brasil, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 67 páginas) não é datado, mas no manuscrito autógrafo de dois dos contos que o compõem, "Mary e Delmar" e "Sonhando", Amâncio Pereira os data, respectivamente, de

do por crônicas e contos ingênuos, toscos e simplórios. Retratam, em geral, cenas familiares pequeno-burguesas descritas com a lentidão narrativa própria de novelas e de romances e incomum na história curta oitocentista. Evidenciando uma ausência completa de domínio técnico, Folhas Dispersas carece da tradicional habilidade romântica para relatar uma história interessante, estruturar sua trama e desenvolvê-la de uma forma que prenda a atenção do leitor.

Humorismos, que talvez tenha sido publicado em 1897⁹⁷, reúne contos que, como o título indica, possuem uma pitada de comicidade. Infelizmente, os melhores trabalhos reaproveitam — sem as mesmas eficácia e competência — motivos, personagens, falas e cenas das peças Virou-se o Feitiço, de 1894, e O Tio Mendes, de 1890. A utilização de elementos dramáticos em obras pertencentes a outros gêneros é denunciadora de sua preferência pelo teatro, cujos signos Amâncio Pereira manipulou com desenvoltura e intuição suficientes para lhe garantir um lugar na galeria dos pioneiros da dramaturgia infantil nacional.

Nessa procura da literatura do povo, o único escritor capixaba realmente oriundo da classe dominada — e que não ascendeu socialmente — foi Manoel da Silva Borges⁹⁸. Da sua produção restam apenas dois poemas. Ambos são glosas populares, forma comum entre os cantadores brasileiros⁹⁹ que, inspirados em um mote, compõem décimas em número igual ao de versos do mote. O último verso de cada décima

1891 e de 1892. Ambos foram incluídos em uma coletânea inédita de "contos e folhetins" escritos entre 1888 e 1892 e intitulada Pelo Azul.

⁹⁷ Segundo Eurípedes Queiroz do Vale, ibid., p. 100. Esse opúsculo (Rio de Janeiro, Companhia Tipográfica do Brasil, Biblioteca das Folhinhas Laemmert, 48 páginas) também não traz data.

⁹⁸ A tragédia acompanhou a vida de Manoel da Silva Borges (Viana, 1851 — Serra, 30/12/1896), repentista e poeta. De acordo com Afonso Claudio (op. cit., p. 17-8), extremamente pobre, teve de abandonar os estudos assim que aprendeu a ler e a escrever. Sua esposa morreu precocemente e, para sustentar a numerosa família, trabalhava de sol a sol no campo e em pequenas lojas comerciais. Recebeu o cognome de "poeta prata" pela frequência com que empregava esse substantivo em seus discursos públicos. A História da Literatura Espírito-Santense (p. 259-262) transcreve alguns de seus versos.

⁹⁹ Veja CAMPOS, Geir. Pequeno Dicionário de Arte Poética. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1978. s. v. Glosa.

repete o verso do mote que lhe corresponde. Acentuando essas características populares, a trova é o metro adotado para os motes dos poemas conservados por Afonso Cláudio. Borges registra fatos do cotidiano de uma maneira espontânea, singela e quase realista, destoante da alienação, da artificialidade e do exagero de seus contemporâneos. Em um deles, lamenta o desaparecimento de seu gato de estimação. Depois de procurá-lo, conclui que seu vizinho provavelmente o roubou. Talvez — suspeitamos — o mesmo vizinho, chamado Tobias, que, conforme Afonso Cláudio¹⁰⁰, o instigou a criar a outra glosa, por ter zombado do poeta quando o viu carregando nos próprios ombros a lenha que iria vender. Sabendo que Tobias havia alienado bens de menores que estavam sob a sua tutela, prejudicando-os e sendo processado, colocou a lenha no chão e improvisou os versos seguintes, em que, descrevendo com realismo a situação, dá o troco ao vizinho e defende, sobranceiro, o seu trabalho:

MOTE

Já muitos fazem desdém
Do que não devem fazer;
Como de mim pela lenha
Que de noite vou vender.

GLOSA

Não sei por que ironia
Cruel do nosso destino,
O qu'ê forte e o qu'e franzino,
Têm igual serventia.
Limita a dor a alegria,
No mais infrene vai-vem;
Se, porém, procura alguém,
Razão achar na mudança,
Embala vã esperança,
Já muitos fazem desdém.

Não é por negligência,
Nem por fraco entendimento,
Que lenha faço e invento,
Para alargar minh'agência.
Os que sem essa influência,
Não trabalham a se valer
Para mantença ter
Ou qualquer outra precisão,
Talvez venham a lançar mão (1)
Do que não devem fazer.

¹⁰⁰ CLÁUDIO, Afonso. *op. cit.*, p. 259.

(1) Alusão à fraude do tutor Tobias. (Nota de Afonso Cláudio.)

Neste mundo a sorte vária
 De todos por Deus traçada,
 Uns a têm d'ouro banhada,
 Outros com sina contrária;
 Mas se a lousa funerária,
 É das virtudes resenha,
 O viver não se detenha,
 Nem zombaria se faça,
 De quem seguir qualquer traça,
 Como de mim pela lenha.

Adão — o homem primeiro,
 Foi na graça alimentado,
 Enquanto humano pecado,
 Não o pôs em cativoiro.
 Vencido e prisioneiro,
 Buscou da terra viver;
 Eu também para ocorrer,
 As urgentes precisões,
 De lenha faço montões
 Que de noite vou vender.¹⁰¹

Os dois últimos autores — Manoel Jorge Rodrigues e Adelina Tecla Correia Lúrio — surgem no momento em que, no cenário nacional, o romantismo está em decadência. Seus versos, refletindo essa situação, repisam fórmulas já transformadas em lugares-comuns, sem conseguirem renovar a velha estética.

Temas como a ironia, o amor, a morte, a sensualidade e a melancolia permeiam a obra de Manoel Jorge Rodrigues¹⁰², conferindo-lhe traços de um individualismo romântico diluído, ultrapassado e sem mais razão de ser. "Terribilis" é uma de suas melhores obras:

TERRIBILIS

Se vens — subjugas — e implacável, rindo,
 segues, deixando um rastro fulgurante,
 — Esplêndida e cruel, vais — triunfante —
 da crença, do ideal, do amor fugindo...

¹⁰¹BORGES, Manoel da Silva. Apud CLÁUDIO, Afonso. op. cit., p. 259-61.

¹⁰²Manoel Jorge Rodrigues (Vitória, 29/5/1863 — Vitória, 16/8/1886), poeta e professor, fundou os jornais mineiros A Gazeta de Juiz de Fora e O Domingo. A perda da esposa, ainda jovem, encheu de melancolia os seus textos e abreviou-lhe a existência. Seus poemas foram publicados em Fútiivas (Rio de Janeiro, 1883, 134 páginas) e em Manhãs de Estio (Vitória, 1886).

Queimam-se à luz dos olhos teus, bacante,
almas e corações, quando, fulgindo,
surges na rampa — e o corpo deslumbrante
Cravos e rosas mil te vão cobrindo.

E, então, quer um ser luz — para beijar-te
outro flor, para sorrir-te, e — para amar-te
quer outro ser um Deus sublime e forte...

E tu zombas, vaidosa entre as vaidosas,
calcando aos pés e condenando a morte
almas e bravos, corações e rosas. ¹⁰³

Os trabalhos de Adelina Tecla Correia Lírio¹⁰⁴, primeira capixaba a publicar poemas, também se acham deslocados no tempo. Guardam, no entanto, o frescor e a sensibilidade — bem feminina. Em "Hora Poética", seguindo o que já se tornara uma tradição, alia o ritmo popular da trova às nuances bucólicas de seus versos para captar essa "doce melancolia" tão característica do brasileiro:

HORA POÉTICA

Quando o sol descamba à tarde,
Por detrás da serrania,
Sinto que se oprime a alma
De doce melancolia.

A brisa corre dos montes
E vem afagar as flores;
A juriti nos rosais,
Saudosa, suspira amores.

As nuvens correm ligeiras,
D'orienta pr'o ocidente;
Fagueiras auras da tarde
Me embalam docemente.

O canário trina alegre,
Nos prados encantadores,
Perfumados de fragâncias (sic),
E alcatifados de flores.

Nas grimpas do cajueiro
Gorjeia lindo sabiá
Beija a fugaz borboleta
A flor de maracujá.

É nessa hora poética
De doce contemplação
Que sinto minh'alma oprimida
De suave inspiração. ¹⁰⁵

¹⁰³ RODRIGUES, Manoel Jorge. Apud CLÁUDIO, Afonso. op. cit., p. 265.

¹⁰⁴ A obra de Adelina Tecla Correia Lírio (Espírito Santo, c. 1863 — c. 1938), poetisa e professora, jamais foi reunida em livro. Os jornais da época, entretanto, estamparam vários de seus poemas.

¹⁰⁵ LÍRIO, Adelina Tecla Correia. Apud CARVALHO, José Augusto. op. cit., p. 82-3.

HISTÓRIA DA LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO

SUMÁRIO

PARTE I

Brasilologia, por Oscar Gama Filho	2
Barroquismo, por Oscar Gama Filho	12
Romantismo, por Oscar Gama Filho	31

PARTE II

Introdução, por Oscar Gama Filho	100
Sátira, por Luiz Busatto	112
O modernismo antropofágico, por Luiz Busatto	121
Muito soneto e algum verso livre: 1930/50, por Luiz Busatto	179
A Ficção: 1930/60, por Renato Pacheco	203
Os cronistas, por Renato Pacheco	235
A prosa de ficção contemporânea: o romance, por Francisco Aurélio Ribeiro	256
A prosa de ficção contemporânea: o conto, por Francisco Aurélio Ribeiro	269
Os anos 70 e 80: a poesia, por Deny Gomes	293
A literatura infanto-juvenil, por Francisco Aurélio Ribeiro	334
As publicações literárias (ou quase), por Renato Pacheco	349
As associações literárias e outras manifestações grupais relacionadas com a literatura, por Renato Pacheco	370

Posfácio

Pela Identidade Cultural Capixaba

OSCAR GAMA FILHO¹⁷

Para José Augusto Carvalho, meu eterno mestre

A presente *História da literatura do Espírito Santo* nos agracia com vários paradoxos lógicos a serem descobertos.

Um dos paradoxos lógicos que ela oferece recebe o nome popular de identidade cultural capixaba. Paradoxos dos mentirosos, como este, convidam filósofos a reflexões aparentemente sem solução do tipo “se uma árvore caiu na floresta e ninguém percebeu, ela caiu?”. Uma pessoa menos complicada resolveria: “ora, se a frase diz que a árvore caiu, então ela caiu!”. Semelhante proposta é a da busca da identidade cultural capixaba. Não que seja desnecessária — muito pelo contrário. No entanto, está equivocada quanto às premissas usadas para interrogar, qual esfinge, o seu objeto de estudo e, daí, descrevê-lo e explicá-lo.

Melhor transformar, então, provisoriamente, por mágica, identidade em ideologia da cultura capixaba. Abordaremos, por essa transformação alquímica, sua função, sua história, sua formação, seu desenvolvimento e a sua relação com a produção de um capital cultural regional. Daí seguiremos até que nossas palavras grem, para nos fazerem compreender o processo de construção do lugar periférico da cultura capixaba.

I – POR QUE SOMOS CAPIXABAS?

Qual a origem de *capixaba*? A versão corrente, aceita entre os pesquisadores, concorda que *capixaba* significava, primitivamente, talvez desde o século XVI, a *lavoura* ou *roça* que se estendia da atual Rua Barão de Monjardim até a região da antiga Capitania dos Portos. Com o passar do tem-

17. Escritor, ficcionista, dramaturgo, historiador, compositor e ensaísta.

po, por uma extensão metonímica, a coisa possuída — a plantação — passou a ser a denominação concedida primeiro aos seus possuidores e, por fim, a todos os habitantes da ilha de Vitória. Posteriormente, talvez porque Vitória seja a sua capital, os naturais de qualquer parte do Espírito Santo passaram a receber esse epíteto.

II – O PRINCÍPIO DA IDENTIDADE

A palavra identidade deriva de *idem*, que significa *o mesmo*. Estaríamos diante, portanto, de um projeto estruturalista de procura do invariante presente nas diversas e contrastantes microrregiões culturais capixabas? Onde se encontra esse conjunto interseção, esse *graal*, essa pedra filosofal que as más línguas apelidaram de “logicamente inconsistente”?

Sabemos que ninguém pensa além da linguagem e que a identidade cultural é um subconjunto da cultura nativa. Ferdinand de Saussure enriquece nossa óptica, mostrando que os elementos da linguagem não possuem uma essência positiva independente. O sentido de uma palavra é definido negativamente pelas relações de diferença mantidas com todos os demais elementos do sistema. Para ele, na língua só há diferenças, e o mecanismo linguístico gira totalmente sobre identidades e diferenças:

Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são (SAUSSURE, 2006, p. 136).

Para entendermos isso melhor, pensemos no caso de um cego de nascença que recuperasse a visão em uma casa completamente azul. Nós não conseguiríamos que ele compreendesse o que é o azul até lhe mostrarmos as outras cores. O azul é o que não é verde, roxo, amarelo, branco, vermelho, negro etc. O azul não possui um sentido independente e só pode ser compreendido por meio de suas relações de diferença com as demais cores e elementos do sistema.

Se a identidade resulta das relações de diferença do sistema linguístico, então a identidade cultural capixaba também não possui uma essência nítida: ela é o que as demais identidades não são. Ou seja: sua característica mais exata é ser “o que as outras não são”: a identidade cultural capixaba é aquela que não é a mineira, não é a carioca, não é a baiana, não é a italiana — não é nenhuma das outras do seu sistema.

Freud enriquece nossa abordagem: a percepção da diferença, pelas crianças, na fase fálica, é a instauradora do complexo de castração, que, constituindo o apogeu do Édipo, permite a formação do superego. Sem a diferença, estaríamos definitivamente condenados à privação do superego e à neurose narcísica, sinônimo de psicose.

Heidegger, em *O princípio da identidade*, nos adverte de que a busca da identidade diverge da procura matemática da igualdade, expressa com singeleza na fórmula $A=A$:

Que diz a fórmula $A=A$, em que ordinariamente se apresenta o princípio da identidade? A fórmula designa a igualdade de A e A. De uma equação fazem parte ao menos dois elementos. Um A se assemelha a um outro. Quer o princípio da identidade expressar tal coisa? Manifestamente não. O idêntico, em latim *idem*, designa-se em grego *tò autó*. Traduzido em nossa língua, *tò autó* significa o mesmo. Se alguém repete sem cessar o mesmo, por exemplo, a planta é planta, exprime-se numa tautologia. Para que algo possa ser o mesmo, basta cada vez um. Não é preciso dois como na igualdade. A fórmula $A=A$ fala de uma igualdade. Ela não nomeia A como o mesmo. A fórmula corrente para o princípio da identidade encobre, por conseguinte, justamente o que o princípio quereria dizer: A é A, quer dizer, cada A é ele mesmo o mesmo (HEIDEGGER, 1979, p. 179).

A tarefa aumenta, portanto, em complexidade. Não basta acharmos elementos iguais em várias partes do Espírito Santo. Nem nos compararmos com outras identidades. Não é tão simples assim. A inviabilidade ou a impossibilidade dessa tarefa de forma alguma elimina a possibilidade ou a necessidade da existência da identidade capixaba. A identidade é uma unidade logicamente incomparável, ainda que se preste a ser comparada. Analogamente, em psicologia, erram os leigos que se referem a alguém como “sem personalidade”, quando todos a possuem, por tibia, frágil ou sem brilho que seja. Continua Heidegger:

O que o princípio da identidade, quando ouvido em seu teor fundamental, expressa, é exatamente aquilo que todo pensamento ocidental-europeu pensa, a saber, isto: a unidade da identidade constitui um traço fundamental no seio do ser do ente. Em toda parte, onde quer que mantenhamos qualquer tipo de relação com qualquer tipo de ente, somos interpelados pela identidade. Se não falasse este apelo, então o ente jamais seria capaz de manifestar-se em seu ser como fenômeno. Por conseguinte, também não haveria nenhuma ciência. Pois se não lhe fosse garantida previamente e em cada caso a mesmidade de seu objeto, a ciência não poderia ser o que ela é (HEIDEGGER, 1979, p. 180).

Concluimos que nem tampouco o Espírito Santo poderia ser o que visivelmente é sem a relação entre o Estado e seus habitantes, o que, automaticamente, gera a identidade intuída por muitos. Para Heidegger, citando o pré-socrático Parmênides, “identidade é tanto pensar (aprender) quanto ser”. Daí ele deriva a equação “o ser faz parte da identidade” e mostra que a identidade capixaba estaria na semente de onde surgiu o ser do estado do Espírito Santo. Em suma, não parece correto imaginar que o Espírito Santo deveria, hoje, produzir sua identidade: o estado surgiu dela,

ou seja, o ser e o pensar capixaba surgiram de uma identidade pré-existente, culturalmente difusa por não possuir uma teoria que a explicitasse. Mas uma identidade que em tudo podia ser intuída e que emana das páginas dos primeiros cronistas. Bem como de José de Anchieta. Ainda Heidegger:

É preciso que reconheçamos: nos primórdios do pensamento, muito antes de a identidade se formular em princípio, fala ela mesma, e precisamente, através de um dito que dispõe: Pensar e ser têm seu lugar no mesmo [n. do A: *na identidade*] e a partir deste mesmo formam uma unidade. [...] O ser é determinado a partir de uma identidade, como um traço desta identidade. Pelo contrário, a identidade, mais tarde pensada na metafísica, é representada como um traço do ser (HEIDEGGER, 1979, p. 180-181).

Lembremo-nos do óbvio ululante antropológico dos meninos-lobos: uma criança criada entre os animais, sem contato com outras pessoas, não se torna um ser humano. É necessária uma identidade cultural humana para produzir o ser, o pensar e a existência com outros que caracterizam um homem. É preciso, *a priori*, a identidade capixaba para que seja produzido o ser e o pensar do Espírito Santo. E esta identidade só pode ser considerada dentro da redução fenomenológica — a *epoquê* —, que colocaria o Espírito Santo entre parênteses, eliminando a existência efetiva do mundo exterior e retirando-o de uma posição comparativa que nada esclarece. Nenhuma identidade cultural — japonesa, italiana, alemã — resiste a uma “literatura comparada” entre seus traços típicos e os de outros países, onde também se encontram, ou, mesmo, de onde se originaram.

A identidade cultural é intertextual: um mosaico vivo em que centenas de nações dialogam, absorvendo, destruindo e transformando interminavelmente os seus elementos; é um subconjunto de um conjunto maior formado pela identidade humana. Não há uma identidade original. E nem a identidade capixaba merece a classificação de primitiva, de inferior ou de rústica. Lévi-Strauss demonstrou, referindo-se a sociedades ágrafas, que não existe cultura primitiva ou inferior a outra: todas são adultas, incomparáveis e elaboradas. A visão do primitivo ou rudimentar seria uma projeção das próprias deficiências do investigador contaminado pelo etnocentrismo (citamos de memória).

Com facilidade podemos localizar os elos de identificação — entre as microrregiões — que construíram a malha de teia em que se situa a individualidade cultural capixaba.

Se, como postula a psicanálise, a aquisição da personalidade humana, pela criança, ocorre por meio do processo de identificação, as microrregiões culturais também estruturaram seu *ego* através desse mecanismo. Lembremos, *en passant*, que *eu*, tradução da palavra latina *ego*, tem sido empregada como sinônimo de identidade.

Cabe, aqui, um parêntese: segundo Laplanche e Pontalis, a identificação é o “Processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986, p. 295).

Sua importância é fundamental. O próprio Freud, aliás, nos mostra que ela vai além da imitação e tem como base a relação entre fantasias inconscientes comuns às pessoas ou aos objetos que são alvo da identificação.

Além disso, há, interligando seus elos, mecanismos semiológicos criadores de um sistema único: as microrregiões têm, como conjunto interseção, o fato de pertencerem ao Espírito Santo, de voltarem os olhos para sua capital, de se encontrarem sob um mesmo governo, de serem submetidos à manipulação cultural por meios de comunicação de massa comuns, de possuírem símbolos estaduais idênticos e de construírem os microsistemas literários a que se referem Paulo Roberto Sodré e Sérgio Amaral, em sua “Apresentação”. Esses mecanismos criaram uma linguagem capixaba peculiar e plasmaram uma massa ideologicamente homogênea e distinta da que é encontrada no exterior ou em outras unidades da federação, mas que se amalgama e se confunde com o macrosistema literário brasileiro.

A identificação preserva e interioriza aquilo que há de semelhante entre suas possibilidades genéticas de ser e o objeto de identificação externo. Por analogia, percebemos que as microrregiões culturais possuem uma identificação, pois há partes de uma microrregião apropriadas por outra, sem que pertençam às suas características típicas: encontramos moqueca no funil teuto-italiano e sopa de capelete em Guarapari. A microrregião, em sua gênese, quando ainda não apresentava características definidas, buscou o que havia para se identificar — em outra — e o jogou para dentro de si, assimilando-o e adquirindo personalidade graças a esse processo.

Cada microrregião se identificou, portanto, com elementos da realidade alheia e os incorporou a si, ou aos espaços vazios que possuía, preenchendo-os em tudo que não era determinação filogenética anterior, de acordo com suas possibilidades genéticas pré-determinadas pela identidade cultural, que, como vimos com Heidegger, determina o ser e o pensar.

Realmente, correspondendo ao conceito freudiano de fantasias primitivas ou protofantasias — de origem filogenética —, as microrregiões possuem uma carga filogenética ditada pela proximidade umas das outras, pela história, pela topografia, pelos acidentes geográficos, por respirarem partículas semelhantes do cosmo, pelo fato de serem montanha, planície ou beira-mar e, naturalmente, por elementos imperceptíveis, pois residem em seu inconsciente coletivo. Constituiriam o que os enólogos chamariam de *terroir capixaba* — conjunto de traços regionais que tornam um vinho diferente de outro de mesma cepa, mas plantado em local distinto.

III – DE COMO NASCEU O BRASIL

Voltemos ao momento do parto, do nascimento do Estado brasileiro. Tudo fica claro-sangue e o século XVI incha como o útero da mãe-terra prestes a dar à luz o monstro gerado sem a participação paterna. Sim, o Brasil nasceu por clonagem, sem o *pai* que caracteriza o surgimento de qualquer Estado: o *povo*.

Colônia criada “por decreto”, no Brasil quinhentista, paradoxalmente, as leis, as instituições, o governo e a religião foram preparados e implantados fora daqui, no estrangeiro Portugal, *a priori*, de cima para baixo, antes da presença daquele elemento que deveria produzi-los: o povo. Por incrível que pareça, na formação nacional, o Estado precedeu o povo. Qualquer semelhança com a atualidade não é mera coincidência. E, se não havia povo, não se pode dizer que existia pátria. Os únicos que, nesse pré-Brasil, possuíam algo parecido com a noção de pátria — se é que tinham — eram os índios. A pátria dos brancos obviamente estava em Portugal. Como o povo existente — o gentio — não constituía o povo brasileiro, muito menos capixaba ou português, e não tinha a confiança da Coroa, tornou-se necessário procurar dissolvê-lo cultural e fisicamente para se formar um outro.

A criação de um Estado sem a participação popular produziu sérios problemas. Sem pai, não foi possível a ocorrência da castração edípica. Sem a castração edípica, não aconteceu a introjeção da proibição paterna, base do superego. Sem superego, não podemos contar com uma instância censória, com uma moral verdadeira.

Sua condição marginal à lei desde sempre inscreveu o Brasil em um processo que, inicialmente obsessivo, com seus rituais — religiosos, políticos, culturais, científicos, esconjuradores de um mal invisível, mas presente —, evoluiu para um quadro psicótico. Desprovido da marca legal primitiva, ele não pôde se inscrever na lei, nem tampouco a aceitar. Restou-lhe apenas o espaço vital da loucura.

Concluimos que a esquizofrenia do país se originou no fato de que o Estado brasileiro surgiu antes do seu pai. Vivíamos, até há pouco, no segundo momento, em que o surto havia fragmentado e dissociado o Aparelho de Estado, transformando-o no espírito dividido a que se refere a origem etimológica de esquizofrenia. Esse resultado aponta, sempre e necessariamente, para um caco-átomo indivisível, resistente ao processo de desintegração, que a identidade traduziria, por seu caráter de unidade pré-existente.

Porém talvez já esteja ocorrendo esta recuperação, esta saída da psicose esquizofrênica em direção ao ingresso em um quadro de neurose obsessiva — certamente um progresso, mas, evidentemente, não uma cura. Este revezamento entre as posições obsessiva e neurótica foi abordado nesta *História da literatura do Espírito Santo*, ora publicada pela Edufes.

Hoje, em 2023, o povo, de uma forma ou de outra, tem procurado se revestir de uma tacanha cidadania, resgatando-a, recuperando a sua brasilidade e ocupando o lugar simbólico do pai no inconsciente nacional, tornando possível o resgate tanto de sua macroindividualidade sã quanto o da microindividualidade capixaba.

IV – IDEOLOGIA DA CULTURA PERIFÉRICA CAPIXABA

O código genético que interliga nossas diferentes microrregiões culturais se materializa na ideologia da cultura capixaba. Por meio dela, o Espírito Santo passa a ter uma geopolítica, limites territoriais, símbolos, hinos, problemáticas, defensores, amigos e inimigos. Sem ela, seríamos todos irmãos.

Mas abrir mão de sua proteção, em um novo mundo dominado pela globalização neocolonialista, em um planeta em aquecimento apocalíptico, corresponde, exatamente, a deixar de existir.

A gestação da ideologia da cultura capixaba começou no século XIX, quando se iniciou a produção do capital cultural regional. Desenvolveu-se lentamente, a partir de então, para nascer, de fato, no governo de Jerônimo Monteiro.

Capital cultural é a soma que, derivada direta ou indiretamente do enriquecimento social, está empregada em setores relacionados à cultura, levando ao aumento de suas atividades. O capital cultural se valoriza mais ideológica do que economicamente, por meio do investimento em uma mercadoria — a cultura — que será “vendida” de forma primordialmente ideológica para a sociedade, originando ganhos diversos, também monetários, que se estruturarão em um aparelho cultural (instituições de arte, academias, editoras etc.).

O nosso conceito de aparelhos de estado pode ser traduzido mais ou menos pelo mesmo que o de instituições.

Dois eventos, datados do século XVIII, consolidaram o lugar cultural periférico ocupado pelo Espírito Santo no contexto nacional.

O primeiro deles determinou que a capitania fosse praticamente transformada em uma simples barreira de proteção das “Minas Gerais”. Privou-nos, assim, do capital cultural gerado pelas ricas lavras de ouro que, descobertas em terras capixabas por Antônio Rodrigues Arzão, em 1693, seriam incorporadas a São Paulo em 1709: Portugal, temeroso do ataque de piratas, decretou que os territórios situados a leste de Minas — e a oeste do Espírito Santo — fossem considerados “áreas proibidas”, de acesso vedado, e interditou a construção de estradas por elas. Ao mesmo tempo, a Coroa comprou a Capitania, impediu a prospecção de ouro, aprimorou suas fortificações e desestimulou as poucas atividades e iniciativas econômicas que ainda ocorriam.

Tais medidas, além de terem condenado a população à pobreza, retardaram e dificultaram o povoamento, a exploração e a expansão do território. Em consequência, não pudemos nem progredir internamente nem, ao menos, vender produtos aos mineiros, o que garantiria uma participação indireta na riqueza dos garimpos e aumentaria o capital cultural circulante.

No segundo deles, perdemos os jesuítas, que, expulsos do país em 1759, eram detentores do monopólio das instituições escolares e do controle da maioria absoluta das atividades artísticas. A Companhia de Jesus participava, de forma ativa e intensa, do aparelho econômico espírito-santense. Possuía, entre muitos outros bens, ricas fazendas que garantiam a sua subsistência e a continuidade dos seus trabalhos por aqui: destacavam-se Araçatiba, como engenho de açúcar; Muribeca, na criação de gado; Itapoca, na fabricação de farinha.

Esses acontecimentos deixaram marcas profundas na cultura, que entrou de vez em um marasmo comatoso. Ela só despertaria com a injeção de capital ocorrida, graças ao café, em meados do século XIX. No entanto, a predominância do capital cultural agrícola, enquanto em todo o Brasil surgia o capital cultural industrial, mais dinâmico, resistente, modernizador e capaz de autor-reprodução, levou-nos a ficar para trás. Esse terreno começaria a ser recuperado no século XX, na

década de 1970, quando o processo de industrialização capixaba, produzindo um capital cultural inaudito, garantiu que suas instituições se estruturassem de forma definitiva.

Não achamos correto falar de nação brasileira ou de nacionalismo — de nativismo, sim — antes de 1808, ano em que a corte portuguesa se instalou no Rio de Janeiro. Deixamos, então, de ser uma simples colônia, com os olhos voltados para Portugal, para nos tornarmos, em 1815, Reino Unido a Portugal e Algarves. Não podíamos, obviamente, construir uma ideologia por falta dos aparelhos ideológicos de Estado necessários, criados por diversas medidas de D. João VI. Seu governo revogou as restrições impostas à indústria, ao comércio e ao funcionamento de tipografias. A partir de 1808, passou a haver liberdade de imprensa, de instalação de indústrias, e os portos nacionais foram abertos às nações amigas — o que representou, na prática, o fim do monopólio do Reino sobre a Colônia. Além disso, sua política instituiu a Imprensa Régia, o ensino superior, o Banco do Brasil, o Jardim Botânico, a Academia Real Militar, a Biblioteca Real, a Fábrica de Pólvora, o Arsenal Real da Marinha etc. Por fim, em 1816, a missão artística francesa desembarcou no país.

Repetindo, compulsivamente, a tendência primitiva de implantar a realidade por decreto, de cima para baixo, sem ouvir as razões mercantis ou populares, o governo produziu, assim, estruturas econômicas e ideológicas que a conjuntura colonial não engendraria tão cedo e que foram responsáveis pela formação da nação e dos organismos indispensáveis à sua sobrevivência e à reprodução das suas condições de produção.

Como era de se esperar, logo depois de estruturado, o conjunto primitivo de entidades adquiriria vida própria e se encarregaria de criar uma segunda geração de aparelhos e de agentes que dessem conta da tarefa de compor uma ideologia da cultura nacional. Tal objetivo nortearia a organização do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838. Por outro lado, a liberdade de imprensa permitiu a criação de editoras e a publicação de jornais, livros e revistas que, provocando uma efervescência artística, científica, crítica, intelectual e política, aceleraram a maturação da nacionalidade.

No entanto, só em 1826, com a publicação, em Paris e em francês, do *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis, pela Leconte & Durey, pela primeira vez a literatura brasileira passou a ser estudada como um *corpus* textual diferente do português.

Ainda que o sermos portugueses não compromettesse a formação *natural* das características capixabas, de certa forma impedia seus movimentos *culturais*, já que o modelo ideal paradigmático da sociedade brasileira da época se identificava com a Europa portuguesa. E a ela, portanto, os como nós oitocentistas se voltavam, considerando-a o modelo da perfeição a ser alcançada: nossa meta de Meca.

Podemos compreender, agora, o paradoxo lógico com que abrimos este ensaio: se ninguém percebeu a árvore cair, de que forma saberemos se ela caiu? Analogamente, ainda que nossa identidade cultural pré-existente estivesse sendo desenvolvida, em estado bruto, natural, até mesmo antes do século XVI — afinal, a participação indígena na nossa formação ultrapassa a doação da palavra capixaba —, é necessário o pensamento da cultura para captar os dados produzidos e in-

tegrá-los em um sistema de ideias do porte de uma ideologia. Melhor dizendo: preparar moqueca ou torta capixaba em panela de barro não é o bastante.

Precisamos, entre os primeiros passos, dos estudos de um lexicógrafo ou de um filólogo que se proponham a elaborar um *Pequeno vocabulário ortográfico do dialeto capixaba*. Nele, não poderia faltar a contribuição secular dos portugueses, dos italianos, dos indígenas nativos, dos afro-capixabas escravizados e de tantos outros povos. Bem como da culinária e das manifestações folclóricas típicas, com seus linguajares característicos. Deveria incorporar até mesmo a língua dos pomeranos, que só existe no Espírito Santo, pois desapareceu na Alemanha. Uma rica fonte pode ser encontrada na gíria chula da Vitória antiga, listada em *Cantáridas*, antologia de poemas fesceninos escritos por Guilherme Santos Neves, Jayme Santos Neves e Paulo Vellozo (1986).

Mas como, se não temos nem sotaque? Ledo engano: o sotaque capixaba é não ter sotaque, o que o torna diferenciado no Brasil. Aqui se fala um português sem alteração excepcional, em que não se puxa o “s” palatal antes de pausa ou no final de sílaba, como o fazem os cariocas; ou o “r” vibrante, à moda paulista.

O Espírito Santo, contudo, apenas conseguiu desenvolver uma infraestrutura econômica forte o bastante para produzir o capital cultural necessário à montagem de um aparelho ideológico completo a partir da segunda metade do século XIX, quando o café passou a ser o principal artigo de exportação.

Em 1840 viria à luz o jornal pioneiro *O Estafeta*, que circulou uma vez. O *Correio da Vitória* surgiria em 1849; *A Regeneração*, em 1853; *O Capixaba*, em 1856, e assim por diante. A imprensa passou a servir de púlpito para as discussões dos intelectuais da província que, ainda timidamente, se esforçavam para buscar os legítimos valores e costumes da plaga.

Os trabalhos de José Marcelino Pereira de Vasconcelos são uma boa mostra de tal esforço. Em 1856, ele publicou, em Vitória, na tipografia de Pedro Antônio d’Azeredo, o volume inicial da primeira antologia de que temos notícia: o *Jardim poético ou coleção de poesias antigas e modernas, compostas por naturais da Província do Espírito Santo*. O segundo tomo sairia quatro anos depois, em 1860. Entre ambos, José Marcelino lançou, em 1858, o *Ensaio sobre a história e estatística da Província do Espírito Santo*.

O fato de terem sido impressas — precursoramente — em Vitória nos autoriza a considerar essas obras de José Marcelino como evidências da presença de um movimento romântico estruturado em um aparelho cultural. Trata-se de uma etapa heróica, de procura de uma linguagem para o ensaísmo, em que encontramos muito do espírito da coletânea caótica — de poemas, no *Jardim poético*; de nomes, feitos, descrições, números, documentos e geografias, no *Ensaio* — e pouco da luz racionalizadora da ciência. Fase ainda primeva do desenvolvimento, similar à da busca da nacionalidade empreendida em termos de Brasil, nela parece ser mais importante invocar e comprovar a existência do Espírito Santo e de seus fenômenos do que a compreender.

Fazendo parte do novo aparelho ideológico cultural que se formava, surgiu a Sociedade Dramática, primeira companhia regional — depois que os jesuítas foram expulsos, no século XVIII —,

responsável pela encenação, em 20/08/1841, da peça *Maria Teresa, Imperatriz da Alemanha ou o Heroísmo do amor filial*.

Em virtude da intensa participação dos românticos, muitos deles políticos de relevo, as entidades culturais capixabas foram se constituindo. Em 16/07/1855, ocorreu a inauguração da Biblioteca Pública da capital. Em 1832, a maçonaria instalou, em Vitória, a Loja Beneficência, que seria seguida pela Loja União e Progresso, fundada em 1872.

Os intelectuais abraçaram com entusiasmo as causas de interesse do neocolonialismo: a campanha pela abolição da escravidão teve ampla repercussão. Garantiu, sabemos hoje, a ampliação dos mercados consumidores dos produtos ingleses e a passagem do modo de produção escravista para o capitalista. Em 1869, seria criada a Sociedade Abolicionista da Escravidão do Espírito Santo, que, em breve, estaria acompanhada de inúmeras associações congêneres.

A ideologia da cultura capixaba começou a se delinear melhor quando se tornou necessária para a implantação do projeto desenvolvimentista promovido, com mais vigor, a partir do governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912). Em 1909, ele instituiu o selo e as armas do Espírito Santo. Antes de sua posse, cantava-se, nas cerimônias públicas, *La Marseillaise*, o hino nacional francês. Esse despropósito foi mais ou menos corrigido por meio de determinações que levaram a substituí-lo pelo Hino Nacional Brasileiro.

Os símbolos podem ser comparados a verdadeiros retratos do Estado e, à semelhança das imagens de deuses e de santos, têm a função de tornar o abstrato concreto, e o irreal, palpável. Sua implantação constituiu, assim, uma “prova” sensorialmente perceptível da existência do Espírito Santo como unidade distinta do resto da nação. O advento de Jerônimo Monteiro, portanto, marcou o nascimento de um “saudável” bairrismo.

Depois da produção do selo e das armas, o passo seguinte foi o estabelecimento de associações que desempenharam a dupla tarefa de formação das elites e de criação das bases teóricas “comprobatórias” da especificidade e da peculiaridade da cultura regional. Esses objetivos nortearam a fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, em 1916, e da Academia Espírito-Santense de Letras, em 1921. Em 1923, nasceu a revista *Vida Capixaba*, que seria, por mais de três décadas, a principal divulgadora de nossas características.

A Segunda Guerra Mundial abalou as raízes agrícolas tradicionais da sociedade e introduziu novas empresas, a exemplo da Companhia Vale do Rio Doce e da Companhia Ferro e Aço de Vitória, ambas surgidas em 1942. Ao mesmo tempo, a difusão do modo de vida e dos valores norte-americanos pelo cinema e pelo rádio contribuíram para a modernização do estado. Essa dinamização se estendeu às artes. Em 1946, jovens escritores — como Christiano Dias Lopes Filho, futuro governador — lançaram a Academia Capixaba dos Novos, que se propunha diminuir o marasmo literário vitoriense. Em 1947, ocorreu a Quinzena de Arte Capixaba, uma amostragem ampla que incluiu recitais poéticos, teatro, palestras, concursos, concertos e exposições. Finalmente, em 1947, foi instituído o Hino do Espírito Santo, único símbolo que faltava. Em seu lugar, desde o governo Jerônimo Monteiro, o Hino Nacional Brasileiro era cantado nas cerimônias oficiais.

Eurico Rezende (1979-1983), com uma única medida administrativa, transformou os principais organismos encarregados da promoção da ideologia da cultura capixaba em inexpressivos departamentos de seu governo, ferindo de morte o bairrismo de que se nutrem os elementos típicos. Entre os moribundos, lamentamos, em especial, pela Fundação Jones dos Santos Neves e pela Fundação Cultural do Espírito Santo — esta se encontrava, quando de sua facada nas costas, sob a direção iluminista do brilhante escritor e pesquisador Renato Pacheco. Ficamos, então, à mercê do neocolonialismo cultural oriundo do estrangeiro e dos grandes centros que nos cercam: Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia.

V – ARTES DE CRIAÇÃO DA CULTURA CAPIXABA

De todos os agentes de construção da ideologia de que precisamos — para continuarmos a existir —, os artistas merecem ser destacados pelo seu poder de introduzir vida, voz e personalidade no que era barro: intuitivamente, os habitantes de um local se reconhecem em certas características culturais produzidas por eles. Seus olhares genesíacos ressuscitam o que é matéria bruta e inerte e criam uma grande personagem: o Espírito Santo. Sim, pois o estado necessita de uma construção psicológica que o transforme em ser social maior do que a simples soma de dados, pessoas, ruas e moradias. Eles têm o poder de nos apresentar a interessantíssimos tipos populares e — mágica! — fazê-los se reunirem, suspensos no ar, sob a forma do mosaico eternizado que nos define.

Do todo de características desarmônicas, só a arte pode dar conta, graças a seu demiúrgico poder de sair do passado, apreendendo-o, para plasmar o futuro. Compõe, assim, o universo cultural, captando-o de sua desarmonia abstrata natural e dando-lhe o toque harmônico da variante estética.

Essa maravilha ocorre não no mundo ideal e irreal de Platão, e sim dentro de uma prática — que podemos sentir, porque a identidade cultural e a sua ideologia se materializam em atos, costumes e posturas rituais que deságuam em edificações, em cidades, em ruas e — quem sabe? — na disposição do homem sobre os campos. Muito mais do que pousa sobre os símbolos do estado, repousa sobre nós sua mão disciplinadora com padrões que — se quisermos ser capixabas — devemos ser capazes de incorporar. É como o ritual de entrada em uma ordem tão secreta, que mesmo nós desconhecemos nossa entrada. Mas os membros reais dariam a própria vida por ela.

Da trilha aberta por uma identidade cultural capixaba pré-existente é que surgiram o ser e o pensar que caracterizam, no presente, o Espírito Santo. Pelo mesmo caminho, restaria ao povo também resgatar sua cidadania e, impulsionado por ela, obter uma evolução em seu quadro psíquico. Adquiriria, então, resistência contra a psicose, criando poderosos anticorpos microssociais que se encarregariam de diminuir os sintomas de corrupção absoluta, de catatonia, de autismo, de delírios mal sistematizados, de alucinações e de regressão comportamental comuns em nossa plaga, para tentar retomar o caminho da neurose obsessiva a que os lemas *ordem e progresso* e *trabalha e confia* parecem se referir.

Tratar-se-ia, acreditamos, do processo de cura do ser social, a que nos referimos anteriormente, de um modelo de luta contra a violência, a corrupção e o crime. Evidentemente, os arquétipos da justiça, do vigor econômico e da honestidade precisam de se estruturar após a degradação secular que apenas simulacros deles mesmos produziram.

Contudo, apesar do que dissemos, algumas pessoas ainda não aceitarão esse raciocínio. São os que acreditam que não existia identidade cultural italiana antes da fundação de Roma. Estão certos? Não há, de fato, uma identidade cultural americana, nem alemã, nem japonesa, nem baiana, nem irlandesa? Vamos tratar de produzi-la, então, conforme James Joyce advogava: “Sê bem-vinda, ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim da moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça” (JOYCE, 1971, p. 238).

Sim, os irlandeses, como Joyce, também não constituem, de fato, uma raça. Sua obra, contudo, contribuiu para criar e divulgar a identidade cultural irlandesa pelo mundo inteiro e pelo futuro afora. Tornamo-nos conhecidos, na década de 1970, por defendermos a produção de uma *consciência de raça capixaba* (GAMA FILHO, 1979, p. 13). A contemporaneidade nos deu razão, transformando essa divisa joyceana na atitude que hoje impulsiona o Espírito Santo.

A busca da identidade aponta para o toque de tempero capixaba. Proferindo esta palavra-chave da alquimia verbal, espécie de “abre-te, sésamo!”, podemos compreender a importância das várias microrregiões culturais de que somos compostos. Graças à identificação, elas incorporaram dados culturais umas das outras e guardam um sensível sentido de peculiaridade local, de diferença em relação a localidades semelhantes encontráveis no exterior ou no restante do país: apenas nós temos nosso caboclo indígena das praias — filhos espirituais dos jesuítas —, nossos afro-capixabas, nossos baianos amineirados do norte, nossos teuto-italianos alegres, nossos agropecuaristas caricaturais das montanhas.

É o *terroir capixaba*, leve toque típico do Espírito Santo, livramento terreal onde todos podem se comportar do jeito que quiserem, graças à sua democrática “pasmaceira” — uma de nossas características, segundo o dramaturgo romântico Amâncio Pereira — que, cordialmente, não impõe formas de ser. Sejam bem-vindos a ela!

Neste *terroir*, um dos tijolos fundamentais é o microssistema literário capixaba, que esta obra constrói enquanto também dele constitui prova.

Casamar, 13/07/2023

Referências

DENIS, Ferdinand. **Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil**. Paris: Leconte & Durey, 1826. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstreams/5554c83c-0d4d-4e66-8d51-8619578dca2b/download>. Acesso em: 11 jul. 2023.

GAMA FILHO, Oscar. A busca de uma consciência de raça. **A Tribuna**, Vitória, p. 13, 15 mar. 1979.

HEIDEGGER, Martin. O princípio da identidade. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

NEVES, Guilherme Santos; NEVES, Jayme Santos; VELLOZO, Paulo. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. São Paulo; Vitória: Max Limonad; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1986. (Coleção Letras Capixabas, v. 20).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Foto: Adriana Machado



Deny Gomes

Foto: Elizabeth Nader



**Francisco Aurelio
Ribeiro**

Foto: site Academia Espírito-santense de Letras



Luiz Busatto

Foto: Cypriano



Oscar Gama Filho

Foto: site Morro do Moreno



Renato Pacheco

Foto: Maria Clara Medeiros Santos Neves



**Reinaldo Santos
Neves**

